

ner Maria faßt weiterhin Jesus nicht mit dem Schleier oder Mantel an, wie im späten Mittelalter üblich, sondern mit der bloßen Hand, was wegen des offenen Mantels zu dem höchst ungewöhnlichen Faltenwurf dieser Statue führte.

Selbstverständlich teile ich Fajts Überzeugung, daß die Qualität eines Kunstwerkes »als historisch bedingte Kategorie, d. h. als eine relative unter konkreten Bedingungen der Zeit sich verändernde Größe« betrachtet werden muß (S. 422). Das setzt nun allerdings voraus, daß man Zeit und stilistische Zusammenhänge der Entstehung eines konkreten Kunstwerkes genau bestimmt. Es besteht ein großer Unterschied darin, ob wir die Qualität der Teschner Madonna als eine Arbeit aus der 2. Hälfte der 60er Jahre zu beurteilen haben, also genetisch noch dem monumentalen Stil der Por-

träts von Anna von Schweidnitz und Karl IV. in der Karlsteiner Katharinenkapelle sowie der Madonna in der Sonne im Kreuzgang des Prager Emmausklosters zugehörig, oder als eine retardierte Statue aus den 80er Jahren, aus der Anfangszeit des Schönen Stils, von dem sie, im Unterschied zur Madonna aus der Breslauer St. Maria-Magdalena-Kirche, noch nicht beeinflusst war. Für eine Entscheidung ist möglicherweise das unterschiedliche Material der beiden Statuen hilfreich: im Falle der Teschner Madonna der traditionelle Sandstein, bei der Breslauer Statue »schon« Pläner Kalkstein, das typische Material des Schönen Stils.

Ivo Hlobil

Übersetzung aus dem Tschechischen: PhDr. Sonja Schürmann

ALESSANDRO SCAFI

Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth

London, The British Library 2006. 398 S., zahlr. s/w Abb., 21 Farbtaf., ISBN 078-0-7123-4877-8. £ 35,-

»Das Paradies habe ich mir immer als eine Art Bibliothek vorgestellt.« An diesen Satz von Jorge Luis Borges läßt das neue Werk von Alessandro Scafi denken, der eine umfangreiche imaginäre Bibliothek daraufhin durchforscht hat, wie und wo man sich jenen im Buch Genesis beschriebenen Garten Eden vorgestellt hat: ausgehend von der hebräischen Bibel und den Kirchenvätern bis ins 21. Jh. Der am Londoner Warburg Institute ausgebildete und in Rom lehrende Gelehrte hat mit seinem Buch eine fundierte Geschichte der Kartographie des Paradieses vorgelegt, die außer für Geographen für Kunst- und Kulturhistoriker, Theologen, Philosophen und Wissenschaftshistoriker reiches, zum Teil bisher unbeachtetes Material bereithält. Mehr als 190 historische Karten sowie lateinische, englische, französische und deutsche Quellentexte

tragen die Beweisführung. Die Untersuchung ist in elf Kapitel gegliedert. Innerhalb des chronologischen Rasters behandeln sie mit umfangreichen Nachweisen systematische Fragestellungen, wobei bei acht von ihnen das mittelalterliche Kartenmaterial im Vordergrund steht. Ein Konzeptionswandel, der bis in unsere Tage andauert, setzt im Zeitalter der Reformation ein. Ihm sind die drei letzten Kapitel gewidmet.

Nach einem Prolog, der das Versprechen eines Paradieses als Traumland der heutigen Tourismusindustrie entlarvt (»Paradise begins in Air Mauritius«) und auf die Auseinandersetzung der Schweizer Künstler Hendrikje Kühne und Beat Klein mit dieser Thematik in ihrer 2002 entstandenen Collage »Map of Paradise« verweist, eine manipulierte Welt, zusammengesetzt aus Fragmenten von Reiseprospekten,

skizziert das erste Kapitel den Wandel des Blicks anhand von Darstellungen des Paradieses auf Landkarten. Ausführungen zum Forschungsstand betonen die Bedeutung des 19. Jh.s für die Geschichte der Kartographie und die Wiederentdeckung mittelalterlicher Karten in Archiven und Bibliotheken. Prämisse ist, daß Karten immer Reflexe der Kultur darstellen, in der sie geschaffen wurden, und daß sie die Realität stilisieren. Deshalb ist die früher übliche pauschale Geringschätzung mittelalterlicher Karten verfehlt. Auch seit der Aufklärung dürfen Karten nicht als neutraler Informationstransfer »objektiver« Realität angesehen werden, sondern sind Zeugnisse menschlicher Imagination und können nur aus der Sicht ihrer Zeit beurteilt werden.

Der erstmals bei Xenophon begegnende Begriff »paradeisos« für eine Gartenlandschaft findet bereits im 3. Jh. v. Chr. Eingang in die Septuaginta als Bezeichnung für den biblischen Garten Eden. Schon bei den frühen Kirchenvätern setzt die Debatte um die Lokalisierung des Paradieses und der vier Paradiesflüsse Euphrat, Tigris, Phison und Geon ein, die sich wie ein roter Faden durch die folgenden Jahrhunderte bis in die Gegenwart hinziehen sollte. Dies gilt auch für die Diskussion, ob das Paradies in allegorischer Interpretation als ein spirituelles Eden angesehen werden müsse, wie es Philo von Alexandria und Origenes meinten, oder ob, wörtlich interpretiert, von einer physischen Existenz des Paradieses auszugehen sei. Hier ist vor allem Augustinus zu nennen, der dem Paradies einen realen Raum auf Erden zuwies, aber auch die allegorische Sicht mit einbezog und so von größtem Einfluß auf die lateinische Christenheit bis weit ins 13. Jh. wurde. Über die großen Kompilatoren wie Isidor von Sevilla und Beda Venerabilis bis zur *Glossa ordinaria* und dem Sentenzenkommentar des Petrus Lombardus ist dies zu beobachten, die alle den Garten Eden »im Osten« suchen.

Es folgt die Bestimmung des Paradieses in der Zeit, wobei die typologische Einbindung einen

Bogen schlägt über das Erlösungsoffer Christi im irdischen Jerusalem zur Einrichtung der Kirche auf Erden bis hin zur ewigen Realität des Himmlischen Jerusalems. Diese Verschmelzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Eden, Kirche und Himmel definiert Scafi als typisch für die mittelalterliche Bibelinterpretation vom 6. bis 14. Jh. (Gregor d. Gr. – Nicolaus von Lyra). Bildliche Belege wie die Ebstorfer Weltkarte, die Bibel aus Stavelot und Darstellungen von Stammbäumen in Kompendien einer Genealogie Christi untermauern dies.

Nach den mehr grundsätzlichen Überlegungen wendet sich der Verfasser in den folgenden Kapiteln konkret seinem zentralen Anliegen »Mapping Paradise in Space und Time« zu (S. 84). Er geht davon aus, daß die meisten mittelalterlichen Karten, die Abbildungen des Paradieses zeigen, von Mönchen und Klerikern angefertigt wurden. Landkarten wurden aus unterschiedlichen Anlässen produziert, sei es für Landreisen, Schiffsfahrten oder Pilgerreisen. Ab dem 9. Jh. findet man »*mappae mundi*« als Einzelkarten oder Illustrationen in Büchern, zumeist in Enzyklopädien, historischen Werken, Naturtraktaten, geographischen Publikationen oder in Bibelkommentaren. Die kreisförmigen Darstellungen der Erde erscheinen zunächst dreigeteilt entsprechend den bekannten Erdteilen Asien, Afrika und Europa, die nach jüdischer Tradition den drei Söhnen Noachs zugeordnet wurden. Die Gegenwart des Gartens Eden auf Landkarten ist im Kontext der Christianisierung Europas zu sehen, wobei die zeitliche Dimension der Heilsgeschichte einbezogen wurde. Hinzu kommt seit dem 5. Jh. bei den Kirchenvätern ein geographisches Interesse an christlichen und heiligen Orten, die mit dem klassischen Weltbild verknüpft werden. Entsprechend dem Ort des Paradieses werden die Karten geostet (Osten liegt oben). Karten mit einer theologischen Zweckbestimmung enthalten weniger geographische Information als fundamentale Aussagen zu Geschichte, Kosmologie

und Naturphilosophie (vgl. J. Zahlten: *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*. Stuttgart 1979; Rudolf Simek: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*. München 1992). Vor allem ab dem 5. Kapitel nehmen ausführlich erläuterte Abbildungen der Karten (16 auf Farbtafeln) in Scafis Ausführungen eine wichtige Position ein. Schematische Umzeichnungen zu schwer lesbaren Weltkarten von der Hand des Autors erleichtern den Zugang. Als Szene des Sündenfalls von Adam und Eva unter dem von der Schlange umwundenen Baum der Erkenntnis, als umzäunter Garten, als Vignette mit den vier Paradiesflüssen oder nur durch eine Beschriftung des entsprechenden Ortes wird das irdische Paradies auf den Karten lokalisiert. Es wird in Beziehung gesetzt zum Zodiacus und zu astrologischen Vorstellungen, zu einer allegorischen Sicht der Geographie des Alten und Neuen Testaments, zu den sechs Weltaltern einer Universalgeschichte (vgl. J. Zahlten, *Das Ende und der Anfang. Zum Zusammenhang von Weltaltermodellen, menschlichem Lebensalter und Sechstageswerk in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, hrsg. v. J. A. Aertsen [Miscellanea Mediaevalia. Veröff. des Thomas-Instituts der Universität Köln, Bd. 29.], Berlin/New York 2002, S. 348-370), wird typologisch auf die Kirche bezogen oder als Antizipation des in der Apokalypse verheißen Himmels gedeutet.

Die große Zeit der Paradieskarten liegt im 12./13. Jh. Die Ordnung von Raum und Zeit im Kartenbild, verbunden mit einer sich anbahnenden Dominanz der Geschichte über die Geographie, ist verknüpft mit Aussagen des Theologen Hugo von St. Victor in seiner *Descriptio mappe mundi*. Herausragende Beispiele der Kartographie des 13. Jh.s stellen die Ebstorfer Weltkarte (1235/40; Abb. Taf. 9) und die Weltkarte aus Hereford (um 1300; Fig. 6.15) dar, die als Kompendien der

Menschheitsgeschichte angesehen werden können. In ihnen hat auch die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag ihren Platz. Nicht mehr berücksichtigen konnte Scafi die neuesten Forschungsergebnisse zur Ebstorfer Karte, die erst im Erscheinungsjahr seines Buches publiziert wurden (*Die Ebstorfer Weltkarte*, komm. Neuausgabe in 2 Bdn., hrsg. v. Hartmut Kugler, Berlin [Akademie Verlag 2006]; *Kloster und Bildung im Mittelalter*, hrsg. v. Nathalie Kruppa [Veröff. des Max-Planck-Instituts für Geschichte 218], Göttingen [Vandenhoeck & Rupprecht] 2006 mit acht Beiträgen zur Ebstorfer Karte).

Im folgenden Kapitel »Where is Nowhere?« werden utopische Paradiesvorstellungen vorgestellt, die es östlich des Ozeans, in der Nähe des Äquators, nahe der lunaren Sphäre oder wie Dante zwischen körperlicher Welt und unsterblicher Ewigkeit ansiedeln wollen. Eine neue geographische Sicht, z. T. bewirkt durch Seefahrtskarten, führte im 14./15. Jh. zu einem Wandel kartographischer Paradieslokalisierungen. Duns Scotus betonte die Unmöglichkeit der Entdeckung dieses Ortes in der Geographie und verwies ihn in den Bereich des Glaubens und der Bibelexegese. Humanistische Gelehrte des 15. Jh.s wie Aeneas Sylvius Piccolomini, der spätere Papst Pius II. (in seiner unvollendeten *Cosmographia*), ließen unter Berufung auf ältere Quellen die Frage der Lokalisierung des Paradieses offen. Trotz geographischer Neuentdeckungen, historischer Quellenkenntnis und aktueller Reiseerfahrungen blieb die Diskussion im Fluß. Bevorzugt jedoch wurde auf den Karten des 15. Jh.s der Garten Eden im Osten, sogar weit hinter Indien angesiedelt. Parallel dazu zeigt sich die Tendenz, die Karten umzuorientieren, d. h. den Norden nach oben zu verlegen; doch auch hier sind Schwankungen zu beobachten. So etwa noch bei der nach Süden ausgerichteten Weltkarte des Fra Mauro (um 1450) aus der Bibl. Naz. Marciana in Venedig, die laut Scafi den Schritt in die moderne Kartographie ohne mittelalterliche Glaubensvorstellungen

vollzieht, hin zur wissenschaftlich-empirischen Renaissancekarte. Die quadratische Weltkarte zeigt im Zentrum die Erde, ergänzt in den Ecken durch drei kosmologische Diagramme und erläuternde Textblöcke. In der östlichen Ecke erscheint in einem Kreis eine Paradiesszene vor dem Sündenfall, die an die bekannte Miniatur in den »Très riches heures« des Duc de Berry (Chantilly) erinnert (vgl. J. Zahlten, *Paradies VII. Ikonographisch*, in: *TRE Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 25, Berlin/New York 1995, S. 725f. und T. 3 Abb. 5). Von ihr leiten die vier Paradiesflüsse über zur noch unbewohnten Erde. In dieser »mappa mundi« sind neueste geographische Kenntnisse (etwa bezüglich Asiens) eingearbeitet und allegorische Deutungen beseitigt (z. B. Gog/Magog). Ein kosmologischer Zusammenhang ist betont, der ummauerte Garten Eden bleibt jedoch außen vor (Abb. 8.25 und Farbtaf. 12b).

Ab etwa 1500 zeigt keine Weltkarte mehr das irdische Paradies; nur in exegetischen Detailkarten tritt es auf. Der Wandel im theologischen und philosophischen Denken bedingt auch einen Wandel in der Kartographie, der auf die Neuzeit verweist. Scafi zeichnet diesen Wandel mit vielen Quellenbelegen nach. So führt er Augustinus Steuchus (1497-1548), den Vatikanischen Bibliothekar an, der jegliche mittelalterliche Spekulation ablehnt und das Paradies in Mesopotamien lokalisierte, wo es nach dem Sündenfall von der Sintflut verödete. In den Genesisvorlesungen Martin Luthers umfaßt das Paradies am Ende der Schöpfungswoche die ganze Welt (vgl. die Holzschnitt-Illustration der Lutherbibel von 1534. Farbtaf. 15), die Sintflut aber habe es zerstört.

Im Gegensatz zu Luther lokalisierte Johannes Calvin, auf Steuchus fußend, das Paradies in Mesopotamien, wie auch aus der Karte (Abb. 9.4) in seinem Kommentar zum ersten Buch Moses, Genf 1553, hervorgeht. Nach seiner Ansicht sei der Garten Eden nicht durch die große Flut vernichtet worden, sondern habe

nur, wie auch der Mensch, seine Schönheit verloren. Calvins Ansicht bildete die Basis für die moderne Paradies-Kartographie, die Scafi in den Kapiteln 10 und 11 erläutert. In diesen Kontext gehören die Entwicklung einer »Heiligen Geographie« als neues Genre, die versucht, biblische Orte auf Karten und in Atlanten ab dem 16. Jh. genau zu identifizieren, und die Diskussion um das Zusammenfließen der Paradiesflüsse zu einem Strom und Variationen des mesopotamischen Themas.

Der Jesuit Athanasius Kircher folgte in seinem *Mundus subterraneus* (1664) und in *Arca Noe* (1675) Luther und Calvin. Sein Interesse galt der Hydrographie Mesopotamiens, die sich seiner Vermutung nach infolge der Sintflut geändert habe: In der beigegefügte Karte gibt er daher den Bauplatz der Arche an Stelle des verschwundenen Paradieses an (Abb. 10.21). Eine andere Illustration (Abb. 10.22) zeigt das irdische Paradies (als Präfiguration des Himmlichen Jerusalem) gemäß der Geheimen Offenbarung aus der Vogelperspektive, aus dessen Mitte die vier Flüsse entspringen. Neben dem Heiligen Land wird auch Armenien (z. B. von Ortelius 1601 oder Calmet 1724) als Ort des irdischen Paradieses angenommen. Nach dem 18. Jh. spielt die Frage nach der Lage des Gartens Eden in der theologischen Diskussion keine vordringliche Rolle mehr. Angeregt durch neue archäologische Funde, wurde sie im 19. Jh. wieder von Assyrologen aufgegriffen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg von den Bibelwissenschaftlern zu trennen begannen. Die Frage nach dem Ursprung der Menschheit trat in den Vordergrund.

Am Ende des 11. Kapitels (S. 361) betont Scafi abschließend, aus der andauernden Debatte über die Lokalisierung des Paradieses habe man mehr über die Menschen im Mittelalter und in der Neuzeit gelernt als über die Frage, wo sich der irdische Garten Eden befunden habe. Sichtbares Zeugnis dieser sich wandelnden Vorstellungen ist das überlieferte Kartenmaterial.

Entsprechend dem Prolog schließt das Buch mit einem Epilog »Paradise Then and Now«, der einen Bezug zur Gegenwart herstellt. Vom Foto des toten Baums der Erkenntnis am Zusammenfluß von Euphrat und Tigris aus der *Times* vom 23. Dezember 1944, Symbol des verlorenen Garten Edens, spannt er einen Bogen zum Projekt des russischen Künstlerpaares Ilya und Emilia Kabakov »Paradise under the Ceiling«, das die Installation eines

individuellen Paradieses unter der Decke des eigenen Wohnraums vorschlägt, um der pessimistischen Vision des Verlorenen Paradieses entgegenzuwirken.

Das Buch ist ein unentbehrliches Nachschlagewerk für jeden, der sich mit ikonologischen Fragen des Alten Testaments und darüber hinaus befaßt. Es sprengt den Rahmen von Kartographie und Kunstgeschichte und bezieht die genannten Disziplinen maßgeblich mit ein.

Johannes Zahlten

JEAN-LOUP LEMAITRE und FRANÇOISE VIELLIARD hrsg. in Zusammenarbeit mit MARIE THÉRÈSE GOUSSET, MARIE-PIERRE LAFFITTE und PHILIPPE PALASI

Portraits de troubadours. Initiales des chansonniers provençaux I & K

Ussel, Musée du Pays d'Ussel – Paris, Centre Trobar 2006. 198 S., zahlr. Ill., ISBN 978-2-903920-35-7

Erstmals sind hiermit vollständig in Farbe die Autorbilder zweier bedeutender Chansonniers, Ms. fr. 854 (I) und Ms. fr. 12473 (K), der französischen Nationalbibliothek publiziert. Die Schwesterhandschriften entstanden mit dem Codex vat. lat. 5232 (A) der Vatikanischen Bibliothek im 3. Viertel des 13. Jh.s in einem oberitalienischen Skriptorium. Die Siglen der Handschriften gehen auf Karl Bartsch zurück, der in seinem *Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld 1872, die Liederhandschriften nach dem lateinischen Alphabet gruppierte. Die Codices A, I und K zählen mit 45, 92 und 79 Figureninitialen zu den bestbebilderten der neun Chansonniers. Den ausgezeichneten Farbabbildungen – als mehrfache Vergrößerungen der Originale – sind neben Handschriftenbeschreibungen einführende Texte zu den Werkstätten und zur Heraldik vorangestellt, gefolgt von einer Literaturliste, die dem Forschungsstand leider in keiner Weise gerecht wird.

Die Troubadours wirkten an den Höfen von Poitiers, Toulouse, Rodez und in der Provence, und einige trugen ihre Werke an den Höfen von Katalonien und Norditalien vor. Der Albigenserkreuzzug scheint zur Verbreitung in Padua und Venetien geführt zu haben. In der 2. Hälfte des 13. Jh.s tritt der Minnesang in eine neue Phase ein, in deren Rahmen die zwischen 1100 und 1200 entstandene Lyrik in Autorœuvres gesammelt wird. Die großen Sammelhandschriften sind kostbares Resultat der Einbeziehung der Autoren in die Stadtkultur.

Unter den 450 bekannten Troubadours, darunter 20 Frauen, finden sich 25 Italiener und 15 Katalanen. Von ihnen sind die wichtigsten aufgenommen; so Cercamon, Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel, Peire Vidal, Sordello und Guiraut Riquier. Neben den Franzosen sind die Genuesen Lanfranc Cigala und Bonifaci Calco, der Mantuaner Sordel und der Venezianer Bertolome Zorzi vertreten. Die Kompilatoren der