

**Edward Casey: Ortsbeschreibungen. Landschaftsmalerei und Kartographie;** aus dem Engl. von Simone Neuber (Bild und Text); Paderborn: Wilhelm Fink München 2006; 436 S., 50 Abb., 17 Farbtaf.; ISBN 978-3-7705-4346-5; € 44,90

Edward Casey, Philosoph an der State University von New York, Stony Brook, befaßt sich in dem hier zu besprechenden Buch (Originaltitel: *Representing Place: Landscape Painting and Maps*; Minneapolis: University of Minnesota Press 2002) mit „basic issues“, wie er mitteilt, zum Verständnis von Landschaftsdarstellungen. Es folgt auf die Bücher „*Getting Back into Place*“ (über identitätsstiftende Erinnerung) und „*Fate of Place*“. Als vierter Band stellt „*Earth-Mapping*“ Werke zeitgenössischer amerikanischer Künstlerinnen und Künstler vor: Nach *Earth- oder Land Art* sei Kunst als eine Art Kartenmachen (mapping) zu denken, als sinnliche Erfahrung des Ortes in „*a deeper loyalty to the bodily sense of place*“. Einen weiteren Band, der dem Projekt folgen soll, hat der Autor angekündigt.

Wer das Buch aufschlägt, findet die hervorragend konzentrierte Auswahl und die Qualität der Abbildungen sowie das Papier tadellos; nur Taf. 16, Keisais Panoramakarte von Japan, wirkt zu dunkel. Der Umfang des Textes und die Art und Weise der Überlegungen, die sich bewährter wissenschaftlicher und philosophischer Literatur anschließen, machen die Lektüre zu einem unerwartet mühsamen Unternehmen, das jedoch auf eigene Assoziationen stark anregend wirkt. Darin liegt ein ungewöhnlicher, ja einzigartiger Gewinn dieses phänomenalen Buches, das zwischen Philosophie, Kunst, Wissenschaften und rhetorischem Pathos – anderen Autoren oder Sehindrücken schlicht huldigend – laviert.

Die Gedanken des sich zu einem „Kreis aufsteigender Künstler“ zählenden Autors beginnen mit Bildern aus dem Amerika des 19. Jahrhunderts und enden mit Vermessungskarten des Kontinents aus der Zeit: Eine historische Selbstreflexion, die von der Ähnlichkeit des Constable'schen „*Stour Valley*“ (dessen Kartierung unerwähnt bleibt) mit holländischer Landschaft zehrt, den Umweg über asiatische Karten nimmt und sich aus europäischen Karten der Prähistorie, des Mittelalters und der Neuzeit entwickelt. Kontinuierlich hervorgebrachte Begrifflichkeiten (manchmal zunächst nur diese, so daß man erst einmal nicht viel davon hat) folgen der plausiblen Begründung für das Interesse zunächst an Photographie und Malerei, „kognitiver Gier“. Wie der Autor meint, evozieren Karten eher die körperliche Bewegung des Betrachters, Bilder jedoch Gefühle. So ist die Beschreibungsarbeit in diesem Buch als Versenkung offenen Auges in das Verhältnis von Außen und Innen, Welt und Imagination, zu verstehen.

Die subtil angelegte, für den Gebrauch jenseits der Lektüre äußerst fruchtbare, wenn auch problematische Mehrschichtigkeit der anspruchsvollen Erkundung dessen, was, mit Goethe gesprochen, die Welt im Innersten zusammenhält, erschließt sich nur allmählich und verlangt intensive Einlassung auf einen Text, dessen gelegentlich vermeidbare höhere Metaphorik umso mehr verunsichert, wenn nicht amüsiert oder ärgert. Die Rezensentin fühlt sich weder von dargestellten Felsen noch „mit Achtung erschlagen“, und mit dem eines Rabelais würdigen „mikroskopischen Krückstock“ ist

das den Blick instrumentell auf einen winzigen Raumausschnitt fokussierende und ihn zugleich erweiternde Mikroskop gemeint. Daß mitunter die Übersetzung strau-chelt, läßt argwöhnen, man habe es mit zwei Texten zu tun. „Eine solche Geschichte“ wird nicht „angehaucht“: „No such story is even suggested“. Eckige Klammern, die nichts enthalten, lassen sich irgendwie als angedeutete Hypertext-Darstellungen ver-rätseln, die nicht stattgefunden haben. Leider ermüden überaus viele Flüchtigkeiten die Aufmerksamkeit: Tipfehler, auch bei Autorennamen und Literaturtiteln; gering-fügig andere Bildmaße (in Inches) als im Originaltext zu einem Bild von Fitz Hugh Lane und zu John Constables Skizzen; fehlende Maßangaben für Abb. 6.5 (kleine Ab-bildung der großformatigen Bildrolle, und soll die Legende zu Abb. 11.1 der Karten-beschriftung entsprechen?); lebte T'ien Yu-yen (S. 159) im 17. oder im 7. Jahrhundert?; ein zweimaliges Zitat, in dem ein Gedankenstrich die wesentliche Auslassung signa-lisiert (Maurice Merleau-Ponty S. 152 und S. 317); ein Zitat, das fast genau übersetzt ist („ausgekünstelt“ statt „ausgeklügelt“, im Original „calculated“, Alan Wallach S. 375); Nachweise sind gelegentlich ungenau (Kant S. 359 Anm. 33, S. 361 Anm. 39); im Register wird manches vermißt bzw. sind Seitenzahlen nicht korrekt angegeben; im Inhaltsverzeichnis stimmen Überschriften nicht mit Kapiteln überein, und das Re-gister ist nicht erwähnt. Kurzum, das Lektorat wird vermißt.

Im eher reichhaltigen Glossar, das einigermaßen geläufige wie auch sehr spezi-fische Begriffe des Autors aufführt (man hat es also keineswegs nur mit der Vermitt-lung von Grundlagen zu tun), wären Verweise auf Textstellen hilfreich. So sind sieben Einträge zu Repräsentation, Repräsentamen usw. zu unterscheiden; nichts aber zu „Repräsentationsrepräsentationen“, dem Titel des 12. Kapitels, der im Inhaltsver-zeichnis nicht erwähnt ist. Über den Untertitel, „Wiedergabe von Vorstellungen“, kommt man im Glossar immerhin auf „Repräsentation als Wiedergabe“ und zu „Re-präsentation als Vorstellung“; im Register findet man „Repräsentation des Repräsen-tierenden“, jedoch nicht mit den Seitenzahlen des Kapitels.

Die Rezensentin wäre für grundsätzliche Hinweise zur Übersetzung dankbar gewesen; so zu „map“ (map-making, mapping), griech. pinax, lat. forma, nach O. A. W. Dilke jeweils auch mit „picture“ übersetzbar, was Svetlana Alpers, der Casey in weiten Teilen folgt, in „The Art of Describing“ mit „picturing“ zum Ausdruck bringt. Die von Caseys Übersetzerin, Simone Neuber, angemerkte Doppeldeutigkeit von „painting“, als Vorgang des Malens und als fertiges Gemälde, weist auf das Inter-esse des Autors an der künstlerischen Produktion, von der ortsgenauen Zeichnung zum Gemalten, hin. Unterschiede von Karte (map, chart, plan, survey, card) und Bild (picture, image, Ikon, Eikon – letztere im Glossar) berücksichtigt das nicht; vgl. bei P. D. A. Harvey: „picture-maps“, „scale-maps“; Catherine Delano Smith meinte, die Unterscheidung von „picture“ und „map“ entspringe einem rationalen Bedürfnis, nicht einer Notwendigkeit. So geht es Casey um Synthese, wenn er sich der getrenn-ten Betrachtung von Gemälden und Karten widmet (erst im nächsten, vierten Band seines Projektes arbeitet er mit dem Begriff „mapping“, der beide vereint): „Bild (image)“ sei laut Glossar „mentale oder psychische Repräsentation einer Sache“, „Kartenbild (oder Bildkarte)“ könne man als das eine oder andere betrachten; be-

stimmte Bilder führen in Anschauung über: Eine „Bildkarte (picture map)“ bestehe fast nur aus piktographischen Zeichen, „quasi-kartographisch“ sei ein Bild, das auch als Karte gelesen werden könne, wie die unter Wolkenschatten präzise „Ansicht von Amsterdam“ des Jan Christaenszoon Micker in Vogelperspektive. Und eine „Landschaftskarte“ sei ein Kartenbild, das, wie ein Gemälde, zum imaginären Betreten auffordere, etwa jene Panoramakarte Japans.

Kommt man den phänomenologisch fundierten Absichten des Autors auf die Spur, so wird klar, daß nicht Land- und Seekarten, Gemälde, Zeichnungen und Photographien zur Orientierung in der Welt Gegenstand des Buches sind – obwohl der Autor wunderbare Beispiele zeigt –, sondern ein geistiger Zustand, der als mentale Karte auch im deutschen Sprachraum bekannt ist. „Representing“ im Originaltitel, im Deutschen mit „Beschreibungen“ wiedergegeben, ist bei Svetlana Alpers „describing“, das Schaffen und Lesen von Bildern der Wirklichkeit. Über den damit verbundenen Begriff „Ort“ (place) arbeitet Casey seit Jahrzehnten, er hat ihn (nicht in diesem Buch) aus dem antiken „topos“ entwickelt und bezeichnet ihn hier als kleinste Einheit („Lokus“) bis „unendlich große Ausdehnung“. In einem Aufsatz von 1983 faßte er ihn als Repräsentanz vergangener Ereignisse auf („Wiedererinnerung“, deutsch im Original), als Erleben der mit dem Körper verbundenen Stimmung, als Begegnung des Geistes („mind“) mit der Welt, in welcher die Landschaft einen Behälter bilde, dessen Rand der Horizont sei. Der Begriff wird anders als in Architektur, Soziologie und kultureller Geographie angewandt, steht jedoch nicht in Widerspruch damit. Er sei weder absoluter Raum, wie bei Descartes und Newton, noch reine Vorstellung, wie bei Kant. Es handelt sich wohl auch um die Sprache selbst. Möglicherweise beruht die Begriffsfindung auf einer Besorgnis ähnlich Hans-Georg Gadamers Idee der in der industriellen abendländischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ortlos gewordenen Künstler. Die mit Caseys Vorstellung vom Ort erneuerte Landschaft erfährt, so läßt sich erahnen, eine stärkende Bindung an Körper und Geist. Das Erscheinen des „Ortes“, den bestimmte Bilder und Karten repräsentieren, weist auf sein Vorhandensein in der Landschaft hin. Dieser Ortsbegriff verweigert sich der Existenz beliebiger „Stellen“ auf der Erde, die durch Luft- und Satellitenphotographie als „entsetzlich homogener“ Raum angezeigt seien. Vieles bleibt wohl in der Umkreisung ungesagt. So erstaunen historische Rasterkarten, deren Gitternetze, anders als Längen- und Breitengrade, nicht der Erdkrümmung (also der geowissenschaftlichen Erkenntnis) angepaßt wurden, aber dennoch bei der Vermessung weiter Landesareale funktionierten. Das führt zu dem vagen Einfall, daß der Autor seine Tätigkeit des Schreibens am Computer – am „Ort“ – vollzieht, an dem eine rasterartige Struktur und Imagination in der Tiefe gegeben sind; der Ortsbegriff bleibt offen.

An Landschaftsdarstellungen unbezweifelnder Bedeutung aus dem „visuellen Erbe“ Amerikas (Bryan J. Wolf) reformuliert Casey den von Edmund Burke geprägten Begriff des Erhabenen. Vor allem im abziehenden Sturm und der aufklarenden Atmosphäre sei Thomas Coles Gemälde „View from Mount Holyoke, Northampton Massachusetts, after a Thunderstorm (The Oxbow)“ nicht mehr als apokalyptisch – im Vergleich mit den düsteren Landschaften des Zwielfichts und der urweltlichen Ab-

gründe in den Gemälden Albert Bierstadts und Frederic Edwin Churchs –, sondern als natürlich zu begreifen: Während Edmund Burkes Riesiges, Finsteres und Schweigendes einen starken Eindruck von der Macht des Ortes gebe (leider „dampft“ der Vulkan in Frederic Edwin Churchs „Cotopaxi“; engl. „fuming“), erfrischt die Feuchtigkeit nach dem Sturm in Thomas Coles Gemälde die Vegetation und gibt den Blick auf die weite Landschaft und die Flußbiegung frei. Anhand einer Arbeit von Fitz Hugh Lane (windstille Meeresbucht mit titelgebender Felsinsel „Norman’s Woe“) wird die von diesen Künstlern angestrebte Erhabenheit als kontemplativ, als zerebrales oder spirituelles Ereignis der Transparenz, detailliert beschrieben. In der Leere dieser Landschaft bedarf es der Anordnung des Segelbootes (sinnlich umkleidete Vertikale und Horizontale). Es wird übergeleitet zum Begriff der Vorstellung (Gemüt) in Kants „Kritik der Urteilskraft“: Mit Abweisung der Furcht, so Casey, stehe Natur nicht mehr für das Erhabene, sondern errege es. Daher rühren Zweifel, ob es echt sei. Um dieses Problem in der Auseinandersetzung des Malers mit der Landschaft zu lösen, benötigt Casey den Begriff des Natürlich-Erhabenen. Die maßstäbliche Übertragung der Zeichnung ins Gemälde – nach dem Anblick der Natur vor der Leinwand im Atelier – hätten beide Maler mit Hilfe von Rastern vorgenommen. Thomas Cole habe den Sturm aber wohl erst am Gemälde hinzugefügt; eine „Verkomplizierung“ der Darstellung, jedoch so unmittelbar natürlich wie psychologisch erklärbar.

Orte ohne Leere zwischen den natürlichen, interpretierbaren Phänomenen – in Thomas Coles Catskillbildern sind die Wege durch Nebel verhüllt – bilden eine geographische Region (chora) mit einer gemeinsamen Geschichte und Identität; ihre Besonderheiten stelle die Chorographie dar. Casey erörtert das „gute Leben“, das mit der neu gewonnenen Sicherheit am Natürlich-Erhabenen einhergehe, ohne sich auf das Provinzielle zu beschränken. Mehrere Bilder bzw. Künstler seien nötig, um eine Region angemessen darzustellen. Exemplarisch werden Arbeiten von John Constable beschrieben, die die Gegend um Dedham Vale zeigen. Erinnerung sei für diesen Maler nicht psychologisch, trotz des Verhältnisses zum Vater, sondern er habe auf seinen Reisen in der Heimat sein Gefühl für den Ort wiederbelebt und neue Erinnerungen geschaffen. Dieses Gefühl mache aus der Landschaft auf der Leinwand einen „Oberflächen-Ort“. Die Formate der Studien variieren, und bereits die Skizzen hätten, anders als bei Fitz Hugh Lane und Thomas Cole, „Ausstellungskraft“. Auch seine Wolkenstudien stellen das sich unendlich Verändernde, dabei sich Gleichbleibende dar (die Bilder sind nicht „rechteckig und liegend“, so sie nicht auf dem Boden liegen, sondern querformatig, was im Englischen „landscape format“ heißen würde, und sie „erscheinen“ nicht zeitlich „länger“, sondern im Verhältnis von Breite zu Höhe. Caseys Vokabular eilt zu den chinesischen Rollbildern voraus. So lassen sich aber auch die Abbildungen im Buch als eine Serie betrachten, die zu einer Erweiterung und Vertiefung des Schauens führt).

Der Malerei der Sung-Zeit (10. bis 12. Jahrhundert) eigne die „Meisterung der anfänglich dominanten Äußerlichkeit“ in der Anfertigung wie der ursprünglichen Dauer stundenlangen Ausrollens und Betrachtens. Natur sei überall, nicht nur im Gegenüber, es bedürfe daher keiner Internalisierung, sondern „geistiger Resonanz“

(Yang Wei-chen). Zwischen Himmel und Erde sei eine Ansammlung von Orten im Atem des Universums, dem ch'i, vorzustellen. Die „Sommerberge“ ziehen dahin, zum Horizont hin kleiner werdend; ein Hintereinander, das nach Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty als „Deckung“ benannt wird. Durch Nebel verschleiert wirke der aufragende Berg in „Früher Frühling“ des Kuo Hsi in die Ferne gerückt: Tiefe werde durch Höhe repräsentierbar, was Merleau-Ponty als Umkehrung der Dimensionen beschrieben habe. Besonders gewaltig wirke in Fan K'uans „Reise durch eine Fluß- und Berglandschaft“ die „hohe Ferne“ des Bergfelsens mit dem dünnen Wasserfall. Diese Eindrücke gründen in Tao und Zen (ch'an) auf der Vorstellung von Leere. Der Geist der in diesem Sinne durchwanderten Landschaft durchdringe den Körper des Malers und bringe sich im Bild zum Ausdruck: Man hat es mit einer Repräsentation in der Landschaftsdarstellung selbst zu tun. Wen C. Fong bemerkt darüber hinaus, daß taoistische Maler durch an Land gefundene Meeresfossilien zu Vorstellungen über die Welterschöpfung angeregt wurden. Casey kann hieran anschließen, wenn er bemerkt, daß auch Thomas Coles „Oxbow“, fern des Episodischen, die Darstellung einer *longue durée* verwirklicht habe.

Hatte Casey bisher systematisch eine sich der Natur annähernde Haltung der künstlerischen Produktion entwickelt, so geht es nun um den repräsentierten Ort. Im Hintergrund von Gemälden Jan Vermeers abgebildete Landkarten (zumindest eine von ihnen ist erhalten) seien als getrennt von seiner Kunst, aber im gemeinsamen Raum dargestellt. Der Maler habe auch mit der topographisch genauen „Ansicht von Delft“, seinem Wohn- (oder vielmehr, wie Casey sagt: „Ursprungsort“) eine ästhetisierende Verschränkung von Wirklichkeit und Bildgegenstand betrieben. Die semiotische Ebene gerät nebenbei in den Blick: Vermeer wohnte nicht in seinem Gemälde. Der insofern richtig bemerkte „Ursprungsort“ meint – und das bleibt für die Rezensentin diffus, wenn nicht unsichtbar – einen ursprünglich inspirierenden Ort, der selbst nicht dargestellt sein müsse. „Ort“ scheint unveränderlich, aber aus bedeutsamen Ebenen zu bestehen, die sich ineinander schieben; eine Konzentration, die zu künstlerischer Gegenwärtigkeit im Rahmen eines Bildes führt.

Ein weiteres Beispiel sind japanische, als Kunstwerke aufzufassende Landkarten. Sie erreichen eine größtmögliche Verdichtung der dreidimensional vorzustellenden Repräsentation in der Fläche, denn sie zeigen die Inselwelt bis zum Horizont; Japan sei dafür klein genug. Anders sei Paul Cézanne verfahren. Indem er die stellenweise leere Leinwand beließ, um das Licht um den Gegenstand herumzuführen, habe dieser einen Ort in der Raumtiefe erhalten. Für die Darstellung des Schönen, das sich dem Erhabenen entzieht, sind weitere „Verortungen“ wichtig, so der Ausstellungsort und der Rahmen, der das „Energiefeld“ Bild vom Raum trenne und auch die Wand sein könne; er selbst enthalte nichts. Bei einer „Verortung“ („Fehlverortung“) dagegen werde eine Sache an einen anderen, oft unerwünschten Ort gesetzt. Der Ort sei dann nicht, wie eine Landschaft in einem Gemälde, repräsentiert, sondern werde funktionale (dem Foucaultschen Raum ausgelieferte) Stelle – daher die Betrachtung von Karten, die zwischen Erdkunde und Wegbeschreibung einen orientierenden Nutzen in der Wiedergabe von Wirklichkeit erwarten lassen.

Im zweiten Teil des Buches werden zunächst prähistorische „einfache Karten“ gezeigt. Die angeführte Bedolina-Felsritzzeichnung im Valcamonica, einem Alpental nördlich von Brescia, vereint verschiedene Entstehungszeiten und damit Darstellungsweisen; wie Susanne K. Langer bemerkte, seien diese der variable Faktor. Catherine Delano Smith hatte zur Verdeutlichung die frühere Zeichnung (in Vogelperspektive) abgebildet, nicht die späteren, seitlich gesehenen Hütten, Figuren und den Turm mit Tieren. P. D. A. Harvey sah die gesamte Zeichnung im Übergang vom Symbolischen zum Bild. Casey deutet den Fall dahingehend, Smith habe die Hinzufügungen als Konfusion, damit als Regression empfunden, Harvey die „Verbesserung“ betont; dabei könne seiner Bildidee ein durchaus unbestimmter Inhalt zugrunde liegen. Wie wichtig sind Bilder für die Wirklichkeit vermittelnde Kartographie, und sind sie tatsächlich Modelle der Welterklärung? Die Bedolina-Ritzzeichnung schein wie die anderen erwähnten Felsritzzeichnungen der Region tatsächlich eine Karte zu sein; ihre Abgrenzung zur Umgebung hebe sich in zeitlicher Dimension – in der Vorstellung Caseys – auf, er erlebe ein „wirkliches Schauen“ über das Alpental. Ausführlichere Karten (womit er die Ansichten der genannten Forscher zu Form und Entwicklung weiterdenkt) zeigten entweder die Schraffur des Geländereiefs oder erzählen eine Bildergeschichte in symbolischen Formen, wie die Karte des Tortoise-Clans der Delaware. Gerade die Ausführlichkeit verursache formale Fehlverortungen, analog zu Heideggers „Versetzen“ und der „Verschiebung“ bei Freud. So bleibt es dem Leser überlassen, die zuletzt erwähnte Karte in der abschweifenden Phantasie als mythisches Geschehen oder als Rätselspiel zu entdecken, während sie als historisch lesbar gilt. Die Untersuchung der verschiedenen Karten und ihre humanisierende Interpretation führen Casey zu Darstellungen, die aufgrund ihrer Exaktheit ‚Karte‘, aufgrund ihrer Ästhetik ‚Bild‘ genannt werden können; wie die prächtigen Portolane, Seefahrerkarten, die nach Erkundungsreisen angefertigt wurden und neben Meßlinien schriftlich die Namen von Hafenstädten angeben.

Die Darstellung geographischer Eigenschaften in der Gegenwart näheren Karten sei in einer „Identitätskrise“ befangen und „stets als komplexes und geschecktes Etwas angetroffen“ worden, das seine Existenz – man darf ratlos bleiben – zwischen Kartographie und Landschaftsmalerei friste. Jan Vermeer und Pieter Saenredam hätten diese bedürftige Topographie zum Bild vervollkommnet, während Rembrandt das Talent zum Kartographen gehabt, danach aber nie gestrebt habe. Letztere seltsam platte Bemerkung ist sinnvoll, insofern – was anfangs im Buch erwähnt wurde – Fitz Hugh Lane und Thomas Cole als Stecher bzw. Kartograph ausgebildet waren. Coles „Oxbow“ sei emblematisch gerade für amerikanische Maler, weil er zwei Raumeigenschaften verbinde, den Fluchtpunkt im Vordergrund und den Distanzpunkt in der Ferne. Dazwischen sei Wildnis gewesen, die verständliche „Urängste“ geweckt habe, der übersichtlichen holländischen Landschaft mit der ruhigen Wirkung des gänzlich bewohnbaren Raumes nicht zu eigen. Landschaft sei einfach elementar – als Wasser, Erde, Fels – vor Augen und der wesentliche Gegenstand für Karte wie Bild gewesen. Beschreibung (und damit nähern wir uns dem Autor als Künstler) stehe zwischen „mapmaking and landscape painting as their common boundary“: „Die Beschrei-

bung ist einfach die geteilte Grenzlinie zwischen Landschaftsmalerei und Kartographie“. Karten und Bilder stellen eine größere, nicht die ganze reale Welt dar, deren Inspiration beiden gleich zuteil werde; beide werden „pictura“ genannt. Daß Ortsdarstellung dem Bild wesentlich, der Karte nur akzidentuell sei, bewahrt dem Blick die größere Bedeutung vor der auf Vermessung beruhenden Darstellung, die aber auch auf die Beschreibung mit Worten einwirkt, während sich beide tatsächlich um einander drehen.

„Karten hinter Gittern“ („gridded mapping“) seien in China vor dem 17., im Westen seit dem 19. Jahrhundert entstanden. Das zweidimensionale Raster, eine Art Rahmen ohne Abschattung, sei von den (darin) dargestellten landschaftlichen Phänomenen getrennt. Dagegen erlaube die Schrägperspektive in japanischen ukiyoe-Karten, welche ohne Zuhilfenahme eines Gitters angefertigt worden seien, die Fusion bildlicher Darstellung und kartographischer Treue. Diese „„kunstlose Art von Schönheit““ (Matsutaro) wird von Casey als besonders kraftvoll erlebt. Partielle Übertreibung (sie verursache keine Verzerrung und vereinfache) und Dichte der Komposition erzeuge eine „imaginative Projektion in die intimen Winkel dieser Landschaft“; das Nichtlineare wird mit geometrischen Begriffen umschrieben. Dagegen seien Katasterkarten zu statistischen, besitzanzeigenden Zwecken Ortslage- oder Positionskarten („survey maps“, „land maps“) von „radikaler Simplifizierung“.

Eine moralisch anmutende Bevorzugung in der Betrachtung von Karten, die Natur darstellen, deutet sich auch hinsichtlich der Vermessung Amerikas an. Ein ästhetisches Ideal habe es Ende des 18. Jahrhunderts nicht gegeben; Sümpfe, Berge und Flüsse hätten das „Pathos“ der grenzenlos verwendbaren Gitter „boykottiert“ und seien als „„natürliche Widerstände““ (Casey verwendet diesen Begriff, wie er mitteilt, nach Edmund Husserl) ignoriert oder im Schnittpunkt eines Gitters als „Naturphänomen“ vermerkt worden. Diese Rahmung war demnach zumindest ebenso wichtig wie das Darzustellende – und selbst Darstellung. Wurde auf Ausführlichkeit zugunsten von Genauigkeit verzichtet, so habe John Charles Frémont das Problem, nicht alle Phänomene genau und zugleich übersichtlich darstellen zu können, umgangen, indem er zwischen den Einträgen in seinen Vermessungskarten und dem unterschieden habe, was er in Feldbüchern notierte. Topographie sei Geographie geworden, die vollständigste Repräsentation der Welt. Hier beginnen die modernen Wissenschaften, die Schriftliches und Bildliches trennen – nachdem bildliche Darstellungen in der Antike in Karten hineingefunden hatten, welche zunächst in Gestalt geschriebener Ortslisten für Küstenseefahrer existiert hatten.

Jan Vermeers innenräumliche Ortewelt erscheine vermögend „warm“ (hell). Die mehrfach erwähnte Heideggersche „Lichtung“ jedoch wurde von Jacques Rancière in „Politik der Bilder“ in einen konkreten Ort übersetzt, an dem ein Überlebender des Nationalsozialismus seine Erinnerungen vor der Kamera abschreitet und die Verzerrung der Perspektive zwischen heute und damals erfährt – ein Abschied von der Vorstellung des behagenden Ortes. Nichts von dem, was wir tun, sei „unplaced“ („Fate of Place“). Tom Conley hatte in „Self-Made Maps“, einem Buch, das Casey außerordentlich schätzt, geschildert, wie sich menschliches Tun – Kleinstes wie Größtes

bedeutend – an inselhaften Orten der Phantasien, Obsessionen und Neurosen und auf wirklichen Inseln ereigne; für André Thevet sei das Schreiben Erfahren des Ozeanischen selbst gewesen, jedem gedruckten Buchstaben eigne inselartige Singularität (O wie Ozean). Auf den Seiten 151, 156, 159 des vorliegenden Buches, das nicht zuletzt das Mumintal (als hinweisend beschriftete Karte als Bild in Tove Janssons Kinderbuch) erwähnt, kriechen die fremdländischen Wörter aus dem Hut des Zauberlehrlings: Interinvolvierung, Inegalitarismus, Interaktion, integriertes System, innerer Zauber, Illustration, verinduzieren, Instantiierung, Internalisieren und Internalisierung, Inhalte, innerlich, inkorporiert und interpersonale Identifikation.

„Vorrangiges Sein“, die Kräftigung des Dargestellten in der tatsächlichen Verbindung mit einem Ursprünglichen, erwerbe der an die Darstellung gebundene Ort erst mit seiner aufrichtigen Repräsentation; Erde, Gaia, erscheine verschlungen mit vielfältigen Welten. „Kraft“ (einen Begriff, den Casey auf den Mythos von Antaeus bezieht) hatte Charles Sanders Peirce 1878 in seinem Aufsatz „Die Ordnung der Natur“ als angeboren bezeichnet: Mit Raum und Zeit bilde sie Vorstellungen von Welt. Dazu habe der menschliche Geist eine besondere Neigung, und anders hätte sich sein Verstand nicht entwickelt. Das Sonnensystem sei wohl aus verdichteten Nebeln hervorgegangen. Thomas Coles Bilder und die chinesischen Tuschezeichnungen lassen an einen gemeinsamen Ursprung von Schöpfung und Mensch denken. So wird der Philosoph, der sich für seine Untersuchung des Wahrheitsgehaltes von Darstellungen auf Peirces Zeichenbegriff stützt, sein Schreiben als schöpferisch bildend, als symbolischen Prozeß oder rettenden Zauber, verstehen.

Landschaftsmalerei beabsichtige, in einer Naturlandschaft den „Ort der Tiefe“ wiederzugeben, nachdem mit der Kartierung Amerikas die Idee dessen, was Landschaft sei, verlorengegangen sei. Die Entscheidung Blaise Pascals, „Moses oder China“, deutet sich in dem möglichen hebräischen Buchstaben am Hügel in der Ferne des „Oxbow“-Gemäldes an. Ein Computerprogramm von Harold Cohen heißt übrigens Aaron, worauf Mihai Nahin in „Die erträgliche Unerträglichkeit des rationalen „Mind“,“ einem Aufsatz von 1993, hinweist – Casey artikuliert aber kein Interesse an Technologien. Die Rasterung zur maßstäblichen Übertragung könnte in China in der Struktur der Seidengewebe, dem Malgrund, unmittelbar gegeben sein, deren Kreuzpunkte als „Orte“ gelten; der Autor verzichtet auf eine nähere Erklärung chinesischer Malerei. Die Mitteilungen dieses Buches zur Landschaftsdarstellung erweisen sich mit der Andeutung einfachster geometrischer Formen und Koordinaten und dem durchaus erschöpfenden Gebrauch von Begriffen, die die Idee des Ortes festigen sollen, als Grundlagen künstlerischer Betrachtungsweisen. Arthur C. Dantos Bemerkung, Wahrnehmung von Erfahrung beweise nicht, daß man nicht träume, kann dabei berücksichtigt werden. Die Suche nach Ordnungssystemen, die schon die Maler der Portolankarten – mit deren Hilfe man in Küstenregionen segelte und Meere überquerte – bewegte, fand bei den amerikanischen Malern des 19. Jahrhunderts ein besonderes Verhältnis zum Wasser, dem klarsten Element, das zum Transformator für die Sublimierung des Schreckens wurde. Wir haben es in diesem Buch mit einer Dar-

stellung des Sehens der Geschichte Amerikas zu tun. Dem Leser würde man eine bessere zweite Auflage wünschen.

HEIKE WETZIG  
Braunschweig

**Canossa 1077. Erschütterung der Welt.** Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, hrsg. von Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff; 2 Bände, München: Hirmer 2006; 633 und 581 Seiten, zahlr. Schwarz-weiß- und Farbabb.; ISBN 3-7774-2865-5; € 75,00

Die hier vorzustellende Begleitpublikation und die zugehörige Ausstellung nehmen ihren thematischen Ausgang an jenem punktuellen Ereignis des Jahres 1077, als der mit Bannstrahl versehene und mit dem päpstlichen Verbot der Herrschaftsausübung versehene König Heinrich IV. seinen Bußgang zu Papst Gregor VII. vollzog. Auch ohne das heutige historische Wissen war bereits den Zeitgenossen bewusst, dass der sprichwörtlich gewordene Canossagang eine Zäsur bislang nicht denkbarer Ausmaße bewirkte: Das Erfordernis der herrscherlichen Buße zeigte nicht weniger als die uneingeschränkte geistliche Gewalt des Papstes und die Freiheit der Kirche sowie die Herauslösung jeglicher weltlicher Zuständigkeit aus der Sakralsphäre – modern gesprochen: Die Trennung von Staat und Kirche sowie die Gewissensfreiheit deuteten sich als künftige Postulate an. Die hiermit verbundenen politischen und gesellschaftlichen Weiterungen schöpfen allerdings die Tragweite des Ereignisses von Canossa nicht aus, ebenso vielfältig sind die Auswirkungen, die sich aus der Kündigung des einheitlichen Ordo und der damit verbundenen Zeichenwelt in kultureller Hinsicht anbahnten. Insofern berührt der Canossagang nicht lediglich die Angehörigen der mediävistischen Geschichtswissenschaft, sondern alle Interessenten an den einschlägigen Kulturwissenschaften. Die Erzdiözese Paderborn organisierte in diesem Geiste, zusammen mit der Stadt Paderborn und dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe, eine Ausstellung anlässlich des 900. Todestages Heinrichs IV. Die bereits in der 1999 veranstalteten Karolingerausstellung<sup>1</sup> bewährte Ausstellungsgesellschaft präsentierte nunmehr an drei Standorten höchstrangige Exponate, welche das Ereignis, die Zeitumstände und die Zusammenhänge dieser tiefgreifenden Zäsur veranschaulichten. Herausgeber und Veranstalter nahmen sowohl 1999 als auch nun 2006 ein punktuelles Ereignis, und beide Male ein Papst-Kaiser-Treffen, zum Anlaß einer kulturgeschichtlichen Präsentation. Die Ausstrahlungskraft der Begegnungen, d.h. die Bedeutung für die ganze christliche Welt, die Ansprüche moderner Ausstellungsveranstaltungen und die Begrenztheiten lokal agierender Organisatoren waren den Protagonisten bewußt.

1 Vgl. 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn; hrsg. von Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff; Mainz 1999, Rezension in: *Journal für Kunstgeschichte* 4, 2000, S. 322–326.