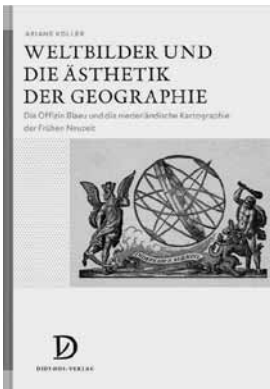


Selbst wenn im Projekt einzelne Mängel in Bezug auf die Vernetzung zu den relevanten Fachdisziplinen aufgetreten sind, ist dies am Anfang einer Kooperation normal. Vielmehr sind weitere und eben auch weitergehende Anstrengungen nötig, um sich nicht in fachspezifischen Filterblasen abzuschotten.

Diese existieren auch andernorts: Gerade die großen Anstrengungen, die im deutschsprachigen Raum wenige Jahre zuvor zur archäologischen Erforschung zu Herbergen gemacht wurden, sind nicht nur hier nicht rezipiert. In dem Kongress wurde ebenso wenig die vorangegangene Forschung der niederländischen Kollegen und des von Erfurt und Solingen aus gestalteten Ausstellungsprojekts wahrgenommen. Dabei waren einige Ergebnisse gut vergleichbar und Hypothesen hätten klarer belegt werden können. Den Fehler sollte man hier nicht in den einzelnen Beteiligten als in den durch politische und disziplinäre Grenzen gegebenen Rahmen suchen. Ein fächerübergreifender Diskurs wäre in jedem Fall wünschenswert. Dies bedeutet jedoch auch, dass man sich darauf einlassen muss, dass traditionelle Lehrsätze der eigenen Schule unter Umständen kritisch hinterfragt oder schlichtweg widerlegt werden können. Gerade einigen weit gehenden kunsthistorischen Interpretationssträngen wurde mit diesem Projekt die argumentative Basis entzogen.

Die hier geäußerten Anmerkungen und Ergänzungen taugen also nicht als Kritikpunkt an interdisziplinärer Forschung. Sie sind vielmehr ein Beleg dafür, wie wichtig es ist, die Thesen der eigenen Fachrichtung mit den Methoden anderer Wissenschaften zu überprüfen. Durch das Forschungsprojekt wurden nicht nur zentrale Streitpunkte der Bruegel-Forschung geklärt, sondern auch ein weites Spektrum neuer Fragestellungen eröffnet. Insofern bleibt dem Verfasser nur die Hoffnung, dass wieder ähnliche Forschungsprojekte aus der Taufe gehoben werden.

GERALD VOLKER GRIMM
Bonn



Ariane Koller; Weltbilder und die Ästhetik der Geographie. Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 13); Affalterbach: Didymos Verlag 2014; 296 S., 74 s/w-Abb., 16 Farbtafeln, 3 Farbtafeln in Tasche; ISBN 978-3-939020-13-4; € 69

Die von Ariane Koller verfasste Arbeit betrachtet die sich in den Karten des 16. und 17. Jahrhunderts manifestierenden Weltbilder unter der Prämisse, dass Karten nicht allein die Welt abbilden, sondern sie gleichsam gestalten. Sie stellt die in den Niederlanden produzierten Karten ins Zentrum der niederländischen visuellen Kultur und deutet sie als Medien, die Wissen nicht nur vermitteln, sondern genauso zu generieren vermögen und als politische

Instrumente benutzt wurden. Die Weltbilder, die diese Karten offenbaren, versucht Koller in ihrer 2014 erschienenen Dissertation in Worte zu fassen, indem sie sie an die zeitgenössischen Diskurse anknüpft. Greifbar werden die verschiedenen Weltbilder in dem Wandel, den Koller über den Zeitraum von 125 Jahren zu beschreiben vermag. Dieser spannt sich von 1570, dem Jahr in dem Abraham Ortelius den ersten modernen Atlas publizierte, bis 1695, als der erfolgreichste Kartenverlag der frühen Neuzeit, die Offizin Blaeu, verkauft wurde und das sogenannte Goldene Zeitalter der niederländischen Kartographie zu Ende ging. Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert: eine Einleitung; ein Zwischenkapitel, das den historischen Kontext der Offizin Blaeu darlegt; und einen Hauptteil, in dem die Karten analysiert werden, wobei diese Analyse wiederum in drei Kapitel unterteilt ist, *Kartographie als visuelle Archäologie*, *Karten im Spiegel von Religion und Politik* und *Karten und die Ausbildung kontinentaler Identität*.

In der Einleitung legt Koller ausführlich dar, dass Karten aufgrund ihres Wesens zwischen Kunst und Wissenschaft stehen, warum Karten für Kunsthistoriker interessant sind und worin ihr epistemologisches Potential liegt. Die Verbindungen von Karten über Kartenmacher bis zur Kunst sind schon früh belegt, angefangen von den Zeichnern, die gleichermaßen als Kartenmacher tätig waren, bis hin zur Arbeit von Künstlern, die Karten an politisch relevanten Orten oder für solche Orte gestalteten. Ein Beispiel ist Ambrogio Lorenzetti, der 1345 eine *mappa mundi* im großen Ratssaal von Siena realisierte, ein anderes ist eine von Jan van Eyck für den Herzog von Burgund geschaffene Karte, von der nur schriftlich überliefert ist, dass sie neben den Orten und Regionen auch die Distanzen zwischen ihnen lieferte und in einem Raum hing, der von dem Herzog extra zur Betrachtung der Karte mit zusätzlichen Kerzenleuchtern ausgestattet wurde. Mit einigen weiteren noch erhaltenen Beispielen gibt Koller Aufschluss über die Rezeption und Wertschätzung kartographischer Werke, die alle im höfischen, politischen und repräsentativen Umfeld angesiedelt waren. Ein prominentes Beispiel ist die als Tapiserie konzipierte Karte des Künstlers Jan Cornelisz. Vermeyen, die, zwischen 1548 und 1554 gewirkt, auf die Eroberung Tunis' durch Kaiser Karl V. im Jahr 1535 verweist. Der Künstler hatte als Berichterstatter am Feldzug teilgenommen, und seine Augenzeugenschaft sowie der Wahrheitsgehalt des Bezeugten und die Wissenschaftlichkeit der Karte werden auf ihr selbst durch sein lebensgroßes Ganzfigurenporträt ausgedrückt. Seinen Status als *pictor doctus* präsentiert Vermeyen dann in der Inschriftentafel, auf die er sich im Bild lehnt. Koller benutzt diese Karte effektiv, um die Leserin in die Diskurse einzuführen, die durch solche Karten eröffnet werden. Die Karten werden nicht nur als Herrscherlob gedacht, sondern vermögen über ihre visuelle Rhetorik den „historiographischen Selbstentwurf des Künstlers“ zu vermitteln und zu authentifizieren (21). Dass auch Dürer mindestens eine Karte entwarf und der später als Vater der modernen Geographie gehandelte Abraham Ortelius der Antwerpener Lukas-Gilde angehörte, sind nur weitere Beispiele dafür, dass Karten durchaus in das Gebiet der Kunstgeschichte gehören und es verdienen, von Kunsthistorikern eingehend betrachtet und analysiert zu werden. Aus der Arbeit geht außerdem hervor, dass die gute Entwicklung des Kunstmarktes zu Beginn des 17. Jahrhunderts großen Einfluss auf die Produktion kartographischer Werke hatte, genauso wie die Stagnation auf

eben diesem Markt wohl auch Auswirkungen auf den Kartenmarkt hatte (244). Dass sich der deutsche Geograph Johann Gottfried Gregorius außerdem 1713 abschätzig über die Wahrnehmung und Nutzung von Karten als Kunstwerke äußern konnte, zeigt eindrücklich, dass Karten in der Öffentlichkeit als solche wahrgenommen wurden (246). Die durch Koller aufgezeigte, wiederholte Reproduktion alter, obgleich geographisch schon veralteter Karten ist ein letzter Beweis dafür, dass diese Karten mehr leisten sollten, als geographisches Wissen zu vermitteln.¹ Nicht zuletzt ist es die bestehende künstlerische Gestaltung der Karten selbst, die oft mit den Graphiken namhafter Künstler ausgestattet waren, die für die von der Autorin durchgeführte Analyse sprechen. Dafür die Offizin Blaeu ins Zentrum zu stellen, ist nur folgerichtig, da diese Offizin den Markt über das 17. Jahrhundert hinweg beherrschte.

Koller verortet ihre Arbeit zwischen den deutschen Geschichtswissenschaften, kritischer Kartographiegeschichte und Kunstgeschichte und erläutert in ihrer Einleitung klar und deutlich, warum das Thema der Karten problematische Felder in der bisherigen Kunstgeschichtsforschung berührt. Zum einen zeigt die Autorin auf, dass die deutsche Geschichtswissenschaft der Kategorie ‚Raum‘ auffallend wenig Aufmerksamkeit schenkte, wofür sie den Historismus des 19. Jahrhunderts und die Zeit des Nationalsozialismus verantwortlich macht. Erst in den letzten Jahrzehnten werden Karten als historische Primärquellen eigenen Rechts wahrgenommen und analysiert, wenn auch nicht sehr häufig durch Kunsthistoriker. Koller sieht dafür drei Ursachen: zum einen ist es der starke Fokus der Kunstgeschichte auf den akademischen Kanon von Malerei, Skulptur und Architektur, der den Blick auf Karten verstellt; zum anderen ist es die „lange vorherrschende pejorative Bewertung der Epoche des sogenannten Manierismus im Allgemeinen und seiner nordalpinen Ausprägung im Besonderen“ (38), die die Auswahl der Forschungsgegenstände maßgeblich beeinflusst; und zum dritten ist es die Konzentration auf die Werke der italienischen Kunst, die nach wie vor als Maßstab europäischer Kunst fungieren und deren Charakteristika nach wie vor als Qualitätskriterien missverstanden werden. Die im Folgenden weiter ausgeführten Gründe für die Vernachlässigung von Karten durch die kunsthistorische Forschung sind fast eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung und sollten denen gut bekannt sein, die Gebrauchsgraphik kunsthistorisch befragen, wenn sie auch selten so klar und deutlich formuliert werden. Koller stellt im Folgenden ebenfalls fest, dass die Karten auch von der seit Ende des 20. Jahrhunderts u.a. von Horst Bredekamp initiierten Forschungsrichtung der historischen Bildwissenschaft weitgehend ignoriert wurden. Mit ihrer Arbeit versucht Koller folglich, ein Forschungsdesiderat zu schließen und eine Untersuchung zu liefern, die Karten als „komplexe Medien“ versteht, „die über das geographische Wissen hinaus, historisch-politische, kulturelle und künstlerische Inhalte vermitteln“ (44). Diese Inhalte erschließt sie dann im dritten Kapitel, im Hauptteil des Buches.

1 Wie zum Beispiel die unten genannte „Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula“ (1606), die trotz zahlreicher Neuentdeckungen zu dieser Zeit nur ein einziges Mal in fünfzig Jahren überarbeitet wurde. Vgl. dazu S. 137f.

Der zweite Teil der Arbeit ist der Offizin Blaeu gewidmet und kontextualisiert die folgenden Analysen der Karten, indem zunächst die beiden wichtigsten Orte der niederländischen Kartenproduktion Antwerpen und Amsterdam besprochen werden, bevor die Akteure in der Offizin thematisiert werden. Sehr erfreulich ist der Ansatz, die Offizin in ihrer Gesamtheit zu verstehen, was dazu führt, dass Koller auch die Produkte, die in ihr produziert wurden, kurz bespricht: die Blaeus hatten neben einer florierenden Globenherstellung und ihrer bekannten Wandkarten- und Atlantenherstellung auch Navigationsbücher und literarische Werke gedruckt. Neben den kartographischen Publikationen befanden sich im Verkaufskatalog illustrierte Ausgaben von Ovids *Metamorphosen* (1608) oder Heinsius *Nederduytsche Poemata* (1618), für die Willem Jansz. Blaeu Antonio Tempesta und Jacob Matham als Künstler gewinnen konnte. In Anbetracht dieser Beispiele hätte man sich aber eine tiefer gehende Analyse der Offizin und ihrer Produktion gewünscht. Wie in anderen Verlagen auch wurde das für einzelne Bücher hergestellte Bildmaterial oft in anderen Werken, bei Blaeu eben auch in den Karten, wiederverwendet.

Der letzte und größte Teil ist also den *Topographien des Wissens – Die bildlichen Diskurse in der Kartographie* gewidmet. Mit 150 Seiten ist dieser Teil der mit Abstand größte. Im Titel der Arbeit steht zwar die Offizin Blaeu im Zentrum, was in diesem letzten Teil aber nicht mehr reflektiert wird. So beginnt der Hauptteil mit einer ausführlichen Analyse von Abraham Ortelius' „erste[m] systematischen GeschichtsAtlas“, dem *Parergon, sive veteris geographiae aliquot tabulae* (84). Diese Beifügung historischer Karten zu seinem *Theatrum Orbis Terrarum* wuchs kontinuierlich über vier verschiedene Ausgaben von drei Karten im Jahr 1579 auf 38 Karten in der posthumen Ausgabe von 1603. Auch wenn in diesem Teil der Arbeit wichtige Grundlagen für die folgenden Analysen von Blaeus Karten gelegt werden, wird der Grund für die Aufnahme dieses Kartenkonvoluts in eine Analyse von Karten der Offizin Blaeu nicht allzu deutlich.

Was über die Analyse dieses Konvoluts deutlich gemacht wird, ist die Gelehrtheit des Ortelius, dessen Idee von der Geographie als ‚Auge der Geschichte‘ für folgende Generationen von Kartographen genauso vorbildlich war wie die heilsgeschichtliche Dimension, die später auch den *Atlas* Gerhard Mercators prägte. Die Möglichkeiten, die Ortelius benutzt, um verschiedene Ebenen und Zeitschichten zu überblenden, um sowohl historisches Wissen wie auch zeitgenössische Erkenntnisse in seinen Karten zu vermitteln, boten den nachfolgenden Kartenmachern sicher ein Vorbild, das man imitieren konnte, das es auch zu überbieten galt. Und trotzdem bleibt die Frage, ob dieser Ausflug in die Anfänge des Atlases nicht anders oder zumindest kürzer hätte präsentiert werden können, da dieses Konvolut auf mehreren Ebenen aus der Studie fällt. Neben einer anderen Zeit, einem anderen Ort, einem anderen Kartographen, sind die Karten auch nicht, wie viele der im Folgenden betrachteten Karten, zum Aufhängen an die Wand gedacht. Ist davon auszugehen, dass dieser Unterschied für den zeitgenössischen Betrachter gar keiner war? Leider geht die Autorin auf diesen Aspekt der Karten überhaupt nicht ein.

Während die von Ortelius zusammengestellten Karten das Wissen und den Kenntnisstand eines frommen Altertumsforschers reflektierten und verhandelten und möglicherweise für ein ähnlich interessiertes Publikum gedruckt wurden, sind

die im folgenden Kapitel untersuchten Wandkarten möglicherweise für ein völlig anderes Publikum gedacht, das die Entwicklung der Kartographie mehr wertschätzte als die Altertumsforschung. Mit den Porträts bedeutender Geographen, Entdecker und Gelehrter wird auf diesen Karten mehr die bis in die Antike reichende Tradition der Geographie geehrt, an deren Ende die jeweilige Karte und Zeit und natürlich auch der jeweilige Betrachter zu positionieren war.

Die in Punkt 1.2 besprochenen Wandkarten, die im folgenden Kapitel unter dem Titel der *virii illustres* subsumiert werden, offerierten diesem in der Arbeit seltsam abwesenden Betrachter ein umfassendes ikonographisches Programm, das es ihm wie auch dem Besitzer dieser Wandkarte erlaubte, sein Wissen um die Geschichte der Kartographie, um die Welt oder um die Ikonographie zur Schau zu stellen. Die in diesem Kapitel besprochenen Wandkarten zeigten beispielsweise die bis in die Antike reichende Tradition der Geographie, an deren vorläufigem Ende die jeweilige Karte, und so auch der jeweilige Betrachter, zu positionieren war (116).

Die im nächsten Unterkapitel (1.3 *Allegorie und Wissenschaft*) analysierten Präsentationskarten der Firma Blaeu werden ebenfalls nicht in ihrer Medialität und Funktion besprochen. Dagegen wird sehr deutlich, dass auch die Gestalter der Karten auf vorhergehendes Bildmaterial zurückgriffen, möglicherweise Bildmaterial, das die Kunden sehr gut kannten, wie der Bekanntheitsgrad der Vorlagen suggeriert. So wurde für die bekannteste Karte der Offizin Blaeu, der „Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula“ (1606; Abb. 1), die in fünfzig Jahren fünf Mal neu aufgelegt wurde, nicht nur eine Stichserie von Jan Sadeler d.Ä. nach Maerten de Vos benutzt, sondern auch Blätter aus Serien, die von Maerten van Heemskerck gezeichnet waren, sowie Blätter aus verschiedenen Serien von Hendrick Goltzius, deren Bildfindungen leicht verändert in die Karte übernommen wurden. Durch die Integration der Stichserien zu den sieben Planeten, den vier Jahreszeiten und vier Elementen sowie der Darstellung der sieben Weltwunder wurde nicht nur die bekannte Welt dargestellt, sondern auch die Ordnung der Welt widergespiegelt, und Raum und Zeit in dieser Karte visuell verschränkt.

Die Ordnung der Welt zeigt auch eine 1648 von Joan Blaeu publizierte Weltkarte (Abb. 2), aber in leicht anderer Form. Diese Änderungen in „Nova Totius Terrarum Orbis Tabula“ werden von der Autorin als Hinweis auf ein geändertes Wissenschaftsverständnis gedeutet. Dabei ist die aus 21 Blättern bestehende Karte 171 x 303 cm groß und damit mindestens viermal größer als die mit ihr verglichene Karte von 1606, die auch nach 50 Jahren noch gedruckt und in den Atlanten als Präsentationskarte eingesetzt wurde und die Maße 41 x 55 cm hatte. Während auf der kleineren Karte die Ordnung der Welt durch Sinnbilder in der Randleiste vermittelt wurde, wurde sie auf der großen Karte in ihrer Veränderung vom Ptolemäischen über die Hypothese des Tycho Brahe bis hin zur heliozentrischen Ordnung des Kopernikus gezeigt. Neben der modernen äquatorständigen Azimutalprojektion ist auch eine kleine Kopie der von Ortelius im Jahr 1590 publizierten geschichtlichen Karte der alten Welt zu sehen sowie zwei Polkappendarstellungen der Erde und die beiden Sternenhimmel. Auch in dieser Karte kommen die sieben Planeten als Sinnbilder vor, sie sind aber in die heliozentrische

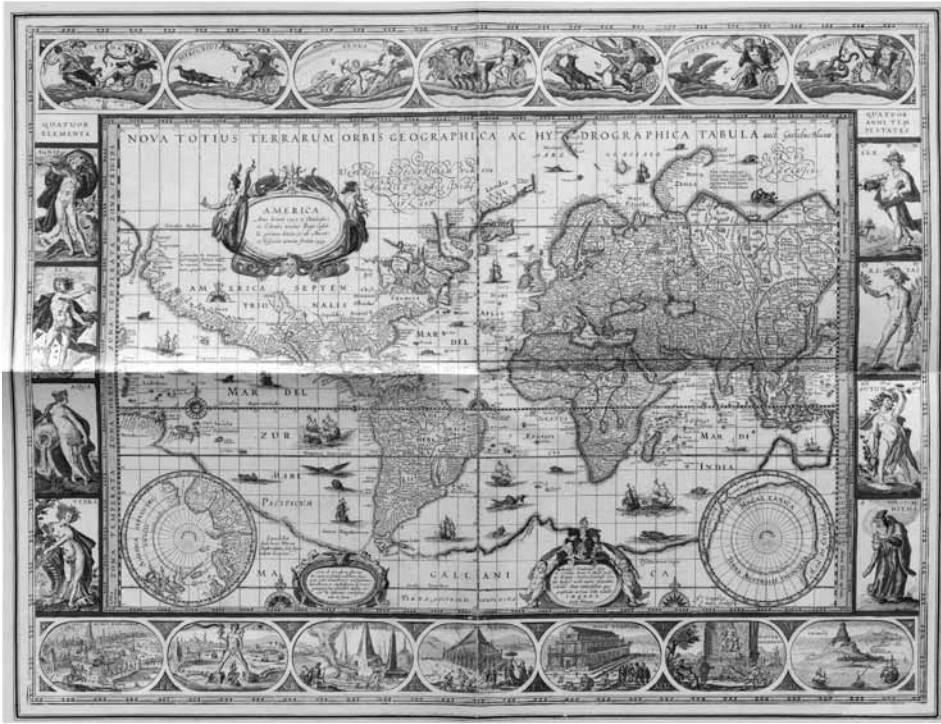


Abb. 1: Willem Jansz. Blaeu, „Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula“, Amsterdam 1606, 410 x 550 mm (Faltnafel A1)

Darstellung des Sonnensystems eingebunden. Die vier Elemente sind im unteren Teil der Karte visualisiert, aber die vier Jahreszeiten und die sieben Weltwunder kommen nicht mehr vor. Stattdessen sind verschiedene Weltbilder und -ansichten dargestellt. Auch wenn diese Darstellung von verschiedenen Weltbildern auf einer Karte ein Novum ist, so ließe sich der andere Fokus durch eine andere Zielgruppe oder, aufgrund der Größe, eine andere Funktion der Karte erklären, statt mit einem veränderten Wissenschaftsbegriff oder dem Wissenszuwachs. Eine Analyse der Texte oder auch der Geographie im Zusammenhang mit den Sinnbildern hätte sicherlich mehr Aufschluss darüber geben können. Auch die verschiedenen, unten an die Karte angefügten Texte, die auf den unterschiedlichen Exemplaren zu finden sind, hätten bei dieser Aufgabe helfen können.

Unbestritten ist Kollers abschließende Feststellung zu diesen Karten, dass sie den wissenschaftlichen Diskurs ihrer Zeit reflektieren und an den Diskussionen dazu partizipieren. „Die bildliche Form der Diskurse gehörte dabei unübersehbar zu deren tragenden Charakteristika. Die Kartenbilder besitzen keine rein illustrativen Eigenschaften, sondern sind autonome Inhaltsträger, die nicht zwingend durch einen Text gedeutet werden mussten“ (166). Wie bei allen Kartenanalysen zeigt Koller auch bei diesen wichtigen Karten der Offizin Blaeu ausführlich und gut recherchiert mögliche

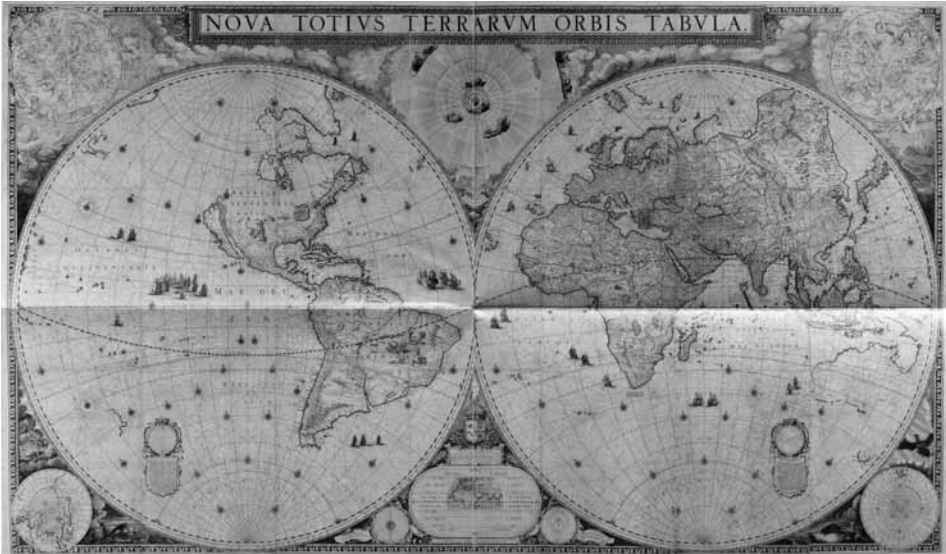


Abb. 2: Joan Blaeu, „*Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*“, 1710 x 3030 mm, Amsterdam 1648 (Falttafel A2)

Interpretationen der Allegorien und Personifikationen auf und präsentiert die Karten in ihren zeitgenössischen politischen und wissenschaftlichen Diskursen verankert.

In den folgenden beiden Kapiteln des dritten Teils widmet sich Koller in ähnlicher Weise den in den Karten verhandelten zentralen Themen, der sichtbaren Verschränkung von Religion und Politik in Karten sowie der Ausbildung und Festschreibung einer kontinentalen, vor allem europäischen Identität durch Karten, bevor sie mit einem Ausblick auf die Kartographie im Zeitalter der Aufklärung endet.

Für ihre Analyse der sich wandelnden Herrschaftsikonographie auf Karten nimmt Koller eine von Blaeus Zeitgenossen Nicolaes Wassaenaer entworfene Karte (Abb. 3), die in der Folge mehrfach kopiert und dabei jeweils modifiziert wurde. Neben den vier Elementen und den Porträts illustrierter Männer in den Seitenwickeln, sechs Weltumseglern und Entdeckern, werden zentral je das Goldene und Eiserne Zeitalter thematisiert. Die Hoffnung und Erwartung, die durch diesen Topos häufig an einen Herrscher gestellt wurde und gleichermaßen Herrscherlob wie -anspruch formulierte, eignete sich besonders gut für Karten, die nicht nur über die Darstellung von Territorien einen Herrschaftsanspruch formulierten, sondern über die Verschränkung von Raum und Zeit, unter anderem durch die Porträts illustrierter Männer, auch den Verlauf der Geschichte mit betrachteten. Der Anspruch, der in dieser Karte formuliert ist, nämlich den Frieden eines Goldenen Zeitalters hervorzubringen, ist an den dänischen König Christian IV. gerichtet, der zur Zeit der heute nicht mehr erhaltenen Erstaufgabe 1626 regiert hat (192). Ein venezianischer Verleger widmete das Werk 1665 an den Legaten Papst Alexanders VII. Iacobo Altovito um, womit dieser Herrschaftsanspruch an den Papst gerichtet

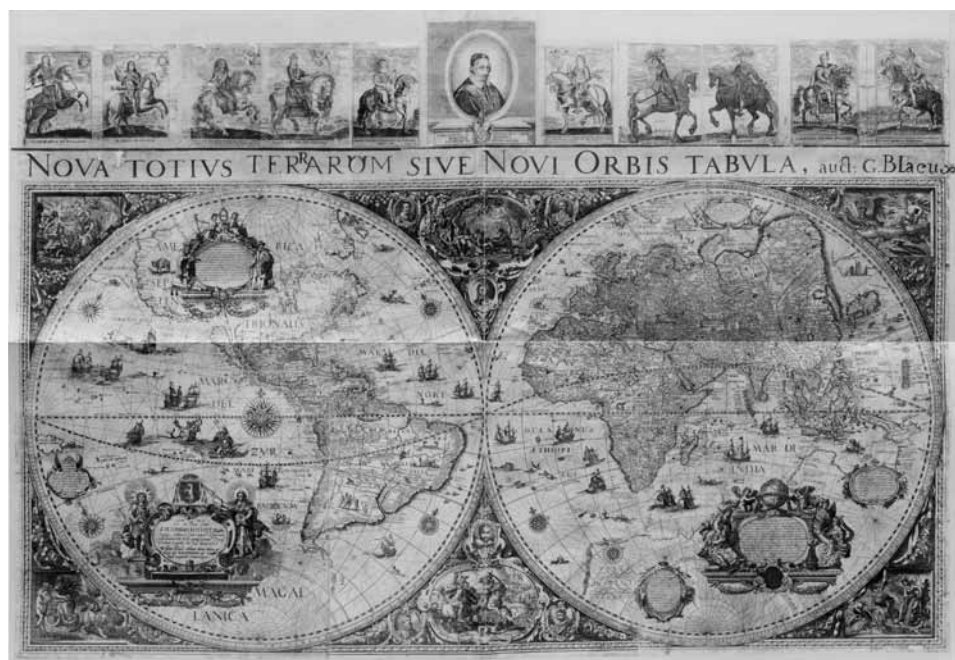


Abb. 3: Anonym, „Nova Totius Terrarum Sive Novi Orbis Tabula, act. G. Blaeuw“, Venedig (?) um 1684 (?), Bayerische Staatsbibliothek München (Falttafel C1)

wurde, was 1668 im Wiederdruck der Karte bestätigt wurde, als eine Porträtreihe oben an die Karte angefügt und Papst Innozenz XI. in der Mitte platziert wurde (197). Für diese Anstückungen wurden schon vorhandene Porträts genommen, sodass die Möglichkeit besteht, dass diese Kompilation einen Einzelfall darstellte (201).

Das dritte Kapitel des dritten Teils behandelt dann die Herausbildung kontinentaler, vor allem europäischer Identität über Karten und deren künstlerischer Ausarbeitung. Koller merkt selbst an, dass es in den Weltkarten weniger um eine gemeinsame kontinentale Identität, als um die Herausarbeitung europäischer Suprematie, und damit wieder um einen Herrschaftsanspruch über die Territorien der Welt geht, der in vier niederländischen Weltkarten mit Erdteil-Personifikationen verhandelt wird. Im Gegensatz zu diesem Anspruch sind die darauf untersuchten Kontinent-Karten von einem ethnografischen Interesse geleitet, das zwar durchaus ein Ausdruck europäischer Überlegenheit sein sollte, aber in denen dieser Ausdruck nicht im Fokus stand. Auch hier hätte noch stärker nach der Funktion der Karten unterschieden werden müssen. Das Beispiel Constantijn Huygens, der diese vier Kontinent-Karten, diese „4 deelen vande Wereld van Willem Blaeuw“² in seinem Vorhaus

² J.A. Worp, „De jeugd van Christiaan Huygens, volgens een handschrift van zijn vader“, in: *Oud Holland* 31 (1913), S. 224.

aufhing, in dem seine Kinder oft spielten, damit diese die Gestalt der Welt in sich aufnehmen konnten, zeigt, dass es in diesen Karten mehr um die Vermittlung von Bildung und Wissen geht als um die Formulierung eines Herrschaftsanspruches, wenn auch dieser implizit mitgeführt wurde (223).

Im letzten Kapitel des Hauptteiles wird eine Brasilien-Wandkarte von 1647 analysiert, die von Georg Markgraf erstellt und von Joan Blaeu produziert wurde und neben den von den Holländern beanspruchten Gebieten in Brasilien eine Zuckerplantage mitsamt den unter der Aufsicht von Kolonialherren arbeitenden Sklaven zeigt. Die Karte war, wie Koller überzeugend darlegt, höchstwahrscheinlich als Werbemaßnahme der WIC gedacht, um neues Kapital in die eroberten Gebiete zu bringen (237).

Das Buch zeigt Karten nicht nur aufgrund ihrer großen und vielen Auflagen im gesellschaftlichen Zentrum der Niederlande der frühen Neuzeit. Die zahlreichen Zusammenhänge mit dem Kunstschaffen dieser Zeit, sei es durch Künstler, die Karten entwerfen, oder Kartographen, die die künstlerischen Arbeiten in ihre Karten integrieren, zeigen Karten vielmehr auch als ernstzunehmende visuelle Medien, in denen die Kernthemen dieser Zeit verhandelt oder festgeschrieben werden. Die Karten bieten dementsprechend zahlreiche Möglichkeiten, die zeitgenössischen Diskurse zu reflektieren, was Ariane Koller immer wieder nutzt und was dieses Buch zu einer wahren Fundgrube an Wissen macht. Schade, dass es mitunter durch die fehlenden Übersetzungen fremdsprachlicher Texte schwierig ist, den Argumenten flüssig zu folgen.

Ein weiterer Punkt, der zu kritisieren wäre, sind die Abbildungen. Auch wenn dem Band sechs Faltafeln mit etwas größeren Abbildungen beigegeben wurden (eine sehr gute Entscheidung des Verlags), hätte es noch weit mehr Abbildungen benötigt, um die Argumente verfolgen zu können, ohne den umständlichen Weg über Google zu wählen. Die Tafeln am Ende des Buches sind zu klein, um die vielen Details erkennen zu können, und so hätte man sich eine bessere visuelle Argumentation durch mehr Detailaufnahmen im Buch gewünscht. Auch wäre es mitunter leserfreundlicher gewesen, wenn öfter auf die Abbildungen verwiesen worden wäre und nicht nur bei der ersten Nennung einer Karte.

Trotz dieser mit der Lektüre verbundenen Beschwerlichkeiten ist das Buch ein gutes Beispiel dafür, wie wichtig es sein kann, Bilder auch abseits der Malerei zu analysieren und für die Geschichtsforschung fruchtbar zu machen. Dabei zeigt die Autorin, dass die „Topographien [...] nicht nur weltabbildend im Sinne der Wiedergabe von Orten und Räumen [waren], sondern ebenfalls welterzeugend, indem sie in der Frühen Neuzeit zu Trägern, Vermittlern und Gegenständen zeitgebundener Diskurse wurden“ (254). Die Lektüre zeigt überdeutlich: Karten waren ein wichtiger Bestandteil der visuellen Kultur der frühneuzeitlichen Niederlande und verdienen mehr Aufmerksamkeit, auch und vor allem in der Kunstgeschichte.

GITTA BERTRAM
Tübingen