

## NILS BÜTTNER

### Chorographie: Zwischen Kriegskunst und Propaganda

Im Braunschweigischen Landesmuseum hängt ein kleines, anspruchsloses Landschaftsbild, dessen flächige Malweise, die jedem Eindruck von räumlicher Tiefe entgegensteht, kaum einen Zweifel am Dilettantismus seines Schöpfers zulässt (Abb. 1)<sup>1</sup>. Das Bild ist unten rechts mit den Buchstaben "HJ[H]BL" bezeichnet, ein Monogramm, das sich mittels einer rückseitigen Aufschrift leicht auflösen lässt. Dort steht zu lesen: "Diese Landschaft hat Hertzogk | Heinrich Julius zu Braunschweig vnd Lünen | burgk mit eigenen Händen gemahlet | Anno 1592 | Alls Joachim Nolte S. F. G. Hof | mahler gewesen"<sup>2</sup>. Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel und Lüneburg (1564 – 1613) war ein außerordentlich gelehrter Mann und ein politisch engagierter Fürst, der am kaiserlichen Hof eine bedeutende Position einnahm<sup>3</sup>. Er war jedoch zu seiner Zeit bei weitem nicht der einzige Herrscher, der sich aktiv als Maler betätigte. Es war dabei nicht bloße Freude an der Kunstübung, die regierende Fürsten dazu brachte, sich im Umgang mit Pinsel und Farbe zu üben. Den tieferen Sinn der Zeichenübungen frühneuzeitlicher Adelige erhellt die Erziehungsliteratur jener Tage. Sie vermag zu zeigen, daß im Sinne der Zeit dieser Kunst ein praktischer Nutzen innewohnte, der gerade das Zeichnen von Landschaften für die Erziehung junger Adelige bedeutsam werden ließ<sup>4</sup>. Davon legt zum Beispiel der um das Jahr 1514 entstandene *Weißkunig* beredtes Zeugnis ab, jenes monumentale, mit zahlreichen Holzschnitten geschmückte Buch, das die Erziehung und das Leben Kaiser Maximilians I. (1459 – 1519) schildert. Held des Werkes ist der König, der als Ritter nicht nur die weiße Farbe trägt, sondern der zugleich auch weise ist und alles weiß. Im *Weißkunig* stehen retrospektive Züge, wie die Pflege des Rittertums, und durch die Erfordernisse der Zeit diktierte Elemente, wie Unterweisung in den Sprachen und Wissenschaften sowie in den Realien, unmittelbar nebeneinander<sup>5</sup>. Ein eigenes Kapitel ist dabei dem Erlernen der nutzbringenden Kunst des Zeichnens gewidmet und unterrichtet darüber,

1 Öl auf Holz, Höhungen in Gold, 17 x 20,5 cm, Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum, Inv.-Nr. VMB Nr. 3306. Vgl. Jochen Luckhardt: *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 1998, Nr. 41.

2 Zit. n. Luckhardt: *Hofkunst* (s. Anm. 1), S. 111.

3 Vgl. Hilda Lietzmann: *Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel (1564 – 1613). Persönlichkeit und Wirken für Kaiser und Reich*, Braunschweig 1993 (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte Bd. 30).

4 Über Fürsten, die sich "künstlerisch" betätigten, ist verschiedentlich gehandelt worden, ohne daß jedoch der praktische Nutzen, der dieser Betätigung innewohnte, erkannt oder aufgezeigt worden wäre. Vgl. zum Beispiel Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 298 – 303.

5 Vgl. Peter Strohschneider, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon* Bd. 11, München 1990, S. 395 – 396, mit Angaben zur neueren Literatur. Vgl. a. Wolfgang Kemp: "Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 – 1870. Ein Handbuch*, Frankfurt 1979, S. 39.

“Wie der Jung Weiß kunig, Malen lernet”: “Auf ain zeit höret der Jung weiß kunig, ainen alten weißen Man reden, dise wort, welcher ain Rechter kriegshauptman, und heerfuerer sein wil, der muest malen kundten, und darynnen ainen besonndern verstandt haben, dieselbe Redt, behielt der Junge weiß kunig, in seinem hertzen, Und fieng von stundan lernen zu malen, er lernet darynnen, gar vleysiclichen, und als Er kam, das anhueb zu malen, die landschaften des Ertrichs, da verstundt Er Erst zum tail, die Redt so der alt weiß man gethan het, das ain yedlicher großer herr und heerfuerer malen solle kundtn. Aber aus was Ursach, gezimbt mir in disem puech nit zu öffnen, noch davon zuschreiben, Sonnder Es solle den kunigen, und hauptleutn vorbehalten sein, [...] in seinen Jaren, und in seiner Regirung, kame Ime das malen zu grossen staten, dann Er vil maler, mechtige und gewaltige heer gefuerdt, und grosse Streit gethan, und der streitperist, und unuberwindlichist gewest, dartzu Er die kunst, des malens gepraucht, und Ime siglichen Nutz gepracht”<sup>6</sup>.

Wenn der *Weißkunig* auch erst im Jahre 1775 als gedrucktes Buch erschien, zudem in vieler Hinsicht als Roman gelten muß, wenn möglicherweise sogar einige der Aussagen, die uns hier interessieren, erfunden sind oder den tatsächlichen Hergang stark idealisieren, so bleibt der Quellenwert doch bedeutend. Denn insgesamt erscheint das Werk als eine vom Kaiser autorisierte Darstellung eines möglichen und erwünschten Erziehungsprogrammes für einen Prinzen des Hauses Habsburg<sup>7</sup>.

Der Schluß, daß die Kunst der Landschaftszeichnung in der Fürstenerziehung ihren Platz hatte, erschiene sicher gewagt, hätten sich nicht andere Quellen erhalten, die diesem speziellen Bereich der Zeichenkunst ebenfalls einen wichtigen Stellenwert beimessen. Ein besonders prominentes Beispiel dafür ist der *Cortegiano* Baldesare Castigliones (1478 – 1529), ein Buch über die Tugenden, das Verhalten und die Selbsterziehung des vollkommenen Hofmanns. Castiglione, der als Dichter, Hofmann und Diplomat an den Fürstenhöfen der italienischen Hochrenaissance lebte, ließ diese schon zwischen 1508 und 1515 verfaßte Schrift im Jahre 1528 auf Drängen seiner Freunde im Druck erscheinen. Dem Werk, das die europäische Adelserziehung und die ihr nachgebildeten Ideale des Bürgertums bis ins 18. Jahrhundert beeinflusste, war sofort ein großer Erfolg beschieden.

Die Handlung spielt im Jahre 1506 am Hof des Herzogs von Urbino, dessen Hofgesellschaft, zu der Lorenzo de’ Medici (1463 – 1507), Pietro Bembo (1470 – 1547) und Conte Ludovico de’ Canossa († 1532) gehören, sich allabendlich im Gemach der Herzogin versammelt. Dort beschließt man, nach einem Besuch bei Papst Julius II. in festlicher Stimmung, ein Wechselgespräch über die Gaben, Kenntnisse und Verhaltensregeln eines vollkommenen Hofmannes zu führen. Dies Gespräch, das sich über vier Abende hinzieht, bildet den Inhalt der vier Bücher des *Cortegiano*<sup>8</sup>. Gleich am ersten Abend ist auch der Nutzen der Zeichenkunst im allgemeinen wie

6 Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilian des Ersten, Wien 1775 (Reprint: Leipzig 1985), Erster Teil, S. 75.

7 John R. Hale: *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London 1993, S. 155, charakterisiert (mit Blick auf Maximilians Polylingualität) diese Tatsache treffend: “This, like other claims for his prowess in all departments of a ruler’s life, has to be taken with a pinch of salt.”

8 Zur pädagogischen Bedeutung des *Cortegiano* vgl.: Theodor Ballauff: *Pädagogik. Eine Geschichte der Bildung und Erziehung*, Freiburg 1969 – 1973 (Orbis Academicus. Problemgeschichte der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen I, Bd. 11 – 13), Bd. 1, S. 545 – 551.

der Landschaftszeichnung im besonderen ein Thema. So fordert Conte Ludovico vom "idealen Hofmann", die Fähigkeit zu zeichnen, "die heute vielleicht als niedrig und dem Edelmann wenig angemessen erscheint"<sup>9</sup>. Daß diese Kunst aber durchaus von Nutzen sei, erläutert er dann wie folgt:

"Es fehlt auch nicht an vielen anderen Mitgliedern erlauchter Familien, die in dieser Kunst berühmt waren, aus der man, außer daß sie an sich vornehm und würdig ist, großen Nutzen ziehen kann, zumal im Kriege, um Orte, Landschaften, Flüsse, Brücken, Burgen, Festungen und ähnliche Dinge zu zeichnen, die man einem anderen nicht zeigen kann, auch wenn man sie gut im Gedächtnis bewahrt, was jedoch recht schwierig ist. Wer diese Kunst nicht schätzt, scheint mir wahrlich von der Vernunft weit entfernt zu sein. Denn man kann sagen, daß das Kunstwerk der Welt, wie wir sie mit dem weiten, von hellen Sternen glänzenden Himmel erblicken, mit der Erde in der Mitte, von Meeren umgürtet, mit Bergen, Tälern und Flüssen abwechslungsreich gestaltet und mit verschiedenen Bäumen und schönen Blumen und Kräutern geschmückt, eine edle und große, von der Natur und von Gott komponierte Malerei sei. Wer sie nachahmen kann, scheint mir großen Lobes wert zu sein; und man kann dazu nicht ohne Kenntnis vieler Dinge gelangen, wie wohl weiß, wer es versucht"<sup>10</sup>.

Der Einfluß des *Cortegiano* auf die pädagogische Theorie des 16. Jahrhunderts war enorm<sup>11</sup>. Seine weite Verbreitung mag ihren Teil dazu beigetragen haben, daß seither kaum ein Erziehungsbuch erschien, das nicht die Bedeutung der Zeichenkunst, vor allem der Landschaftszeichnung, für die Bildung herausgestellt hätte. Immer wieder wird dabei betont, daß es bei der Erziehung nicht darum gehen könne, einen Edelmann zu einem ordinären Handwerker<sup>12</sup> auszubilden: "aus einem Prinzen oder jungen Edlen einen gewöhnlichen Maler oder Bildhauer zu machen, der sich öffentlich zeigt, mit allerhand Farben befleckt oder besudelt"<sup>13</sup>. Dennoch hielt Thomas Elyot, von dem diese Worte stammen, die Zeichenkunst für so wichtig, daß er ihr 1531 in seinem *Boke named Governour* ein ganzes Kapitel widmete<sup>14</sup>. Mit Blick auf die Geschichte hob er dabei besonders auf den Nutzen für das Kriegshandwerk ab:

"Mittels des Konterfeiens oder Malens nun kann ein Kriegsmann das Land seines Gegners darstellen; dadurch kann er gefährliche Wege mit Heer oder Flotte vermeiden. Auch erkennt er günstige Stellen und die Form der Schlachtordnung seiner Feinde, wie unter dem Gesichtspunkt größter Sicherheit den Platz für sein Lager und Stärke oder Schwäche der Festung, die er angreifen will. Und, was besonders zu bedenken ist, besucht er eigene Länder, dann kann er sie bildlich darstellen, derart, daß sich seinen Blicken zeigt, wo er seine Arbeit und seine Geldmittel verwenden soll, sowohl zur Sicherung seines Landes als auch zu dessen Nutzen und Ehre. So hat er

9 Baldessare Castiglione: Das Buch vom Hofmann, übersetzt u. hrsg. von Fritz Baumgart, Bremen o. J. (Sammlung Dieterich Bd. 78), S. 88; Baldessare Castiglione: Il Libro del Cortegiano, Venedig 1533, fol. 42r.

10 Castiglione u. Baumgart (s. Anm. 9), S. 89; Castiglione: Il Libro del Cortegiano (s. Anm. 9), fol. 42v.

11 Zur Nachwirkung des Cortegiano vgl.: Ballauff: Pädagogik (s. Anm. 8), Bd. 1, S. 546 – 548 und S. 626.

12 Warnke: Hofkünstler (s. Anm. 4), S. 213 – 214, konstatiert, daß – unter Verweis auf die antike Panegyrik – adelige Normen ein gutes Gewissen gegenüber handwerklichen Tätigkeiten nicht ausschloß.

13 Thomas Elyot: Das Buch vom Führer. In Auswahl übersetzt von Hannes Studniczka, Leipzig 1931 (Philosophische Bibliothek Bd. 106), S. 22; Thomas Elyot: The boke named the Governour, London 1531 (Reprint: London 1970), fol. 27r.

14 Interessant ist, daß Elyot in Anlehnung an Erasmus ein spielerisches Lernen propagiert. Elyot: Governour (s. Anm. 13), fol. 24v: "If the childe be of nature inclined (as many haue ben) to paint with a penne, or to fourme images in stone or tree: he shulde nat be therfrom withdrawn, or nature be rebuked, which is to hym beniuolent: but puttyng one to hym, whiche is in that crafte, wherin he delithet, moste excellent, in vacant tymes from other more serious lernynge, he shulde be in the moste pure wise enstructed in painting or kervi[n]ge." Vgl. dazu Ballauff: Pädagogik (s. Anm. 8), Bd. 1, S. 618 – 619.

jederzeit seines Landes Schutzwehren und schwache Punkte, sein Wachstum und seine Schwierigkeiten sichtbar vor Augen<sup>15</sup>.

Wenn sich auch nicht alle Autoren von Erziehungsbüchern der Bedeutung der Zeichenkunst mit dieser Ausführlichkeit widmeten, so klingt sie doch zumindest an<sup>16</sup>.

So auch in einem der am weitesten verbreiteten Lehrbücher des gesamten 16. und 17. Jahrhunderts: Den *Colloquia sive exercitatio latinae linguae* des spanischen Humanisten Juan Louis Vives (1492 – 1540)<sup>17</sup>. Den Schülern wurden in diesem Buch nicht nur die Grundlagen der lateinischen Sprache, sondern zugleich das Ideal einer guten Allgemeinbildung vermittelt, zu der auch das Zeichnen gehörte<sup>18</sup>. Auch riet Vives den Studenten, die antiken Geographen zu lesen, die Werke Strabos<sup>19</sup> zum Beispiel, und dazu die Karten des Ptolemäus zu konsultieren, so sie eine korrekte Ausgabe zu finden vermöchten<sup>20</sup>. Ein Reflex dieses Bildungsideals findet sich gar noch in der schönen Literatur jener Tage<sup>21</sup>.

Es scheint, als habe man in der frühen Neuzeit dem Zeichnen von Landschaften eine strategische Bedeutung zugemessen, eine militärische Funktion, die zumindest die Ausbildung in diesem Fach so nutzbringend wie notwendig erscheinen ließ. Zugleich rückt die Landschaftszeichnung damit in die Nachbarschaft der Kartographie, wenn eine ihrer Aufgaben darin bestehen sollte, Belagerungspläne zu entwerfen und mit ihrer Hilfe die Heerhaufen zu ordnen.

15 Elyot u. Studniczka: Das Buch vom Führer (s. Anm. 13), S. 20 – 21, Elyot: Governour (s. Anm. 13), fol. 25r – 25v.

16 Ein bildliches Zeugnis für diese pädagogische Praxis liefern zwei Kupferstiche des Hans Vredeman de Vries, die den Lebensaltern gewidmet sind. Das erste Blatt der Folge zeigt verschiedene Kinder, wobei eines lesend, das andere zeichnend gezeigt ist. Das folgende Blatt, der Jugend gewidmet, zeigt einen Engel, der einen Adoleszenten den Künsten zuführt. Vgl. Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 – 1700, Amsterdam 1949, Bd. 48 (1997), Nr. 436 – 437. Die Nützlichkeit der Ausbildung im Zeichnen betont 1604 auch Karel van Mander. Vgl. Den grondt der edel vrij schilderconst, hrsg. von Hessel Miedema, Utrecht 1973, Bd. 1, S. 106 – 107, Bd. 2, S. 442.

17 Das Werk erlebte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts 217(!) Auflagen. Vgl. Katalog der Ausstellung: Vives te Leuven. Hrsg. von Gilbert Tournoy, Jan Roegiers und Chris Coppens. Centrale Bibliotheek, Löwen 1993 (Supplementa Humanistica Lovaniense Bd. 8), Nr. 72. Es war damit das vielleicht verbreitetste „Schulbuch“ seiner Zeit. Auch der Präzeptor des achtjährigen Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579 – 1666) versah im Jahre 1587 eine (1585 bei Freigius gedruckte) Ausgabe von Vives *Colloquia* mit dem Besitzvermerk seines Zöglings. Maria von Katte, in: Juan Luis Vives: Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 6. bis 8. November 1980, hrsg. von August Buck, Hamburg 1981 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung Bd. 3), S. 196. Zu Vives und seiner Wirkung vgl. a. Katalog der Ausstellung: Erasmiana Lovaniensia. Centrale Bibliotheek, Löwen 1986 (Supplementa Humanistica Lovaniensia Bd. 6), S. 817 – 819.

18 Im zwölften der 25 kurzen lateinischen Dialoge tritt der antike Baumeister Vitruv auf und erläutert seinen Gesprächspartnern einige Grundbegriffe des Zeichnens. Vgl. Juan Louis Vives, *Colloquia sive exercitatio latinae linguae*, Nürnberg 1582, S. 122 – 128.

19 Zur Bedeutung der Geographie für den Unterricht im 16. Jahrhundert vgl. zusammenfassend Gerald Strauss: Sixteenth-Century Germany. Its Topography and Topographers, Madison 1959, S. 6; Walter S. Gibson: Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989, S. 50 – 53.

20 Dieser Rat entstammt dem dritten Kapitel des zweiten Buches von Vives' ebenfalls weit verbreitetem philosophischen Hauptwerk *De disciplinis libri XX*, Köln 1532, S. 318 – 321, bes. S. 319: „Strabonem item euolet descriptore[m] orbis, & scriptorem rerum gestarum: contemplabitur Ptolemæi picturas, si quas nactus sit bene emendatos.“ Vgl. zu dieser Schrift Ausstellungskatalog: Vives te Leuven (s. Anm. 17), Nr. 59, S. 167 – 172.

21 Vgl. François Rabelais: Gargantua & Pantagruel. Buch 1, Kap. 23; Buch 2, Kap. 8. Ein noch farbigeres Bild der Ausbildung Gargantuas zeichnet Johann Fischart 1582 im 28. Buch seiner Geschichtklitterung. So wortreich wie ausführlich schildert er – auf mehr als 25 Seiten – wie Gargantua nicht allein im Rechnen, „sondern inn anderen Mathematischen Weißheitkundlichkeyten und erfahrungskünsten nicht minder, als inn Geometry, Astronomy unnd Music“ unterrichtet wird.

Es scheint fast, als sollte die gezeichnete Landschaft die gleiche Funktion wie eine Landkarte erfüllen.

Will man den Nutzen verstehen, den Landschaftsdarstellungen dieser Art für die Kriegführung hatten, muß man sich vor Augen halten, daß noch keine taugliche Lösung für das Problem der Höhendarstellung und die Wiedergabe des Geländereiefs gefunden war. Gerade aber dem Relief kam bei einer Belagerung ungeheure Bedeutung zu, war doch die Wirkung einer Kanonade nicht zuletzt von der Höhe der feindlichen Festungsanlagen abhängig. Seit Beginn des 16. Jahrhunderts verfügte man über die technischen Möglichkeiten, die Höhe einer Wallanlage auf die Distanz hin zu berechnen und seine Geschütze entsprechend diesen Berechnungen auszurichten<sup>22</sup>. Man hatte jedoch noch kein einheitliches Zeichensystem gefunden, diese Erkenntnisse auch zu "kartieren" und in planimetrisch projizierten Landkarten zum Ausdruck zu bringen<sup>23</sup>. Erst um die Wende zum 19. Jahrhundert wurde mit den sogenannten "Lehmanschen Böschungsschraffen" eine systematische Lösung des Problems angeboten, die dann zum Ausgangspunkt einer intensiven Beschäftigung der Militärs mit der "wahren" Geländedarstellung wurde<sup>24</sup>. Bis zu dieser Zeit gab es nur zwei Möglichkeiten, das Relief einer Befestigungsanlage darzustellen, die beide gleichermaßen praktiziert wurden. Zum einen die Anfertigung eines plastischen Modells, zum anderen die in leichter Aufsicht – in der sogenannten "Kavaliersperspektive" – projizierte Ansicht.

Als Beispiel für erstere Methode sei hier ein aus Pappmaché gefertigtes Modell angeführt, das der in spanischen Diensten stehende italienische Ingenieur Gabriello Ughi (um 1570 – 1623) im Jahre 1604 zur Vorbereitung einer Belagerung der Festung Oostende schuf (Abb. 2)<sup>25</sup>. Eine preiswerte Alternative zu solchen aufwendigen Modellen bedeutete die chorographische Zeich-

22 Vgl. Dirk Syndram: *Wissenschaftliche Instrumente und Sonnenuhren. Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld-Stiftung Huelsmann*, München 1989 (Kataloge der Kunstgewerbesammlung-Stiftung Huelsmann Bd. 1), S. 205 – 212. Diese Meßtechnik fand auch im Deichbau und bei der Einpolderung Anwendung. Vgl. dazu Beatrijs Augustyn: *Zestiende-eeuwse polderkaarten. Spiegel der eigentijds landmeetkundige verworpenheden of uiting van traditionalisme? In: Oude kaarten en plattegronden: Bronnen voor de historische geografie van de Zuidelijke Nederlanden (16de – 18de eeuw)*. Handelingen van de Studiedag 20 Sept. 1985, hrsg. von Herman van der Haegen, Frank Daelemans und Eduard van Emen, Brüssel 1986 (Archief-en bibliotheekswezen in België Extranummer 31), S. 75 – 88.

23 Augustyn: *Polderkaarten* (s. Anm. 22), S. 86 – 87, konnte nachweisen, daß derartige Messungen durchgeführt wurden, die dann in einem "Rapport" notiert als Referenz zu einer Karte dienten: "In de tweede helft van de 16de eeuw deed men reeds aan relatieve hoogtemetingen, terwijl de oudste kaarten met hoogtelijnen pas uit de late 18de eeuw stammen, naar men aanneemt onder invloed van de Franse ingenieurs. De kaart hoorende bij het landmetersrapport werd zelfs niet ingekleurd, en enkel de aanduiding van de dijken met Romeinse cijfers en de legend verwijzen naar dit rapport."

24 Heinz Musall in: Heinz Musall, Joachim Neumann, Eugen Reinhard u. a.: *Landkarten aus vier Jahrhunderten*, Karlsruhe 1986 (Karlsruher Geowissenschaftliche Schriften Reihe A, Bd. 3), S. 37.

25 Vgl. dazu Katalog der Ausstellung: *Albrecht & Isabella. 1598 – 1621. Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brüssel 1998*, Nr. 112. Vgl. a. Cornelius Marinus Johannes van den Heuvel: "Papiere bolwercken". *De introductie van de Italiaanse stede- en vestingbouw in de Nederlanden (1540 – 1609) en het gebruik van tekeningen*, Alphen aan den Rijn 1991, S. 66 – 67, 70, 167, der auch die vorbereitenden Skizzen abbildet. Zur Biographie Ughis ebd., S. 159. Schon 1529 hatte der Bildhauer Tribolo für Papst Clemens VII. einen solchen Reliefplan geschaffen. Vgl. Giorgio Vasari: *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*. Deutsch hrsg. von Adolf Gottschewski und Georg Gronau, Straßburg 1916 – 1927, Bd. VII/1 (1927), S. 229 – 231.

nung: "Chorographia heißt die Beschreibung eines gewissen Districts Landes", lautet 1733 die Definition in Zedlers *Universal-Lexicon*. Diese Darstellung erfolge, so heißt es weiter,

"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. [...] Schlußlich ist die Chorographie von der Geographie wie pars a toto unterschieden, als welche letztere die ganzte Erde, wie sie in einem nach einander fortgehet, betrachtet"<sup>26</sup>.

Ähnlich hatte man Ptolemaeus folgend den Begriff "Chorographie" auch schon im 16. Jahrhundert verstanden. Obwohl nämlich der erste Satz der *Cosmographia* des Ptolemaeus die Landkarte als "Bild der Welt"<sup>27</sup> definiert, setzt sich der folgende Text 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" befaßt. Diese Definition beschrieb Ptolemaeus durch ein Beispiel aus dem Bereich künstlerischer Praxis:

"Das Wesen der Geographie aber besteht darin, 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"<sup>28</sup>.

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"<sup>29</sup>. In seinem *Cosmographicus Liber*, den er mit einer Umarbeitung des Ptolemaeus einleitete, setzte Peter Apian 1524 diese Idee ins Bild (Abb. 3), 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 Abbildung 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

26 Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde., Halle u. a. 1732 – 1750, Bd. 5 (1733), Sp. 2193.

27 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. Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde. Übersetzt und hrsg. von Hans von Mzik, Wien 1938 (Klotho. Historische Studien zur feudalen und vorfeudalen Welt Bd. 5), S. 5.

28 Ebd., S. 14.

29 Ptolemaeus u. Mzik (s. Anm. 27), S. 14. Vgl. dazu auch die Definition in Peter Apians, *Cosmographicus Liber*, Ingolstadt 1524, fol. 2: "velut portus, villas, populos, riuulorum quoquedecursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sunt ædificia, domus, turres, mœnia, & c."

Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren“<sup>30</sup>.

Betrachtet man einerseits den unzweifelhaften militärischen Nutzen chorographischer Ansichten und hält sich dann den kaum zu übersehenden Dilettantismus des von Herzog Heinrich Julius geschaffenen Gemäldes vor Augen (Abb. 1), vermag es kaum zu verwundern, daß sich die Fürsten der Hilfe von Künstlern bedienten. Leider sind nur wenige von Künstlern gefertigte militärische Karten, Pläne und Ansichten erhalten geblieben, die direkt auf dem Schlachtfeld entstanden. Zu den wenigen Beispielen zählen einige Zeichnungen, die der in spanischen Diensten stehende Niederländer Anthonis van den Wijngaerde im Jahr 1557 während der Schlacht von St. Quentin angefertigt hat<sup>31</sup>. Eines der Blätter, das als *patron de St. Quentin* bezeichnet ist, zeigt das gesamte Schlachtfeld aus leicht erhöhter Position (Abb. 4)<sup>32</sup>. Das große Blatt ist von sicherer Hand mit schnellem Strich aufs Papier gebannt. Besondere Genauigkeit ist dabei auf die Darstellung der Stadt und ihrer Festungsanlagen verwandt. Deutlich sind vor den Mauern St. Quentins die von den Belagerern ausgehobenen Gräben gezeigt, wobei neben die Geschützstellungen – durch kleine Kanonen kenntlich gemacht – jeweils eine Ziffer gesetzt ist, die auf die Zahl der aufgestellten Geschütze verweist. Einige Sorgfalt ist auf die Wiedergabe strategisch bedeutsamer Details verwandt. So sind nicht nur die Munitionslager gezeigt, sondern auch einige zur Orientierung hilfreiche Punkte, wie ein großer dreifüßiger Galgen oder eine Mühle.

Augenscheinlich ging es van den Wijngaerde nicht um eine dramatische Inszenierung des Geschehens, sondern um dessen übersichtliche Darstellung. An keiner Stelle wird das Schlachtgetümmel in Nahaussicht gezeigt, statt dessen ist eine erhöhte Perspektive gewählt, wodurch die Protagonisten der militärischen Auseinandersetzung ins Unnahbare entrückt werden. Mit der räumlichen ergibt sich eine emotionale Distanzierung, die nichts mehr von der Grausamkeit der Schlacht ahnen läßt. Es ging nicht um die heroische Schilderung von Waffentaten, sondern um eine chorographische Kartierung der Ereignisse, an der sich Truppenbewegungen, Kampfstellungen, Strategie und Taktik der Schlachtführung ablesen ließen. Die Darstellung van den Wijngaerdes sollte auch keine bloße Dokumentation des historischen Ereignisses sein. Das erweist zum Beispiel der Vergleich mit dem vierzehnten Blatt aus Hogenbergs Geschichtsblät-

30 Vgl. Ptolemaeus u. Mzik (s. Anm. 27), S. 15. Entsprechend bei Apian (s. Anm. 29): „Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.“  
Zit. nach: Peter Apian: *Cosmographicus Liber* [...] *Libellus de locorum describendorum* [...] per Gemmam Phrysius, Antwerpen 1533, fol. 3r.

31 Neben der *Schlacht von St. Quentin, 1557*: 1. *Schlacht von St. Quentin II, 1557*. Feder in Braun, laviert und aquarelliert, 440 x 860 mm. Inv.-Nr.: 1168. – 2. *Marsch auf St. Quentin à Hain, 1557*. Feder in Braun, laviert und aquarelliert, 430 x 574 mm. Inv.-Nr.: 1169. – 3. *Lager der spanischen Truppen vor Amiens und Dorlaens, 1557*. Feder in Braun, laviert und aquarelliert, 423 x 570 mm. Inv.-Nr.: 1170. – 4. *Ansicht von Catelet, 1557*. Feder in braun, laviert und aquarelliert, 440 x 1055 mm. Inv.-Nr.: 1171. Vgl. Jean Denucé, *Musæum Plantin-Moretus. Catalogue des Manuscrits*, Antwerpen 1927, S. 238, Nr. 403.

32 Anthonis van den Wijngaerde, *Die Schlacht von St. Quentin, 1557*. Feder in Braun, laviert und aquarelliert, 430 x 1150 mm. Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv.-Nr.: 1167.

tern, das ebenfalls die Schlacht von St. Quentin darstellt. Schon auf den ersten Blick werden die Unterschiede beider Darstellungen deutlich. Das beginnt schon mit dem Standpunkt des Betrachters: So ist der Horizont in der Darstellung Hogenbergs deutlich höher gelegt, was dazu führt, daß die Landschaft wesentlich bergiger wirkt. Auch bei der Wiedergabe der Stadtsilhouette erscheint Hogenbergs Graphik deutlich summarischer, und auch die bei van den Wijngaerde deutlich angezeigten Belagerungsgräben mit den abgezählten Kanonen werden bei Hogenberg allgemeiner dargestellt. Dafür zeigt Hogenberg das "Schlachtgetümmel", das bei van den Wijngaerde fehlt<sup>33</sup>.

Derartige Zeichnungen sind zwar nur selten erhalten, doch gibt es zahlreiche Belege dafür, daß Fürsten sich auf ihren Kriegszügen von Künstlern begleiten ließen. Als Karl V. zum Beispiel im Jahre 1535 zu seinem Feldzug nach Tunis aufbrach, nahm er den Maler Jan Cornelis Vermeyen mit, der aus dem kleinen Örtchen Beverwijk bei Haarlem stammte<sup>34</sup>. Nachdem er zuvor für die spanischen Stadthalterinnen in den Niederlanden gearbeitet hatte, war er 1534 in den Dienst Karls V. getreten<sup>35</sup>. Sein erster Biograph Karel van Mander weiß 1604 zu berichten, daß Vermeyen "in der Geometrie, der Landmesserei und in anderen Wissenschaften nicht unerfahren" gewesen sei<sup>36</sup>. Van Manders *Schilder-Boeck* ist auch zu entnehmen, daß Vermeyen dem Kaiser als Reisebegleiter in verschiedene Länder folgte:

"so auch Anno 1535 nach Tunis in der Berberei. Denn der Kaiser brauchte ihn viel als Zeichner seiner Feldzüge, historischer Momente und Eroberungen. Nach diesen Zeichnungen wurden später schöne Wandteppiche gewebt. Auf diese Weise zeichnete er überall vielerlei nach der Natur, unter anderem auch die Belagerung und Lage der Stadt Tunis"<sup>37</sup>.

Die vor Ort entstandenen Zeichnungen und Skizzen Jan Vermeyens sind leider nicht erhalten<sup>38</sup>. Daß es derartige Zeichnungen jedoch gab, bezeugt eine Ansicht von Tunis, die 1572 in den zweiten Band der Städtebücher Georg Brauns und Frans Hogenbergs Aufnahme fand. Der Stich, der zugleich Vermeyens Fähigkeit zu einer im Sinne der Zeit exakten topographischen Wiedergabe erweist, ist mit dem Hinweis versehen, daß die ihm zugrunde liegende Zeichnung nach der Natur entstanden sei – "ad vivum delineavit". Vermeyens Darstellungen der topo-

33 Vgl. Franz und Abraham Hogenberg: Geschichtsblätter. Hrsg. und eingeleitet von Fritz Hellwig, Nördlingen 1983, Bl. 14.

34 Zur Biographie vgl. Willi Q. Halsema-Kubes u. Wouter T. Kloek in: Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525 – 1580. Rijksmuseum Amsterdam, Den Haag 1986, S. 201 – 207, mit weiterführender Literatur.

35 Nachdem er auch schon für Margarete von Österreich gedient hatte, arbeitete er nach deren Tod 1530 für Maria von Ungarn, für die er Werke Tizians kopierte. Vgl. Bob van den Boogert in: Maria van Hongarije (1505 – 1558). Konigin tussen keizers en kunstenaars. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1993, S. 263.

36 "In Geometrie oft Landt-maet, en meer edel wetenschappen niet onervaren wesende." Zit. nach Karel van Mander: The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603 – 04). Hrsg. von Hessel Miedema, Doornspijk 1994, Bd. 1 Text, fol. 224v. Hans Floerke hat in seiner Übersetzung dieser Textstelle die Landmesserei unterschlagen. Vgl. Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzt von Hans Floerke, München u. a. 1906, Bd. 1, S. 195.

37 Van Mander u. Floerke (s. Anm. 36), Bd. 1, S. 195; Van Mander: Schilder-Boeck (s. Anm. 36), fol. 224v.

38 Einen Hinweis auf die Tätigkeit als Landmesser findet sich im ersten Teppich der Tunis-Serie. Vgl. Anm. 50.

graphischen Gegebenheiten, die später zur Grundlage für die Abbildung in den *Civitates orbis terrarum* wurden, fanden während der Kämpfe Verwendung, doch damit erschöpfte sich ihr Nutzen nicht. Dem Künstler kam vielmehr eine doppelte Aufgabe zu. Er sollte nicht nur an der Erstellung tauglicher Karten mitarbeiten, sondern – wie van Mander berichtet – als Zeichner die historischen Momente des Eroberungszuges im Bild festhalten und der Erinnerung bewahren<sup>39</sup>.

So wenig man über seine Arbeit als Kartograph weiß, so ist man doch über seine Tätigkeit als Kriegsberichterstatter bestens im Bilde<sup>40</sup>. Nach seiner Heimkehr war Vermeyen nach Kräften bemüht, aus seiner Reise Kapital zu schlagen<sup>41</sup>. Das geht nicht zuletzt aus einem Privileg hervor, in dem ihm am 26. Mai des Jahres 1536 durch den Rat von Brabant zugestanden wurde, daß nur er allein Kupferstiche mit der Belagerung von Tunis drucken und verbreiten dürfe<sup>42</sup>. Mehrere Jahre mag er auf diese Weise die Ereignisse, deren Augenzeuge er gewesen war, dargestellt haben, bis er am 15. Juli 1546 mit Maria von Ungarn (1505 – 1558) – im Auftrag und Namen ihres Bruders – einen Vertrag über die Anfertigung einer Folge von Zeichnungen abschloß, die einem Teppichzyklus zur Vorlage dienen sollten<sup>43</sup>. Dieser Vertrag ist genauso erhalten wie die Verpflichtung, die der Bildwirker Willem de Pannemaker am 20. Februar 1548 unterzeichnete<sup>44</sup>. Jan Vermeyen wurde vertraglich verpflichtet, die großen Kartons – insgesamt zwölf an der Zahl – eigenhändig im genauen Maßstab der Teppiche auf Papier auszuführen<sup>45</sup>. Damit die Zeichnung bequem als Vorlage dienen konnte, sollte sie sehr deutlich angelegt sein, weshalb die besten und lebendigsten Farben zu verwenden seien. Ohne Rücksicht auf eventuelle Kosten sollte er – damit das Werk so gut als möglich ausgeführt werde – weitere “kundige und geschickte Maler” heranziehen<sup>46</sup>. Er selbst durfte während der Arbeit an den Kartons keine weiteren Arbeiten annehmen. Auch durfte der Termin der endgültigen Fertigstellung – längstens achtzehn Monate nach Vertragsabschluß – keinesfalls überschritten werden. Das Honorar fiel

39 Es sei hier nur am Rande erwähnt, daß der Feldzug Karls V. nach Tunis auch in Werken der Goldschmiedekunst verherrlicht wurde. Vgl. dazu John Forrest Hayward: *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540 – 1620*, London 1976, S. 285 u. 396, Taf. 596, 597 u. 602. Zur propagandistischen Ausschlichtung des Tunis-Feldzuges Hendrik J. Horn: Jan Cornelisz. Vermeyen, Painter of Charles V. and his conquest of Tunis. Paintings, etchings, drawings, cartoons, tapestries, Doornspijk 1989, Bd. 1, S. 279 – 328.

40 Van Mander: *Schilder-Boeck* (s. Anm. 36), fol. 224v.

41 Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 19 – 25.

42 Delen 1935, Bd. 2/II, S. 51. Eigenhändige Blätter mit Darstellungen der Schlacht sind nicht überliefert. In Hogenbergs Geschichtsblättern erschienen 1570 allerdings sieben Radierungen, die die Teppiche reproduzieren (Hogenberg/Hellwig [s. Anm. 38], S. 13 u. Bl. 4 – 6). Als eigenhändige Ergebnisse von Vermeyens Reise sind die Stiche von osmanischen Männern und Frauen zu werten. Vgl. Kat. Amsterdam 1986 (s. Anm. 34), Nr. 80, S. 205.

43 Der Vertrag abgedruckt bei Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), Dok. 1, S. 344 – 345.

44 Vgl. Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), Dok. 4, S. 348 – 51.

45 Insgesamt zehn dieser Kartons sind bis auf den heutigen Tag erhalten. Sie werden im Kunsthistorischen Museum Wien bewahrt (Inv.-Nr. 2038 – 2074). Es fehlen die Nrn. 1 u. 9. Die erhaltenen Kartons messen in der Höhe durchgehend 3,85 m. Die Länge differiert zwischen 6,62 u. 11,45 m. Die zwölf Teppiche hatten damit insgesamt eine Fläche von ca. 600 m<sup>2</sup>. Zu dem Vertrag vgl. Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 344 – 345.

46 Vgl. Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 344.

entsprechend reich aus: 1800 Gulden erhielt Vermeyen ausbezahlt<sup>47</sup>. Die Tapisserien, die seinen Triumph von Tunis verherrlichten, scheinen für Karl V. von besonderer Bedeutung gewesen zu sein. Das wird schon aus der Tatsache deutlich, daß dem für die Ausführung verantwortlichen Hoftapissier Willem de Pannemaker zusätzlich zu seinem üppigen Honorar für die sorgfältige und vor allem schnelle Ausführung eine lebenslange Leibrente von jährlich 100 Gulden zugesichert wurden<sup>48</sup>. Zudem wünschte der Kaiser, der sich in Deutschland aufhielt, während Pannemaker und seine Mitarbeiter an der Ausführung arbeiteten, stets über den Fortgang der Arbeiten unterrichtet zu werden. In Briefen an seine Schwester brachte er – allen politischen Sorgen zum Trotz – immer wieder sein Verlangen zum Ausdruck, die fertigen Stücke endlich selbst zu sehen<sup>49</sup>. Zwölf Teppiche umfaßte die Serie<sup>50</sup>. Den Anfang macht eine Karte, die jene Gebiete um das Mittelmeer zeigt, in denen sich die auf den folgenden Stücken gezeigten Ereignisse abgespielt hatten (Abb. 5)<sup>51</sup>. Im folgenden ist, beginnend mit der Einschiffung der Truppen in Barcelona, die Chronologie der Ereignisse entwickelt. Die Landung in Goletta wird gezeigt, der Marsch auf die Stadt, ihre Belagerung, einen vereitelten Ausfall der Türken und Golettas Einnahme durch die Truppen des Kaisers. Es folgen Darstellungen des Marsches auf Tunis, dessen Belagerung und Eroberung, schließlich der Rückmarsch nach Rada und zuletzt die Einschiffung zur Heimfahrt in Goletta<sup>52</sup>.

Ungefähr sechs Jahre nach Erteilung des Auftrages, im April 1554, waren die Teppiche vollendet. Sie wurden nach ihrer Fertigstellung zur Hochzeit des Prinzen Philipp mit Maria Tudor nach England verschifft<sup>53</sup>. Auch später dienten sie bei allen wichtigen Zeremonien am spanischen Hof als Festdekor<sup>54</sup>. Zu allen Solennitäten gehörte von altersher ein reicher textiler

47 Zum Vertrag vgl. Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 118 – 123.

48 Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), Dok. 4, S. 348 – 351.

49 Vgl. Roger-A. d' Hulst: Flämische Bildteppiche des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts, Brüssel 1961, S. 221.

50 1. Karte des Mittelmeergebietes. 525 x 712 cm, Madrid, Palacio Real. – 2. Heerschau in Barcelona. 525 x 712 cm, Madrid, Palacio Real. – 3. Landung vor Goletta. 530 x 925 cm, Madrid, Palacio Real. – 4. Aufbruch nach Goletta. 525 x 925 cm, Madrid, Palacio Real. – 5. Seeschlacht vor Goletta. 530 x 957 cm, Madrid, Palacio Real. – 6. Ausfall der Türken aus Goletta. 524 x 937 cm, Madrid, Palacio de San Lorenzo de El Escorial. – 7. Einnahme von Goletta. 525 x 920 cm, Madrid, Palacio Real. – 8. Marsch auf Tunis. (Original verloren). – 9. Belagerung von Tunis. 525 x 833 cm, Madrid, Palacio Real. – 10. Eroberung von Tunis. 525 x 833 cm, Madrid, Palacio Real. – 11. Rückmarsch auf Rada. (Original verloren). – 12. Wiedereinschiffung in Goletta. 525 x 980 cm, Madrid, Palacio Real. Vgl. ausführlich Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 109 – 74, mit weiterführender Literatur.

51 Atelier des Willem de Pannemaker nach Jan Vermeyen, *Karte des Mittelmeeres*. Tapisserie in Golddraht, Silberdraht, Seide und Wolle, 520 x 895 cm, Madrid, Palacio Real, Inv.-Nr.: Cat. Patrimonio Nacional s. 13/1. Vgl. Horn: Vermeyen (s. Anm. 39), S. 181 – 184, Taf. 9.

52 Zwei der Teppiche sind nur in Kopie erhalten: Nr. 8 (Marsch auf Tunis) und 11 (Rückkehr nach Rada). Vgl. Wolfgang Brassat: *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1989, S. 170; d' Hulst: *Bildteppiche* (s. Anm. 49), S. 225 – 228.

53 Paul Saintenoy: *Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V.*, in: *Annales de la Société Royale d' Archéologie de Bruxelles* 30 (1921), S. 30.

54 Am 24. Januar 1555 beispielsweise dienten sie als Dekoration für einen Gottesdienst, den Philipp II. für die Ritter des Goldenen Vlieses in der Antwerpener Kathedrale abhalten ließ. In der "Chronijck" Geeraard Bertrijns heißt es dazu: "Ende in dese feestte was het cruyswerck van Onse Liewe Vrouwekercke al behangen met costelijcke goude ende seyde tapisserie, inhoudende die batallien van die stad Thunis, maer in de beuck van de kercke hinghen rontomme oude costelijcke

Festschmuck<sup>55</sup>. Bei Staatsbesuchen gehörten Tapisserien zur obligaten Ausstattung der Räume, so daß Erzherzog Ferdinand den Kaiser bat, ihm niederländische Wandteppiche zu leihen, da er oft Besuch von Gesandten und hohen Gästen habe, die er angemessen beherbergen müsse<sup>56</sup>. Derartige Tapisserien, so selbstverständlich sie im Rahmen herrscherlicher Repräsentation waren, wurden auch bewußt als politische Propaganda eingesetzt – und entsprechend verstanden<sup>57</sup>. Das zeigt beispielsweise eine Episode, die sich 1556 in Brüssel zutrug: Als am 26. Februar der Admiral von Coligny eintraf, um das Waffenstillstandsabkommen von Vaucelles zu unterzeichnen, empfing ihn Philipp II. inmitten der Teppiche der Schlacht von Pavia<sup>58</sup>. Daß Coligny sich auf diese Weise einem der entscheidendsten Siege Karls V. über Franz I. konfrontiert sah, empfand er verständlicherweise als Taktlosigkeit<sup>59</sup>.

Für die entwerfenden Künstler galt es also, die politische Intention zu berücksichtigen, die mit derartigen Schlachtenteppichen verfolgt wurde. Die auf dem ersten Teppich der Serie angebrachte Schriftkartusche verdeutlicht die besondere Aufgabe, vor die Vermeyen gestellt war (Abb. 5):

“Daß Karl der fünfte Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und erste König von Spanien dieses Namens, 1535 einen Feldzug nach Afrika unternahm, hatte viele schwerwiegende und wichtige Gründe, welche die Chronisten jener Zeit mit mehr Vollständigkeit in ihren Historien erklären. Diese Gründe sind hier beiseite gelassen; doch die Folge der Ereignisse ist in diesem Werke so exakt wie möglich dargestellt. Und da es für ein genaues Verständnis notwendig ist, die Regionen und Provinzen zu kennen, in denen die Ereignisse stattfanden und welche Vorbereitungen getroffen wurden, sind auf diesen Teppichen alle Ereignisse der Natur folgend dargestellt, so daß, was die Kosmographie betrifft, nichts ausgelassen ist: In der Ferne ist die Küste Afrikas wie die Europas und seiner Grenzen dargestellt, mit den wichtigsten Häfen, Ländereien, Inseln und ihren Winden, in genau derselben Entfernung in der sie wirklich liegen. Es ist dabei weit mehr der genauen Lage als den Forderungen der Malerei Rechnung getragen. Gleichwohl hat der Maler für die Wiedergabe der Länder, in getreuer Übereinstimmung mit der Kosmographie, alle Regeln seiner Kunst beachtet<sup>60</sup>.

tappijten van den Gulde Vliese, seer constigh gevroeght. Ende van Thunis warendr xi oft xij stucken die seer costelijck waren”. Zit. nach Chronijck der stadt Antwerpen toegeschreven aan den Notaris Geeraard Bertrijn, hrsg. von Ridder Gustav van Havre, Antwerpen 1879, S. 99 – 100; Brassat: Tapisserien (s. Anm. 52), S. 170, schreibt, daß sie bis ins 17. Jahrhundert hinein regelmäßig zu Ostern im Konvent der Descalzas Reales – der königlichen Barfußsisterinnen – ausgestellt wurden.

55 Vgl. dazu die materialreiche Untersuchung von Brassat: Tapisserien (s. Anm. 52), bes. S. 42 – 44.

56 Vgl. Warnke: Hofkünstler (s. Anm. 4), S. 254 – 255.

57 Vgl. dazu Brassat: Tapisserien (s. Anm. 52), S. 42 – 44.

58 Zu diesen Teppichen vgl. Brassat: Tapisserien (s. Anm. 52), S. 169 – 170, mit weiterführender Literatur. Vgl. a. d' Hulst: Bildteppiche (s. Anm. 49), S. 147 – 149.

59 Brassat: Tapisserien (s. Anm. 52), S. 77.

60 “Porque la conquista que Carlos Emperador de Romanos quinto desto nombre y primero entre los Reyes de España: hizo en Africa el año M.D.XXXV. tuuo causas graves y de mucha necessi-dad. Lasquales los Coronistas de su tiempo declaran mas copiosamente en sus historias. Aquellas dexadas aparte: solo se figura en esta obra la semianca del hecho qua[n]to mas al proprio fue possibile. Y porque para bien entenderlo conuiene tener noticia de las regiones y prouincias en que los negocios passaron y donde los aparejos se proueyero[n]: en este paño se tratara dello tan al natural: que ni[n]guna cosa tocante a la Cosmografia se pueda dessear assi en las costas de Africa: como en las de Europa y sus fronteras: declarando la forma Dellas co[n] sus puertos principales: paios: islas: vientos: e[n] las mismas distancias que se hallan: teniendo mucho mas respecto ala precision de su asiento: que la propiedad dela pintura. Y assi como esto se ha hecho en lo dela mar conforme ala Cosmografia: assi en lo dela tierra el pintor ha obseruado lo que asu arte se deue. [Über diese allgemeinen Hinweise hinaus sind in der Kartusche noch Leseanweisungen für die Karte gegeben, die der Vollständigkeit halber hier

Vermeyens Aufgabe bestand weniger darin, die kriegerischen Auseinandersetzungen in ihren Details wiederzugeben, als durch getreue Chorographien die siegreichen Feldzüge zu verherrlichen. Nicht Bilder von Kämpfen und Scharmützeln waren gefordert, die den grausamen Kampf Mann gegen Mann zeigten, sondern die möglichst eindrucksvolle Darstellung der gewaltigen Streitmächte, die vor Tunis aufeinandergetroffen waren. So geht Vermeyen mit einem beinahe kartographischen Impetus an die Darstellung des Kriegsgeschehens (Abb. 6)<sup>61</sup>: Der extrem hohe Horizont erlaubte es ihm, die breit angelegte Komposition zu ordnen. Alle Ereignisse werden in gleicher Deutlichkeit abgebildet und erzählt. Weit in den Hintergrund dehnt sich die Landschaft mit ihren Hügeln, Wäldern und Gebäuden, erstrecken sich die Küste und das Meer, auf dem sich ebenfalls etliche Kriegshandlungen abspielen. Die agierenden Figuren stehen deutlich im Vordergrund, doch auch auf eine getreue Wiedergabe der Topographie ist augenscheinlich Wert gelegt. Zwar weiß man nicht, wie die gezeigten Orte im 16. Jahrhundert ausgesehen haben, doch begegnet auf allen Teppichen, die einen bestimmten Ort zu zeigen vorgeben, stets die gleiche Architektur-Kulisse<sup>62</sup>. Dort, wo das Schlachtfeld aus unterschiedlichen Richtungen gezeigt ist, ändert sich jeweils der Blickwinkel auf die Architektur, nicht aber die Lage einzelner Gebäude zueinander<sup>63</sup>. Es scheint, als hätten tatsächlich vor Ort gefertigte Studien topographischer Details den Entwürfen zugrunde gelegen<sup>64</sup>.

Vermeyens Tapissereien mögen hier *pars pro toto* für all jene gezeichneten, gestochenen, gemalten und gewebten Darstellungen des 16. Jahrhunderts stehen, die retrospektiv von Schlachten, Eroberungen und anderen historischen Ereignissen berichten<sup>65</sup>. Sie alle sind in Komposition und Bildaufbau einander eng verwandt<sup>66</sup>. Meist werden – wenn auch nicht

auch zitiert seien:] Considerando el que lo mirare que lo vee desde Barcelona donde se començo la nauegacion para Tunes. Laqual es e[n]tre leuante y medio día: dexando el norte detras sobre hombro yzquierdo. Pues fundados en esta verdad: se pueden despues mejor entender las particularidades de los otros tapizes y el sitio de aquellas partes do passo lo que enellos se contiene." Zit. nach Karel van Mander: *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-Boeck (1603 – 04)*. Hrsg. von Hessel Miedema, Karel van Mander (s. Anm. 36), Bd. 4 [1998], S. 136, Anm. 43.

- 61 Fritz Grossmann: *Bruegel. The Paintings*, London 1955, S. 13, mag an Darstellungen dieser Art gedacht haben, als er mit Blick auf Bruegel schrieb: "it has to be considered whether the maplike character of both artists' views may not in fact owe something to cartography, which in the case of Bruegel, would be easily explained by his friendship with [...] Abraham Ortelius."
- 62 Noch als die Brüsseler Manufaktur des Judocus de Vos um 1720 daran ging, die Eroberung von Tunis als Tapissérie zu weben, stützte man sich in der Schilderung der Topographie gänzlich auf Jan Vermeyen. Vgl. Heinrich Göbel: *Wandteppiche*. I. Teil. Die Niederlande. Bd. 2, Leipzig 1923, Taf. 531.
- 63 Gut sichtbar wird dieses Phänomen in den von Hogenberg angefertigten Nachstichen. Vgl. Hogenberg u. Hellwig (s. Anm. 38), Bl. 4, 5, 6 u. 7.
- 64 Nur in wenigen Details weichen die Darstellungen voneinander ab: Auf einem Bild überwiegt anscheinend das archäologische Interesse an der antiken Architektur den geographischen Impetus. Auf dem Schlachtfeld von Goletta – dem ehemaligen Karthago – scheinen Lage und Aussehen eines auch auf anderen Bildern gezeigten Aquaeduktes auf dem einzigen Blatt, wo es sehr groß gegeben ist, verändert. Vgl. den Nachstich bei Hogenberg u. Hellwig (s. Anm. 38), Bl. 6 u. 7.
- 65 Reiches Bildmaterial bieten hierfür die Geschichtsblätter Hogenbergs, die zum Teil nach Gemälden oder Tapissereien angefertigt sind. Vgl. Hogenberg u. Hellwig (s. Anm. 38), Einleitung.
- 66 Eine genauere Untersuchung und historische Einordnung dieses Phänomens steht bis heute noch aus. Sie kann an dieser Stelle nicht geleistet werden und mag einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

immer so gekonnt wie in den Tunis-Teppichen Vermeyens – die Flotten und Heerhaufen vor einem extrem hochgelegten Horizont entfaltet<sup>67</sup>. Stets geht der Blick aus großer Höhe über das Geschehen, wobei trotz der reichen Durchbildung der Landschaft der Mensch stets die Hauptsache bleibt<sup>68</sup>. Im Verhältnis zu den menschlichen Figuren wirkt alles übrige auffallend klein, ein Mangel an Proportionalität, der manch modernem Betrachter störend auffällt<sup>69</sup>. So wirken Festungen, Städte, aber auch Schiffe und Landschaften beinahe “überfüllt”, was aber weniger in einer großen Zahl an Personen als im Mißverhältnis der Größenrelation begründet liegt. Daß die entwerfenden Künstler sich für ihre Darstellungen der chorographischen “Kavaliersperspektive” bedienen – die, wie gezeigt, auch für Festungspläne und Kriegskarten Verwendung fand – hat seinen Grund weniger im militärischen Sujet als darin, daß nur diese Überschau es erlaubte, die Darstellung zu gliedern<sup>70</sup>.

Es darf jedoch an dieser Stelle nicht übersehen werden, daß man es bei den meisten historischen Darstellungen jener Tage mit Formen der Bildpropaganda zu tun hat<sup>71</sup>. So steht wohl außer Frage, daß die Tunis-Teppiche Vermeyens tendenziös waren. Man könnte deshalb zumindest vermuten, daß der Komposition zusätzlich auch eine inhaltliche Bedeutung zukam und daß der “kartographische Blick” und die chorographische Projektion bei der Darstellung historischer Ereignisse ganz bewußt eingesetzt wurden, weil die Zeitgenossen sie als Ausweis von Wahrhaftigkeit verstanden<sup>72</sup>. Tatsächlich hatte Jan Vermeyen in seinen Patronen für die Tunis-Serie besonders viel Mühe auf die kartographisch genaue Wiedergabe der topographischen Gegebenheiten verwandt, deren Authentizität nicht zuletzt sein geschickt ins Bild gesetztes Selbstbildnis betont. Die Repräsentanz des Künstlers auf topographischen Bildern entsprach der Konvention und besagte, daß der Künstler ausweislich *ad vivum* gezeichnet hatte<sup>73</sup>. In ihrem

67 Schon Göbel: Wandteppiche (s. Anm. 52), S. 420, lobte “die vorzüglich detaillierten Perspektiven des Hintergrundes”.

68 Eine so frühe wie bedeutende Ausnahme hiervon stellt ein Holzschnitt Albrecht Dürers dar, den dieser seiner Befestigungslehre als Illustration beigegeben hatte. Vgl. H. Neumann im Katalog der Ausstellung: Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1985, Nr. 290, S. 349 – 350.

69 D’ Hulst: Bildteppiche (s. Anm. 49), S. 230, schreibt beispielsweise, daß sich Vermeyen in seinen Tunis-Teppichen “eines störenden Mangels an Proportion schuldig” mache. Und schon Göbel: Wandteppiche (s. Anm. 52), S. 420 bemerkt: “Bisweilen wollen die Größenabmessungen der Figuren mit der umgebenden Szenerie nicht recht übereinstimmen. Bei der Einnahme von Goletta sind die Ruderknechte in der rechten unteren Ecke des Teppichs zu groß gezeichnet gegenüber dem Boote, das trotz der starken Belastung wie eine Feder auf dem Wasser schwimmt.”

70 Darstellungen dieser Art stehen kompositorisch in der von Hieronymus Bosch begründeten Tradition der kleinfigurigen Wimmelbilder und der “Überschaulandschaften” des Joachim Patinier wie seiner Antwerpener Nachfolger. Vgl. dazu Gibson: Mirror (s. Anm. 19), S. 3 – 36.

71 Vgl. dazu Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1993, S. 98 – 101. Zu diesem Problem auch Nils-Arvid Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde, München 1982, S. 82 – 84, der konstatiert, daß es keine “unschuldigen Bilder” gibt und treffend schreibt: “Während in unserem Umgang mit verbalen Quellen eine kritische Einstellung schon lange selbstverständlich geworden ist, hat man in bezug auf Bilder Quellenkritik bislang vernachlässigt.”

72 Daß der Begriff “kartographische Projektion” auf Vermeyens Tunis-Teppiche, aber auch auf andere Historien Darstellungen wie die Geschichtsblätter Hogenbergs, anwendbar ist, zeigt sich, wenn man sich die im 16. Jahrhundert übliche Herstellung wie Rezeption von Städtebildern und wissenschaftlichen Illustrationen vor Augen führt.

73 Vgl. Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, S. 101 – 110.

Aufbau wie in ihrer Projektion versprach Vermeyens Ansicht von Tunis eine auf Beobachtung beruhende Authentizität, womit zugleich auch die Wahrheit der dargestellten Ereignisse unterstrichen wurde<sup>74</sup>.

In seinen 1713 erschienenen „Curieusen Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt- und Neuen Landcharten“ schrieb Johann Gottfried Gregorius, daß „der unüberwindliche Macedonische Held Alexander der Grosse, [...] aller Orten bey seiner siegreichen Armee auch erfahrene Geographos mit sich [führte], welche entweder die überwundenen Länder abzeichnen oder diejenigen so er anfallen wolte erforschen und beschreiben, und denen Macedoniern zu Ehren verwahren musten.“ Auch „das weyland kriegerische und sieghaffte Rom“ habe, so fährt er fort, „als es noch Käyserin der gantzen Erden bedeutete, [...] es an solchen Gemälden, welche die Schlachten, überwundenen Städte, Republicquen, oder eroberten Berge, Flüsse und Gegenden præsentireten, zu verherrlichung ihrer prächtigen Triumphe niemahls ermangeln lassen“<sup>75</sup>.

Neben ihrem unzweifelhaften praktischen Nutzen bestand demnach die wichtigste Aufgabe der von Künstlern gezeichneten chorographischen Darstellungen darin, den Ruhm siegreicher Feldherrn oder gar ganzer Nationen zu mehren – „zu verherrlichung ihrer prächtigen Triumphe“. Diese vordergründige Funktion derartiger Darstellungen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß „der Maler für die Wiedergabe der Länder, in getreuer Übereinstimmung mit der Kosmographie, alle Regeln seiner Kunst beachtet“ hat. Es darf deshalb nicht vergessen werden, daß derartige Bilder, die heute oft ausschließlich als Werke der Kunst aufgefaßt und klassifiziert werden, seinerzeit als präzise topographische Schilderung verstanden und als solche der Kartographie zugerechnet wurden.

74 Daß der „kartographische Blick“ bei der Komposition von Historienbildern wegen eines wissenschaftlich fundierten Wahrhaftigkeitsanspruchs zum Einsatz kam, wird schwer zu beweisen sein, da bis heute keine schriftlichen Zeugnisse aus dem 16. Jahrhundert bekannt geworden sind, die uns über die Rezeption derartiger Bilder Aufschluß geben könnten.

75 Johann Gottfried Gregorius: Curieuse Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt- und Neuen Landcharten [...], Frankfurt und Leipzig 1713, S. 219 – 220.

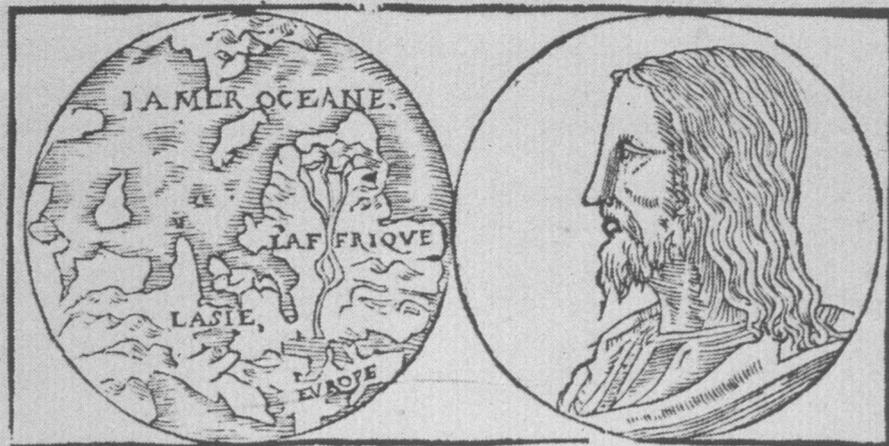


Abb. 1: Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, Landschaft, Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum.



Abb. 2: Gabriello Ughi, Modell der Festung Oostende, Florenz, Museo di San Marco.

## GEOGRAPHIA. EIVS SIMILITVDO.



## CHOROGRAPHIA QUID.

**C**horographia autem (Vernero dicente) quæ & Topographia dicitur, partialia quædam loca seorsum & absolute considerat, absque eorum ad se inuicem, & ad vniuersum telluris ambitum comparatione. Omnia siquidem ac fere minima in eis contenta tradit & prosequitur. Velut portus, villas, populos, rivulorum quoque decursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sūt ædificia, domus, turres, mœnia, &c. Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.

## CHOROGRAPHIA. EIVS SIMILITVDO.

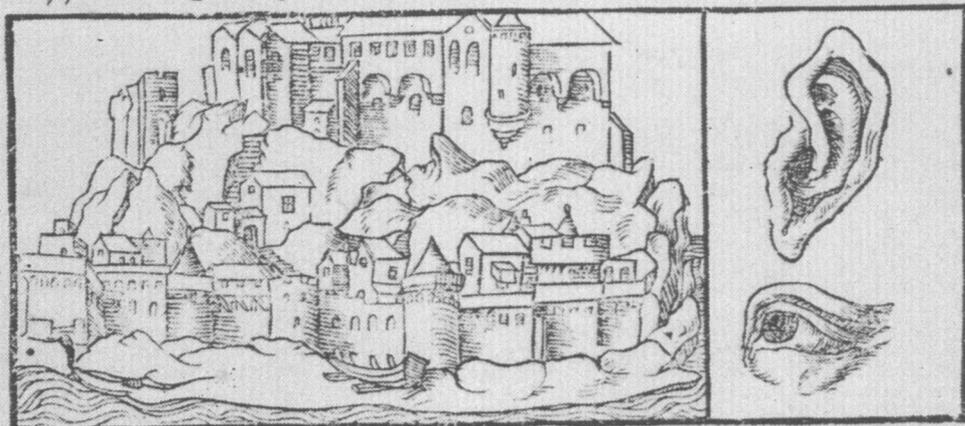


Abb. 3: Peter Apian, Cosmographicus Liber, Ingolstadt 1524, fol. 2r.

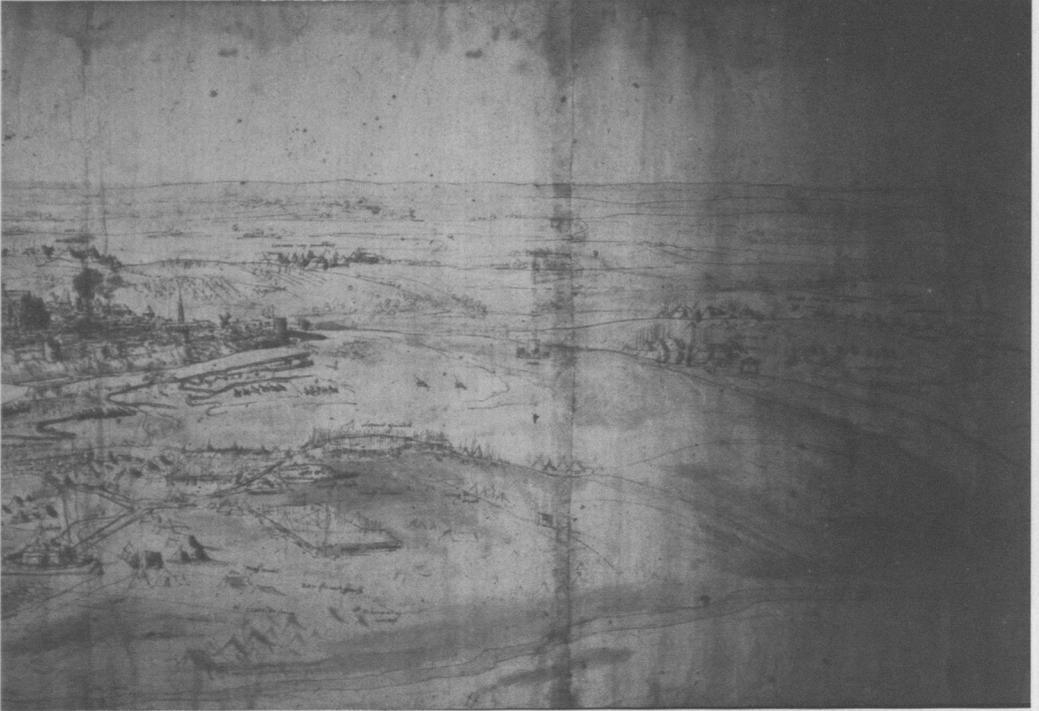


Abb. 4: Anthonis van den Wijngaerde, Schlacht von St. Quentin (Detail), Antwerpen, Staselijk Prentenkabinet.



Abb. 5: Atelier des Willem de Pannemaker nach Jan Vermeyen, Karte des Mittelmeeres, Madrid, Palacio Real.



Abb. 6: Atelier des Willem de Pannemakers nach Jan Vermeyen, Die Eroberung der Stadt Tunis, Madrid, Palacio Real.