

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Journal of Art History
Revue d'histoire de l'art
Rivista di Storia dell'Arte

3.2018
Jahrgang 81



DEUTSCHER KUNSTVERLAG

BAUMGÄRTNER, Ingrid, Rezension zu: KUPFER, Marcia A., Art and optics in the Hereford Map. An English mappa mundi c. 1300, New Haven –London 2016, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3 (2018) S. 425-430.

REZENSIONEN

Marcia Kupfer, *Art and Optics in the Hereford Map. An English Mappa Mundi, c. 1300*

New Haven: Yale University Press, 2016,
223 Seiten, 50 Farb- und 50 s/w-Abbildungen,
\$ 85,00, ISBN 978-0-300-22033-9

Rezensioniert von Ingrid Baumgärtner

Die um 1300 auf dem Pergament eines einzigen Kalbes für die Kathedrale von Hereford gefertigte *mappa mundi* (Abb. 1) ist eine der größten noch vollständig erhaltenen Weltkarten des Mittelalters. Mit einzigartiger enzyklopädischer Kraft veranschaulicht sie biblisches, ethnologisches, geographisches, historisches und naturkundliches Wissen, indem sie zeitliche Abläufe in räumlichen Strukturen verankert und Jerusalem zum kreisförmigen Angelpunkt einer vielfach geschichteten Weltordnung erhebt. Die Texte und Bilder auf der Erde und der Umrandungsfläche ergänzen sich zu einem kunstvoll angelegten, multifunktionalen Geflecht: Der gekreuzigte Christus über der Heiligen Stadt ist das irdische Pendant zum Auferstandenen des Jüngsten Gerichts, der im Tympanon des Kartenrahmens als Weltenrichter über dem Paradies im Osten und der gesamten Weltkugel thront. Den Jenseitsbezug verstärken die Buchstaben »MORS« in den vier Ecken des Gesamtentwurfs, deren auffällig gestaltete Schriftzeichen R und S zugleich auf den von 1282 bis 1317 amtierenden Hereforder Bischof Richard Swinfield deuten. Auf die Relevanz irdischer Herrschaft verweisen die beiden Figuren in den unteren Ecken: Links ist Julius Caesar bzw. Augustus Caesar dargestellt, wie er die Vermessung des *orbis terrarum* in Auftrag gibt und mit einer besiegelten Schriftrolle in der Hand zum Hören, Lesen und Sehen

der Geschichte auffordert; rechts ist ein zur Jagd reitender junger Adelige zu erkennen, der im Blick zurück auf die Welt diese sinnlichen und rationalen Wahrnehmungsstrategien zu praktizieren scheint. Die Weltendarstellung belehrt solchermaßen polyfokal über das Wunder der Schöpfung, über die Vergänglichkeit irdischer Geschehnisse und über die Hoffnung auf Erlösung, oder noch breiter gefasst: über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unseres Seins.

Die aufsehenerregende Großkarte, die seit dem 19. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher Untersuchungen war, ist in den letzten beiden Jahrzehnten vielfach analysiert worden. Einen wegweisenden Beitrag lieferte Scott Westrem 2001,¹ als er seine Edition der ca. 1100 lateinischen und anglo-normannischen Inschriften samt ihrer Übersetzung ins Englische und der Abbildung aller Kartensektionen mit Hunderten von Vignetten vorlegte. Ergänzend erfolgten Analysen aus kultur- und kunstgeschichtlicher, geographischer, paläographischer, (material)technischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive, u. a. von Valerie Flint, Naomi Kline, Dan Terkla, Paul Harvey und Thomas De Wesselow.² Die Diskussionen rankten sich um die äußerst komplexen Fragen nach Herstellung, Datierung und Autorschaft, um den ursprünglichen Zweck und Aufstellungsort des Meisterwerks sowie um die verwendeten Quellen, die Ikonographie und die Organisation des Stoffes im Zusammenwirken von Text und Bild. Dass dabei viele der strittigen Punkte nur bedingt geklärt werden konnten, hat die Forschung weiter angeregt und dazu geführt, dass Autoren wie Patrick Gautier Dalché, Dan Terkla, Marcia Kupfer und viele andere die Karte verstärkt in zeitgenössische



1 *Mappa mundi*, um 1300, Pergament, 158 × 133 cm.
Hereford, Kathedrale

theoretische Diskurse, insbesondere die moralische Theologie Hugos von St. Viktor und die Optik Roger Bacons, eingeordnet haben.

Auf diesem Weg führt Marcia Kupfers 2016 erschienene Studie *Art and Optics in the Hereford Map. An English Mappa Mundi, c. 1300* einen beachtlichen Schritt weiter. Denn der Autorin ist es gelungen, nicht nur die bisherigen Forschungsergebnisse systematisch zusammenzutragen und kritisch zu hinterfragen, sondern auch weitreichende neue Interpretationsansätze vorzulegen. Schlüssel zu diesem Erfolg ist eine stärkere Gewichtung der ästhetischen Effekte der Karte, denen eine eigene *agency* zugeschrieben wird. Im Fokus steht die künstlerische Performanz des Objekts im spielerischen Experimentieren mit Wissens-traditionen, Gelehrsamkeit und Kreativität. Kupfer nutzt Mary Carruthers' Konzept des ludischen Raumes,³ indem sie die Karte als ›Quell der Freude‹ interpretiert, der mit einer ostentativ zur Schau getragenen Schönheit das Publikum

zur Teilnahme am visuellen, auditiven und lektoralen Erleben aufgefordert habe (5). Der Standort der Karte im religiösen Raum habe es überdies mit sich gebracht, dass – folgt man Paul Binskis Begriffsdefinitionen⁴ – die Dichotomie zwischen Kunst als dem Ästhetischen, aber eher Säkularen, und Religion als dem Sakralen, aber Nicht-Ästhetischen, zu überwinden war (4). In der Herefordkarte seien diese Verknüpfungen auf das Beste gelungen.

Ausgangspunkt von Kupfers Argumentation ist die bekannte Zeichnung von John Carter, der die Hereforder *mappa mundi* um 1784 als Mittelteil eines Triptychons visualisierte. Ihm zufolge rahmten auf den Seitenflügeln einst der Erzengel Gabriel mit einem Ave Maria-Spruchband links und die stehende Jungfrau Maria rechts die dreigeteilte Weltordnung. Die aufgetragenen Schriftzüge der drei Erdteile sind klar zu erkennen: Ein senkrechter Einschub »Asia« bezeichnet die obere Hälfte des geosteten Kreises; die Buchstaben »Europa« liegen hingegen, wie im Kartenoriginal selbst, diagonal über dem afrikanischen, »Affrica« quer über dem europäischen Kontinent. Für dieses Vorgehen, das allen geographischen Konventionen widerspricht, hat die Forschung bisher keine andere Erklärung gefunden, als ein Versehen des Kartographen oder Malers anzunehmen. Diese Lösung ist jedoch wenig überzeugend, wenn wir an die kostbaren goldenen Lettern im Original denken, die die längst vorbereitete kartographische Vorzeichnung noch intensivierten, und an die Tatsache, dass Carters zeichnerische Reduktion diesen angeblichen Makel so exponiert wiederholt. Kupfer hat einen Ausweg aus dem Dilemma gefunden: Sie erkennt einen absichtlich herbeigeführten Spiegeleffekt, dessen vielfältige Dimensionen im Zusammenwirken von Kunst und Optik einen vollkommen neuen Blick auf die Karte eröffnen (11 und Teil III, 135 – 167).

Der stringent argumentierende, qualitativ voll konzipierte und sorgfältig lektorierte Band entfaltet sich deshalb in der kontinuierlichen

Auseinandersetzung mit drei Schlüsselbegriffen: mit *specula* als dem kontemplativen Beobachtungsturm oder Auge Gottes im Zeichen der Omnipräsenz, mit *speculum* als dem reflexiv visualisierenden Spiegel oder Spiegelbild und mit *speculatio*, der Betrachtung und meditativen Versenkung. Ausgehend von Christian Jacobs Feststellung, Karten materialisierten den Blick des Verstands und nicht den des Auges, lautet Kupfers These, die Herefordkarte nutze das Spiegelbild der Ökumene, um die Vision einer Wiederkehr Christi und die *speculationes* der menschlichen Seele samt ihrem Schöpfer optisch perspektiviert zu veranschaulichen (9). In drei Abschnitten mit insgesamt neun Kapiteln, die sich zwischen die gehaltvolle Einleitung und den weiterführenden Schluss fügen, richtet die Autorin ihre Aufmerksamkeit erstens auf die Karte als Wunderwerk der Kunst und Spektakel der Natur, zweitens auf das Wechselspiel zwischen den Paradigmen *specula*, *speculum* und *speculatio* sowie drittens auf die gattungsspezifischen Transformationen der dreigeteilten Ökumene. Dieser Aufbau lässt geradezu vermuten, Kupfer sei selbst der ludischen Versuchung erlegen, die Dreiteilung von Welt und Triptychon in der Disposition ihrer Studie zu wiederholen.

Der erste Teil versucht in drei Kapiteln die Weltkarte in ihrer Stellung zwischen Kunst und Enzyklopädie, Kosmographie und Optik zu verstehen und zu zeigen, wie stark die Karte den Anforderungen der künstlerischen Gestaltung unterworfen war. Im Zentrum steht die Weltkarte als Ornament, das, wie aus älteren Zeugnissen rekonstruiert werden kann, seinen Platz an einem äußeren Südwandpfeiler des Chors zwischen Grabmälern der Bischöfe von Hereford fand, womit Kupfer ihren eigenen Standpunkt von 1994 revidiert.⁵ Auch wenn die Ausführungen zu den Restaurierungsarbeiten an der Karte, zur Aufstellung in der Kathedrale, zur Datierung zwischen 1289 und 1311 sowie zur Funktion im Heiligsprechungsverfahren von Thomas de Cantilupe, der von

1275 bis 1282 Bischof von Hereford war, nicht neu sind, liefern sie doch die Grundlage für die weitere Argumentation, die immer wieder um die Bestimmung des Kunstwerks in der Kathedrale kreist. So habe die mit der Aufstellung des Triptychons verbundene Strategie, den spezifischen Heiligenkult um Thomas de Cantilupe zu unterstützen, auch den Gedanken beinhaltet, die Karte als ein im geschlossenen Schrein verborgenes Objekt zu enthüllen und zu präsentieren. Im zweiten Kapitel greift Kupfer die komplexe Frage auf, wer sich hinter dem (in der linken unteren Ecke) erwähnten Richard von Haldingham oder Lafford († 1278), der die Karte gemacht und entworfen (»fet e compasse«) haben soll, versteckt und welche Rolle dessen Verwandter, der jüngere Richard de Bello oder de Batayl († 1326), gespielt hat. Letzterer war ein gebildeter, von 1293 an in Lincoln, später auch von den Bischöfen in Lichfield und Salisbury befründeter Kanoniker, der schon seit 1289 mit Bischof Richard Swinfield in Kontakt stand und ab 1305 obendrein eine stattliche Prébende in Hereford erhielt. Für die Entschlüsselung der Karte ist der weitere Inhalt des Kolophons fast noch interessanter, da hier die Inversion und das Echo als optische und akustische Spiegelphänomene thematisiert und mit der Rückbindung der menschlichen *imitatio* an das Schaffen Gottes in Beziehung gesetzt werden. Auffallend ist außerdem die Dichte des kartographischen Bildes, das in Übereinstimmung mit den Mariengedichten und Predigttexten des Hereforder Franziskaners William Herebert (um 1270 – 1333) als visueller Ausdruck eines gezielten Marienprogramms und des Wunders der Inkarnation interpretiert werden kann. Ziel des Triptychons sei es deshalb gewesen, Ehrfurcht vor affektiven Werten wie der Schöpfung Gottes und speziell der Menschwerdung Christi zu erregen.

Der zweite Teil untersucht in vier Kapiteln und einem Exkurs die weitgreifenden Konzepte von *specula*, *speculum* und *speculatio* als theoretische Modelle mittelalterlicher Weltentwürfe.

An zahlreichen Beispielen von Orosius, Boethius und Gregor dem Großen bis hin zu Hugo von St. Viktor versucht Kupfer aufzuzeigen, wie vielfältig der Begriff *specula* als Metapher für das allsehende Auge Gottes benutzt wurde und auf welche Weise er zur moralischen Reflexion über Vergänglichkeit anregte. Die allmächtige Präsenz Gottes habe die kartographischen Repräsentationen seit der *mappa mundi* von Albi aus dem 8. Jahrhundert geformt und die hochmittelalterliche Überlieferung vom *Liber Floridus* bis zur Psalter- und Herefordkarte um 1300 geprägt. Eine perfekte Voraussetzung dafür bildete die Konstitution der Weltkarten, die es erlaubt habe, komplementäre, mediale, figurale und perspektivische Modi gleichzeitig einzusetzen, so dass Mysterien, Kontemplation und Antinomien Teil ihrer Wahrnehmung wurden. Das Ergebnis manifestierte sich in vielfachen Gegensätzen, etwa zwischen Gut und Böse, zwischen irdischem Babylon und himmlischem Jerusalem. Das Spiel zwischen Gott als oberstem Betrachter (*speculator*), der Welt als der Betrachteten (*specula*) und dem reflektierten Bild (*speculum*) habe letztlich eine Konkurrenz begründet, deren innere Widersprüche mit der Inversion als zweiter, höherer Ebene der Weltbetrachtung, nämlich aus Gottes Sicht, gelöst wurden (71–73).

Um die Motive für die einzigartige Spiegeldarstellung von Hereford zu eruieren, sucht Kupfer im fünften Kapitel verstärkt die interdisziplinäre Kontextualisierung. Weitläufig verfolgt sie die Diskurse um die Spiegelmetapher in (kartographischen) Bildern und in Texten von den Welt- und Selbstreflexionen des Honorius Augustodunensis bis zum enzyklopädischen *Speculum* des Vinzenz von Beauvais. Ziel ist es herauszufinden, wie sich die Ikonographie des Hereforder Kartenprogramms entfaltet. Als entscheidendes Indiz begreift Kupfer die einen Spiegel haltende Sirene im östlichen Mittelmeer, deren Blick sich mit dem des fernen Reiters in der rechten unteren Ecke kreuzt. Der Spiegel,

der ein indirektes Sehen von Dingen erlaubt, die sonst nicht zu sehen wären, verstört, denn er markiert nicht nur einen falschen Kartenmittelpunkt, sondern symbolisiert – wie im Rad der Fortuna und im antiken Narzissnarrativ – Ambivalenz, etwa zwischen Wahrheit und Täuschung, zwischen Heiliger Schrift und irdischen Eitelkeiten. Kupfer will das Spiegelmotiv überdies in anderen Bildelementen erkennen, etwa in der Vergrößerung des Heiligen Landes, die sie auf eine konvexe Spiegelung zurückführt (83).

Da außer den geometrischen Figuren Linie und Dreieck vor allem die konzentrischen Kreise des *orbis* und der Stadt Jerusalem das Kartendesign prägen, fragt die Autorin im sechsten Kapitel nach der kartographischen Relevanz optischer Theorien. Obwohl sie den städtischen, franziskanischen und diözesanen Kontext nicht weiter erläutert, kann sie herausarbeiten, dass vor allem die Schriften der Franziskaner Robert Grosseteste und Roger Bacon in den Hereforder Kreisen bekannt gewesen sein müssen (101–107). Jedenfalls war der jüngere Richard de Bello Chorherr in Lincoln, dem früheren, mit Handschriften ausgestatteten Bischofssitz Grossetestes, und William Herebert (†1333), Übersetzer und Ordensbruder, annotierte und korrigierte Bacons Werke. Verschiedene Vergleiche lassen überdies erkennen, dass solche optische Theorien als intellektuelle und spirituelle Modelle für das richtige Lesen einer Karte gedient haben dürften und die einzelnen kognitiven Schritte vom Sehen und Wahrnehmen zum Speichern im Gedächtnis systematisch geplant waren (107–113). Hilfreich war dabei, dass die moralisierende Optik auf eine moralisierende Geographie traf, während gleichzeitig das geöffnete Triptychon im architektonischen Ambiente der Bischofsgräber Leben, Tod und Inkarnation in ein sichtbares Kontinuum brachte.

Im siebten Kapitel nähert sich Kupfer der Welt und Jerusalem im Angesicht Gottes, um die Inversion der Aufschriften »EUROPA« und »AFFRICA« weiter zu erklären. Durchaus über-

zeugend ist die Beweisführung, das verdrehte T-O-Schema projiziere Gottes westorientierte Perspektive in innerer dreigeteilter Ordnung auf die äußere Erscheinung der Landmassen (116 – 121). Diese Sicht beruht auf der Annahme, die Herefordkarte übersetze das Konzept der göttlichen Vorhersehung von Boethius (*Consolatio philosophiae*) in eine optische Demonstration und erfasse die ganze Welt synoptisch als Präsent für den majestätisch thronenden Christus. Das eigentliche Motiv für die Anfertigung der Karte sei also nicht die Absicht gewesen, das geographische Wissen möglichst vollständig zu kartieren oder die Pilgerschaft zum Schrein des Heiligen Thomas de Cantilupe bildlich zu begleiten. Ziel sei es stattdessen gewesen, ein Kunstwerk zu schaffen, das zur Meditation über die Reziprozität menschlichen und göttlichen Denkens wie Handelns anregte, um Gottes Allmacht, die das Wunder der Welt hervorgerufen habe, bestaunen zu können (123). Hier ist man versucht, Kupfer zu fragen, ob sich die verschiedenen Vorsätze nicht doch miteinander vereinbaren ließen.

Der dritte Teil sondiert die Gründe für die Veränderungen im T-O-Schema und die Verbreitung des gespiegelten Weltkonzepts. Das achte Kapitel behandelt deshalb die rationalen Grundlagen der multipel einsetzbaren T-O-Figur und die Transformation des Motivs zu einem auf Christus ausgerichteten Zeichen. Da gespiegelte T-O-Schemata seit dem Frühmittelalter in (Isidor-)Handschriften und seit etwa 1100 in Miniaturen abgebildet worden sind, kann Kupfer eine ganze Sammlung von Beispielen aufführen. Besonders aufschlussreich ist die unvollendete Zeichnung eines um 1120 entstandenen Oxforder Manuskripts (140, Abb. 74), das im Besitz der Kathedrale von Salisbury war, als Richard de Bello dort seine kirchliche Karriere voranbrachte. Im 12. Jahrhundert scheinen sich also zwei komplementäre Trends zur visuellen Repräsentation der Erde entwickelt zu haben:

die komplex ausgestaltete *mappa mundi* und die geometrische Reduktion in der gespiegelten T-O-Ordnung, die sich in der Herefordkarte letztlich überlagerten. Das neunte Kapitel veranschaulicht schließlich die breite Rezeption des Spiegelentwurfs in christologischen Bildern und hagiographischen Narrativen bis hin nach Italien. Gewagt scheinen nur die abschließenden Vergleiche mit späteren Ausformungen, etwa mit den Mittelmeerkarten des Opicinus de Canistris (1296 – ca. 1353) und mit den *Sieben Todsünden* (ca. 1490 – 1495) von Hieronymus Bosch, der die Welt zum allegorischen Spiegel des die Menschheit überwachenden Auge Gottes machte (173 – 174 und 123 – 125).

Die gelungene Publikation, die bisherige Forschungsergebnisse revidiert und traditionelle Interpretationen in ein neues Licht stellt, lebt von dem großen Reichtum an überwiegend englischen Vergleichsbeispielen, die Kupfer mühevoll aufgespürt und zu einer schlagkräftigen Argumentationskette zusammengefügt hat. Dabei kann die Autorin erstmals anschaulich darlegen, wie das Kartendesign, die Anlage als Triptychon und dessen Aufstellungsort in der Kathedrale von Hereford eine allegorische Vision kreierte, auf deren Basis einzelne, bisher als Ergebnis künstlerischer Irrtümer abgewertete Eigenheiten endlich Sinn ergeben. Durch den Rückgriff auf die Spiegelsymbolik und die optische Theorie eröffnet Kupfer neue intellektuelle Spielräume. Die Stärke der Studie besteht zweifellos in der höchst differenzierten, interdisziplinär ausgerichteten und geradezu skrupulös anmutenden Analyse der komplexen Verschränkung von Text-, Bild- und Kartentraditionen. Ein Anhang mit ausgewählten Kartenlegenden, ein weitgehend gut bestücktes Literaturverzeichnis und zwei Register vervollständigen die kunst- und kulturhistorisch relevante Studie, in der zudem die zahlreichen hochwertigen Abbildungen wohlüberlegt und geschmackvoll angeordnet sind.

- 1 Scott D. Westrem, *The Hereford Map. A transcription and translation of the legends with commentary*, Turnhout 2001.
- 2 Valerie I. J. Flint, The Hereford Map: Its authors(s), two scenes and a border, in: *Transactions of the Royal Historical Society* 8, 1998, 19 – 44; Naomi Reed Kline, *Maps of medieval thought. The Hereford paradigm*, Woodbridge 2001; Dan Terkla, The original placement of the Hereford ›Mappa Mundi‹, in: *Imago Mundi* 56, 2004, 131 – 151; ders., Informal catechesis and the Hereford ›Mappa Mundi‹, in: Robert Odell Bork und Andrea Kann (Hg.), *The art, science, and technology of medieval travel*, Aldershot 2008, 127 – 141; Paul D. A. Harvey (Hg.), *The Hereford World Map. Medieval world maps and their context*, London 2006; ders., *Mappa Mundi. The Hereford World Map*, Hereford 2010; Thomas De Wesselow, Locating the Hereford ›Mappamundi‹, in: *Imago Mundi* 65, 2013, 180 – 206; zur politischen Verortung neuerdings Debra Higgs Strickland, Edward I, Exodus, and England on the Hereford World Map, in: *Speculum. A journal of medieval studies* 93, 2018, 420 – 469.
- 3 Mary Carruthers, *The experience of beauty in the Middle Ages*, Oxford 2013.
- 4 Paul Binski, *Gothic wonder. Art, artifice and the decorated style, 1290 – 1350*, New Haven 2014.
- 5 Vgl. Marcia Kupfer, Medieval world maps. Embedded images, interpretive frames, in: *Word & Image* 10, 1994, 262 – 288, hier 272 – 275.

Abbildungsnachweis: **1** public domain: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hereford-Karte.jpg> (letzter Zugriff am 6. Juni 2018).