

COLLOQUIA RAURICA 17

Lucas Burkart,
Beate Fricke (Eds.)

SHIFTING HORIZONS

A LINE AND ITS MOVEMENT IN ART,
HISTORY, AND PHILOSOPHY



SCHWABE VERLAG



Colloquia Raurica

Herausgegeben vom Collegium Rauricum
Jürgen von Ungern-Sternberg · Peter Blome · Lucas Burkart · Hansjörg Reinau

Band 17

Die Colloquia Raurica werden alle zwei Jahre vom Collegium Rauricum veranstaltet. Sie finden auf Castelen, dem Landgut der Römer-Stiftung Dr. René Clavel in Augst (Augusta Raurica) bei Basel, statt. Jedes Colloquium behandelt eine aktuelle geisteswissenschaftliche Frage von allgemeinem Interesse aus der Perspektive verschiedener Disziplinen. Einen Schwerpunkt bilden dabei Beiträge aus dem Bereich der Altertumswissenschaft. Um möglichst vielseitig abgestützte Erkenntnisse zu gewinnen, erörtern die eingeladenen Fachvertreter das Tagungsthema im gemeinsamen Gespräch. Die Ergebnisse werden in der Schriftenreihe Colloquia Raurica publiziert.

Lucas Burkart, Beate Fricke (Eds.)

Shifting Horizons

A Line and Its Movement in Art, History, and Philosophy

Schwabe Verlag

Published with support of the Swiss National Science Foundation.

Published in 2022 by Schwabe Verlag Basel/Berlin

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.



This work is licenced under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Cover illustration: Bartolomeo da li Sonetti, Isolario, Venedig, 1485,
Paris, BNF, 12148, fol. 6v and 7r.

Proofreading: Ricarda Berthold, Freiburg i. B.

Cover: icona basel gmbh, Basel

Typesetting: Schwabe Berlin

Print: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-7965-4518-4

ISBN eBook (PDF): 978-3-7965-4538-2

DOI: 10.24894/978-3-7965-4538-2

The ebook has identical page numbers to the print edition (first printing) and supports
full-text search. Furthermore, the table of contents is linked to the headings.

rights@schwabe.ch
www.schwabe.ch

Contents

Vorwort	7
<i>Lucas Burkart and Beate Fricke</i>	
Introduction	9
<i>Seth Estrin</i>	
1. <i>Horoï</i> and Horizons in Fifth- and Fourth-Century Athens	27
<i>Andreas Lammer</i>	
2. Horizonte des Natürlichen. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der historischen Naturphilosophie	55
<i>Niklaus Largier</i>	
3. <i>In horizonte aeternitatis</i> . Der Horizont als Form der Wahrnehmung und Perspektivierung im Mittelalter	89
<i>Avinoam Shalem</i>	
4. Reading into the Depth of the <i>afq</i> (Horizon). Short Histories on Renditions of Depths and Distances	101
<i>Ingrid Baumgärtner</i>	
5. Jenseits des Horizonts. Zur kartografischen Konfiguration des Weltenrands	141
<i>Hans Aurenhammer</i>	
6. «Linea centrica» und gekrümmter Erdenrand. Horizonte in italienischen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts	167
<i>Kailani Polzak</i>	
7. From the Horizon to the Shore. Coastal Contact and Contestation in the Pacific	211
<i>Peter Geimer</i>	
8. Geschichte am Horizont. Schlachtenpanoramen des neunzehnten Jahrhunderts	235

Eva Geulen

9. Horizont und Welt bei Blumenberg 249

James I. Porter

10. Horizons of History in Nietzsche 261

Madeleine Herren

11. Koloniale Privilegien. Neue Horizonte für globale Gesellschaften? 279

Shiben Banerji

12. Limit and Transcendence. An Ecological Perspective from
Interwar Urbanism 291

Lorena Rizzo

13. Horizons Within and Without. Aerial Photography and Mapping in
South Africa, 1930s–1960s 319

Philip Ursprung

14. 17 Volcanoes. Franz Junghuhn's Horizon 333

- Authors 347

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die überarbeiteten Vorträge, die beim 17. Colloquium Rauricum gehalten wurden, das vom 28. bis 31. August 2019 auf dem Landgut Castelen stattgefunden hat.

Die Idee, sich über Horizonte und ihre Bewegung im interdisziplinären Dialog und in diachroner Perspektive auszutauschen, kam von Beate Fricke und konkretisierte sich im weiteren Gespräch zwischen den beiden Herausgebern. Als Tagungsort für ein derart weit gefasstes Thema bot das Landgut Castelen den idealen äusseren Rahmen, verleitet der Genius Loci doch dazu, den Austausch der Ideen nicht nur im Vortragssaal zu pflegen, sondern die Diskussion bei den gemeinsamen Essen, unter der Loggia oder im Garten der Villa weiterzuspinnen. Wir danken deswegen dem Collegium Rauricum dafür, der Reflexion und Diskussion über den Horizont und seine Bewegung einen derart inspirierenden Rahmen geboten zu haben.

Für die umsichtige Planung und reibungslose Durchführung der Veranstaltung bedanken wir uns bei Monika Sutermeister. Den Autorinnen und Autoren danken wir zunächst für ihre Vorträge und dafür, dass sie diese für die Drucklegung nochmals im Licht der auf Castelen geführten Diskussionen überarbeitet und so dazu beigetragen haben, dass aus der chronologisch und disziplinär gleichermaßen breiten Perspektive auf den Horizont und seine Bewegung ein Band von hoher Kohärenz entstanden ist. Die Teilnehmer*innen, deren Beiträge im gedruckten Buch nicht vorliegen, haben als Gesprächspartner*innen dennoch wesentlich zum Gelingen des Unternehmens beigetragen. Bei der Einrichtung der Manuskripte und der Beschaffung und Bearbeitung der Abbildungen war die Unterstützung durch Alessandra Fedrigo, Joanne Luginbühl und Jakob Weber von unschätzbarem Wert; für die Durchsicht der englischsprachigen Beiträge danken wir Sasha Rossman. Beim Schwabe Verlag durften wir in Arlette Neumann auf eine Ansprechpartnerin zählen, die stets bereitwillig und kooperativ auf unsere Anliegen einzugehen wusste; Ricarda Berthold hat das Manuskript sorgfältig lektoriert, während Jelena Petrovic in der gesamten Produktionsphase unschätzbare Unterstützung geboten hat. Wir danken schliesslich dem/der anonymen Gutachter*in, deren/dessen kritische Kommentare und Hinweise für die Drucklegung besonders wertvoll waren.

Last but not least gilt unser Dank der Stiftung Dr. Jakob und Antoinette Frey-Clavel, deren Unterstützung es uns erlaubte, die Referentinnen und Referenten auf Castelen zu versammeln und miteinander ins Gespräch über den Horizont und seine Bewegung zu verstricken.

Basel und Bern im Herbst 2021
Lucas Burkart und Beate Fricke

Introduction: Shifting Horizons – a Line and Its Movement in Art, History, and Philosophy

Lucas Burkart and Beate Fricke

What happens when horizons shift? More specifically, what occurs when that line, which in everyday experience appears so consistent and omnipresent, reveals itself to be contingent? And if the horizon line is mutable, what does that imply about the systems of knowledge, order, and faith that the seemingly *immutable* horizon appears to neatly delimit and order? These are the questions the following volume of essays addresses, offering perspectives from multiple historical periods and disciplines that tackle instances in literature, history, and art in which shifts in conceptualizing the horizon have made themselves manifest. These shifts, as the contributions here point out, propose models for re-thinking the horizon's boundaries as mobile instead of static.

The horizon, as Albrecht Koschorke has observed, is many qualities: it appears as a motif, a symbol, a locus, and a metaphor.¹ Most of all, the horizon is a figure of thought (*Denkfigur*) that serves as a means of organizing perception and information.² Fixing the horizon thus means delimiting parameters (visual, epistemological, experiential) that aid in establishing a framework for understanding the world and the place of humans within it. Shifting the horizon, on the other hand, means rethinking the fixity of these limits; it means taking a step over to the other side in order to acknowledge a point of view that may well be obscure or elusive, but which is nonetheless present if one conceives of knowledge and experience as multivalent and situated.³

To make these observations more concrete, we propose to introduce this volume by taking a look at a particular example of a moment in which we can observe the horizon shifting.⁴

In an illuminated twelfth-century British manuscript we encounter a curious image (Fig. 1). At first glance, it seems a rather unusual choice for an examination of the horizon, for in this image seems to be no horizon at first glance. Looking closer we begin to imagine, however, that it does exist, running somewhere along the diagonal boundary where green and blue waves meet in the image's center.

1 Koschorke (1990).

2 For the terms *Denkfigur* and *Denkraum* in Aby Warburg's Oeuvre see Tremml/Flach/Schneider (2014).

3 On «situated» knowledge see e. g., Harraway (1983; 1989).

4 Alexander (1970), 141 n. 2; Ayers (1973), 127, Fig. 4.17; Baker (1978); Brown (2003), 209; Stein-Keks (2011).



Fig. 1: British Library, Yates Thompson MS 26, fol. 74v. Announcement of Cuthbert's death, last quarter, 12th century.

What can be perceived in this illumination is the moment of a transmission of information. On the upper (green) half of the illumination, we see Inner Farne island off the English coast, where St. Cuthbert built a hermitage and died after a short illness in 687 AD. Two monks signal this death by flashing torches. These lights broadcast the event of Cuthbert's death to a monk on another shore (in the lower half of the picture), a member of the monastery at Lindisfarne, another tidal island off Northumberland. The latter receives the message and starts to grieve.

The emphasis given in this twelfth-century manuscript illumination to finding a pictorial solution for (not) depicting the horizon is striking and surprisingly complex. For the image showing the two monks on opposite shores, must also communicate that the monks cannot see each other. Or rather, that their visual access to one another is partial. For the perspective we have as beholders is not the same the illumination's protagonists are restricted to. The artist must convey, in one image, that the monks are beyond each other's immediate horizon, but that they can nonetheless transmit information to one another through the light of their torches. The two monks on the islands, with their specific flora and fauna, are too far apart to see or hear each other; they are beyond the horizontal line demarcating the limits of the visible and audible world, yet the monk on the rocks in the lower left half of the illumination can still receive and understand the message of Cuthbert's passing. The monk receiving the news of Cuthbert's death is depicted a second time in the image. With his hands raised in sadness he walks towards his monastery, Lindisfarne. We can see it with its door open revealing an oil-lamp illuminating the darkness inside. The open door and the light indicate a passage inward (and beyond) the monastery itself. The notion of movement or transgression that undergirds Cuthbert's passage (from life to death) thus finds an echo in the action shown in the image: from the physical world of the island into an illuminated interior, metaphorically beyond even the monastery's threshold. Cuthbert passes beyond the horizon of the terrestrial here and now, just as the message conveying this movement traverses the perceptual horizon that divides one island from the other. The horizons demarcating the thresholds of life, visibility, knowledge – and last but not least of time – conflate into a single picture.

For the beholder of the manuscript, the horizon as a threshold between the visible and invisible lies at the core of this illumination, although it is not frankly depicted: it remains hidden and subject to our imagination. By understanding the demarcation of invisibility and visibility that is put into play in this illuminated page, we also understand the embedded meaning of this picture; the soul of Saint Cuthbert has left the terrestrial world and has ascended to heaven. We, therefore, observe a kind of doubling, since the message that one monk communicates to another – across a horizon – mirrors the passage of Cuthbert's soul across the demarcation between earth and sky. The horizon referred to but not depicted as a line unfolds its relevance and meaning by asking the observer to imagine multiple interconnected spaces: 1) the horizon between the islands, 2) the death of the saint and the voyage of his soul from life in our world towards eternal life in heaven and, hence, the horizon between earth and heaven.

Perhaps it should come as no surprise that at the time the illumination was produced – in the second half of the twelfth century – philosophers were trying to define the location of the soul within what was then known as the «order of causes». With the «order of causes» philosophers described an all-encompassing order explaining all causes and their effects, differentiating between higher and lower causes. The soul posed a particularly intriguing question in relation to questions of causality because of the ambiguity of the soul's origin, location, and afterlife as well as its role within the causal order, e. g., in the process of the generation of human life.

The very notion of an order of causes had filtered into the west across an apparent cultural horizon; it arrived via the so-called *Liber de causis*, an Arabic textual excerpt, which was almost a revision of Christian creation theology attributed to Proclus.⁵ This text was translated into Latin by Gerhard of Cremona (1114–1187) and had a significant impact upon Western medieval philosophy, for instance on the writings of Albertus Magnus (1193?–1280), Thomas Aquinas (1225–1274), and Giles of Rome (1243–1316), to name just a few (see the contribution by Andreas Lammer in this volume). According to the *Liber de causis*, a person's soul was located «below» (*inferius*) the eternal world and «above» (*supra*) time (*quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus*) whereas the body was decidedly terrestrial.⁶ Humankind was divided in two by the horizon which marked the limits of earthly experience and that which lay beyond.

At the same time the illumination was made the philosopher and poet Alain de Lille (1125/30–1203) referred to ideas articulated in the *Liber de causis* in his *De fide catholica contra haereticos* in which we can observe how the term horizon steps out of the confines of the neoplatonic tenets that until then had dominated western medieval theological-philosophical discourse.⁷ The knowledge of ancient philosophy in the medieval period was constrained to a rather limited body of texts. Boethius (–524) and John Scotus Eriugena (–877) were the most influential commentators on Platonic thought and their works contributed greatly to the spread of neoplatonism. In the twelfth century, however, the works of Aristotle (–322 BC) and new works by Plato (428/7–348/7 BC) (e. g., second half of *Timaios*), were translated into Latin, just as Arabic texts (including translations of Antique texts) were filtering into European philosophical discourse. In his phrase «*in horizonte aeternitatis, et ante tempus*» de Lille links the term horizon exclusively to the human soul and interprets *aeternitas* as *perpetuitas*, or temporal perpetuity.⁸ The human soul has a beginning but will not have an end (*etsi habuerit principium, non habebit finem*), he writes, unlike the body which is finite, defined by

5 Anon. (2003), XV–XVI.

6 Ibid., 60 and 119, n. 1.

7 Alanus de Insulis, *De fide catholica contra haereticos* I, 30. MPL 210, 332; Baeumker (1894), 418 f.

8 Pattin (1966), 138, 165. Vincent Guagliardo points out: «The Arabic is considerably clearer for this proposition: «Every destructible and non-perpetuable substance either is composite or is present in something else, because the substance is either dissoluble into the things from which it is, such that it is composite, or it needs a substrate for its stability and subsistence, such that when it sep-

a horizon designated as earthly. On earth, within the constraints of a visible horizon, the body lives and dies, whereas the soul inhabits a realm whose horizons are unlimited – or perhaps limited only by their contrast to the terrestrial boundaries of life and death. While the mental crossing of horizons, and the creation and circumscription of imagined territories in poetic and narrative texts have been well studied, the effect of changing and shifting horizons in such texts has remained a blind spot.⁹ When we contextualize an image like the Cuthbert illumination within shifts in philosophical ideas about the horizon, however, we are encouraged to consider how new forms of representation of the horizon emerged to articulate expanding epistemological perspectives.

This brief excursus into illuminations and *Denkfiguren* of the twelfth century demonstrates that the figure of the horizon itself is subject to historical change.¹⁰ Depending on location, era, knowledge, and culture, the horizon line is variably and contingently delineated and defined, open to new meanings and configurations. In this sense, the horizon appears not as a constant astronomical or cartographic fixture but as something subject to continuous movements that shift the relationship(s) between the visible world and imaginary realities in incessantly (re)calibrated new ways. New geographical regions – both earthly and imaginary – open up to discovery as new thought experiments and epistemologies extend knowledge into a hitherto invisible or yet unknown world. In this context, new constellations of networks re-configure lived experience based on shifts in thinking the horizon in every age, every epoch.

The line of the horizon as a reference point is, however, a key and remarkably consistent element in the history of art, of philosophy, and of history. It is, therefore, often considered a category of static and consistent permanence. It serves as an enduring reference point one can organize and delimit information with: this happens *here*, that happens elsewhere.¹¹ But as we have suggested, once changed or set in motion, horizons redefine the limits of description, imagination, and interpretation in poetry, literature, theatre, and film.¹² Furthermore, the expansion of the horizon defining the known world in ancient, medieval, early modern and modern world changed the order and balance of citizens and imperial structures as well as constitutive elements in descriptions of the (kn)own and the exploration of the (other)world, beyond already charted territories.¹³ Thinking beyond the threshold, the limit, of the horizon depends, therefore, on trespassing the overar-

arates itself from its substrate, it corrupts and is destroyed. So if the substance is not composite and present [in something else, but] is simple and per se, then it is perpetual and altogether indestructible and indissoluble.» Guagliardo/Hess/Taylor (1996), 146.

- 9 Glauch et al. (2011); Hoffmann/Wolf (2012), especially Ingrid Baumgärtner, «Erzählungen kartieren: Jerusalem in mittelalterlichen Kartenräumen», 231–262.
- 10 Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974).
- 11 Koschorke (1990), 49.
- 12 E. g., in Homer's *Illiad*, Book 3, lines 121–244, Auerbach (1938); Koschorke (1990); Siegert (2015); Iser (1983), 547–557; Hawthorne (1994).
- 13 Reichert (2014); Decker et al. (2009); Pabst (2004); Simek (1992); Obrist (2004); Müller (2008); Canny/Morgan (2012); Burghartz (2011).

ching order of an imagined system implied to be constant, consistent, and knowable because it is bounded by the horizon's line. So, what exactly happens when this line moves, tilts, changes or disappears? How do different cultures and periods react to such an experience of radical change? Do they reorganize or process what previously was considered to have been of constitutive importance? The contributions to this volume address the consequence of these horizon «shifts» and their impact upon the redefinition and reconstitution of the inner structure of works of art and literature, manifestations of the perception of the world and cognition of its (changing) systems, something hinted at by the illumination described above.

Reflecting, digesting, or anticipating such changes, shifting horizons have redefined how we think about the organization, meaning, and perception of works of visual art as well as literature, architecture, and urbanism. In the history of painting, for example, the dominant Eurocentric narrative of the so-called rise of perspective, linked to a more «naturalistic» mode of representation aligned with new forms of optical science and the observation of nature since Giotto (–1337) has been repeatedly questioned, although the horizon itself has curiously played a remarkably small role in those revisions.¹⁴ In literature, changing horizons impact key elements – such as *teichoscopy*, i. e., when invisible scenarios and events are described by one of the actors, persons or the narrator – or what the influential German literary scholar Hans Robert Jauss termed the «*Erwartungshorizont*» (horizon of expectation). Like Jauss, the historian Reinhart Koselleck also insisted on the importance of the horizon as an ordering principle, though Koselleck's interest was specifically linked to the horizon's relationship with temporality. For him, the concept of the horizon is one of two poles that societies use in order to locate themselves in the present: between past and present. This present, he argued, determined itself as a negotiation between experience in the world (*Erfahrungsraum*) and a horizon of expectations, an *Erwartungshorizont*, à la Jauss that has yet to be experienced, but is nonetheless projected. Whether one wants to accept Koselleck's argument that a fundamental change in the experience of temporality occurred during the eighteenth century (the transitional period, for him, between pre-modernity and modernity), his observations about the horizon remain important: thinking about the horizon means not only thinking spatially, but temporally – as we have already observed in the case of St. Cuthbert.¹⁵

Aristotle had already noted the shifting nature of the horizon in his arguments that the earth was a sphere and not a flat disc, noting in his *Meteorology* that «throughout the habitable world the horizon constantly shifts, which indicates that we live on the convex surface of sphere».¹⁶ Macrobius, later, would also

14 Panofsky (1991); White (1957); Arasse (1980; 1999); Damisch (1987); Schlie (2008); Summers (2003); Belting (2009).

15 Koselleck (1989), 349–375.

16 Aristotle, *Meteorology*, 365a30; the horizon similarly defined is also a basic part of Aristotle's geometric discussion of the rainbow (ibid. 375b16–377a28), which provided the basis for subsequent arguments; see for example the early 14th-century Theodoric of Freiburg: Freiburg (1974), 435–441. For Aristotle's arguments concerning the sphericity of the earth, see *De caelo*, 296a14–298b21.

write that while the horizon's specifics are fixed in terms of how far one can see (e. g., 180 degrees), the boundary of the horizon nonetheless obviously moved with the body of the observer. It remained both a constant *and* constantly mutable fixture, including new elements while others were discarded as they fell out of sight.

From Antiquity onward, if not earlier, it can be assumed that the word takes on a cultural dimension associated with the body. In Greek, the verb *horizein* (ὀρίζειν) means to stake boundaries, limiting space through marking, for instance when one makes a settlement and defines it with a fence.¹⁷ This fence would be denoted by the noun *horos*, which could refer to natural phenomena like mountains, but also to borders and frontiers. Whether the boundaries are «natural» or man-made, in either case they denote a difference between two zones: inside and outside, a delineation manifesting itself in cultural, or anthropological and corporeal terms. Highlighting these anthropological and bodily aspects of the word, it is worth noting that it also stems from the Greek expression ὁ ὀρίζων κύκλος, meaning the circle of the face, as well as ὀρίζω, which denotes the act through which this circle is defined – again a reference to visual and cultural markers that rotate, like a circle, around the individual.¹⁸

This encircling band, however, was not limited to earthly bodies, but, as we have seen, was understood to extend outward into the macrocosm of the harmonic celestial spheres. Because the horizon was also the boundary between earth and sky, it was part of a set of circles that reached from earth to heaven, each one marking a specific region that was at once thought to be spatial and philosophical (the circle of the zodiac, for instance). The horizon was thus at the same time macrocosmic, deeply linked to what was beyond visual perception, and microcosmic, since it delimited in a very concrete sense man's experience on earth; it was a spatial given, but also a cultural artifact. Moreover, it lay, as the Bishop of Nemesios of Emsea (around 400), in turn has written, at the «border between reason and sensation» (ἐν μεθορίῳ ἐστὶ νοητῆς καὶ αἰσθητῆς οὐσίας), as well as «the border between irrational and rational nature» (Ἐν μεθορίῳ ... τῆς ἀλόγου καὶ λογικῆς φύσεως), *and* the boundary between mortality and immortality.¹⁹ «Inside» and «outside» could be construed not only as denoting here and there, but also as dividing spiritual and psychic interiority from the external sensual world.

In the Latin West in the thirteenth century (one century after de Lille and the illumination of St. Cuthbert's death), Thomas Aquinas thus used the Latin word *confinium* as a translation of the Greek word horizon to denote the border between earthly corporeality and the soul's ultimate voyage to a spiritual realm beyond the body. Experience within the horizon, Aquinas implied, was just one part of the soul's much larger and longer voyage, a hinge between mortality and everlasting life.²⁰ These ideas travelled far. In the political anthropology of Dante's (1265–

17 «ὀρίζειν» in: Liddell/Scott (1940).

18 Ibid.

19 Nemesios von Emesa, *De natura hominis* c. 1 = MPG 40, 508 and 512.

20 Thomas von Aquin, *S. contra gent.* III, 61, hg. C. Pera Nr. 2362; II, 81 = Nr. 1625; und *In 3. sent.*, prol.; *S. contra gent.* II, 68 = Nr. 1453; citation after Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974), col. 1187 f.

1321) *Monarchia*, for example, this hinge-like aspect of the horizon comes to the fore when the author describes it as the limit between «earthly paradise» and «celestial paradise». In using the borrowed Greek word (*orizon*) instead of the Latin derivation (*finiens*), Dante not only carried on ancient and medieval philosophical traditions, but at the same time transformed the horizon into a parable of human nature: «man would be correctly compared to the horizon by philosophers, because both stand between two hemispheres» (... *zu Recht würde der Mensch von den Philosophen mit dem Horizont verglichen, der zwischen zwei Hemisphären steht*).²¹ For only man, of all God's creatures, possesses two parts (*pars essentialis*), a mortal body and an immortal soul. Thanks to this unique nature, Dante continues, man also pursues two goals. On one hand, the realization of happiness in this life, a task accomplished by developing his unique ability to reason and thereby attain «earthly paradise». ²² On the other, man also strives towards happiness in eternal life, something achieved in *visio beatifica*, where only faith can lead. Dante's conceptualization of the horizon as a dividing line between terrestrial and celestial paradise is only one important example of how the horizon line could be deployed either in a philosophical or a pictorial/spatial sense – or both at once.

In different epochs and different cultures, countless possibilities existed to think through the meaning of the horizon and using it as a vehicle in order to locate the position of mankind in larger constellations of space and time. Here, we have only briefly touched upon the late medieval moment in the Western tradition, excluding even the most important later theorists of the horizon in the West from Giordano Bruno (1548–1600) to Leibniz (1646–1716), to Kant (1724–1804), to Heidegger (1889–1976) and Husserl (1859–1938).²³ Looking beyond the West, the volume of perspectives on the horizon is even more expansive, not to mention moments in which cultural traditions intersect and inform one another, calling new types of representation and new conditions of philosophical possibility into being across cultures. In these moments, when cultural horizons cross, the question of whether the horizon functions as a barrier or a bridge emerge with heightened urgency. Does one mode of thinking the horizon simply subsume the other into

21 Dante (1989), 241 f.

22 On Dante's anthropology see the last chapter of Kantorowicz' pivotal study entitled «Man-centered kingship: Dante» Kantorowicz (1957), 451–495.

23 Bodemann (1895), 83. Leibniz discusses the horizon in the context of the *scientia generalis* in *De l'Horizon de la doctrine humaine*. The limits of knowledge apply also to Leibniz the contemporary horizon of science, about a shifting regard future horizons demarcating the expansion of knowledge cannot be speculated. (*Et quaevis mens horizontem praesentis suae circa scientias capacitatis habet, nullum futurae*, Ettlinger (1921), 33.) For the further developments in the thoughts of Chr. Wolff, G. F. Meier, and A. Baumgarten see Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974), col. 1187 f. McGrath (2008), 36; Flécheux (2014); Jullien (2014); Anderson (1992); Boehm (1989); Otagiri (2014). Husserl distinguishes an interior horizon of the single thing from an exterior horizon. Husserl (1954), 28 f. Later, Heidegger emphasizes the transcendental meaning of the horizon to retract statements about transcendence. «Der H. und die Transzendenz sind somit von den Gegenständen und von unserem Vorstellen aus erfahren und nur im Hinblick auf die Gegenstände und unser Vorstellen bestimmt.» Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974), col. 1187 f.

its purview or does the intersection produce a shift, setting in motion new definitions and understandings of time and space on both sides of the line?

To close this introduction, we will turn to another late medieval European object that speaks to some of these ambivalences in visual terms: Bartolomeo da li Sonetti's nautical atlas from 1485.²⁴ We will just briefly address the innovative aspects of his *atlas nautique* and what they add to already established pictorial modes of representing the visible world.²⁵

Let us focus on the page representing the island of Cyprus²⁶ (Fig. 2). Bartolomeo's *atlas nautique* continues the tradition of Islamic and Western medieval portolan charts depicting coastlines, towns, lighthouses, and mountain ranges that helped guide sailors along coasts and avoid obstacles such as shallow waters and reefs. Generally, portolans presented a cartographic overview, combined with labels marking coastal landmarks in a fashion that encouraged the viewer/user to turn the map around in his hands, as if s/he were moving along the coast in a particular direction (the direction being decided by the orientation of the scripted labels). In Bartolomeo's atlas, we also find a new dimension of representation added to the portolan format. For whereas portolan maps generally present a unified, cartographic surface, Bartolomeo's renderings combine the portolan's cartography with chorography, or a rendering of the island in question as a bird's eye view landscape, so that two visual formats meet in a single image. We can thus make out the nautical chartlike elements which guide the eye (and the sailor) around the island's coast, but also assume not one but two fictive viewing positions from above (showing us the island in both cartographic plan and chorographic elevation simultaneously). These positions, in turn, conflate with the form of a compass, overlaid as a circle over the island. Meanwhile, these mapped renderings are interspersed with seventy sonnets describing the maps, extolling the particular qualities of islands like Cyprus, supplying an abridged history and describing the natural resources and manufactured goods to be found in each location. These multiple, overlapping visual and epistemological registers are remarkably fluid: they position the viewer both along the coast and above it as well as in the inner regions of an island, equipped with information one would want in order to seek out the bounty the island could provide through trade, or plunder.

24 An important predecessor is the *Liber Insularum Archipelagi* of Cristoforo Buondelmonti, composed between 1420 and 1422. A contemporary project was the *Insularium Illustratum* by Henry Hammer, who was active as a cartographer between about 1480 and 1496 in Florence.

25 Michalsky (2011); Krüger (2000); Hofmann (2019); Helas (2010).

26 «This is that Acamantis which charmed so much delicate and tender Venus. Anciently it was called Amathusia and Macaria, now Cyprus. It lies thus – see! on the side where the sun rises it is set over against Syria, and on that where it sets towards Caria; with its plains and hills sloping more towards the north-west, so that the winter blasts are hushed. It is like Crete in size, and lies open to almost the same winds. Of old it held more than one kingdom. Here are sugar, much salt, and wealth, for Ceres showers here store of grain. Here a wine black when made grows light of itself. Here the women are not chary of their favours. Here Paphos and Salamis were renowned: and we hear of Tamassus and Soloi. Here Buffavento looks to every side. Lydinia, Citium, Carpas and Constantia, Famagusta, and Nicosia, seat of kings.» Excerpta Cypria (1908), 50.

The reader/viewer thus finds him- or herself in multiple positions at once with numerous points of view. The horizon makes itself manifest here as a variable entity that shifts as the viewer adjusts in these points of view and positions of observation. This variation, of course, is encouraged by the temptation offered for gaining riches, either in the form of material goods or simply in the form of knowledge, a knowledge shared between those who have previously navigated these coast lines and those learning about them in the comfort of their *studioli* and libraries far away in the form of the book. The atlas format itself (though in this case not yet consistently scaled) also proposes a kind of potentially exponential expansion: new pages could theoretically be added to the compilation infinitely, as new territories are seen, charted, and conquered. Reading and interpreting this type of object thus lends itself well to thinking about the question of how horizons shift and how these shifts might be visualized and *thought* since once we begin to look, we begin to discover in Bartolomeo's guide how a shifting horizon manifests itself in various interconnected ways all at once.²⁷

These drawings and the literary descriptions embedded into the accompanying sonnets provide us with an overview of nautical, geometrical, historical, cultural, poetical, and cosmological knowledge, and combine, thereby, several modes of representation. The combination of these modes of illustrating different aspects of knowledge about the world convey how the modes of perceiving these works may have significantly contributed to conquering, navigating, or comprehending the world and at the same time shifting both individual and collective horizons.²⁸

- 27 The depiction combines an oblique bird's view from a fictive point high above the horizon with a vertical view upon the visible part of the sea resulting in a circle, and the outline of the island seen from above. However, within the island of Cyprus little elevations, hills and mountains, houses and small settlements and a walled town are indicating the location of these landmarks in an abbreviated form. Red and black inscriptions providing names legible from all sides surround the circle and are inscribed into the island. The pointer of an arrow orients the beholder towards north, on every other page accompanying the illuminations are 70 sonnets describing the islands. The illuminations provide the views upon the islands in different scales and even within the illumination's different scales of the depicted world's dimension are combined. The sonnet includes information on former names, how far the visual world reaches – the horizon spans from Syria (sunrise) to Caria (sunset), the size of and the winds impacting the island, names mythical and historical figures and cities on the island, and describes the island's wealth (sugar, salt, grain, wine).
- 28 Hans Blumenberg violently rejects the assumption of an epochal break between the Middle Ages and the modern period, taking Nicolaus Cusanus as one of his exemplary cases to show that the transition from the medieval to the obviously different modern conceptions of God, man, and the cosmos were not a sudden change brought about by a single occurrence, but the result of a complex series of events, weaving together Scholasticism, the Scientific Revolution, and later the Enlightenment. Blumenberg demonstrates that Cusanus's contribution to science is completely consistent with views emerging in late medieval theology. However, this moment of shifting conceptions is also the period in which, as Lucia Nuti has put it, «a mistaken connection between geography and painting was established» – based on a misinterpretation of the Ptolemaic text. Blumenberg (1983), 588–594. See also McKnight (1990), 184; Ditchfield/Bauer (forthcoming); Nuti (1999), 90. For the elevated (impossible) viewpoint on maps see Nuti (1994).

Currently, we are witnessing major changes in global systems of trade, the migration of populations (or their enclosure and policing), of climate, and the distribution of wealth and poverty, to name just a few. The horizons of the contemporary world are shifting before our eyes, so fast that new epistemologies and political theories, let alone policies, can scarcely keep up. Under Covid-19 lockdown, prognoses for the world's future change every few minutes, and though we are asked to socially isolate and confine our horizon to the four walls of our homes (if we are fortunate enough to have a home), our *Erwartungshorizont* is in constant motion.

Perhaps it is not easy to find a silver lining to the current experience of a global pandemic, which has caused so many deaths and had massive political, economic and social repercussions. Yet, as Bruno Latour and others have pointed out, this may also be a historic chance to recalibrate our socio-political horizons by bringing topics to the table that until now seemed (for many) frustratingly ignored.²⁹ The current situation demands a broad public debate over how the world will reinvent itself in the wake of Corona. Which parts of life that have been disrupted by the epidemic can be discarded? Which need to be maintained, but reformed? The pre-Covid world was hardly a paradise to which we should hurry back. Instead of simply returning, therefore, to a «*productivité d'avant crise*» (Latour), the current moment has revealed the urgent necessity of shifting our individual and collective horizons in order to imagine (and build) a previously unimaginable future. By excavating the history of shifting horizons, this volume aims to contribute to this process by re-examining how these shifts have occurred in the past, as well as the present.

The contributions to the book emerged from a conference held on the topic in Switzerland in 2019. The conference was organized into six sections: pictorial space and horizon, horizon and imagination in literature, global spaces, cartography and world-ordering, narration and historiography, as well as representation and realization. Participants from art history, literary history, and the history of philosophy as well as the history of science addressed topics that stretched from antiquity to the present. The following papers came out of the presentations and discussions, and address the topics outlined above and exploring the horizon as a dynamic zone, as well as a border, which prompts cultures to redefine transgression – and also establish cultural stabilities and norms – by asking us to imagine what lies beyond the horizon in novel ways.

1. Seth *Estrin's* contribution investigates how boundary stones in fifth and fourth century (BC) Athens defined the limits of land owned by individuals, cities, or the state. He investigates how these markers made space apprehensible, providing contours to the material world. Estrin demonstrates how these signs made of rock thereby established spatial dimensions for beholders through their materiality as well as through their inscriptions. The confluence of ma-

29 Bruno Latour, «Imaginer les gestes-barrières contre le retour à la production d'avant-crise», *Analyse Opinion Critique* March, 2020.

terial object and text/image rendered legal and political horizons tangible in ways that fused juridical and perceptual imaginaries.

2. Andreas *Lammer* systematically analyzes various declinations of the horizons in different cultural and historical contexts. His discussion accounts for philosophical deliberations over how various «horizons» such as notions of the celestial conflated aspects of visibility (the limits of the visible) with both spiritual and physical considerations about the boundary between the sky and the earth. Departing from Aristotelian ideas regarding this boundary and their reception in Arab commentaries, Lammer concludes by discussing the particular case of skapulimantics, a divination practice that involved shoulder blades, again, connecting visible earthly signs with the invisible realm beyond the horizon.
3. Niklaus *Largier* explores how the idea of the horizon marked both perception and defined perspectives in medieval thought. He posits the horizon as key element in discussions of the relationship between the soul and temporality; Largier's analysis investigates how the figure of the horizon impacted perceptual order by defining space and time in ways that had implications for the structure of profane life as well as for the soul. He dedicates particular attention to the highly influential *Liber de Causis*, an Arabic tract, which was translated and attributed to Aristotle in the Latin West. A key phrase – «in the horizon of eternity» – provoked extensive discussions in the works of Thomas Aquinas, Nikolaus Cusanus, and others, as Largier details.
4. Avinoam *Shalem* puts the focus in his essay upon the horizon and how representations of the horizon contributed to the rendering of depth and distance in Islamic art. The Arabic term *afq* and the Hebrew *ofek* signify specific circles in the sky, establishing an explicit divide between what is visible and/or imagined above and below. He analyzes changes in the representation of depth and the introduction of panoramic views of landscape in illustrated manuscripts from the Ilkhanid, Timurid and Safavid periods, including the *Shahnama* illustrations from the Shiraz school in Iran, Mughal paintings, and the film *Lawrence of Arabia* (1962).
5. Ingrid *Baumgärtner* discusses cartographic configurations of the edge of the world in the Latin West. Departing from the reception of ancient knowledge about the cosmos, she demonstrates how diagrams accompanying Isidor of Seville's compendium *Etymologiae* remained important for medieval map production in manuscripts as well as early printed cartography. Her contribution reveals the relationships between visualized space and knowledge about what lays beyond the horizon. The shifts in these relationships address temporal change, connecting eternal promises and testimonies about the past. Encyclopedic knowledge pertaining to the horizon was also incorporated in the making of medieval maps and represented changing ideas about the cosmos.
6. Hans *Aurenhammer* examines how the representation of the horizon as a curved line changed in the decades following the introduction of perspectival representation in European art. Starting with Alberti's tract *On Painting*, he emphasizes that the perspectival horizon was not considered to be identical

- to the visible horizon. His analysis includes works by the Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro), Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, and Gentile da Fabriano. Aurenhammer shows how these artists used atmospheric color, depictions of changing light, and circular representations of the cosmos to negotiate representing the horizon as a limit between the seen and the invisible parallel to the development of one point perspective.
7. Kailani *Polzak* explores the littoral zone between the horizon as seen from the ship and from the shore. She interrogates how this zone was represented in prints, drawings, and nautical charts in the context of James Cook's expeditions. Her visual analysis pivots around the encounters between indigenous people and British voyagers. The shore emerges here as a visual horizon and also a horizon of cultural expectations, which finds representation in drawings, prints, and later wallpaper designs. These encounters feature prominently in the recent video work by Lisa Reihana as well. Entitled *in Pursuit of Venus [infected]*, 2015–17. This contemporary framework sets the stage for Polzak's discussion of hegemonies of «looking» at the shoreline.
 8. In his contribution, Peter *Geimer* interprets the horizon and its spatial and temporal movement. Geimer links this to a specific type of history painting, which gained popularity beginning in 1800. This genre centered around the representation of historical events, especially battles in a panoramic format. Departing from the paradigm change described by Reinhart Koselleck from experienced space (*Erfahrungsraum*) to the horizon of expectation (*Erwartungshorizont*) as a period characteristic, he analyzes the significance of panoramas for the representation and perception of history. Geimer concentrates upon the painted horizon as a limit, but also as a pivotal element between audience and painted events, the so-called *faux terrain* and its material and discursive equipment.
 9. Eva *Geulen* asks how language shapes demarcations. Her essay emphasizes how, since the early modern period, the dominant significance of the visual field as well as the use of the term horizon as a metaphor constituted simultaneous limitations. Examining medieval texts, Geulen investigates neglected traditions of interpretation in the history of philosophy, leading to the influential work of Hans Blumenberg. The latter's conception of the horizon was key to his understanding of «world», a concept originating in language that preserved modes of thinking and perceiving a historically specific view of the world.
 10. James *Porter* examines the role played by the term «horizon» in the theory of history articulated by Friedrich Nietzsche in his *Zweite unzeitgemässe Betrachtung* (Thoughts out of Season Part 2) entitled *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (On the Use and Abuse of History for Life). Porter examines «horizons» regarding the three modes of historical consciousness (monumental, antiquarian and critical) and connects further iterations of the «horizon» used by Nietzsche in the development of his idea of history.

The German philosopher posits history not as an expression of memory of the past, but rather a means of forgetting.

11. Madeleine *Herren* reflects on the term horizon with regard to questions of global history, concretely in the case of the *Schweizerische Konsulargerichtsbarkeit* in Japan. This was one of the privileges enjoyed by Western countries during the colonial period in large parts of the world. Colonial powers could wield this right not only in cases of financial interests but also as a means of fostering process of identification through the development of global social pockets known as *Foreign Residents*. This shared horizon could serve as an umbrella for people of different origins that could identify with one another and build a sort of social cohesion, which was neither intended nor foreseen.
12. Shiben *Banerji* sheds light on the movement and active shifting of the horizon concerning the experience of the subject. He articulates this line of thought from an ecological perspective in relation to urban developments in the period between the two World Wars. This, he suggests, was a time, when the invisible was not primarily associated with transcendence. The exemplary case of an ecologically oriented urbanism from interwar Australia by the Chicago architects Marion Mahony (1871–1961) and Walter Burley Griffin (1876–1937) offered a created space – North Sydney suburb Castlecrag – where architects imagined and attempted to construct a multiethnic and mixed-income community. Their work combined the preservation of extant landscapes and heritage with transnational efforts to theorize urbanism as a method for fostering belonging and mitigating alienation.
13. Photography without horizon – the specific case of aerial photography for the measurement of the country in South Africa – is the subject of the article contributed by Lorena *Rizzo*. Her interest focuses on the pictorial language and semantics employed in these photographs and how they were archived in the service of the state in South Africa. Rizzo investigates the role of these images in relation to the horizon of political and institutional developments in South Africa, considering them as a kind of inner horizon, defined by several different politicized and aesthetic factors.
14. Philip *Ursprung* describes the physical horizon in East Java, following the footsteps of the German researcher Franz Junghuhn, whose account of the island encompassed several years of empirical research. Central for Ursprung's perspective is the map of Java published by Junghuhn in 1855, which encapsulated the multiple perspectives combined in his exploratory enterprise. These serve as inspiration, condition, and conceptual frame at the same time. The German geologist mapped the island not from the sea, which was perceived as a permanent menace by the local societies, but instead from the perspective of the island's volcanos, which were perceived as life-giving. Ursprung uses the active shifting of the horizon in Junghuhns oeuvre to reflect upon the urban future of Southasia, positing them as potentially useful in planning future urban projects.

Bibliography

- Alexander (1970): J. J. G. Alexander, *Norman Illumination at Mont St Michel, 966–1100*, Oxford.
- Anderson (1992): Kristi Anderson, *Brook Taylor's Work on Linear Perspective: a Study of Taylor's Role in the History of Perspective Geometry*, New York.
- Anon. (2003): Anonymus: *Liber de Causis. Das Buch von den Ursachen: Lateinisch – deutsch*, mit einer Einleitung von Rolf Schönberger, Übersetzung, Glossar, Anmerkung und Verzeichnis von Andreas Schönfeld, Hamburg.
- Arasse (1980): Daniel Arasse, «Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective», in: Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La prospettiva rinascimentale*, Firenze, 137–150.
- Arasse (1999): Daniel Arasse, *L'annonciation italienne: une histoire de perspective*, Paris.
- Auerbach (1938): Erich Auerbach, *Figura*, Firenze.
- Ayers (1973): Larry M. Ayers, «A Miniature from Jumièges and Trends in Manuscript Illumination around 1200», in: Peter Bloch et al. (eds.), *Intuition und Kunstwissenschaft: Festschrift für Hanns Swarzenski*, Berlin, 115–140.
- Baeumker (1894): Clemens Baeumker, *Handschriftliches zu den Werken des Alanus*, Fulda.
- Baker (1978): Malcolm Baker, «Medieval Illustrations of Bede's Life of St Cuthbert», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41, 16–49.
- Belting (2009): Hans Belting, *Florenz – Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München.
- Blumenberg (1983): Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, translated by Robert M. Wallace, Cambridge, MA and London.
- Boehm (1989): Gottfried Boehm, «Im Horizont der Zeit: Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne», in: Walter Biemel and Friedrich-Wilhelm v. Herrmann (eds.), *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt a. M., 255–285.
- Bodemann (1895): Eduard Bodemann, *Die Leibniz-Handschriften der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Hannover*, Hannover.
- Brown (2003): Michelle P. Brown, *The Lindisfarne Gospels: Society, Spirituality and the Scribe*, London.
- Burghartz (2011): Susanna Burghartz, «Vermessung der Differenz. Die Magellanstrasse als europäischer Projektionsraum um 1600», *Historische Anthropologie* 19/1, 4–30.
- Canny/Morgan (2012): Nicholas Canny and Philip Morgan, «Introduction. The Making and Unmaking of an Atlantic World», in: Nicholas Canny and Philip Morgan (eds.), *The Oxford Handbook of the Atlantic World, ca. 1450 – ca. 1850*, Oxford, 1–20.
- Damisch (1987): Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris.
- Dante (1989): Dante Alighieri, *Monarchia*, lat./dt., transl. by Ruedi Imbach and Christoph Flüeler, Stuttgart.
- Dekker et al. (2009): Kees Dekker et al. (Hgg.), *The world of travellers: Exploration and Imagination*, Leuven.
- Ditchfield/Bauer (forthcoming): Simon Ditchfield and Stefan Bauer (eds.), *A Renaissance reclaimed: Jacob Burckhardt's Civilisation of the Renaissance in Italy revisited*, Oxford.
- Ettlinger (1921): Max Ettlinger, *Leibniz als Geschichtsphilosoph*, München.
- Excerpta Cypria (1908): *Excerpta Cypria. Materials for a History of Cyprus*, translated and transcribed by Claude Deleval Cobham, with an appendix on the Bibliography of Cyprus, Cambridge.
- Flécheux (2014): Céline Flécheux, *L'horizon*, Paris.

- Freiburg (1974): Theodor of Freiburg, *De iride*, in: E. Grant (ed.), *A Source Book in Medieval Science*, Cambridge, MA, 435–441.
- Glauch et al. (2011): Sonja Glauch et al., *Projektion – Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, Berlin.
- Guagliardo/Hess/Taylor (1996): Vincent A. Guagliardo, Charles R. Hess and Richard C. Taylor, *St. Thomas Aquinas, Commentary on the Book of Causes* (Super Librum de Causis Expositio), translated and annotated by Vincent A. Guagliardo, Charles R. Hess, Richard C. Taylor, Introduction by Vincent A. Guagliardo, Washington.
- Harraway (1983): Donna Harraway, «A manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s», *Socialist Review* 80, 65–107.
- Harraway (1989): Donna Harraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, London.
- Hawthorne (1994): Jeremy Hawthorne, «Rezeptionsästhetik», in: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: Ein Handbuch*, translated by Waltraud Korb, Tübingen and Basel.
- Helas (2010): Philine Helas, «Die Erfindung des Globus durch die Malerei. Zum Wandel des Weltbildes im 15. Jahrhundert», in: Ulrike Gehring (ed.), *Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, München, 43–86.
- Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974): Norbert Hinske, Hans-Jürgen Engfer, Paul Janssen and Maximilian Scherner, «Horizont», in: Joachim Ritter and Karlfried Gründer (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 3, Darmstadt, col. 1187–1206.
- Hofmann (2019): Catherine Hofmann (ed.), *Le monde en sphères*, Paris.
- Hoffmann/Wolf (2012): Annette Hoffmann and Gerhard Wolf, *Jerusalem as Narrative Space: Erzählraum Jerusalem*, Leiden.
- Husserl (1954): Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil: Untersuchung zur Genealogie der Logik*, Hamburg.
- Iser (1983): Wolfgang Iser, «Das Fiktive im Horizont seiner Möglichkeiten», in: Dieter Heinrich and Wolfgang Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, München, 547–557.
- Jullien (2014): François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris.
- Kantorowicz (1957): Ernst Kantorowicz, *The King's two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M.
- Koselleck (1989): Reinhart Koselleck, ««Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizon»: Zwei historische Kategorien», in: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 349–375.
- Krüger (2000): Peter Krüger, «Auf den Standort kommt es an: Zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit», in: Harmut Laufhütte (ed.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 475–495.
- Liddell (1940): Henry George Liddell, *Robert Scott. A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford.
- McGrath (2008): S. J. McGrath, *Heidegger: A (Very) Critical Introduction*, Grand Rapids.
- McKnight (1990): Stephen McKnight, «The Legitimacy of the Modern Age: The Lowith-Blumenberg-Debate in Light of Recent Scholarship», *The Federalist*, July 19, 184.
- Michalsky (2011): Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München.
- Müller (2008): Kathrin Müller, *Visuelle Weltaneignung: Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters* (Historische Semantik 11), Göttingen.
- Nuti (1994): Lucia Nuti, «The Perspective Plan in the Sixteenth Century. The Invention of a Representational Language», *Art Bulletin* 76.1, 105–128.

- Nuti (1999): Lucia Nuti, «Mapping Places: Chorography and Vision in the Renaissance», in: Denis Cosgrove (ed.), *Mappings*, London, 90–108.
- Obrist (2004): Barbara Obrist, *La cosmologie Médiévale: Textes et images, I. Les fondements antiques* (Micrologus Library 11), Firenze.
- Otagiri (2014): Kentaro Otagiri, *Horizont als Grenze: Zur Kritik der Phänomenalität des Seins beim frühen Heidegger*, Nordhausen.
- Pabst (2004): Bernhard Pabst, «Ideallandschaft und Ursprung der Menschheit: Paradieskonzeptionen und -lokalisierungen des Mittelalters im Wandel», in: *Frühmittelalterliche Studien* 38.1, 17–53.
- Panofsky (1991): Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. by Christopher S. Wood, New York.
- Pattin (1966): Adriaan Pattin, *Le Liber de causis: édition établie à l'aide de 90 manuscrits*, Leuven.
- Reichert (2014): Folker Reichert, *Asien und Europa im Mittelalter: Studien zur Geschichte des Reisens*, Göttingen.
- Schlie (2008): Heike Schlie, «The Invention of Innovation. Zentralperspektive und Ars Nova als Positionierungen des Neuen», in: Burckhardt Dücker and Gerald Schwedler (eds.), *Das Ursprüngliche und das Neue: zur Dynamik ritueller Prozesse in Geschichte und Gegenwart*, Münster, 227–256.
- Siegert (2015): Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, translated by Geoffrey Winthrop-Young, New York.
- Simek (1992): Rudolf Simek, *Erde und Kosmos im Mittelalter: Das Weltbild vor Kolumbus*, München.
- Stein-Keks (2011): Heidrun Stein-Keks, «Die Meerfahrt des Hl. Cuthbert: Anmerkungen zum Transfer eines Bildmotives», in: Sonja Glauch et al. (eds.), *Projektion – Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, Berlin, 451–466.
- Summers (2003): David Summers, *Real Spaces: World Art History and The Rise of Western Modernism*, London and New York.
- Treml/Flach/Schneider (2014): Martin Treml, Sabine Flach, Pablo Schneider, *Warburgs Denkraum: Formen, Motive, Materialien*, München.
- White (1957): John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, 2nd ed., London.

1. *Horoi* and Horizons in Fifth- and Fourth-Century Athens

Seth Estrin

The horizon is not an object that I apprehend: I do not see it. The horizon is what gives objects their contours, and it even allows such objects to be reached. Objects are objects insofar as they are within my horizon; it is in the act of reaching «toward them» that makes them available as objects for me. The bodily horizon shows what bodies can reach toward by establishing a line beyond which they cannot reach; the horizon marks the edge of what can be reached by the body. The body becomes present as a body, with surfaces and boundaries, in showing the «limits» of what it can do.¹

Sara Ahmed

In ancient Greece, horizons could be made of stone and set into earth. Through the addition of a few inscribed letters, a stone post, wall block, or a natural rock could be transformed into what the Greeks called a *horos* – a word that etymologically gives us «horizon», but which is usually translated as «boundary» or, when it refers to a stone object, a boundary stone. While found throughout the Greek world in both urban and rural contexts, *horoi* proliferated especially in Athens in the fifth and fourth centuries BCE, where they were used to divide property or designate land ownership, whether that of a private individual, the state, or a deity.² Usually consisting of simple rectilinear *stelai*, they were generally distinguished from other blocks of stone only through an inscription identifying them as a *horos*.

A stone bearing such an inscription is generally understood in functionalist terms, defined as a boundary marker whose purpose is to announce a spatial division in the land where it is set. Yet rather than approach the stone marked as a *horos* as a certain kind of object in an archaeological sense, in this paper I explore how it makes a certain kind of space apprehensible – how it gives the material world its contours and establishes what is spatially attainable for its beholder, to borrow from Sara Ahmed’s discussion of horizons.

- 1 Ahmed (2006), 55. I thank Lucas Burkart, Beate Fricke, Sasha Rossman, and Eric Driscoll for their valuable comments on an earlier version of this article, and Ioanna Damanaki at the American School of Classical Studies at Athens and Eirene Choremi at the Epigraphic Museum for facilitating my study of objects discussed here.
- 2 See Lalonde (1991) for an overview of the function of *horoi* in Athens. On *horoi* as territorial boundary markers see Gschnitzer (1994) and, for further bibliography, Humphreys (2018), 788–789.

In moving from a typological to a phenomenological approach to the *horos*, we might attend to the wide semantic range this word achieves in Greek literature, where it extends beyond physical boundaries to encompass the metaphorical meanings we attach to horizon. *Horos* is used to designate not only physical but metaphysical, cognitive, or temporal boundaries – the boundaries of a musical scale, for instance, or of a human life.³ What lies beyond a *horos* is not only that which belongs to someone else or is «elsewhere», but that which is impossible or imperceptible, that which we are forced to imagine rather than that which we can attain. Even when a physical entity – a river, for instance – is described as a *horos*, it only succeeds to this role at a particular moment or from a particular perspective.⁴ *Stelai* inscribed as *horoi* might be similarly understood as marking conceptual as much as literal boundaries. Those surrounding a funerary plot, for instance, divide the living from the dead, those around a shrine separate mortals from immortals.⁵ A *horos* might give permanence to a merely occasional reality by marking out the path of a religious pilgrimage, or by recording a security pledge, it might serve as a guarantor for an event that might never come to pass. In so doing, it might not warn us of what we are about to see so much as expand our present space, making room for an ideologically significant but otherwise invisible phenomenon, incorporating our own bodily presence into a larger civic narrative.⁶ Even when it is coincident with a material object, *horos* designates not only a physical reality outside of us but a means of orienting our body in space.⁷

A *horos*, we might say, is not inherently a marker of a boundary, but becomes one under specific material and phenomenological conditions, with its status as a *horos* shifting according to the contingencies of these conditions. In this paper, I investigate the material conditions of *horoi* erected in fifth- and fourth-century Athens in order to better understand how they orchestrated such encounters – to investigate, that is to say, what kinds of perceptual and cognitive demands they made on their beholders. To do so, I privilege the small percentage of *horoi* that have been discovered *in situ*, examining how they situate themselves both in relationship to one another and within and against surrounding structures, ones often built of

3 See Wade-Gery (1932), the entry for ὄρος in Liddell and Scott (1940), as well as the discussion by Lucas Burkart and Beate Fricke in their introduction to this volume.

4 For the example of a river see Herodotus 1,72.

5 On funerary *horoi* in particular see Stroszeck (2013).

6 A good example is the *horos* (Agora I 5476; Lalonde 1991, cat. H34) inscribed as the «Horos of the Sacred Street by which the Pythais journeys to Delphi». As a sacred mission of Athenians sent by the state annually to Delphi, the procession of the Pythais was hardly a common sight we would have to worry about while crossing the street, but rather a rare event given visual permanence by the *horos* itself. For an example of a *horos* recording a security pledge, see Agora I 5639, discussed in Fine (1951), 16–22; Harris and Tuite (2000).

7 On the use of built monuments in fifth-century Greece to orient bodies in space see the stimulating discussions in Kurke and Neer (2019), especially 45–91. See also Estrin (2019). A useful comparison can be made with the experiential dimensions of constructing boundaries as conveyed through Roman surveyors' texts, as recently elucidated by Roby (2014); I thank Beate Fricke for this reference.

similar blocks of stone that have not been imbued with the same authority. Seen *in situ*, *horoi* build on the effects of literal boundaries – stone walls, for instance – in order to give material presence to horizons that would otherwise be ineffable.

1.1 The *horoi* of the Agora

«I am the *horos* of the Agora» reads the inscription on a series of tall, slender *stelai* found in the Athenian Agora, the city's central political and social hub (Fig. 1.1 and 1.2).⁸ The locations of two examples discovered *in situ* – both placed in front of walls and facing roads – suggest that they were part of a larger set of *stelai* erected to mark entrances to the Agora, possibly (as has recently been suggested) at the time when it was reestablished in a new location in the early fifth century.⁹ Establishing the authority of the stone to locate the *horos* by conjuring a first-person voice, the inscription makes a claim that is at once obvious and intractable. Who, after all, could we associate with this «I»? Who can speak on behalf of the *horos*?

In one of the most important discussions of *horoi* in recent decades, Josiah Ober attributed the voice to the stele itself, arguing that the inscription functions as a speech act – as a text that, inscribed on a stone tethered to a particular spot in the earth, does not simply declare the existence of a boundary but constitutes that boundary as such. In so doing, it seeks to establish itself as immutable: as Ober notes, if «someone were to pull up the agora *horos* and carry it somewhere else, the statement it proclaims would no longer be accurate, since it would no longer mark a boundary of the agora».¹⁰ The transformative possibilities of moving *horoi* were well-known in Athens from the work of the lawmaker Solon, who claims in his poems to have liberated Athens by uprooting the boundary stones fixed everywhere and by setting himself instead as a kind of boundary marker.¹¹ By speaking in the first person, the Agora *horos* takes on a similar role for itself, commanding us to recognize its authority by yoking itself to the ground in which it rests.

Ober's presentation of the *horos* as operating through a speech act convincingly accounts for its authority as a social presence, one that does not merely record the existence of a boundary but generates that boundary. Indeed, we might expand the speech-act function of the inscription to incorporate a parallel «image-act»

8 *hópos eimi tēs ágorāς*. *IG I³ 1087*. The three surviving examples are Agora I 5510, I 7039, and I 5675 (where the inscription is only partially preserved). These are catalogued by Lalonde (1991), 27–28 as H25, H26, and H27 respectively, with a note in H25 of a fourth fragment from the top of a similar stele.

9 If we accept the argument of Papadopoulos (2003), then these self-assertive boundary stones do not simply announce the boundaries of the Agora, but actively displace the former Agora. In establishing new spatial boundaries, they also set temporal ones. See further Martin-McAuliffe and Papadopoulos (2012), 348. For discussion of their placement see Lalonde (1991), 10–11.

10 Ober (1995), 92.

11 Solon F 36,5–6 and F 37,8–9. On Solon and *horoi* see Ober (1995); Harris (1997); Ober (2006).



Fig. 1.1: Athens, Agora, boundary stone inscribed «I am the *horos* of the Agora». Parian marble, ca. 500–480 BCE. H. 1.20 m; W. 0.31 m. Athens, Agora I 5510. Photo by Craig Mauzy. Reproduced with permission of the American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.

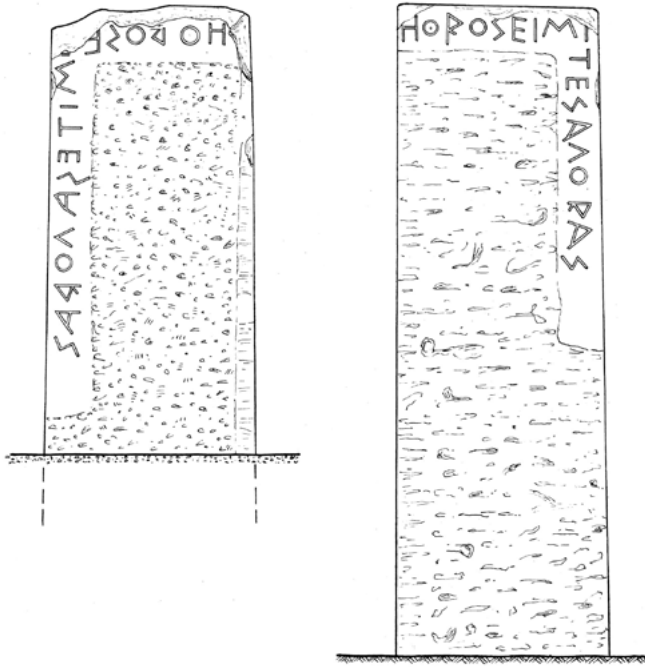


Fig. 1.2: Athens, Agora, two boundary stones (I 5510; I 7039). Drawing by W. B. Dinsmoor Jr. Reproduced with permission of the American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.

function (to borrow from Horst Bredekamp's theorization of *Bildakt*).¹² The visual configuration of the inscription on the surface of each *stela* amplifies its content by splitting it in two: while the words «I am the *horos*» are inscribed horizontally along the upper edge of the *stela*, the qualification «of the Agora» runs vertically (though the split occurs between different letters on different stones). In each case the *stela* is doubly oriented, presenting itself laterally as a social agent aligned with the orientation of our gaze before turning down to the earth from which it gains its authority as a boundary marker.

Yet a difficulty emerges when we confront the iterative nature of both speech and image act – the fact that the same words, «I am the *horos* of the Agora», were inscribed on multiple *stelai*, at least three of which survive, set into distinct points in the earth.¹³ This iterative quality registers in the configuration of the individual

12 For the concept of «image act» see Bredekamp (2010), specifically 48–51 for the comparison with speech act theory.

13 As Ober (1995), 92, himself notes, «iteration is likely to entail a loss of veracity: for example, the statement that marks the beginning of this section of my paper [I am the *horos* of the agora] is false (when read as a declaration) in that the page on which it appears is not the boundary of the agora». Notably, though he mentions both *stelai* at the beginning of his article, Ober subsequently refers only to «the agora *horos*» as if the two *stelai* were one and the same.

monuments, which are not identical despite their similarities in appearance and in the content of their inscriptions. On the two complete examples, the inscription runs in opposite directions, beginning in the upper-left corner and running down the right side on one, and beginning in the upper-right corner and running down the left side on the other. The speech act embedded with the monument, in other words, begins and ends in a different place on each *stèle*.

The mirrored relationship of these *stelai* indicates that as much as they relate to one another, they are not interchangeable blocks of stone. To understand each as a sovereign speech or image act raises the possibility that one *horos* might falsify the other, as if they were competing for the right to a single title. On the contrary, the tethering of the voice of the *horos* to various blocks of stone erected at disparate points around the Agora – a conceptually defined yet physically porous space – compels us to locate its boundaries and the voice that identifies with it *between* rather than within stones. The *horos* is not identical to any given stone or even the entire set of stones but emerges through the mind and movements of a human observer who walks past a monument, stops to read it, and remembers it as they encounter another *stèle* that makes the same claim on its own terms. As much as the individual stone projects itself as immutable, its function as a *horos* depends on shifting bodies and vantage points, on different memories and proximities, on changeable orientations of observers that register in the changeable orientations of the claim itself.

These phenomenological conditions of *horoi* suggest that the authority of the *horos* as it emerges through both speech and image is conditioned not autonomously by the stone, but in dialogue with a beholder who parses its visual and material affordances.¹⁴ The claim to immutability that an individual *horos* makes through its speech- or image-act function is potentially at odds with its inherence in a marble *stèle* – an object that cannot make the kind of autochthonous claim the inscription presents, as it has clearly been quarried and carved elsewhere before being deliberately erected in this spot. It is only through the body and mind of a beholder who is able to link various *horoi* together that the single point in the earth can be extended into the continuous line of a boundary.

The Agora *horoi* exemplify this disjuncture at a material level. Insofar as they consist of large-scale blocks of Parian marble – the finest grade of stone, prized especially by sculptors – they rival and even resemble contemporary inscribed stone *stelai* and other prestigious monuments from contexts of elite display, such as grave markers in Athens' cemeteries or as votive offerings dedicated to Athena in her nearby sanctuary on the Acropolis (an example of such a dedication is discussed below).¹⁵ Yet even when they appear at gravesites or in sanctuaries, *horoi* do not

14 Where Bredekamp's concept of «image act» (2010) locates agency in objects or images themselves, in speaking of «affordances» presented by the *horos* I emphasize the interdependent nature of an encounter between beholder and *stèle*, even one that speaks in the first person. On affordances in an archaeological context, see Knappett (2005) and Hodder (2012), who follow the classic account of Gibson (1986).

15 Camp (2010, 54) states that the Agora *horoi* are made of Parian marble, though the descriptions of Lalonde (1991, 27) suggest they are potentially not all the same marble. On the forms and in-

function as grave markers or dedications but as objects that define the boundaries of gravesite or sanctuary. Grave markers and dedicatory offerings are referential and occasional, with the circumstances of their coming into being – the death that precipitated the erection of the grave *stèle*, the vow or windfall that motivated the dedication of a votive offering – often explicitly described in an accompanying epigram.¹⁶ *Horoï*, in contrast, never reveal how or when they came into being.

Instead, they establish themselves in unassuming positions in the civic landscape – at street corners, for instance – into which they insinuate themselves as if they had always been there. Marble, especially Parian marble, was valued for the sparkling appearance of its granular structure, and most monuments made from it are smoothed and polished to highlight these qualities. In contrast, the surfaces of the Agora *horoï* are roughly picked as if they were unfinished monuments or blocks used as construction materials, with only a thin band tooled flat in order to receive the inscription.

The resemblance between *horoï* and blocks used as construction materials is hardly coincidental: many of the earliest inscribed monuments in Athens took the form of architectural elements, and the rectilinear stone post used for most *horoï* was a common shape for a wide range of public and private inscribed monuments, including dedicatory offerings, beginning in the late sixth century BCE. Yet over the course of the second half of the fifth century it was gradually abandoned in favor of slimmer, wider, and more polished *stelai*.¹⁷

In Classical Athens, many stone *stelai* identified as *horoï* would have stood out as deliberately archaizing monuments, ones whose post-like shape was matched by stubbornly rusticated surfaces.¹⁸ On other inscribed monuments – whether grave markers or documentary *stelai* – surfaces were generally left with such treatment only in areas that were intentionally obscured, such as the lower part of a *stèle* that was set into a base. *Horoï*, in contrast, were usually sunk directly into the earth, often with half of their total height obscured underground (as was the case with one of the Agora examples; see Fig. 1.4) yet maintaining the same rough finish from top to bottom. In so doing, they at once stake out a physical boundary as monuments of the valuable material and inhere in the earth that contains that boundary, creating continuity between visible and hidden surfaces, between a natural stone and a marker.

scriptions of Acropolis dedicatory monuments see most recently Day (2010), Kaczko (2016), Meyer (2016), all with ample discussion and bibliography. On Archaic *stelai* as grave markers see McGowan (1995). On the relationship between *horoï* and *stelai* more generally see also Gaifman (2012) and Neer (forthcoming).

16 The corpora are collected in Hansen (1983/1989).

17 See Meyer (2016), 363–364.

18 Indeed, while the Agora *horoï* have been traditionally dated to 500–480 based on their Archaic letterforms, if Papadopoulos (2003) is correct in dating them to the re-establishment of the Agora in its new location after 480, they may well be seen as «archaizing» monuments akin to archaizing trends in sculpture that emerged in the fifth century. On archaizing and archaistic sculpture from the Agora specifically, see Harrison (1965); more generally, Ridgway (1993), 445–456.

1.2 The agonistic *horos*

If the *horoi* of the Agora present themselves as immutable, it is precisely because they are not – because they are, in fact, objects that only exist because of the actions of human agents. Stones functioning as boundary markers efface traces of this process. But we can find an acknowledgement of the *horos*'s mutability if we briefly turn away from boundary markers and towards a monument of a different kind: a dedicatory base set up on the Acropolis in the early fifth century – around the same time that the speaking *horoi* were erected in the Agora just down the hill (Fig. 1.3).¹⁹



Fig. 1.3: Athens, Acropolis, inscribed base of tripod monument reconstructed from three fragments. Marble, ca. 500–470 BCE. H. 0.32 m; W. 0.81 m. Athens, Epigraphic Museum 6395, 6694, 13254. Photo by Seth Estrin. Reproduced with permission of the Epigraphic Museum, Ministry of Culture and Sports.

The shape and dimensions of the surviving fragments of the base indicate it was a four-sided marble block smoothed on all its visible faces and inscribed with an epigram on the front. Such a block likely formed part of a stepped base supporting a votive offering, with base and offering constituting a type of dedicatory monument popular on the Acropolis and in other sanctuaries. Typologically, such a monument is normally seen as distinct from a boundary marker both in appearance and function. Yet the epigram – carved in relatively large and easily legible

¹⁹ Athens, Epigraphic Museum 6395, 6694, 13254. The monument and inscription has been reconstructed by Peppas-Delmousou (1971). See recent discussions in Martin (2007), Biles (2011), Steiner (2019), 200–201.

letters, with each line of the poem corresponding to each line of the inscription – invites us to look at the monument we see as a *horos*:

[having won] first with a chorus of men at Athens
 he dedicated this *horos* of his [...] wisdom
 having made a vow; elsewhere throughout the tribes of men
 he claims [or the *horos* claims?] to have won with the most choruses
 (in competition) for a tripod.²⁰

A poet (his name is not preserved) «dedicated this *horos*» before us after a victory in a choragic competition as an offering to Athena – not named but implied by the setting in her sanctuary and the mention of a vow. The language of this initial statement is typical of epigrams inscribed on dedicatory monuments from the Acropolis, with the standard dedicatory formula («so-and-so dedicated this») modified by substituting the word *horos* for more conventional objects of dedication such as *agalma* («beautiful object»), *dekate* («tithe»), or *aithlon* («prize»).²¹ The significance of *horos* in this context is suggested in the second part of the epigram, where we learn that the poet was peerless in his victories elsewhere (*escho*), in choral competitions outside of Athens, in which he won a tripod – a standard trophy in such competitions. Based on the shape of the base, iconographical comparisons from vase painting, and the juxtaposition of the terms *horos* and *tripodos* as the last words of the second and fourth lines, it seems likely that the now-lost votive set atop the base took the form of a tripod, whether the one awarded in Athens or another.²² The monument before us might draw our attention to a particular victory here in Athens, but it also opens our imagination to other victories accomplished elsewhere, with its status as a *horos* enabling it to serve as a pivot between different times and spaces, between «this» and «elsewhere».²³

Yoked to a personal accomplishment of which it is the material output, the monument positions itself as a *horos* in terms that are more individualized and socially grounded than the autochthonous self-presentation of the Agora *horoi*: it is not a block of stone that speaks on its own, but that conveys the authorial voice of a poet. In revealing the individual whose accomplishments have generated the *horos* before us, the base makes explicit a process of shaping and fixing a boundary that most *horoi* dissemble and naturalize, narrating, as Richard Martin has argued, how through the act of dedication «something like a tripod, which can circulate in prestige contexts involving agonistic achievement, achieve[s] immobility

20 [νικέ]σας ἡ[δέ] πρ[ὸ]τον Ἀθένεσ[ιν] χο[ρο]ῦ ἀνδρῶ[ν]
 [– – –]τῆς σοφ[ίας] τόνδ' ἀνέθε[κ]εν ἡρόν
 εὐχ[σά]μενο[ς] · π[ι]λείστοις δὲ [χ]οροῖς ἔσχο κατὰ φύ[λα]
 [ἀνδ]ρῶν νικ[ε]σαί φεσι π[ερ]ὶ τρίποδος.

JG I³ 833*bis*. I reproduce the text from Hansen (1983), 144–145 cat. 270. Translation adapted from Biles (2011), 186.

21 For discussion of this dedicatory formula see Day (2010).

22 See Peppas-Delmousou (1971) for discussion.

23 I have discussed similar uses of deictic markers in Archaic epigram in Estrin (2019).

and become[s] a permanent mark on the landscape».²⁴ Where the Agora stones secure their authority by identifying themselves as *horoi*, the dedicatory base presents «this *horos*» as something proximate yet distinct, the mere object (even in a grammatical sense) of the poet's action rather than a subject we encounter directly.

Focalized through the actions of the poet, the *horos* is not only a physical object grounded in time and space before us, but a benchmark set by the poet who has achieved a higher number of victories than anyone else – a horizon that sets itself as a challenge for others to try to surpass.²⁵ The *horos* before us was won by a poet unmatched in victory, fixed to a block of stone, and thereby transformed into a point of reference for those who might try to surpass the boundary it stakes out. It does not simply exist as a natural feature of the landscape, but is something fought for and achieved, vowed and dedicated, its authority verified each time we stand before it, read its inscription, and look at the tripod as a *horos*.

1.3 In and out of walls

The appearance of the term *horos* on a dedicatory monument like the Acropolis base is unparalleled. Yet its very existence serves to deconstruct the typological category of the *horos* as a literal boundary marker by demonstrating its interconnections with other, more overtly performative inscribed monuments. Specifically, by situating the monument within an agonistic context, against accomplishments achieved elsewhere as well as those of other poets, the base suggests a phenomenology of the *horos* more expansive than the traditional typological definition of a boundary marker normally allows. To mark out a stone as a *horos* is not only to point to its functional relationship to the earth from which it emerges, but to set a challenge to other monuments and built structures that fail to match it, to assert its dominance over the material environment that surrounds it.

Stones erected as boundary markers achieved similar effects through their assimilation into the fabric of the city. An example found near the city wall of Piraeus, Athens' port, is inscribed with the words «Here, up to this street, the City has been planned».²⁶ The inscription refers to the implementation of a new city plan under Hippodamos of Miletus, the most famous city planner in ancient Greece, in the fifth century. Yet the stone does not simply mark the divide between the planned and unplanned parts of the city, delimiting what already exists. Rather, as a feature of the city plan, it instantiates the city as something materially manipulated, asserting itself as controlling the shape of the city around it and as a physical co-presence with the reader by pointing to the space we occupy as «here». To

24 Martin (2007), 44.

25 See Biles (2011), 194.

26 ἄχρι τῆ[ς] ἡοδῶ τῆσδε τὸ ἄστυ τῆιδε νενέμεται. IG I³ 1111. Athens, Epigraphic Museum 10076. For discussion see McCredie (1971), 97. I have reproduced McCredie's translation but note that the inscription more literally (if less idiomatically) reads «the city has been allotted». On Hippodamos' city planning see further Gill (2006).

erect this block of stone, to encounter it, to read it, and to acknowledge its claim, is to map the conceptual space of the city onto the material realities of the world we ourselves inhabit.

While such explicit references to the monument's surroundings are rare, many *horoi* invite us to consider a similarly dynamic relationship between stone block and civic landscape through their material configuration and placement, both of which often juxtapose them with buildings and walls. One of the Agora *stelai*, for instance, was found *in situ* set against the projecting wall of a house built of polygonal limestone blocks whose roughly dressed surface treatment resembles that of the *horos* (Fig. 1.4).²⁷ Though in their weathered state today it is difficult to tell the one stone from the other, when freshly cut the luminescence of the marble would have sparkled in comparison to the duller limestone behind it, the stele emerging vertically from deep within the earth in juxtaposition to the layered horizontal blocks of the wall. The pronouncement «I am the *horos* of the agora» emerges, as a result, not simply from the stone into which it is inscribed but against other stones who have not succeeded to its level. The inscription, which enacts the transformation of a block of stone into a *horos*, is materially coincident with the transformation of a roughened surface into one that is smoothed and finished, tooled so as to reveal not random strikes of the hammer but deliberate, legible letterforms.

A number of the other *horoi* from Classical Athens that survive *in situ* invite us to similarly contemplate the relationship between *horos* and wall – between an upright block of stone that pronounces a boundary through its material presence and inscription and a horizontal block of stone that silently constitutes a physical boundary as part of a wall that orients movement by enclosing one space from another. Where the Agora stele is set against a house, in many cases a stele inscribed as a *horos* was placed adjacent to the very structure whose boundaries it delineated.

Within the Agora, for instance, a small triangular structure erected in the late fifth century was discovered with a stele sunk into the bedrock against one of its corners (Fig. 1.5).²⁸ Inscribed simply with the words «of the shrine» (*to hiero*), the stone leaves it to the reader to identify the missing subject as *horos*, suggesting once again the blurring of typological differences between those objects that act as *horoi* by virtue of their placement and those that, like the Acropolis base, claim to be *horoi* even when they do not act as them. Two cuttings for the beddings of *stelai* on other sides of the shrine, which stood at a busy intersection of roads, suggest that it was marked with similar stones from multiple angles. The surviving stele is at once continuous with the masonry of the wall and distinguished from it. The *horos* is a rectilinear block of Pentelic marble – a fine white marble used, for instance, to construct many of the Classical monuments of the Acropolis. The low walls of the shrine, in contrast, are constructed of irregular polygonal masonry of

27 The house is known as the house of Simon the cobbler. See Thompson (1960), especially 235; Camp (2010), 53–54.

28 Lalonde (1968). See also Lalonde (1991), 9 and 23 cat. H8; Camp (2010), 175–176.



Fig. 1.4: Athens, Agora, photograph from 1953 of excavations depicting wall of House of Simon with boundary stone 15510 *in situ* and original street visible to left. Reproduced with permission of the American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.



Fig. 1.5: Athens, Agora, photograph from 1967 of Triangular Sanctuary (Hieron) at the southwest entrance to the Agora, with boundary stone and wall. Reproduced with permission of the American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.

local Acropolis limestone. Where the stele must have been carved and finished before its insertion into the ground, working chips discovered around the base of the walls indicate the outer surfaces of its blocks were hammered *in situ* so as to align them with one another.²⁹ Yet once again, despite the finer quality of its stone, the surfaces of the *horos* are roughly finished in a manner similar to the wall blocks, with only a strip of its upper surface chiseled smooth for the inscription.

Horoi erected in relation to built structures did not always stand before a wall, but could be situated within it. In some cases, an existing wall block could be transformed into a *horos* through the addition of an inscription, as if the inscribed words articulated a function that each block of the wall already performed.³⁰ In other cases, an existing structure could be modified to incorporate a *horos*. A fountain house for a sacred spring surrounded by an enclosing wall was constructed below the Acropolis in the late sixth century. When a sanctuary to Askleipios was built adjacent to the spring a century later, a cutting was made into the enclosure wall for the insertion of a marble stele facing the adjacent path, once again roughly picked except where it is inscribed with the words «boundary of the spring» (*horos krenes*; Fig. 1.6).³¹ Though flush with the outer face of the wall, the rectilinear stele

29 Lalonde (1968), 127.

30 Agora I 5054. See Lalonde (2013).

31 *JG I*³ 1098. Travlos (1971), 138; Walker (1979), 246–247; Wycherley (1979), 180–181; Hurwit (1999), 220–221; Paga (2020), 152.



Fig. 1.6: Athens, South Slope of the Acropolis, boundary stone of the sacred fountain *in situ* in wall. Marble, late fifth century BCE. Photo by Seth Estrin.

is clearly distinct from the polygonal masonry of the earlier wall. The transformation of the enclosure wall into a *horos*, precipitated by the encroachment of the new sanctuary, is accomplished through a stone that is both materially continuous with the pre-existing structure and yet visually distinct from it.

As the triangular shrine in the Agora already suggests, the multiplication of *horoi* around a single site could lead to inscribed stones placed at once within and in front of the structure whose boundaries they pronounce. So, for instance, four stones surrounded the shrine of the Tritopatreion – a small shrine to honor ancestors – which stood, much like the triangular shrine, at the intersection of two important roads in the Kerameikos, just outside an important city gate, the Dipylon gate (Fig. 1.7).³² The relationship of the stones to the shrine depends as much on their orientation to the roads as to the shrine, with one stone discovered some distance from the shrine but at the most visible corner of the intersection (to the right of the area shown in the photograph here). Such proliferation of *horoi* has been interpreted as evincing apprehension about the vulnerability of small shrines to trespassers.³³ Yet the decision to rely on *horoi* to strengthen the shrine's integrity points to another function, compelling us to imaginatively trespass beyond the stone walls even as they physically close the space off to us. By opening



Fig. 1.7: Athens, Kerameikos, view of the south wall of the Classical Tritopatreion with Archaic boundary stone (Kerameikos I 294) incorporated into center of wall and Classical boundary stone (I 295) at right-hand corner. Photo by Seth Estrin.

32 Stroszeck (2010); Stroszeck (2014), 104–106; Humphreys (2018), 680. On the Dipylon gate see Stroszeck (2014), 77–87; Theocharaki (2019), 239–240.

33 See Lalonde (1968), 127.

spaces beyond where we can actually enter, the *horoi* disclose the shrine's sanctity as much as they conceal it.

The ability of *horoi* to build on one another can be gleaned from two that were discovered *in situ* along the same wall of the shrine, in close proximity to one another, their inscribed faces directed towards an observer passing on the same road. One (at the center of the photograph) is a roughly worked, irregular block inscribed as the «shrine of the Tritopatores», built into the lower course of the precinct wall but appearing to predate its construction, in which it was re-used.³⁴ Only several meters away along the same wall (to the far right of the photograph) is another *horos*, a free-standing stele, inserted into the ground against rather than within the wall of the precinct, and inscribed «*horos* of the shrine of the Tritopatores: do not cross (*abatan*)».³⁵ The differences in inscription, placement, and configuration work together to suggest two distinct but mutually dependent boundaries at play. The stone embedded into the wall, irregularly configured like a wall block, simply identifies itself as the shrine: the wall and this stone are one in the same, so that the stone functions as a *horos* through its material contiguity with other stones of which the shrine is built. In contrast, the stone which stands before the wall, shaped as an independent post, explicitly identifies itself as the *horos* of the same shrine, adding an injunction not to cross – the word literally means «not to be walked across» – that calls out the identity and orientation of the beholder, their position outside the space it bounds and their activity of walking down a road.³⁶

1.4 Visualizing the *horos*

In the case of *horoi* associated with shrines, the *horos* is distinguished from its material surroundings by its lability as much as its stability – by its capacity to function as both a wall block and a marble stele, as a functional stone and an authoritative inscription, as a material presence in our space and on the other side of the line it draws. Yet in other instances, *horoi* might mark boundaries of features whose existence antagonizes surrounding structures, challenging built walls with other kinds of boundaries.

Such relationships are especially visible in the case of *horoi* that mark not defined spaces like shrines that are already bounded by walls, but amorphous, permeable, or conceptual spaces. At some point in the fourth century, a series of *horoi* was erected on the road leading out of the Dipylon gate – not far, that is to say, from the Tritopatreion – each inscribed on both sides as the «boundary of the

34 *ἱερόν Τριτοπατρέων*. *IG I³ 1067*. Athens, Kerameikos I 294. See Stroszeck (2010), 58.

35 *ἥρος : ἱερὸ Τριτοπατρέων. ἄβατον*. *IG I³ 1066a*. Athens, Kerameikos I 295. See Stroszeck (2010), 58. Note that a second *horos* with the same inscription was found at the corner of the north wall.

36 The term ἄβατον, literally meaning «impassable», «untrodden», «not to be walked» stands in stark contrast to the road along which the shrine was set, which was of course designed precisely to be walked across.

Kerameikos» (Figs. 1.8–1.12).³⁷ The inscription indicates that they delimited a civic space known as the Kerameikos, yet the find-spots of the surviving examples – two flanking the gate, the others at various distances along the same side of the road – suggest they also marked out the road itself, which was used for processions and festivities as well as travel. This double use is suggested by the opisthographic inscription of the stones – the identical appearance of their inscription, that is to say, on both sides – so that the pronouncement of the *horos* could be read by those approaching the road as easily as those already on it.

Uniform in shape and appearance, these *stelai* are distinguished by the quality of their carving and the care put into their erection. Rather than being sunk into the earth, each was fixed with lead into a separate stone base placed beneath the earth – a practice much more common for dedicatory offerings than boundary stones. Finished on all sides, their sharp edges softened with delicate bevels, each of their wider surfaces was carved with stippled panels – refined versions of the roughly picked faces found on most *horoi* – alternating with smooth fields, including a vertical stripe down the center into which the inscriptions were carved



Fig. 1.8: Athens, Kerameikos, view of southwest corner of Dipylon gate and adjacent city wall with modern replica of fourth-century boundary stone found *in situ*. Photo by Seth Estrin.

37 ὁρος Κεραμεικοῦ. *IG II² 2617–2619*. Note that there is considerable debate as to what precisely «Kerameikos» references in these inscriptions – specifically, whether it refers to the space of the road that the *stelai* bound or whether it refers to the surrounding area more generally (as the name is used today). See Stroszeck (2003) for detailed discussion as well as Lalonde (1991), 28 cat. H31. For the relation of these *horoi* to state tombs, see Arrington (2010), 523–524. See also Theocharaki (2019), 18.



Fig. 1.9: Athens, Kerameikos, detail of same stone as in Fig. 1.8. Photo by Seth Estrin.

on both sides.³⁸ As with the speaking examples from the Agora, the similarities between all *stelai* in the set would have required some effort to apprehend in antiquity, where the sightlines between them were interrupted by intervening structures. Yet the opisthographic inscription projects these dynamics even onto an individual *horos*, as if the boundary it establishes emerged not only between distinct *stelai* but between the two sides of each individual block.

The coordination of the *horoi* with one another was strengthened through their orientation against other structures in the surrounding built environment. Two were set on a narrow ring road that surrounded the city, one just to the southwest (Figs. 1.8–1.9) and one to the northeast (Fig. 1.10) of the Dipylon gate (part of which can be seen to the left in Fig. 1.8).³⁹ In each case, the *horos* was erected so that one of its narrow sides abutted the city wall, the blocks of which, in the case of the example set to the northeast, were partially cut into to accommodate the

38 See Stroszeck (2003), 55–56.

39 See Stroszeck (2003) for discussion of individual monuments. In the case of the northeastern *horos* only the base was found, on which a modern copy of another *horos* in the series has been placed in modern times. The southwestern *horos* (Athens, Kerameikos I 238; IG II² 2617) has been dated to the second century based on its letterforms, perhaps as a replacement for an earlier stela; see Stroszeck (2003), 67. For the ring road see Theocharaki (2019), 149–150.



Fig. 1.10: Athens, Kerameikos, view of northeastern section of city wall with modern replica of a fourth-century boundary stone placed above base *in situ*. Photo by Seth Estrin.

stele.⁴⁰ Vertical, marble, inscribed, monolithic, each *horos* establishes a line perpendicular to that constituted by the variegated and rugged stones of the wall which it abuts. Taken together, the two *horoi* on either side of the gate enact something more: they repair the void in the city wall opened by the gate, creating conceptual continuity in civic space precisely where physical continuity is breached.

Yet the serial nature of *horoi* entails that blocks of the same appearance, inscribed with the same claim, could encourage us to construct space in different material terms. Not far down the road, two further *horoi* in the same series were discovered, oriented in the same direction along the road. That furthest from the city was free-standing, visible from all four sides.⁴¹ Another was set against a previously existing structure: a large tomb, built in the form of a walled enclosure, which was constructed in several phases built from six courses of large limestone blocks (Fig. 1.11).⁴² Each course is set slightly back from the one below, resulting in a tiered structure that slopes further away as it moves higher. Fragments of a



Fig. 1.11: Athens, Kerameikos, view of tomb of the Lacedaimonians, with modern replica of fourth-century boundary stone *in situ*. Photo by Seth Estrin.

40 Wall repairs and replacements of earlier *horoi* complexify the chronology; see Stroszeck (2003), 66 for details. What matters to my own argument is not whether a particular stele or a particular patch of wall predated the other, but that there was an ongoing negotiation between them that mutually implicated the one in the other. More generally on the city walls of Athens, including their construction phases, see Theocharaki (2019).

41 Athens, Kerameikos I 239. Stroszeck (2003), 61.

42 Athens, Kerameikos I 240. Stroszeck (2003), 61. On the tomb see Kienlin (2003); Stroszeck (2006); Stroszeck (2014), 256–257.

large inscription that likely ran along the uppermost course indicate the tomb – in which a series of carefully laid-out skeletons were discovered – belonged to Spartans who fought for the Athenians in 403 and were buried at state expense. As with the city walls, the tomb was an official civic monument.

Here, in order to construct an imaginative boundary through its authority as a *horos*, the stele is forced to contend with the literal boundary of the tomb, whose face is oriented along the side of the road. Tomb and *horos*, as a result, are oriented the same way, making conspicuous the orthogonal relationship between the marble stele and the limestone blocks of the structure behind it. These blocks were embossed on their outer surfaces, with all four edges finished with a smooth band reminiscent of those surrounding the stippled fields on the *horos*. Just as the vertical stele contrasts with the horizontally laid tomb blocks, so too do the letterforms of the inscriptions on each monument run perpendicular to one another, with the tomb inscription running horizontally from right to left, and that along the *horos* bearing down from towards the earth.⁴³

These visual contrasts are given material weight through the placement of the *horos* not in front of the tomb but partially within it (Fig. 1.12). The base appears situated in a recess in the tomb's façade that conforms precisely to the dimensions of the stele, so that the lower part of the stele is enveloped by the tomb on three sides. Its resolute verticality contrasts with the sloped tiers of the surrounding blocks of sturdier but less refined limestone, which appear to recede in its wake as the sparkling marble block rises, liberating the upper surface of the stele to full visibility.

This clash of stones invites us to ask whether the tomb was built around the *horos* (an earlier instantiation if not the surviving stone) or was later bent to its will. Recent architectural study has confirmed the latter scenario.⁴⁴ To accommodate the *horos*, one of the tomb's foundation stones was removed and a base pushed under the wall in its place. Above ground, a block of the lowest course of stones was cut out while parts of the blocks of the second and third courses were re-carved, with the remaining courses sufficiently recessed to allow the stele to stand without conflict. Yet even without these facts in hand, the unyielding materiality of the *horos* impresses its priority on the beholder, seemingly asserting that, regardless of when the stele itself was erected, the boundary it enunciates has always been there.

43 On the orientation of the tomb inscription see Camp (2004), 233–235.

44 See Kienlin (2003); Stroszeck (2003), 66; Stroszeck (2006); Stroszeck (2014), 257.



Fig. 1.12: Athens, Kerameikos, detail of same stone as in Fig. 1.11. Photo by Seth Estrin.

1.5 Pictorializing the *horos*

By dint of its ability to physically disrupt surrounding architecture, the stele renders the conflict of two different qualities of space apprehensible: that of the «*horos* of the Kerameikos» and that of the tomb of the Lacedaimonians. Yet even though in a material sense the *horos* is prioritized over the tomb, the beholder can resolve the conflict in a different direction depending on their perspective. The embedding of the *horos* within the wall is clearly seen from an oblique perspective, as we walk down the road in either direction (Fig. 1.12). Yet when we stop in our path stand perpendicular to the face of both monuments their irregularities are minimized or even resolved: the tiered structure of the tomb is less visible, while the *horos* appears to stand in front of the tomb with no apparent contradiction in space (Fig. 1.11).

The *horos*, that is to say, stages a material conflict between objects in our visual field while inviting us to resolve it by adopting a particular standpoint, a particular orientation towards it. In so doing, the *horos* presents itself in terms that were familiar from pictorial strategies of Classical Athenian art. In relief sculpture, for instance, objects or bodies are projected against or submerged into a flat background plane from which they appear independent only when seen from a perpendicular standpoint, with virtual space telescoped into much shallower real space of the relief. Such effects are exemplified by a well-known stele of the mid-fifth century discovered on the Acropolis that depicts Athena contemplating a stele that stands before her, perhaps a *horos* of her sanctuary, though other identifications are equally plausible (Fig. 1.13).⁴⁵ Regardless of how we identify the object, the relief scene serves as a commentary on the ability of a block of stone to orient its beholder in space – on our own orientation towards the relief itself.

Like the *horos* that appears to emerge from the façade of a tomb, the stele is rendered as a rectangular field aligned perfectly with the background plane, projecting only slightly from its surface. On its own it gives us no sense of its scale or dimensions in virtual space: it is simply a thin sliver of raised surface. Scale and dimensions are instead made visible through the presence of Athena, who orients herself towards the object by tilting her body and counterbalancing it on her spear, its tip reaching towards the corner of the stele. Only through her body, united with the object before her on a projecting groundline, do we understand its height, width, and orientation. The conjunction of her spear tip with the corner of the stele furthest from us suggests that the face she sees is the front, wider than the face we see.⁴⁶ If Athena makes the stele visible as such by orienting herself towards its face, so too can we only make sense of the shallow forms of the com-

45 Athens, Acropolis Museum 695. For a more extensive discussion of the constructions of space on this stele see Neer (forthcoming); I am grateful to Richard Neer for sharing a draft of his paper with me. More generally on the stele, traditionally known as the «Mourning Athena», see Chamoux (1957); Meyer (1989); Jung (1995).

46 On the significance of the orientation of the spear tip see especially the discussion in Neer (forthcoming).



Fig. 1.13: Marble stele from the Athenian Acropolis, known as the «Mourning Athena». Ca. 470–460 BCE. H.: 0.53 m; W. 0.31–0.315 m. Athens, Acropolis Museum 695. Photo by Seth Estrin.

position before us when we face it head-on and imaginatively pictorialize barely raised surfaces in three dimensions.

In a relief sculpture like the stele of Athena, two intersecting and seemingly contradictory forms of space – the real space of the shallow relief surface and the virtual space inhabited by body and stele – are resolved through the beholder who is able to navigate between them through an imaginative process of visualization. The projection of *horoi* against and even into surrounding structures pictorializes built surroundings in similar ways, revealing that even within real, measurable space conflicting entities intersect across planes and surfaces. Standing before the tomb of the Lacedaimonians, we see the stele that interrupts its surface as not simply bounding a division in space, but as cutting and reconstituting space, condensing and expanding it. Like the stele depicted on the relief of Athena, the *horos* projected against the tomb is partially obscured, one of its faces hidden. Yet just as Athena and the stele before her are joined together in space through the background plane that simultaneously partially obscures them, what an individual *horos* loses in its own visibility it gains its consistency with others in the series, oriented in precisely the same direction, tethered to them by the same groundline on which we ourselves stand.

1.6 Conclusion

When we encounter a stone inscribed as a *horos* in isolation – displayed in a museum, for instance, or in a photograph like Fig. 1.1 – it is easy to take its claim at face value and understand its purpose as marking a boundary fixed in the earth. Yet the examples of *horoi* from fifth and fourth century Athens discussed in this paper suggest that, from a phenomenological perspective, such monuments were much more malleable. The boundaries they constructed depended on the visualizations of beholders who responded to how the *horoi* insinuated themselves into their material surroundings – how they pushed themselves within and against other monuments made of stone blocks. The stones of walls are held together by proximity and gravity, creating boundaries that function literally by forcing us to pass by and around them. As impediments to our own trajectory, *horoi* are less obtrusive, locating their authority instead in their ability to make us look differently at the material world around us – to see it as constructed and mutable, as attainable or out of reach. The boundaries they point to are apprehensible to us only in piecemeal form, through sporadic eruptions above ground that take the form of stone *stelai*. When coordinated with one another in a connected space, *horoi* generate singular points in a boundary that must ultimately be constructed by us, built through our steps as we walk along the road, through our inferences and memories as we note the similarities and relationships between one stone and another. Like shallow forms of relief sculpture that gain fulsomeness through our imaginative engagement, they transform from stones into *horoi* when we see them not only as objects present before us, but as ever-shifting horizons onto somewhere else.

1.7 Works cited

- Ahmed (2006): Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Durham and London.
- Arrington (2010): Nathan T. Arrington, «Topographic Semantics: The Location of the Athenian Public Cemetery and Its Significance for the Nascent Democracy», *Hesperia* 79, 499–539.
- Biles (2011): Zachary P. Biles, «Pride and Paradox in IG I³ 833bis», *Mnemosyne* 64.2, 183–205.
- Bredenkamp (2010): Horst Bredenkamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin.
- Camp (2004): John M. Camp, *The Archaeology of Athens, New Haven and London*.
- Camp (2010): John M. Camp, *The Athenian Agora: Site Guide, Fifth Edition*, Princeton, N.J.
- Chamoux (1957): François Chamoux, «L'Athéna mélancolique», *Bulletin de Correspondance Hellénique* 81, 141–159.
- Day (2010): Joseph W. Day, *Archaic Greek Epigram and Dedication: Representation and Reperformance*, Cambridge.
- Estrin (2019): Seth Estrin, «Experiencing Elegy: Materiality and Visuality in the Ambracian Polyandron», in: Margaret Foster, Leslie Kurke, and Naomi Weiss (eds.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models (Studies in Archaic and Classical Greek Song 4)*, Leiden and Boston, 298–324.
- Fine (1951): John Van Antwerp Fine, *Horoi: Studies in Mortgage, Real Security, and Land Tenure*, Baltimore.
- Gaifman (2012): Milette Gaifman, *Aniconism in Greek Antiquity*, Oxford.
- Gibson (1986): James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, New Jersey.
- Gill (2006): David W. J. Gill, «Hippodamus and the Piraeus», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 55.1, 1–15.
- Gschnitzer (1994): Fritz Gschnitzer, «Zur Terminologie der Grenze und des Gebietes im Griechischen», in: Eckart Olshausen and Holger Sonnabend (eds.), *Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 4, 1990*, Stuttgart, 21–33.
- Hansen (1983/1989): Peter Allan Hansen (ed.), *Carmina epigraphica Graeca*, Berlin and New York.
- Harris (1997): Edward M. Harris, «Solon and the seisachtheia», in: Lynette G. Mitchell and P. J. Rhodes (eds.), *The Development of the Polis in Archaic Greece*, London, 103–112.
- Harris and Tuite (2000): Edward M. Harris and Kenneth Tuite, «Notes on a «Horos» from the Athenian Agora», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 131, 101–105.
- Hodder (2012): Ian Hodder, *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester, West Sussex.
- Humphreys (2018): S. C. Humphreys, *Kinship in Ancient Athens: An Anthropological Analysis*, Oxford.
- Hurwit (1999): Jeffrey M. Hurwit, *The Athenian Acropolis: History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge.
- Jung (1995): Helmut Jung, «Die sinnende Athena: Zur Deutung des Reliefs Athen, Akropolismuseum 695», *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 95–147.
- Kaczko (2016): Sara Kaczko, *Archaic and Classical Attic Dedicatory Epigrams: An Epigraphic, Literary and Linguistic Commentary*, Berlin and Boston.
- Kienlin (2003): Alexander von Kienlin, «Zu den Staatsgräbern im Kerameikos», *Architectura* 33, 113–122.
- Knappett (2005): Carl Knappett, *Thinking Through Material Culture*, Philadelphia.
- Kurke and Neer (2019): Leslie Kurke and Richard Neer, *Pindar, Song, and Space: Towards a Lyric Archaeology*, Baltimore.
- Lalonde (1968): Gerald V. Lalonde, «A Fifth Century Hieron Southwest of the Athenian Agora», *Hesperia* 37.2, 123–133.

- Lalonde (1991): Gerald V. Lalonde, «Horoi», in: Gerald V. Lalonde, Michael B. Walbank, and Merle K. Langdon (eds.), *The Athenian Agora*, vol. 19: *Inscriptions (horoi, poletai records, and leases of public land)*, Princeton, 5–51.
- Lalonde (2013): Gerald V. Lalonde, «Two Horos Inscriptions of the Bouleuterion of the Areopagus: Epigraphy and Topography», *Hesperia* 82.3, 435–457.
- Liddell and Scott (1940): Henry George Liddell and Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Oxford.
- Martin (2007): Richard P. Martin, «Outer Limits, Choral Space», in: Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene P. Foley and Jas' Elsner (eds.), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, 35–62.
- Martin-McAuliffe and Papadopoulos (2012): Samantha L. Martin-McAuliffe and John K. Papadopoulos, «Framing Victory: Salamis, the Athenian Acropolis, and the Agora», *Journal of the Society of Architectural Historians* 71.3, 332–361.
- McCredie (1971): James R. McCredie, «Hippodamos of Miletos», in: David Gordon Mitten, John Griffiths Pedley and Jane Ayer Scott (eds.), *Studies Presented to George M. A. Hanfmann*, Cambridge, MA, 95–100.
- McGowan (1995): Elizabeth McGowan, «Tomb Marker and Turning Post: Funerary Columns in the Archaic Period», *American Journal of Archaeology* 99, 615–632.
- Meyer (1989): Marion Meyer, «Zur <sinnenden> Athena», in: Hans-Ulrich Cain, Hanns Gabelmann and Dieter Salzmann (eds.), *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*, Mainz, 161–168.
- Meyer (2016): Elizabeth A. Meyer, «Posts, Kurbeis, Metopes: The Origins of the Athenian <Documentary> Stele», *Hesperia* 85.2: 323–383.
- Neer (forthcoming): Richard T. Neer, «Statues, Stelai and Turning-Posts in Greece, ca. 565–ca. 465 BCE: The Limits of Iconography», in: Jas' Elsner (ed.), *Landscape Systems*, Oxford.
- Ober (1995): Joshua Ober, «Greek Horoi: Artifactual Texts and the Contingency of Meaning», in: David B. Small (ed.), *Methods in the Mediterranean: Historical and Archaeological Views of Texts and Archaeology (Mnemosyne Supplement 135)*, Leiden, 91–123.
- Ober (2006): Josiah Ober, «Solon and the Horoi», in: J. Blok and A. Lardinois (eds.), *Solon: New Historical and Philological Perspectives*, Leiden, 441–456.
- Paga (2020): Jessica Paga, *Building Democracy in Late Archaic Athens*, Oxford.
- Papadopoulos (2003): John K. Papadopoulos, *Ceramicus Redivivus: The Early Iron Age Potters' Field in the Area of the Classical Athenian Agora (Hesperia Supplement 31)*, Princeton, NJ.
- Peppas-Delmousou (1971): Dina Peppas-Delmousou, «Das Akropolis-Epigramm IG I² 673», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 86, 55–66.
- Ridgway (1993): Brunilde Sismondo Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Second Edition, Chicago.
- Roby (2014): Courtney Roby, «Experiencing Geometry in Roman Surveyors' Texts», *Nuncius* 29, 9–52.
- Steiner (2019): Deborah T. Steiner, «Sleights of Hand: Epigraphic Capping and the Visual Enactment of Eris in Early Greek Epigrams», in: Cynthia Damon and Christoph Pieper (eds.), *Eris vs. Aemulatio: Valuing Competition in Classical Antiquity (Mnemosyne Supplement 423)*, Leiden, 177–207.
- Stroszeck (2003): Jutta Stroszeck, «HOPOΣ KEPAMEIKOY. Zu den Grenzsteinen des Kerameikos in Athen», *Polis: Studi interdisciplinari sul mondo antico*, 1, 53–83.
- Stroszeck (2006): Jutta Stroszeck, «Lakonisch-rotfigurige Keramik aus den Lakedaimoniergräbern am Kerameikos von Athen (403 v. Chr.)», *Archäologischer Anzeiger*, Teil 2, 101–120.

- Stroszeck (2010): Jutta Stroszeck, «Das Heiligtum der Tritopatores im Kerameikos von Athen», in: Heide Frielinghaus and Jutta Stroszeck (eds.), *Neue Forschungen zu griechischen Städten und Heiligtümern*, Münster, 55–83.
- Stroszeck (2013): Jutta Stroszeck, «Sema, Mnema, Mnemeion und Theke: Zu inschriftlich begrenzten Gräbern im Kerameikos», in: Katja Sporn (ed.), *Griechische Grabbezirke klassischer Zeit: Normen und Regionalismen (Athenaia 6)*, München, 7–27.
- Stroszeck (2014): Jutta Stroszeck, *Der Kerameikos in Athen. Geschichte, Bauten und Denkmäler im archäologischen Park, Möhnesee*.
- Theocharaki (2019): Anna Maria Theocharaki, *The Ancient Circuit Walls of Athens*, Berlin.
- Thompson (1960): Dorothy Burr Thompson, «The House of Simon the Shoemaker», *Archaeology* 13.4, 234–240.
- Travlos (1971): John Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, New York.
- Wade-Gery (1932): H.-T. Wade-Gery, «Horos», in: *Mélanges Gustave Glotz vol. II*, Paris, 877–887.
- Walker (1979): Susan Walker, «A Sanctuary of Isis on the South Slope of the Athenian Acropolis», *The Annual of the British School at Athens* 74, 243–258.
- Wycherley (1979): Robert Ernest Wycherley, *The Stones of Athens*, Princeton, NJ.

2. Horizonte des Natürlichen. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der historischen Naturphilosophie

Andreas Lammer

*Meinem Lehrer
Dag Nikolaus Hasse gewidmet,
von dem ich nicht nur viel
über Schafe gelernt habe.*

2.1 Einleitung: Begriff und Grenze

Etymologisch gesehen ist das deutsche Wort «Horizont» ein Lehnwort aus dem Alt-Griechischen. Es ist abgeleitet vom zum Verb *horizein* («begrenzen», «trennen») gehörigen Partizip *horizôn* und bezeichnet somit etwas Begrenzendes und Trennendes.

Der Begriff «Horizont» gehörte in dieser Form schon in der Antike zum Fachvokabular der Astronomie.¹ Die Wissenschaft der Astronomie ihrerseits fiel unter die mathematischen Wissenschaften. Insbesondere hinsichtlich ihrer Methodik wurde die Astronomie als eine mathematische Disziplin begriffen, nicht so sehr als eine physikalische oder naturphilosophische. Inhaltlich beschäftigte sich die Astronomie mit den Himmelskörpern und ihren Bewegungen sowie mit den sich hieraus ergebenden Phänomenen und Konstellationen. Sie wurde mithilfe der Geometrie betrieben, was zur Folge hatte, dass ihre wissenschaftlichen Beweise oft auf der Grundlage komplexer Konstruktionen von Linien, Winkeln und vor allem auch Kreisen vollzogen wurden. Eine der wichtigsten Kreise hierbei war der «Horizont», weshalb man auch oft vom *horizôn kyklos*, dem «begrenzenden, trennenden Kreis», sprach.

Was hier nun eigentlich begrenzt und von etwas anderem getrennt wurde, ist leicht ersichtlich: Es ist der für eine betrachtende Person sichtbare Teil der Erde, der am Horizont vom nicht sichtbaren Rest getrennt wird. Es ergibt sich aus dieser Konstruktion ein *tatsächlicher Horizont*, der nicht nur von der Körpergrösse der betrachtenden Person, sondern beispielsweise auch von der Bebauung, der Vegetation und der Topografie der Umgebung abhängig ist, wobei der nicht sichtbare Teil überwiegt (wie in Abb. 2.1), und ein *theoretischer Horizont*, der die gesamte Erd-

1 Vgl. z. B. Euklids *Phainomena*, in denen der Begriff schon auf der ersten Seite der Edition von Menge (1916) fällt (2.23) und dann wenig später als *terminus technicus* (6.15–18) definiert wird.

kugel betrifft und eine sichtbare von einer nicht sichtbaren Hälfte scheidet (wie in Abb. 2.2).² Für astronomische Berechnungen ist insbesondere letzterer von Bedeutung, indem er als eine Kreisfläche gedacht wird, die sich durch das *gesamte* Universum erstreckt und dadurch die sichtbare Hälfte nicht nur der Erde, sondern auch des Planeten- und Sternenhimmels von der nicht sichtbaren abgrenzt. Die Funktion des Horizonts ist dabei im Kern immer dieselbe: Er stellt eine umfassende, kreisförmige Grenze dar, welche die Welt in zwei konträre Bereiche unterteilt; im Falle der Astronomie ist dies ein sichtbarer und ein nicht sichtbarer Bereich.

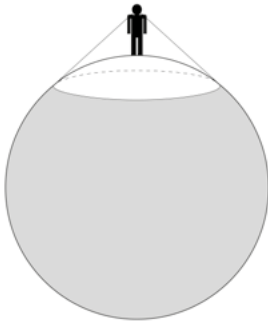


Abb. 2.1: Der tatsächliche Horizont, bei dem der nicht sichtbare Teil der Erde überwiegt.

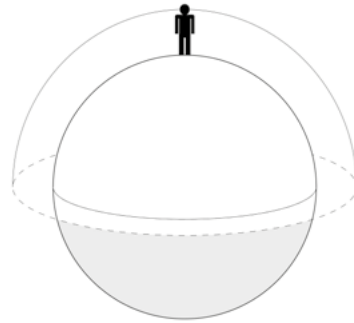


Abb. 2.2: Der theoretische Horizont, der die Erdkugel insgesamt in zwei gleiche Hälften teilt.

Richten wir unseren Blick nun auf den Horizont, stellt sich dieser auch noch in einem weiteren Sinne als Grenze dar, denn innerhalb des sichtbaren Bereichs selbst grenzt der Horizont das unter ihm liegende *Land* bzw. *Wasser* von der über ihm liegenden *Luft* ab (Abb. 2.3). Für die Naturphilosophie ist diese Grenze von elementarer Bedeutung, denn «schwere» Körper, die vornehmlich aus den Elementen Wasser und Erde bestehen, liegen unterhalb, «leichte» Körper, bei denen die Elemente Feuer und Luft überwiegen, liegen oberhalb des Horizonts.

Diese Grenze erscheint uns zunächst als unüberwindbar: Steine verharren auf dem Boden oder rollen ins Tal, Äpfel fallen dann doch irgendwann von den Bäumen und das Klettern nach oben ist stets anstrengend und mühsam. Darüber hinaus mag uns auffallen, dass «schwere» Körper nach unten fallen oder sinken, «leichte» Körper indes nach oben steigen. Wir haben es also nicht nur statisch mit zwei separaten Lagezonen, sondern dynamisch mit zwei einander entgegengesetzten Modi geradliniger natürlicher Bewegung zu tun, und somit auch mit zwei grundverschiedenen physikalischen Bereichen.

2 Auf ähnliche Weise verwendet auch Aristoteles in *Meteorologie* 2,6, 363a26–29, den Begriff des Horizonts für den gesamten bewohnbaren Bereich der nördlichen Hemisphäre. Dies stellt zwar angesichts seiner Theorie der Klimazonen noch nicht die Hälfte der Erdkugel dar (vgl. *Meteorologie* 2,6, 362a32–362b9), ist aber ein passendes Beispiel für die abstrakte Theoretisierung von Horizonten als begrenzenden Kreisen in Kontexten, die weit über den für eine Einzelperson sichtbaren Bereich hinausgehen.



Abb. 2.3: Der Horizont als Grenze zwischen «oben» und «unten».

Dennoch ist zugleich offenbar, dass es sehr wohl auch zu Überschreitungen dieser horizontalen Grenze kommen kann. Einerseits finden sich *künstlich* oder *handwerklich herbeigeführte* Überschreitungen, wobei man an durch heiße Luft aufsteigende Ballons, Flugverbindungen oder Luftsprünge denken mag. Andererseits beobachten wir auch *regulär natürliche* Überschreitungen, besonders wenn wir meteorologische Phänomene in den Blick nehmen: Winde, Regen und Blitze beein-

flussen unaufhörlich die Bedingungen zu Land und zu Wasser, obschon sie alle ihren jeweiligen Ursprung irgendwo hoch oben in luftiger Höhe haben.

Vielleicht tendieren wir angesichts dieser grenzüberschreitenden Phänomene sogar dazu, die eigentlich trennende Funktion des Horizonts zu überwinden und die Bereiche «hier unten» (bei Land und Wasser) sowie «dort oben» (bei Luft und – wie der historische Naturphilosoph hinzufügen würde – Feuer) als ein *gemeinsames System* zu betrachten. Heutzutage sprechen wir in einem ähnlichen Sinne ganz natürlich vom «Ökosystem» oder von der «Atmosphäre» des Planeten Erde. Allerdings erreicht auch das Ökosystem unseres Planeten irgendwo in vielen Kilometern Höhe eine Grenze, die es vom Weltraum trennt (Abb. 2.4). In vergleichbarer Weise war es in der Naturphilosophie lange Zeit üblich, vom «Himmel» zu sprechen und dabei nicht so sehr auf Wolken und Luft zu verweisen, sondern auf den Weltraum, d. h. jenen kosmischen Bereich, in dem sich die Sterne befinden und die Planeten bewegen.³

Hinter diesem Verständnis des planetaren «Himmels» gegenüber der elementaren «Erde» stand natürlich ein geozentrisches Weltbild, wie es mindestens bis zu Nikolaus Kopernikus (1473–1543) im sechzehnten Jahrhundert Bestand hatte. Die Erdkugel bildet dabei den Mittelpunkt des gesamten Universums und besteht vornehmlich aus den beiden Elementen Erde und Wasser, wobei ersteres in dem Sinne «sehr schwer» ist, weil es «nach unten» zum Mittelpunkt des Universums strebt und letzteres etwas weniger «schwer» sich um die Erde herum ansiedelt.⁴ Um Erde und Wasser herum befindet sich dann zunächst der Bereich des «leichten» Elements Luft und schliesslich des «sehr leichten» Elements Feuer (Abb. 2.5). Der Bereich dieser vier Elemente wird insgesamt «*sublunarer Bereich*» genannt, da er alles umfasst, was sich «unterhalb des Mondes» (lat. *sub luna*) befindet. Dem

- 3 Bekanntermassen unterschied Aristoteles drei Bedeutungen des «Himmels» (*Über den Himmel* 1,9, 278b11–21); vgl. dazu auch die viel spätere, d. h. arabische und lateinische Gepflogenheit, den Titel der aristotelischen Schrift als «Über den Himmel *und die Erde*» wiederzugeben und dabei einen Himmel mit einer Erde zu kontrastieren (was einerseits dem Inhalt der Schrift gerecht wird und andererseits «Himmel» in den ersten beiden der drei von Aristoteles unterschiedenen Sinnen versteht). Donald James Allan schreibt dazu in der *praefatio* zu seiner Edition des griechischen Textes: *tractatu[s]*, quem posteriores Peri Ouranou ac Latine de Caelo et Mundo nominare consueverunt und fügt in einer Fussnote hinzu: *titulum de Caelo et Mundo ab Arabicis exemplaribus translatum crediderum; nusquam enim in codicibus Graecis kai kosmu adiectum videmus* (iii).
- 4 Theoretisch würde sich das Element Erde als Kugel am Mittelpunkt des Universums befinden und sich das Wasser gleichsam als Ring oder Schale um die Erde herum legen. Warum es dennoch zur Bildung von über dem Wasserspiegel liegenden Landmassen kam (von Gebirgen oder der Herkunft mariner Fossilien in Gebirgsregionen gar nicht zu sprechen), ist eine der vielen spannenden Fragen der Naturphilosophie. Trotz dieser kniffligen Fragen vermag das geozentrische Weltbild sehr gut zu erklären, warum schwere Steine im Wasser nach unten fallen – während schwere Holzstämme dagegen auf dem Wasser schwimmen – und warum sich unter jedem Meer ein erdiger Meeresboden befindet. Im Allgemeinen sollte allerdings betont werden, dass eine derartig schematische Einteilung der Welt in vier elementare Schichten zu abstrakt ist und von Aristoteles selbst, insbesondere in seiner *Meteorologie*, stark relativiert wurde; vgl. unten 80. Schliesslich ist zu erwähnen, dass es auch in der Antike schon Denker gab, die ein heliozentrisches Weltbild vertraten, ebenso wie solche, die anders geartete nicht-geozentrische Weltbilder entwarfen.

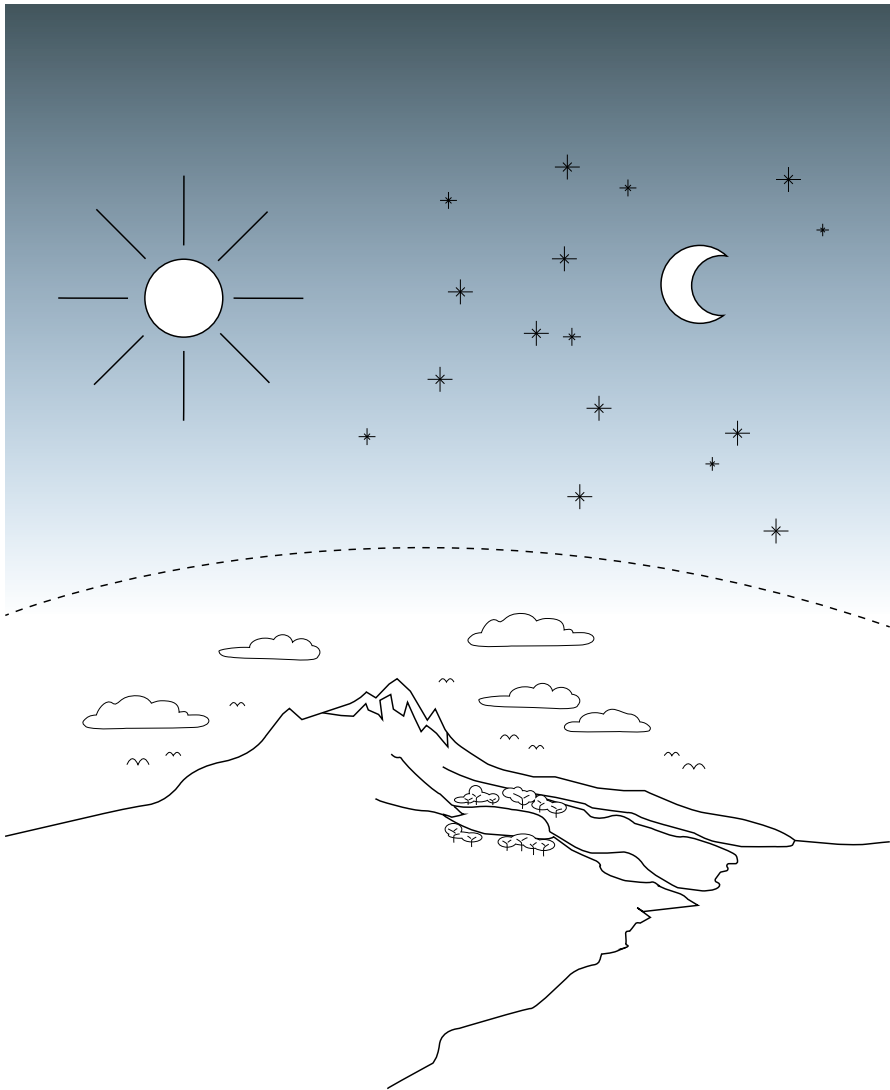


Abb. 2.4: Die Atmosphäre des Planeten Erde und ihr Übergang zum Weltraum.

sublunaren Bereich steht der *supralunare* Bereich gegenüber, der im Gegenzug all das umfasst, was sich «oberhalb des Mondes» (lat. *supra lunam*) befindet: der «Himmel» mitsamt den Sternen und Planeten (Abb. 2.6).⁵

5 Vgl. bspw. Aristoteles, *Meteorologie*, 1,3, 340b6 f.: «Was sich oben, bis herunter zum Mond, befindet, ist, so behaupten wir, ein von Feuer und Luft verschiedener Körper».

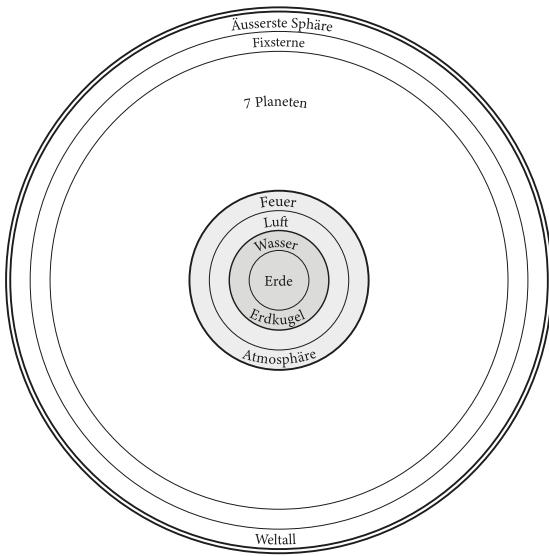


Abb. 2.5: Das typische Schema einer sublunaren «Erde» unter- bzw. innerhalb eines supra-lunaren «Himmels».

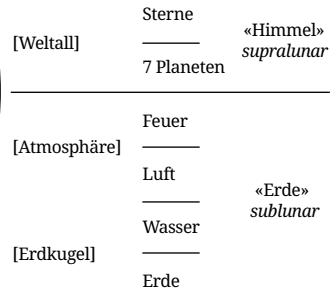


Abb. 2.6: Die schematische Einteilung des Kosmos.

Fassen wir also angesichts der meteorologischen Phänomene das aus den vier Elementen bestehende Ökosystem unseres Planeten als einen gemeinsamen, mehr oder weniger einheitlichen Bereich auf, stossen wir auf diesen weiteren begrenzenden Kreis oder Horizont, der nun die sublunare «Erde» vom supralunaren «Himmel» trennt. Ähnlich wie im vorherigen Falle des Horizonts zwischen den schweren und leichten Elementen (Abb. 2.3) erscheint uns auch diese Grenze zwischen Weltall und Erdatmosphäre zunächst als bedeutsam und unüberwindbar, vielleicht sogar in noch höherem Mass, denn offensichtlich haben wir es im supralunaren «Himmel», verglichen mit der sublunaren «Erde», mit einem gänzlich anderen physikalischen System zu tun: einem System, in dem sich Körper *kreisförmig* um den Mittelpunkt des Universums (die Erdkugel) bewegen, während sich sublunare Körper *geradlinig* zum Mittelpunkt hin- oder von ihm wegbewegen. Mehr noch: Planeten ist es schlicht nicht möglich, geradlinig zu steigen oder zu fallen; ihre einzige Bewegungsform ist kreisförmig um die Erde. Im Gegenzug dazu sind Steine nicht dazu in der Lage, sich kreisförmig zu bewegen. Dazu gesellen sich weitere Vermutungen, denen zufolge der sublunare Bereich als *vergänglich* und dem Wandel bzw. der Veränderung unterliegend, der supralunare Bereich hingegen als unveränderlich und *ewig* aufzufassen ist. Offensichtlich werden wir hier mit einer irdischen und mit einer himmlischen Physik konfrontiert, die jeweils ihren eigenen Naturgesetzen unterliegen und deren begrenzender, trennender Kreis irgendwo knapp unterhalb des Mondes liegt.

Nichtsdestoweniger stellen wir aber ebenso fest, dass auch hier Überschreitungen dieser Grenze bestehen. Es sind die himmlischen Planeten, deren Umläufe

die Erde sichtbar beeinflussen: Der Mond bewirkt Ebbe und Flut, der Neigungswinkel der Sonne zur Erde erzeugt die vier Jahreszeiten und die regelmässig eintretenden sogenannten «Konjunktionen» der Planeten waren – gängigen astrologischen Theorien bis weit ins siebzehnte Jahrhundert zufolge – verantwortlich für zahllose globale Veränderungen, wie etwa den Sündenfall und die Sintflut, den Aufstieg und Untergang diverser Königreiche und Dynastien oder auch die Geburt der Propheten Moses, Jesus und Muḥammad.⁶

Indem nun mit «Himmel» und «Erde» der gesamte Kosmos in den Blick gerückt ist, stellt sich endlich auch die Frage nach dem begrenzenden Kreis des Kosmos selbst: Gibt es einen Horizont für das Universum? Was findet sich jenseits dessen? (Vielleicht erneut ein nicht sichtbarer Bereich?) Kommt es auch dort zu Grenzüberschreitungen? Wenn ja, wie erklären sie sich – und wenn nein, wie erklärt sich ihr Ausbleiben?

Insgesamt ist festzuhalten, dass Grenzen und Horizonte, wie die hier beschriebenen, nebst ihrer Überschreitung für die wissenschaftliche Naturphilosophie in Antike und Mittelalter gleichermaßen Problem wie auch Chance darstellten. Es mag einem elegant erscheinen, just unterhalb des Mondes eine Grenze zu postulieren, unter der man den vergänglichen Teil des Universums beginnen lassen kann – doch warum genau sollte es eine derartige Grenze an dieser Stelle überhaupt geben, d. h. warum ist nicht auch der sublunare Bereich ebenso ewig und unvergänglich wie der supralunare (oder andersherum)? Es ist auf den ersten Blick unklar, worin genau solch eine obschon elegante, dennoch irgendwie auch beliebige Grenze besteht, insbesondere dann, wenn man gleichermaßen auf kausalen Zusammenhängen beharren möchte, die diese Grenzen dann doch stets überschreiten sollen.

In diesem Beitrag möchte ich die Faszination vorstellen, die diese Grenzen und Grenzüberschreitungen mit ihren Problemen und Chancen ausüben, um auf diese Weise einen Einblick in die historische Naturphilosophie zu geben.⁷ Im Zentrum meiner Überlegungen soll dabei diejenige naturphilosophische Konzeption stehen, die sich im Grossen und Ganzen über die Jahrhunderte hindurch durchsetzte und letztlich zweitausend Jahre lang – vom vierten vorchristlichen bis zum sechzehnten nachchristlichen Jahrhundert – weitgehend unangefochten den

6 Unter einer Konjunktion versteht man das Ereignis, wenn – aus Sicht der Erde – mehrere Planeten in einer Linie hintereinander stehen. Die Wirkungsweise ist dabei ähnlich wie bei der Entstehung von Ebbe und Flut durch den Mond, nur dass bei Konjunktionen mehrere Planeten beteiligt sind, wodurch sich der Effekt potenziert. Heute noch ebenso bekannte wie gefürchtete Auswirkungen von Konjunktionen sind Springfluten. Historisch besonders relevant sind dabei die «grossen Konjunktionen» von Saturn und Jupiter, auch in zusätzlicher Kombination mit verschiedenen Tierkreiszeichen.

7 Unter «Naturphilosophie» verstehe ich die antike und mittelalterliche Tradition der Naturwissenschaften, d. h. dem menschlichen Bemühen, die uns umgebende Natur wissenschaftlich und theoretisch zu erklären. Beachtenswert ist dabei der Umstand, dass die Bezeichnung «Naturphilosophie» bis weit in die Neuzeit hineinreicht und Verwendung fand. Sogar jemand wie Isaac Newton verstand sich als Naturphilosoph, wie aus seinem Spätwerk (der *Optik* von 1704) oder auch seinen bahnbrechenden *Mathematischen Prinzipien der Naturphilosophie* deutlich wird.

wissenschaftlichen «State of the Art» darstellte (zumindest im nahöstlich-nordafrikanisch-europäischen Kulturraum): das Weltbild der aristotelischen Naturphilosophie.⁸ Ich werde mich dabei zunächst dem «Himmel» widmen und mich dem begrenzenden Kreis des Universums – so es denn einen gibt – insgesamt zuwenden. Danach werde ich die Grenze zwischen dem supralunaren «Himmel» und der sublunaren «Erde» betrachten und zuletzt grenzüberschreitende Phänomene innerhalb des sublunaren Bereichs der «Erde» besprechen.⁹

2.2 Der «Himmel»

2.2.1 Grenze

Aristoteles (384–322 v. Chr.) war der Auffassung, dass das Universum notwendigerweise endlich ist. Für ihn war das Universum die Summe all dessen, was existiert; dies erklärte sich damals wie heute schon aus dem Namen: gr. *to pan* – lat. *universum* – ar. *al-kull* – dt. «das All». Da nichts Unendliches, und auch nichts unendlich Grosses, real existieren könne, müsse die Gesamtheit alles Existierenden endlich sein. Was endlich ist, besitze aber eine Grenze, die sein Ende markiert, und somit habe auch das Universum eine Grenze. Jenseits dieser Grenze nun existiere rein gar nichts: keine Zeit, kein Raum, kein Körper. Würde jenseits der Grenze etwas existieren, wäre das Universum nicht die Summe all dessen, was existiert.¹⁰ Streng genommen sei es nicht einmal bedeutungsvoll, von einem «jenseits» des Universums zu sprechen, denn dadurch könnte sich der menschliche Verstand verleitet fühlen, sich einen leeren Raum – z. B. ein Vakuum – vorzustellen, der dieses Nichts darstellt. Das wäre Aristoteles zufolge jedoch ein Fehler, denn man würde auf et-

- 8 Im Kern blieben die naturphilosophischen Vorstellungen bis ins sechzehnte bzw. siebzehnte Jahrhundert gewissen Grundideen verpflichtet, die sich gegenüber der stets ebenso geäußerten Kritik behaupteten. Diese Kontinuität in den Grundideen ist mitnichten mit einem Ausbleiben von Innovation gleichzusetzen. Die Geschichte der Naturphilosophie verzeichnet eine Vielzahl bedeutender Entwicklungen; dennoch kann man dieselbe Geschichte, wie ich finde, ebenso auch auf eine vereinfachte und homogene Weise erzählen, wobei allerdings auf eine Darstellung etwaiger gnostischer Einflüsse sowie frühmittelalterlicher lateinischer Vorstellungen, letztere einflussreich vermittelt etwa durch Isidor von Sevilla und Beda Venerabilis, wie auch einer eigenständigen Behandlung von Platons *Timaios* verzichtet werden muss. Im Übrigen bildet in dieser Geschichte das sechzehnte bzw. siebzehnte Jahrhundert allein wegen der sich nach und nach vollziehenden kopernikanischen Wende den Endpunkt – und nicht etwa, weil naturphilosophische Überlegungen in der Tradition der aristotelischen Philosophie aufgehört hätten zu existieren.
- 9 In gewisser Weise nehme ich in meiner nun folgenden Darstellung eine an dem muslimischen Philosophen Avicenna orientierte Perspektive ein, indem ich versuche, ein kohärentes Bild einer Entwicklung zu vermitteln, deren systematisch vielleicht überzeugendste Phase bei Avicenna lag oder zumindest stark von seiner Synthese beeinflusst war.
- 10 Würde man fragen: «Was aber, wenn doch etwas ausserhalb existiert?», so wäre die passende Antwort nicht: «Das geht nicht!», sondern «Wenn etwas ausserhalb des Universums existiert, dann gehört das eigentlich noch zum Universum dazu, da «Universum» die Gesamtheit dessen bezeichnet, was existiert»; vgl. auch die Argumentation in Aristoteles, *Über den Himmel* 1,9, 278b20–279a18.

was Existierendes (einen trotz seiner Leere existierenden Raum) zurückgreifen, um etwas zu verdeutlichen, das eigentlich nicht existiert. Solch ein leerer Raum sei reine Einbildung, die nicht der Realität entspreche, zumal es dort einfach keinen Raum gebe, auch keinen leeren; streng genommen gebe es nicht einmal ein «dort».

Interessanterweise beschritt Aristoteles mit dieser Auffassung eines endlichen Universums innerhalb der antiken Philosophie einen relativ neuartigen Weg. Zwar war auch schon sein Lehrer Platon (428/7–348/7 v. Chr.) dieser Auffassung, nicht so sehr aber die früheren, gemeinhin als «Vorsokratiker» bezeichneten Philosophen. Diese nämlich scheinen kein besonderes Interesse daran gehabt zu haben, die Endlichkeit des Universums zu betonen, oder sprachen ausdrücklich von einer Unendlichkeit ausserhalb der Erde bzw. des Kosmos.

Besonders bekannt ist Anaximander aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr., der als Urgrund allen Seins «das Unbegrenzte» (*to apeiron*) annahm. Aus diesem entstehe der Kosmos sowie insgesamt alle Dinge, und in dieses gehen auch alle Dinge wieder zurück. Ausserdem umfasse es den Kosmos von aussen.¹¹ Auch etwas spätere Atomisten aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. schrieben ganz explizit: «Das All ist unbegrenzt.»¹² Zudem nahmen manche an, dass unsere Welt, d. h. unsere «Erde» mit dem darüberliegenden «Himmel» samt seinen Planeten und Sternen, zwar an sich begrenzt, aber nur eine von vielen Welten ist, die im unendlichen Universum aus dem Zusammenschluss von Atomen entstanden sind. Auch unter den Pythagoreern ebenso wie (zeitlich nach Aristoteles) den Stoikern und Epikureern – allesamt einflussreiche antike Philosophenschulen – waren viele der Überzeugung, dass unser begrenzter Kosmos innerhalb eines unendlichen Raumes situiert ist, der entweder ansonsten leer ist oder weitere ihrerseits begrenzte Welten beherbergt. Insbesondere die Letztgenannten machten sich ein Argument zunutze, das dem Pythagoreer Archytas, einem Zeitgenossen Platons aus dem vierten Jahrhundert v. Chr., zugeschrieben wurde, und uns allen durch eine verblüffend ähnliche, weltberühmte Darstellung aus dem neunzehnten Jahrhundert bekannt ist (Abb. 2.7).¹³ Archytas nämlich fragte, wie es der spätere, neuplatonische Kommentator Simplicios aus zweiter Hand überlieferte, Folgendes: «Wenn ich bis zur äussersten Grenze des Himmels gelangte, also bis zu den Fixsternen, könnte ich dann eine Hand oder einen Stab hinausstrecken oder nicht?»¹⁴

11 Für das Verständnis der Lehre Anaximanders und seiner Rezeption ist es wichtig, sich verschiedene Facetten der Bedeutung des Wortes *apeiron* vor Augen zu führen: dies kann nämlich sowohl «unbegrenzt» und «unbeschränkt» wie auch «unbestimmt» bedeuten.

12 So etwa Leukipp *apud* Diogenes Laertios, Fragment 67 A 1. Eine Übersetzung des ganzen Fragments ist zu finden in Mansfeld/Primavesi (2011), 658–661: «Er [Leukipp] sagt, das All sei unbeschränkt [...]».

13 Ob die von einem unbekanntem Künstler in der dritten Auflage von Camille Flammarions *L'atmosphère: Météorologie populaire* 1888 veröffentlichte Illustration tatsächlich auf Archytas' Argument zurückgeht, ist meines Wissens nach nicht belegt. Die Details (Hand, Stab) sind aber auffällig und wurden auch schon früher bemerkt. Zur Datierung der Abbildung gibt es vielfältige Vorschläge; vgl. die Diskussionen bei Senger (1998), der die Vorlage auf 1530 oder früher datiert, und Gattei (2014), der Flammarion im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert höchst selbst am Werk sieht.

14 Archytas *apud* Simplicios, *In. Phys.*, 467.26–28.



Abb. 2.7: Jenseits der äussersten Sphäre in der Abbildung in Camille Flammarions *L'atmosphère. Météorologie populaire*, Paris 1888, 163.

Das Ziel dieser Frage bestand freilich darin, die Existenz einer solchen äussersten Grenze zurückzuweisen. «Natürlich wird man seine Hand hinausstrecken können!», wollte Archytas damit sagen – und so würde es uns letztlich mit einer jeden scheinbaren Grenze ergehen. Wenn aber hinter jeder Grenze etwas Weiteres liegt, so ist der blosser Gedanke an eine Grenze eines endlichen Universums absurd. Jenseits der Fixsternsphäre, die den äussersten Punkt unserer Welt markiert, gibt es also natürlich einen weiteren Raum, in dem sich dann gähnende Leere (wie z. B. bei den Stoikern) oder weitere Welten finden können (wie z. B. bei den Epikureern): ein echter «Weltraum».¹⁵

Aus Sicht der Aristoteliker, deren Position sich letztlich gegen all die anderen durchsetzte, ist Archytas mit diesem Argument schlicht seiner eigenen Vorstellungskraft erlegen. Es mag zunächst kontraintuitiv und schwer vorstellbar sein, an einen undurchdringlichen Rand zu gelangen, jenseits dessen absolut nichts ist;

15 Es ist in diesem Zusammenhang interessant anzumerken, dass sich passenderweise eine Version der Frage des Archytas auch in Lukrez, dem lateinischen Atomisten epikureischer Prägung findet, wie Gattei (2014) bemerkte (*De rerum natura* 1,968–973).

doch wenn es stichhaltige Argumente für die Existenz gerade eines solchen Rands gibt, bzw. Argumente für die Endlichkeit des Kosmos wie sie Aristoteles vorgelegt hat, dann sollte man womöglich eher diesen Argumenten und ihren Begründungen vertrauen, als unserer Vorstellungskraft glauben. Nicht zuletzt auch deswegen, weil die Vorstellungskraft bekannt dafür ist, uns vor dem inneren Auge allerlei «phantastische» Dinge zu präsentieren, auch solche die nicht existieren oder auch gar nicht existieren können. Über derartige Argumente hinaus war Aristoteles' Position übrigens auch deswegen bis ins sechzehnte Jahrhundert erfolgreich, weil sie eine wirklich umfassende Theorie bot: Nur ein endliches Universum (besonders auch noch eines, das unter dem Gesichtspunkt konzentrischer Kreise bzw. Kugelschalen aufgebaut ist) besitzt einen echten Mittelpunkt – und ein Mittelpunkt erleichtert es, die natürlichen Bewegungen schwerer und leichter Körper (zum Mittelpunkt hin bzw. von ihm weg) zu erklären wie auch die kreisförmigen Bewegungen der Planeten (um den Mittelpunkt herum) zu begründen.¹⁶ Ohne ein endliches Universum, das kreisförmig gedacht wird, und ohne einen zugehörigen Mittelpunkt, benötigen wir eine neue Theorie, welche die elementaren und die planetaren Bewegungen überzeugend zu erklären vermag – und vor Isaac Newton (1643–1727) war niemand ausreichend überzeugend in der Lage, eine derartige Theorie zu liefern.¹⁷

Das Universum ist also räumlich gesehen endlich. Es wird kreis- bzw. kugelförmig gedacht, insbesondere weil die sichtbar kreisförmigen Planetenbewegungen dies nahelegen. Auch ist die Erde keineswegs eine Scheibe – eine solche Vorstellung existierte in gelehrten Kreisen schon seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. nicht mehr¹⁸ – sondern ebenfalls eine Kugel, die sich zudem am Mittelpunkt des Universums befindet und damit, wie schon erwähnt, den Bezugspunkt aller na-

- 16 Im Allgemeinen unterscheidet man zwischen dem aristotelischen und dem ptolemäischen Aufbau der Himmelsregion. Nach Aristoteles lassen sich die Bewegungen der Planeten durch eine gewisse Anzahl an Sphären erläutern, deren Mittelpunkt die Erde ist. Ptolemaios dagegen führte ekzentrische und epizyklische Sphärenbewegungen ein, deren Mittelpunkt – wie die beiden Begriffe schon verdeutlichen – nicht mehr die Erde ist. Dennoch sind es in beiden Modellen letztlich Kreisbahnen, durch welche die komplexen Planetenbewegungen erklärt werden.
- 17 Im Laufe des dreizehnten und zunehmend im vierzehnten Jahrhundert kamen in lateinischen Traktaten, vielleicht auch vermittelt durch Simplikios und unter dem Einfluss des Averroes, erneut Überlegungen auf, die in Archytas' Sinne zumindest für die *prinzipielle Möglichkeit* weiterer Welten, und somit auch für die prinzipielle Möglichkeit eines leeren (bzw. teilweise von anderen Welten gefüllten) Raumes ausserhalb unserer Welt, zuliessen. Im Kern stand die Überzeugung, dass es doch sehr wohl in Gottes Macht stehen müsste, weitere Welten zu erschaffen (selbst wenn Er es realiter nicht getan haben sollte). Auch in der arabisch-islamischen Tradition finden wir z. B. gegen Ende des sechsten/zwölften Jahrhunderts im Spätwerk des einflussreichen Theologen Faḥr al-Dīn al-Rāzī eine Diskussion über Aristoteles' Argumente, nur eine einzige Welt anzunehmen. Faḥr al-Dīn diskutiert dabei drei Begründungen und bezeichnet sie alle nacheinander als «äusserst schwach» (*al-Maḥālib al-ʿāliya* 6.3.3, 193.1–195.16). In seinem Kommentar zum *Qurʾān* schreibt er ausserdem, es sei erwiesen, dass es ausserhalb unserer Welt «eine unendliche Leere» gibt und dass Gott dazu fähig ist, in dieser «eintausend mal eintausend weitere Welten zu erschaffen» (*Maḥāṭiḥ al-ḡayb* 1, 14.23–28); vgl. dazu auch Setia (2004), 176–178.
- 18 Vgl. die ebenso geschickte wie gelehrte Aufarbeitung Russel (1991).

türlichen Bewegungen im «Himmel» wie auch auf der «Erde» einnimmt. Schwere Körper, die vornehmlich aus den Elementen Erde und Wasser bestehen, streben zu ihm hin, leichte Körper aus den Elementen Feuer und Luft streben von ihm weg. Zudem gibt es sieben Himmelskörper – Sonne und Mond sowie fünf Planeten –, die jeweils auf einer Sphäre sitzen, die sich kreisförmig um die Erde herum bewegt: Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn. Dazu kommt noch die sogenannte Fixsternsphäre, auf der die Sterne sitzen, die sich statisch gemeinsam bewegen. Zuletzt findet sich noch die äusserste Himmelssphäre, die den Abschluss bildet und damit die Grenze des Universums markiert (Abb. 2.8; vgl. Abb. 2.5 oben).

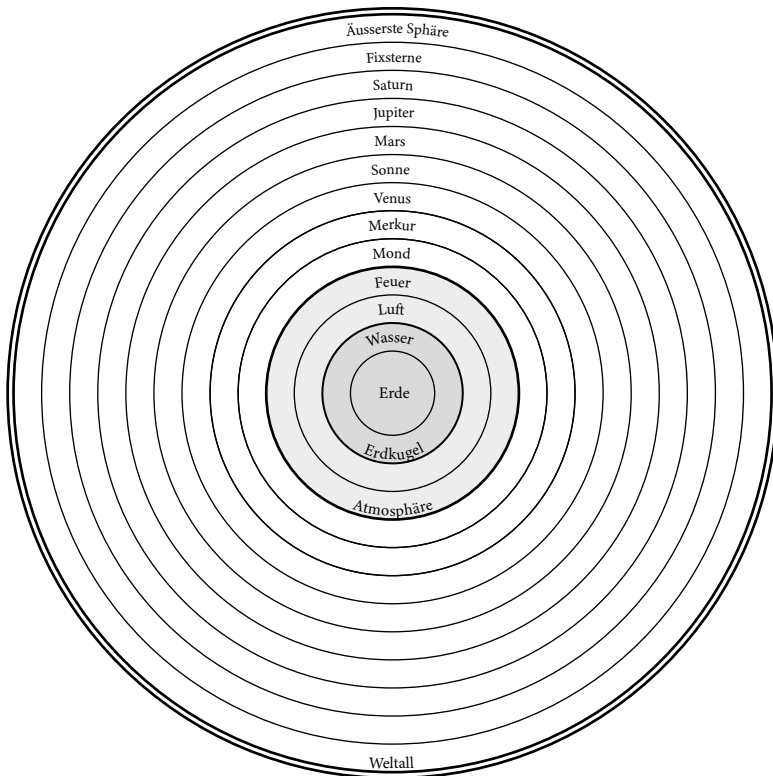


Abb. 2.8: Das typische Schema des Kosmos.

2.2.2 Grenzüberschreitung

Wo jedoch bleibt Gott? Für Aristoteles war dies einfach zu beantworten: Für ihn war Gott der «erste Unbewegte Bewegter» – ein selbst nicht in Bewegung befindliches, alles andere aber bewegendes Prinzip.¹⁹ Da das Universum schon von Ewig-

19 Vgl. dazu vor allem seine Analyse in *Physikvorlesung* 8, Buch und *Metaphysik* 12, Buch.

keit an existierte (und somit trotz der räumlichen Endlichkeit in seiner zeitlichen Dimension unendlich war), musste dieses Prinzip unkörperlich sein. Ein jeder Körper ist nämlich stets begrenzt, so wie z. B. der Körper des gesamten Universums, und kann keine unendliche Kraft aufbieten. Eine unendliche Kraft ist aber nötig, um etwas eine unendliche Zeit lang zu bewegen. Also muss der Beweger einer sich unendlich bewegenden, ewigen Welt unkörperlich sein.²⁰ Ausserdem befindet sich dieser Unbewegte Beweger irgendwo bei der äussersten Himmelsphäre, da er primär diese Sphäre antreibt. Dies bedeutet aber, dass es doch in gewisser Weise etwas ausserhalb (oder jenseits) der Grenzen des körperlichen Universums gibt: nämlich dessen unkörperliches Bewegungsprinzip, das sich in seinem Wesen vom Kosmos unterscheidet, d. h. von ihm essenziell abgegrenzt ist. (Zugleich kommt es auch hier sofort zu einer Grenzüberschreitung, denn dieses erste göttliche Prinzip ist ja dennoch als Beweger unmittelbar kausal wirksam.) Diese Verschiedenheit zwischen dem Kosmos und seinem bewegenden Prinzip bringt Aristoteles zum Ausdruck, wenn er zwischen ewig unbewegten, ewig bewegten und vergänglich bewegten Dingen spricht, denen die spätere Tradition dann systematisch drei temporale Ebenen zuordnet: *aiôn*, die zeitlose Ewigkeit eines Gottes jenseits aller Bewegung und Veränderlichkeit; *aidios*, die zeitliche Ewigkeit der unaufhörlichen supralunaren Planetenbewegung; und *chronos*, die Zeit der zeitlich-endlichen Bewegungen und Veränderungen sublunarer Körper (Abb. 2.9).²¹

Gott		ewig	unkörperlich, unbewegt, eins, notwendig
Sterne	«Himmel»	<i>supralunar</i>	ewig
7 Planeten			
Feuer	«Erde»	<i>sublunar</i>	zeitlich
Luft			
Wasser			
Erde			
			körperlich, bewegt, vieles, möglich/erschaffen

Abb. 2.9: Eine Grenze zwischen dem Universum und Gott schematisch dargestellt.

Auch arbeiten Aristoteles' Kommentatoren und Nachfolger, oft unter dem Einfluss einer intensiven Platon-Lektüre, weitere Merkmale heraus, die die Wesensunterschiede zwischen Gott und Kosmos verdeutlichen: Gott ist in sich «eins» und nicht aus Teilen zusammengesetzt, während natürliche Objekte und Körper ontologisch aus Materie und Form bestehen und quantitativ in Teilstücke zerteilbar

20 Diese Kurzdarstellung lehnt sich an Aristoteles' Argumentation in *Physikvorlesung* 8,10 an, während er in *Metaphysik* 12,7 eine komplexere Strategie verfolgt.

21 Vgl. bspw. Aristoteles, *Physikvorlesung* 2,7, 198a29–31; 8,3, 254b4–6; *Metaphysik* 12,1, 1069a30–33; 12,6, 1071b3–5; vgl. ausserdem Olympiodor, *In Meteor.* 146,15–23.

sind; somit ist ihnen das «Viele» inhärent. Seit Avicenna, dem bedeutendsten und einflussreichsten arabischen Philosophen aus dem fünften/elften Jahrhundert kommt ein weiterer, zentral werdender Unterschied hinzu: Gott ist *in sich notwendig*, während alles andere in sich nur möglich ist. Avicenna, wie auch viele seiner Vorgänger, war ausserdem der Überzeugung, dass der Kosmos im Sinne einer ewigen Schöpfung ständig aus Gott heraus entsteht bzw. in der Existenz gehalten wird. Daher ist der Kosmos also auch noch erschaffen und das ewige Erzeugnis eines in sich notwendigen Gottes.²²

Zwar verstand sich Avicenna als Nachfolger des Aristoteles, doch entstammt er einer Tradition, die längst damit begonnen hatte, Aristoteles' Philosophie in einem platonischen Lichte zu betrachten.²³ Besonders bedeutsam in diesem Zusammenhang ist die Tradition des sogenannten Neuplatonismus, der auf den einflussreichen Philosophen Plotin aus dem dritten Jahrhundert zurückgeht. Plotin folgte Platons Identifizierung Gottes (vgl. den platonischen Dialog *Der Staat* 2, Buch) mit der «Idee des Guten» (vgl. *Der Staat* 6, Buch) und identifizierte diese dann mit «dem Einen» (aus der ersten Hypothese des platonischen Dialogs *Parmenides*, 137c–142a). Da Plotin zufolge «das Eine» auch noch vollkommen transzendent, d. h. jenseits des Seins ist, liegt hier also zwischen dem göttlichen Einen und dem kosmischen Vielen tatsächlich eine besondere Grenze vor: Gott als Prinzip ist das transzendente Eine, während alles, was Sein hat, der Vielheit unterliegt und vom Einen abhängig ist.

Es ist dem exklusiven Status des Ersten Prinzips und seiner in Bezug auf den Kosmos jenseitig-transzendenten Existenz geschuldet, dass wir es auch hier in gewisser Weise mit einem «nicht sichtbaren Bereich» zu tun haben – dem Göttlichen –, den man womöglich nicht einmal auf intellektuelle und wissenschaftliche Weise näher bestimmen kann, zumal jeder reflexive Denkkakt notwendigerweise schon wieder im «Vielen» verhaftet und somit selbst inadäquat ist, das jenseitige Eine wahrhaftig zu erfassen und zu beschreiben. Wir erreichen den Bereich Gottes entweder nur annäherungsweise mit Vergleichen und anthropomorphen Metaphern oder mithilfe von Privationen und Negationen, d. h. mit Aussagen darüber, was Gott alles *nicht* ist (um wenigstens überhaupt etwas über Gott aussagen zu können).²⁴

Letztlich darf man aber trotz all der Transzendenz nicht vergessen, wie stark doch auch die Grenzüberschreitungen sind, mit denen wir es an diesem Horizont des Universums zu tun haben: Unabhängig davon, ob der Kosmos nun ewig ist oder nicht, gilt er als von Gott erschaffen bzw. von Ihm abhängig. Zudem erhört Gott

22 Natürlich gab es auch viele Denker – in der griechischen, der arabischen und auch in der lateinischen Tradition – die die Ewigkeit der Welt bestritten haben. Bei diesen ist der Unterschied zwischen einem ewigen Gott und einer geschaffenen Welt noch deutlicher; vgl. exemplarisch meine beiden Aufsätze zur islamischen Tradition Lammer (2017, 2018).

23 Insgesamt lassen sich die historischen Entwicklungen in der vorneuzzeitlichen Philosophiegeschichte weitaus besser verstehen, wenn man die *Ähnlichkeiten* zwischen Platon und Aristoteles anstelle der in heutigen Darstellungen überwiegenden *Unterschiede* betont.

24 Diesen Zugang zu Gott nennt man auch «negative Theologie». Es ist kein Zufall, dass negativ-theologische Überlegungen im Wirkungskreis des Neuplatonismus florierten.

Gebete, belohnt und bestraft, vermag Wunder zu wirken und erwählt sich Propheten. Auch gibt es eine Reihe von Wesen, die, ähnlich unkörperlich, zwischen dem Göttlichen und dem Körperlichen zu vermitteln scheinen, wie etwa Engel und Dämonen, aber ebenso die immateriellen Seelen der Lebewesen bzw. vor allem die menschliche Seele mitsamt ihrem Vermögen zur intellektuellen Erkenntnis, mit dem wir zumindest das Körperlich-Materielle hinter uns lassen, zur Gotteschau aufsteigen und auf ein Leben nach dem Tode, nahe Gott und den Engeln, hoffen können. Vieles hiervon wird uns im nächsten Abschnitt wieder begegnen, was bedeutet, dass die Antwort auf die Frage, wie einige dieser Grenzüberschreitungen verstanden und erklärt wurden, irgendwo im «Himmel» (und nicht direkt bei Gott jenseits des Himmels) zu suchen sein wird.

Doch insbesondere die Schöpfung der Welt, ob ewig oder nicht, sowie der Übergang vom in sich Einigen (Gott) zum stets und unabänderlichen Vielen (dem Kosmos bzw. jedem Existierenden ausser Gott) stellt hier die grösste geistige Herausforderung dar, ebenso wie sie eine besondere Chance birgt, die ich anhand eines Beispiels aus der islamischen Welt im Folgenden noch kurz ansprechen möchte.

Avicenna stellte sich, wie viele vor ihm, die Frage, wie aus einem Ersten Prinzip, das durch und durch eine Einheit darstellt, eine Vielheit entstehen kann. Das Problem besteht in der Anwendung eines philosophischen Grundsatzes auf den Schöpfungsakt, dass nämlich «aus dem Einem, insofern es Eines ist, nur Eines hervorgeht» (ar. *al-wāḥid min haytu huwa wāḥid innamā yūḡadu ‘anhu wāḥid*; lat. *ex uno, secundum quod est unum, non est nisi unum*).²⁵ Folglich könnte aus einem ersten Prinzip, das in seinem eigenen innersten Selbst eine einfache Einheit ist, auch wieder nur eine einfache Einheit entstehen. Wie oben schon erwähnt, versteht aber Avicenna Gott nicht nur als in sich eins, sondern auch als in sich notwendig existierend (Abb. 2.10). Das, was in sich notwendig existiert, ist nicht aus (oder aufgrund von) etwas anderem entstanden, sondern trägt den Grund seiner Existenz in sich selbst. Wenn aus dem notwendig existierenden Gott etwas anderes entsteht, dann ist dieses andere auf einer modal-ontologischen Ebene nicht notwendig *in sich selbst* (denn es ist ja aus etwas anderem entstanden). Allerdings muss es dennoch irgendwie notwendig geworden sein, denn sonst würde es ja nicht real existieren. Es ist also *durch seine Ursache* notwendig geworden, so wie alles, was geschieht, bezüglich der Ursachen notwendig geworden ist. Da aber nur Dinge entstehen können, die ihrem Wesen nach auch möglich sind, ist (und bleibt) das, was durch seine Ursache notwendig geworden ist, zusätzlich auch noch *in sich* möglich. Es liegt also schon in der ersten unmittelbaren Wirkung eines durch und durch einfachen Gottes eine Vielheit (genau genommen zunächst eine Zweiheit) vor, die sich mit jeder weiteren Wirkung weiter vervielfacht: Gott ist als Einheit notwendig in sich selbst, während seine erste Wirkung *sowohl* möglich in sich selbst *als auch* notwendig durch seine Ursache ist.

25 Avicenna, *The Metaphysics of The Healing* 9,4, 330,1 f. (405,13 f. in der Kairener Edition des arabischen Textes; 481,50 f. in van Riets Edition des lateinischen Textes); für einen aristotelischen Vorläufer dieses Prinzips, vgl. Aristoteles, *Über Werden und Vergehen* 2,10, 336a27 f.

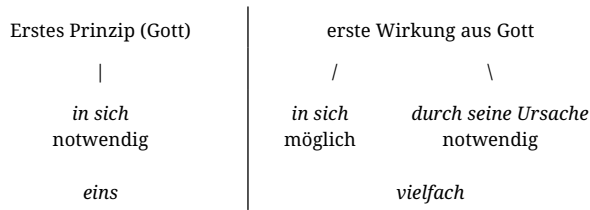


Abb. 2.10: Avicennas modale Einteilung alles Seienden zur Überwindung des *ex-uno*-Prinzips.

Durch die modal-ontologische Unterscheidung «in sich notwendig» gegenüber «in sich möglich aber durch die Ursache notwendig» sieht sich Avicenna im weiteren Verlauf seines Arguments auch noch in der Lage, nicht nur den Übergang vom in sich Einigen zum in sich Vielen zu erklären, sondern als Folge davon auch noch den Übergang vom unkörperlichen, immateriellen, unbewegten Gott zum körperlich, materiellen, sich bewegendem Kosmos zu ermöglichen.

Avicennas Lösung war nachhaltig erfolgreich, das Problem gelöst und Gottes Einheit, auch angesichts der dem Kosmos inhärenten Vielheit, gewährleistet. Dies wiederum bedeutet, dass der Grundsatz von Gottes Einheit, der in der islamischen Theologie als *tawhīd* bezeichnet wird und von zentraler Bedeutung ist, vielfach frei entfaltet werden konnte – und zwar nicht nur in der Philosophie, sondern in der Kultur insgesamt. Islamische Mosaiken legen in ihren runden Arrangements ebenso Zeugnis ab vom kreisförmigen Kosmos, der sich in der Einheit Gottes gründet, wie die weithin bekannten tanzenden Derwische (Abb. 2.11). Es ist kein Zufall, dass deren Haltung zunächst durch die über der Brust verschränkten Arme die Einheit repräsentieren, sie sodann beginnen, sich im Kreis zu drehen, um wieder mit überkreuzten Armen bei der Einheit zu enden, was das neuplatonische Motiv von «Ausgang» und «Rückkehr» darstellt: der Ausgang aus und die Rückkehr zu dem Einigen. Zugegeben ist es nicht Avicennas alleiniges Verdienst, Gottes Einheit philosophisch erklärt zu haben (es gab auch andere sowie hiervon abweichende Vorstellungen), doch sehen wir hier eine sich philosophiegeschichtlich aus vorherigen Überlegungen direkt ergebende Möglichkeit, einen religiösen Grundsatz, der sich zunächst als ein explanatorisches Problem darstellte, zu erläutern, sodass dieser dann, nach seiner Auflösung, vielfach frei entfaltet und fruchtbar angewendet werden konnte.²⁶

26 Natürlich wäre es übertrieben, zu behaupten, Avicenna hätte die Einheit Gottes gerettet. Vielmehr stellt Avicennas Theorie eine philosophisch ausgefeilte Lösung dar, die andere Denker nachhaltig beeinflusst bzw. dazu bewegt hat, sich bestätigend oder kritisch zu ihr zu positionieren und, im letzten Falle, andere Wege ein- und vorzuschlagen.



Abb. 2.11: Der Tanz der Derwische, mit den Phasen 1, 2, 3 und 4 (=1).

2.3 Der «Himmel» und die «Erde»

2.3.1 Grenze

Wie erwähnt war Aristoteles zufolge der Kosmos insgesamt nicht nur endlich, sondern in sich auch noch zweigeteilt: in einen unvergänglichen, unveränderlichen, sich ewig im Kreis bewegenden supralunaren «Himmel» mit all seinen Sternen und Planeten gegenüber einer als Ganzes gesehen zwar auch ewigen, innerlich jedoch aus vergänglichen, veränderbaren und sich geradlinig auf und ab bewegenden Teilkörpern bestehenden sublunaren «Erde». Genau unterhalb des Mondes liegt eine wohldefinierte Grenze, die den einen Bereich vom anderen scheidet. Die sublunare «Erde» besteht aus den vier Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer. Diese bestehen ihrerseits aus einem Stück zugrunde liegender Materie, die an sich keine Eigenschaften hat, und einer Form, die in der Materie existiert und dieses Materiestück «formt». Die Form prägt die Materie nicht nur in ihrer äusseren Gestalt, sondern auch in ihrem Verhalten und verleiht ihr somit eine jeweils eigene «Natur». Ganz so wie die Form des Wassers dafür verantwortlich ist, dass Wasser geradlinig nach unten in Richtung Mittelpunkt des Universums fällt, dort dann aber oberhalb des noch «schwereren» Elements Erde zur Ruhe kommt, so sorgt dieselbe Form zum Beispiel auch dafür, dass Wasser kalt und feucht ist, dass es weich und flüssig ist, dass es sich bei einhundert Grad Celsius in Luft und bei null Grad Celsius in Eis verwandelt und so weiter.

Allerdings kommen die vier Elemente nicht, oder nur selten, in ihrer Reinform vor. Stets sind sie miteinander vermischt. Solch eine Vermischung kann auf zwei Arten auftreten: entweder (i) wie sich in trübem Flusswasser auch Erdteilchen und auch etwas Luft befinden oder (ii) wie ein Stück Holz erdige und wässrige Anteile hat, aber doch auch genug luftige oder gar feurige, um auf dem Wasser zu schwimmen statt, wie ein Stein, unterzugehen. Objekte wie ein Stück Holz bestehen also entweder aus bestimmten Mischungen der vier Elemente oder sind, wie es die aristotelische Naturphilosophie sieht, gleich ganz eigene Substanzen mit ihren eigenen Formen: der Form des Holzes etwa oder der Form des Steins, die jeweils in einem konkreten Stück Materie vorliegen. Diese beiden Arten der Vermischung sind leicht anschaulich zu machen, indem man (i) das Resultat der Vermengung von Salz und Zucker mit (ii) dem Resultat der Vermischung von Salz und Wasser vergleicht: im ersten Fall liegen die jeweiligen Körnchen einfach bei- und nebeneinander, im zweiten Fall hingegen hat sich eine eigene Lösung (sogar mit einem neuen Siede- und einem neuen Gefrierpunkt) ergeben. Ein anderes Beispiel wäre das Backen eines Brotes: Auch hier werden zunächst diverse Zutaten miteinander vermengt (Mehl und Salz etwa), sodann entsteht durch die Zugabe von Wasser ein Teig, während sich etwas ganz Neuartiges vor allem unter Einwirkung extremer Hitze im Ofen ergibt. Aus der Vermengung von Zutaten ergibt sich ein Gemisch, dann ein Teig und dieser *verwandelt* sich durch Hitze in Brot.²⁷

Temperaturen kommt bei Naturprozessen ohnehin eine grosse Bedeutung zu. Wenn elementares Wasser erhitzt wird, bleibt es zunächst, was es ist (nämlich Wasser), und ändert sich nur hinsichtlich einiger Eigenschaften. Zu diesen Eigenschaften gehört offenbar die Temperatur, denn das Wasser wird wärmer, aber auch die Grösse, denn warmes Wasser dehnt sich aus. Erhitzt man warmes Wasser weiter, kann sich bei einhundert Grad Celsius die Wasserform nicht mehr in der Materie halten und entschwindet. Eine andere passende Form nimmt sofort ihren Platz ein: die Luftform – und so verändert sich *Wasser* zunächst akzidentell, d. h. hinsichtlich seiner Eigenschaften, in *warmes* Wasser und verwandelt sich daraufhin substantziell in (heisse) *Luft*. Dieses Schema ist auf alle natürlichen Körper anwendbar. Eine befruchtete Eizelle in der Gebärmutter einer Frau beispielsweise wird als ein bestimmtes Gemisch primär aus Blut und Samen betrachtet. Dieses

27 Streng genommen ist es nicht ganz klar, ob ein Teig schon eine neue Substanz ist. Betrachten wir einmal Schlamm, der eine ähnliche Konsistenz wie Teig hat: Diesen könnte man entweder als (i) Vermengung von Wasserteilchen und Erdteilchen sehen oder (ii) als neuartige Substanz wie die oben erwähnte Salzlösung. Analog dazu lässt sich fragen, ob der Teig (i) eine sehr feine Vermengung der Zutaten darstellt oder (ii) ob sich die Zutaten tatsächlich in Teig *verwandelt* haben. Leider werden derartige Beispiele von Naturphilosophen selten im Detail angesprochen. Der relevante Punkt bei solchen Beispielen liegt schlicht in der metaphysisch nicht ganz unerheblichen die Frage, ob es eine «Form des Teiges» und eine «Form des Schlammes» gibt so wie es auch die «Form des Menschen» und die «Form des Steines» gibt. Diese Fragen lassen sich weitertreiben, indem man fragt, ob es ausserdem auch die «Form des Dinkelvollkornbrotes» (sowie des Dinkelvollkornbrotteiges) und die «Form des Roggenmühlenbrotes» (sowie des Roggenmühlenbrotteiges) gibt. Mittelalterliche Erklärungen der Metaphysik von Mischungen sind komplex und führten auf lange Sicht zu naturwissenschaftlich bahnbrechenden Entwicklungen.

Gemisch verändert sich durch die Körperwärme der Mutter, einem Gärprozess ähnlich.²⁸ An einem gewissen Punkt hat sich das Gemisch so stark verändert, dass es sich in einen Embryo verwandelt. Dieser verändert sich nun weiter, bis er sich in einen Fötus verwandelt – und dieser, nach weiteren Veränderungen, in einen Menschen. Hierbei wechseln sich stets *akzidentelle Veränderungen* mit *substanziellen Verwandlungen* ab, wobei Letztere immer dann eintreten, wenn Erstere ein für die gegenwärtig in der zugrunde liegenden Materie vorliegende Form nicht länger aushaltbares Mass angenommen haben und eine andere Form den mittlerweile entstandenen Zuständen viel besser entsprechen würde: Die «alte» Form entschwindet und eine «neue» tritt in das Materiestück ein.

Zusammengefasst lässt sich sagen: Ein Gegenstand besteht aus einer eigenschaftslosen Materie und einer eigenschaftsgebenden, substantziellen Form. Bei akzidentellen Veränderungen verändern sich eine oder mehrere Eigenschaften des Gegenstandes, wobei der Gegenstand in seiner Substanz immer noch das bleibt, was er seiner Form nach ist. Unter dem Einfluss von fortgesetzten starken akzidentellen Veränderungen wird jedoch irgendwann ein Punkt erreicht, an dem sich die Form von der Materie lösen und sich eine passende neue Form einstellen muss, wodurch sich der Gegenstand in einen substantziell anderen Gegenstand verwandelt. So wird aus Wasser Luft, aus Teig Brot, und aus Blut und Samen ein Embryo, aus diesem ein Fötus und aus diesem ein Mensch. Wie die vier Elemente sind jedoch alle weiteren sublunaren Körper entweder «schwer» oder «leicht», d. h. sie streben in unterschiedlichem Mass, doch stets geradlinig, zum Mittelpunkt des Universums hin oder von ihm weg.

All dies betrifft die «Erde», also den sublunaren Bereich. Woraus besteht nun aber der «Himmel», insbesondere da er offenbar ganz anderen physikalischen Gesetzen folgt? Warum fallen die Planeten nicht geradlinig auf die Erde (oder streben von ihr weg)? Könnte ein Planet hinsichtlich seiner Eigenschaften auch eine derart umfassende Veränderung durchmachen, dass er sich ganz in einen substantziell anderen Gegenstand verwandelt? Könnte man einen Planeten theoretisch zerschneiden, wie ein Stück Brot?²⁹

Aristoteles selbst gelangte im Laufe seines Schaffens zu der Überzeugung, dass die planetaren Körper aus einem fünften Element bestehen, das er – offenbar nicht als Erster – *aithêr* («Äther») nannte.³⁰ So wie die Form des Wassers bestimmt, wie sich Wasser verhält, so bestimmt die Form des Äthers, wie sich die Himmelskörper verhalten – und das bedeutet, dass Äther dafür verantwortlich ist, dass diese unvergänglich, unveränderlich, unzerstörbar, ewig und einer Kreisbewegung unterliegend sind. Das bedeutet aber auch, dass es tatsächlich eine unüber-

28 In seinem einflussreichen Inselroman *Der Philosoph als Autodidakt* beschreibt Ibn Tufayls diesen Gärprozess eindrucksvoll (21); vgl. auch McGinnis (2004).

29 Die letzte Frage mag seltsam klingen, liesse sich aber aus moderner Perspektive umformulieren: Reist man zu einem Planeten, ist es dann dort möglich, Bodenproben zu entnehmen? In islamischer Perspektive ist die Frage direkt wegen der im *Qur'an* erwähnten «Mondspaltung» von Bedeutung.

30 Vgl. insb. Aristoteles, *Über den Himmel* 1,2–4.

windliche Grenze gibt zwischen der sublunaren und der supralunaren Ebene, so wie es auch Aristoteles selbst beschrieb: es scheine, «dass es jenseits der Körper hier unten um uns herum noch einen anderen Körper, einen abgetrennten gibt».³¹

Seine Antwort stellte jedoch nicht jeden seiner Nachfolger zufrieden. Der erste Philosoph, von dem wir ausführliche Kommentare zu Aristoteles kennen – zudem ein Kommentator, der bis in die heutige Zeit für seine Kenntnis der aristotelischen Philosophie und seinen Scharfsinn geschätzt wird – war Alexander von Aphrodisias. Er war zwischen dem zweiten und dem dritten Jahrhundert n. Chr. aktiv. Unter seinem Namen ist eine Reihe von Fragen (*Quaestiones*) überliefert, in denen auch er seine Unzufriedenheit mit der aristotelischen Lösung zum fundamentalen Unterschied zwischen «Himmel» und «Erde» treffend auf den Punkt bringt. Er fragt, inwiefern man die himmlischen Körper überhaupt als «natürlich» bezeichnen dürfe, wenn doch das, was «natürlich» ist, denjenigen Bedingungen unterliege, die sich im sublunaren Bereich finden. Wenn die Himmelskörper aber nicht natürlich sind – also quasi jenseits des Horizonts des Natürlichen liegen – was sind sie dann? Es gebe, so Alexander weiter, nur zwei Klassen von Körpern: mathematische und natürliche – und mathematische Körper seien die Planeten definitiv nicht. Wenn sie dann aber doch natürliche Körper sind (immerhin scheinen sie auch eine Seele zu haben, und beseelte Körper sind *per definitionem* natürliche Körper),³² dann müssen sie auch aus Materie bestehen. Das, was aus Materie bestehe, sei aber vergänglich. Also seien die Himmelskörper entweder vergänglich oder immateriell oder sie bestehen aus einer ganz anderen Art von Materie – im letzten Falle wäre dann aber zu klären, wodurch sich nun diese (unvergängliche) Materie von der gewöhnlichen (vergänglichen) Materie unterscheidet, vor allem wenn Materie doch, wie oben erwähnt, in sich eigenschaftslos ist?³³

Es scheint als haben diese problematischen Fragen Alexander so sehr zuge-setzt, dass er sich zu einem drastischen Schritt genötigt sah: Er gelangte nämlich zeitweise zu dem Schluss, die Himmelskörper hätten gar keine Materie. Eine Folgerung, die uns überraschen mag, die aber von einigen bedeutenden Nachfolgern sowohl in der griechischen wie auch in der arabischen Philosophie positiv aufgenommen wurde.³⁴ Was diesen Überlegungen zugrunde liegt, ist das starke Bestreben, den Unterschied zwischen supralunarem «Himmel» und sublunarer «Erde» zu untermauern, indem man das Prinzip alles Veränderlichen und Vergänglichen – denn genau das ist die Materie – vollständig aus dem «Himmel» verbannt und so das natürliche vom himmlischen endgültig abgrenzt.

31 Aristoteles, *Über den Himmel* 1,2, 269b14 f.; vgl. *Meteorologie* 1,3, 340b6–10.

32 Zu den Himmelskörpern als beseelte Entitäten, vgl. unten 76 f.

33 Vgl. Alexander von Aphrodisias, *Quaestiones* 1,10 und 1,15.

34 Vgl. Janos (2012), insb. 223–228.

2.3.2 Grenzüberschreitung

Es gibt zwei interessante Reaktionen auf diese Strategie. Beiden ist gemein, dass sie sich für ein *einheitliches* System des Kosmos aussprechen. «Himmel» und «Erde» sind prinzipiell in ihrem Aufbau nicht radikal verschieden. Doch unterscheiden sich die beiden Strategien darin, dass die eine dafür argumentiert, gleich *jeden* scheinbaren Unterschied zwischen der supralunaren und sublunaren Ebene aufzuheben, während die andere diesen dennoch aufrecht zu halten sucht.

Die erste Strategie geht auf Johannes Philoponos zurück, einem in Alexandria tätigen Aristoteleskommentator aus dem sechsten Jahrhundert. Philoponos war Christ miaphysitischer Überzeugung und wandte sich grundsätzlich gegen die Aussage, das Universum sei ewig. Er wollte die Schöpfung der Welt durch Gott untermauern, indem er die Ansicht zurückwies, der himmlische Bereich sei unvergänglich und ewig und habe, um dies zu gewährleisten, ein besonderes – ätherisches – oder gleich immaterielles Dasein. In Anlehnung an Platon argumentierte er, die Himmelskörper beständen aus denselben vier Elementen wie alle anderen natürlichen Körper auch, insbesondere sei bei ihnen das Element Feuer vorherrschend. Weder seien die Himmelskörper irgendwie besonders noch unvergänglich und ewig. Gott habe sie, wie auch alles andere, erschaffen und sie seien, wie auch alles andere, vergänglich. Zusätzlich dazu erklärte er, dass auch die den Planeten typische Kreisbewegung keinesfalls ein fünftes Element über die vier sublunaren Elemente hinaus verlangt. Seiner Theorie zufolge besitzen Feuer und Luft nicht wie bei Aristoteles jeweils *eine* einzige natürliche Bewegungsart, sondern ihrer *zwei*: Zunächst bewegen sie sich geradlinig nach oben, vom Mittelpunkt des Universums weg. An ihrem natürlichen Ort angekommen, verharren sie jedoch nicht in Ruhe (wie Aristoteles es gewünscht hätte und wie es bei Erde und Wasser im Zentrum des Universums auch für Philoponos nach wie vor der Fall war), sondern beginnen sich kreisförmig zu bewegen.³⁵ Folglich gibt es für Philoponos innerhalb des Kosmos auch keine Grenze, deren Überschreitung zu erklären wäre. Das Universum ist ein einheitliches Ganzes, das überall denselben Gesetzen unterliegt – Gesetzen, die dem in der Schöpfung verkörperlichten Plan Gottes entsprechen, denn Er war es, der den Elementen bei ihrer Schöpfung ihr physikalisches Verhalten gegeben habe, wie Philoponos vermerkt.

Avicenna nun, von derselben philosophischen Tradition beeinflusst, aber kein besonderer Freund von Philoponos' Innovationen, pflichtete seinem christlichen Vorgänger zwar bei, dass der Kosmos das Erzeugnis Gottes ist, betonte aber, dass er ein *ewiges* Erzeugnis ist. Das bedeutet, dass Avicenna sehr wohl an einem grundlegenden Unterschied zwischen einem unvergänglichen «Himmel» und einer vergänglichen «Erde» festhalten wollte und somit nicht einfach, wie Philoponos, die Himmelskörper aus vergänglichen und veränderlichen Elementen bestehend auffassen konnte.

Um Avicennas Argumentation zu verstehen, muss man sich erneut in Erinnerung rufen, dass Körper in der aristotelischen Naturphilosophie aus zwei Kompo-

35 Dies hat Wildberg (1988), 130–134 – und ihm folgend Scholten (1996), 208–213 – überzeugend herausgearbeitet.

nennten bestehen: einer zugrunde liegenden Materie und einer prägenden Form. Während die bisherige Diskussion darauf abzielte, die Ewigkeit der Himmelskörper über ihre *materielle* Konstitution zu begründen (bzw. in Philoponos' Falle zu widerlegen), argumentiert Avicenna, der Unterschied zwischen den vergänglichen Körpern der sublunaren «Erde» und den ewigen Körpern des supralunaren «Himmels» liege in der *Form*. Offenbar gebe es doch Substanzen, die sich sehr leicht, d. h. schon nach einer eher geringen Einwirkung von aussen (und damit demzufolge schon nach vergleichsweise moderaten Eigenschaftsveränderungen), in andere Substanzen verwandeln. Ein Stück Holz, z. B., lässt sich einfach zersägen und verwandelt sich leicht in Asche und erst recht Wasser, das sich verspritzen lässt und rasch in Luft übergeht. Demgegenüber scheint ein Stein weitaus robuster zu sein. Avicenna nimmt also an, die Holzform und die Wasserform könne leicht dazu bewegt werden, von dem zugrunde liegenden Materiestück loszulassen, während die Steinform stärker an ihrem Substrat festhält. Offenbar gibt es also Formen, die sich leicht, sowie Formen, die sich schwerlich oder kaum von der Materie lösen lassen. Was liegt näher, als hieraus zu folgern, dass es ausserdem auch noch Formen gibt, die sich *überhaupt nicht* von ihrer Materie entfernen lassen? Es ist also die Form des Mondes, beispielsweise, die verhindert, dass er sich akzidentell in seinen Eigenschaften verändern wie auch substanziell in seinem Wesen verwandeln lässt, indem sie untrennbar an ihrer Materie festhält und solche Prozesse gar nicht zulässt. Dasselbe trifft auf die Form der Sonne, die Form des Merkur und die Formen der anderen Planeten zu. Das bedeutet, dass aber auch das ganze Universum einer einheitlichen Physik unterliegt, die sich auf eine immer gleichartige Materie gründet, in der Formen auftreten, die sich mal leicht, mal schwer und auch mal gar nicht von ihr lösen lassen.

Somit weist Avicenna – wie auch Philoponos – die aristotelische Theorie vom Äther zurück und argumentiert für die Durchgängigkeit des Kosmos und der prinzipiellen Einheitlichkeit seiner Gesetze und Prinzipien. Im selben Augenblick jedoch – entgegen der Ansicht des Philoponos – möchte er die Verschiedenheit zwischen dem ewigen «Himmel» und der vergänglichen «Erde» wahren. Dazu passt es dann auch, dass Avicenna weiter darlegt, die kreisförmige Bewegung der Himmelskörper würde sich ebenfalls nicht aus ihrer Form – und schon gar nicht aus ihrer Materie – ergeben. Bewegungen, die von Formen herrühren, sind stets geradlinig, wie Avicenna ausführt. Die Kreisbewegung der Himmelskörper ist aber nicht direkt auf ein Ziel gerichtet und verlangt daher auch nach einem anderen Bewegungsprinzip, nämlich eine ihnen innewohnende Seele.

Das bedeutet dann auch, dass Avicenna den «Himmel» als animiert, d. h. be-seelt, und daher auch als lebendig ansah. Das mag zunächst verwunderlich klingen, war aber eine durchaus typische Vorstellung. In der Philosophiegeschichte, und erst recht in Alltagsmythen, finden wir eine Vielzahl an Vorstellungen, die den «Himmel» oder auch den Kosmos insgesamt als Lebewesen verstehen bzw. die Sterne und Planeten mal mehr, mal weniger ausdrücklich mit anderen Wesen identifizieren: ob dies nun Sonnen- und Mondgottheiten sind oder Engel, Dämonen und Geistwesen oder auch platonische Formen. Avicenna beispielsweise folgt einer Tradition,

derzufolge die Engel, die in der religiösen Überlieferung genannt werden, eigentlich die Intellekte sind, die sukzessive aus Gott – dem oben erwähnten in sich notwendig existierenden Ersten Prinzip – entstanden sind und jeweils einer Himmels-sphäre, die ihrerseits wieder eine Seele und einen Körper haben, zugeordnet sind.

Diese Ausführungen haben nicht nur den Nutzen, religiöse Vorstellungen zu etablieren oder zu rechtfertigen, sondern helfen auch dabei, die Grenze zwischen dem «Himmel» und der «Erde» zu überwinden und damit im Kosmos erneut eine Einheitlichkeit nicht anstatt sondern trotz der Verschiedenheit zu stiften. In vielerlei Hinsicht wurden solche Ansichten vor dem Hintergrund des neuplatonischen Modells des «Ausgangs» und der «Rückkehr» verhandelt: Aus dem Ersten Prinzip geht alles Sein hervor und dahin kehrt es auch wieder zurück. Auch wenn das Erste Prinzip die Urquelle für den Ausgang darstellt, muss es zwischen Ihm und den letztlich realisierten Dingen und Lebewesen einige Mittler geben.³⁶ Diese Mittler waren die Himmels-sphären und -körper sowie deren assoziierte Intellekte bzw. Engel. Nach Avicenna war der wichtigste Mittler hierbei knapp unterhalb des Mondes, an der Grenze zwischen dem «Himmel» und der «Erde» zu lokalisieren. Er nannte ihn den «Aktiven Intellekt». Der Aktive Intellekt ist der zehnte der Intellekte, die direkt oder indirekt aus Gott entstanden sind. Während die anderen neun jeweils mit der Sphäre der Fixsterne oder einem der Himmelskörper in Verbindung stehen, ist der zehnte Aktive Intellekt der gesamten sub-lunaren «Erde» als verwaltendes Prinzip zugeordnet. Diese Verwaltung beinhaltet insbesondere die Aufgabe, die Formen für die Welt zur Verfügung zu stellen. Wie oben beschrieben, können wir Wasser stark erhitzen, wobei sich bei einhundert Grad Celsius die Form des Wassers löst und eine neue Form, die der Luft, in die Materie eingeht. Wo aber kam diese Luftform her? Es ist genau der Aktive Intellekt, der dafür zuständig ist, den sich wandelnden Gegebenheiten in der Welt unterhalb des Mondes gemäss jeweils die passenden Formen einzugeben, sodass Elemente, Pflanzen, Tiere und Menschen entstehen können. Auch wenn diese Formen zwar entstanden sind, indem sie vom Aktiven Intellekt «emanieren» (d. h. «ausfliessen», von lat. *emanare*), und ebenso wieder vergehen können, ist es doch deutlich, dass eine Sonnenblume, die entsteht, ihrem Wesen nach jeder anderen Sonnenblume gleicht.³⁷ Hier finden wir auf ontologischer Ebene über die emanie-

36 Ein Grund für die Notwendigkeit dieser Mittler liegt in dem oben beschriebenen Prinzip, dass nämlich «aus einem, insofern es eines ist, nur eines hervorgeht» (vgl. oben 69). Soll eine Vielheit entstehen, bedarf es vermittelnden Ursachen, durch die eine Vielheit gestiftet werden kann. Auch ist das Erste Prinzip immateriell und rein gut, weshalb aus Ihm heraus auch nur immaterielle Dinge so wie Gutes hervorgehen kann. Materielles und weniger Gutes oder gar Schlechtes bedürfen erneut einer Vermittlung, die die ursprünglich immaterielle und rein gute Wirkung des Ersten Prinzips «abschwächt».

37 Natürlich unterscheiden sich Sonnenblumen in ihren individuellen Charakteristiken, doch gleichen sie sich in ihrer wesentlichen Natur als Sonnenblumen. Dasselbe betrifft z. B. auch den Menschen: Ein jeder Mensch gleicht einem anderen Menschen in seinem Wesen, da sie beide dieselbe Form in einem jeweils anderen Stück Materie haben. Unterschiede hinsichtlich individueller Eigenschaften wie Haut- und Haarfarbe, physischer Konstitution und der Schuhgrösse beeinträchtigen nicht die natürliche Gleichheit des Wesens.

renden Formen eine *ewige Gleichheit* in der sich wandelnden Welt. Der Übergang vom ewig unveränderlich Gleichen zum sich wandelnden vergänglich Individuellen ist hergestellt – und zwar letztlich vermittelt durch den Aktiven Intellekt.

Die Bedeutung, die dieser Grenzüberschreitung – und damit der Rolle des Aktiven Intellekts – zukommt, kann nicht überschätzt werden. Dem Aktiven Intellekt kommt nämlich eine doppelte Aufgabe zu, die der ebenfalls doppelten Funktion der Formen entspricht. Unter «Formen» sind nicht nur *ontologische, substanziale Formen* der Gegenstände und Lebewesen zu verstehen, sondern auch *intellektuelle, intelligible Formen*, durch die wir Menschen in der Lage sind, das Wesen eben dieser Gegenstände zu erkennen. Auch das Wissen, dass wir auf wissenschaftliche Weise durch Untersuchung vergänglicher Einzelobjekte zu erlangen trachten, ist ewig. Das Wissen darum, dass Wale Säugetiere und Zitronen reich an Vitamin C sind, wird immer korrekt sein. Diese Aussagen sind Beispiele eines *ewigen Wissens*. Wenn Menschen von etwas Wissen erlangt haben und daraufhin etwas Wahres denken, dann liegt in dem intellektuellen Teil ihrer Seele eine sog. intelligible Form vor, die dieses Wissen beinhaltet und repräsentiert. Auch diese intelligiblen Formen stammen vom Aktiven Intellekt, aus dem sie emanieren, wann immer ein Mensch seine kognitive Fähigkeit durch Forschung und Lernen so weit vorbereitet und geschärft hat, dass er endlich die Wahrheit über die eine jeweilige Sache erlangen kann.³⁸ Vor diesem Hintergrund ist es auch wenig verwunderlich, dass Avicenna, und einige andere auch, den Aktiven Intellekt im religiösen Kontext mit dem Erzengel Gabriel identifizierte, der an der Offenbarung des *Qur'ān* an Muḥammad zentral beteiligt war und dem zuvor auch schon im Judentum und im Christentum eine wichtige Rolle als Botschafter Gottes zukam.

Wo auf ontologischer Ebene durch die Formen aus dem Aktiven Intellekt eine *ewige Gleichheit der Wesen* gewährleistet wird, so garantiert der Aktive Intellekt durch die Eingabe intelligibler Formen in die menschliche Seele auch die *ewige Wahrheit des Wissens*. Obwohl das menschliche Ziel Wissen zu erlangen für skeptische Denker immer wieder als unerreichbar beschrieben wurde – was die Grenze zwischen dem supralunaren «Himmel» und der sublunaren «Welt» tatsächlich zu einem Horizont machte, die einen nicht sichtbaren von einem sichtbaren Teil trennt –, so beschrieben Philosophen wie Avicenna, geleitet von ihrem Vertrauen auf die Möglichkeit der Wissenschaft und der Erkenntnis, wie diese Grenze überschritten werden kann und *de facto* jede Sekunde mehrfach überschritten wird: dann nämlich, wenn Dinge entstehen und Menschen denken und erinnern. Der Kosmos ist und bleibt auf harmonische Weise durchlässig – ontologisch und intellektuell – trotz seiner Trennung in zwei verschiedene Bereiche.

38 Das ist durchaus parallel zum Vorgang des Erhitzens beim Wasser. Wann immer die Materie des Wassers durch Erhitzung angemessen vorbereitet wurde, die Luftform zu erlangen, emaniert diese Form aus dem Aktiven Intellekt, sodass sie in die Materie eingehen kann und Luft entsteht. Analog dazu verhält es sich beim Wissen: Wann immer der Intellekt des Menschen durch Lernen angemessen vorbereitet wurde, die intelligible Form der Sonnenblume beispielsweise zu erlangen, emaniert diese Form aus dem Aktiven Intellekt, sodass sie in den Intellekt dieses Menschen eingehen kann und dieser dann wissenschaftliches Wissen von Sonnenblumen hat und denkt.

2.4. Die «Erde»

2.4.1 Grenze

Der Horizont, der uns am nächsten ist, und der, auf den wir alltagssprachlich zu meist verweisen, wenn wir vom «Horizont» sprechen, ist die uns wohlbekannte Grenze zwischen Land bzw. Wasser und Luft (vgl. Abb. 2.3 oben). Auch wenn, wie eingangs angesprochen, dieser Horizont eigentlich den nicht sichtbaren Teil der Erde und des Himmels vom sichtbaren Teil trennt, ist er für uns vielmehr die Linie zwischen den beiden sichtbaren Bereichen «oben» und «unten».

Allerdings ist einzugestehen, dass sich der Bereich des «Oberen» unserer wissenschaftlichen Durchdringung doch oft zu entziehen weiss: Es ist und bleibt schwierig, Luft zu untersuchen, im Gegensatz zu Steinen oder Pflanzen, gerade weil sie so leicht ist. Es scheint einfacher, zu erkennen, was eine Lawine ist, als herauszufinden, was eine Windböe ist. Die Luft ist uns wissenschaftlich in gewisser Weise etwas fern – wobei wir vom elementaren noch leichteren Feuer, das womöglich unsichtbar irgendwo oben noch über der Luft vorkommen mag, noch weniger sagen können.³⁹ Vielleicht sind die Phänomene, die sich zwischen der Erdoberfläche und der Mondsphäre zutragen, sogar schwieriger zu erklären als die Bewegung der noch weiter entfernten Himmelskörper, weil *hier* keine offensichtliche Regelmässigkeit vorliegt, während *dort* alles auf ewig wiederkehrende, sich harmonisch vollziehende Kreisbewegungen zurückgeführt werden kann. Das ist umso bedeutsamer als Aristoteles' Entwurf zur Meteorologie als Wissenschaft deshalb auf «dramatische» Weise⁴⁰ die Anzahl der zu erklärenden Phänomene erhöht, denn für ihn vollziehen sich unregelmässige Naturerscheinungen wie Sternschnuppen und Kometen oder die Milchstrasse *nicht* im supralunaren Raum des «Himmels», wo sie unseren heutigen Erkenntnissen nach hingehören. Stattdessen sind all diese für ihn *sublunare* – und deshalb auch meteorologische (und nicht etwa astronomische) – Phänomene, die, obgleich sie der irdischen Physik entspringen, offensichtlich schwierig zu untersuchen sind.

Diese Phänomene stellen Aristoteles vor eine besondere Herausforderung. Wie eben erwähnt sind die «Meteore» (d. h. die «Erscheinungen dort oben»), so auch der arabische Titel der Schrift *al-Ātār al-'ulwiyya* als treffende Übersetzung aus dem Griechischen) aufgrund ihrer Unregelmässigkeit wie auch ihrer Entfernung schwierig zu untersuchen, gleichzeitig sind sie jedoch auch von grosser, existentieller Bedeutung, denn Wind und Wetter haben zu Land einen direkten Einfluss auf die Ernte und entscheiden zu Wasser unmittelbar über Leben und Tod. Es ist also geboten, diese Phänomene zu begreifen und zu verstehen, um mit ihnen besser

39 Natürlich gibt es auch unten auf der Erde beobachtbare Phänomene von Luft und Feuer, wenn man an ein Lagerfeuer denkt oder an Luftblasen, die im Wasser aufsteigen. Trotzdem ist es etwas anderes, sich einen Stein auf den Untersuchungstisch zu legen und in aller Ruhe zu betrachten.

40 Strohm (1935), 123, spricht in diesem Zusammenhang von einer «dramatische[n] Wendung» bei Aristoteles gegenüber vorsokratischen Erklärungsmodellen zu meteorologischen Phänomenen.

umgehen zu lernen.⁴¹ Doch scheint Aristoteles beim Abfassen seiner *Meteorologie* schnell zwei Dinge bemerkt zu haben. Erstens wurde ihm bewusst, wie schwierig es ist, überzeugende Erklärungen zu konkreten Phänomenen zu finden, vor allem wenn sie so alltäglich wie wundersam sind (man denke nur an kalte Eiskörner, die als Hagel gerne auch an wärmeren Tagen plötzlich vom Himmel fallen). Dementsprechend gab sich Aristoteles zu Beginn seiner *Meteorologie* ungewohnt vorsichtig, indem er schon im ersten Kapitel, als er nur kurz die verschiedenen Phänomene benannte, denen sich diese Wissenschaft anzunehmen habe, bemerkte: «teils finden wir für sie keinen Weg zur Erklärung, teils können wir sie einigermaßen in den Griff bekommen».⁴² Das ist eine beachtliche Aussage für jemanden, der sonst in unnachahmlichem Selbstbewusstsein seine Vorgänger zu widerlegen und die Tatsachen zu beweisen pflegt. Nicht ohne Grund hängt dem bekannten *amicus Plato, sed magis amica veritas* eine gewisse Schonungslosigkeit an.

Zweitens musste er wohl einsehen, dass diejenigen Konzepte und Prinzipien, die er bisher in seinen naturphilosophischen Büchern für die *allgemeine* Erklärung des Kosmos erarbeitet und nachgewiesen hatte, für die nun anstehende Darstellung *konkreter* Phänomene weitgehend unbrauchbar waren. Die sublunare Welt besteht real eben nicht aus vier reinen Elementarschichten, wie es die Systematik üblicherweise (vgl. Abb. 2.6 oben) darstellt. Und auch die angeblich oberhalb der Luft liegende Sphäre des Feuers lässt sich mit dem blossen Auge nicht erkennen und noch weniger untersuchen. Die Einführung von vier verschiedenen Strata ist *theoretisch* wohl sinnvoll, um die Elementarbewegungen schwerer und leichter Körper zu begründen, doch sie stimmt offenbar nicht mit den *realen* Gegebenheiten überein. Luft besteht selten aus reiner Luft, sondern wimmelt vor Staubpartikeln, die im Sonnenlicht erstrahlen, und das Wasser der Flüsse und Meere ist häufig trübe und bisweilen salzig. Kurz: Aristoteles sah sich gezwungen, neue Prinzipien einzuführen, um der in der Wirklichkeit anzutreffenden Vielfalt begegnen zu können.⁴³ Er nannte diese neuen Prinzipien «Ausdünstungen» (sg. *anathymiasis*) und unterschied ihrer zwei: den feucht-warmen Dampf und den trocken-warmen Rauch. Sie sind es, die im weiteren Verlauf der aristotelischen *Meteorologie* die Grundlage für die wissenschaftliche Erklärung des Zustandekommens von Wolken, Winden, Blitzen, Sternschnuppen und anderen Phänomenen bilden.

Wolken beispielsweise entstehen laut Aristoteles, wenn Wasser vornehmlich «unter der Einwirkung der Sonnenstrahlen [...] verdunstet», als Dampf aufsteigt, dann aber abkühlt und «kondensiert». Kühlt dabei eine grössere Verdunstungsmasse ab, kommt es zu Regen. Die Entstehung von Hagel hingegen, die Aristoteles verwundert und ihm als Sonderfall meteorologischer Verhältnisse vorkommt, wird dadurch erklärt, dass Wolken in sich selbst wärmere und kältere Schichten

41 Wüsste man beispielsweise wie sich Wolken formieren, könnte man ein aufziehendes Gewitter erkennen und vielleicht noch rechtzeitig einen Hafen ansteuern oder die Ernte schützen.

42 *Meteor.* 1,1, 339a1 f., Üb. nach Strohm.

43 Die neu eingeführten Prinzipien stellen innerhalb des aristotelischen Theoriegebäudes eine Neuerung dar – innerhalb der antiken Naturphilosophie hingegen gibt es durchaus Vorgänger, auf die sich Aristoteles (auch kritisch) bezog.

aufweisen können, die dann miteinander in Wechselwirkung treten. Sinkt nämlich eine Wolke in wärmere Luftschichten ab, werden ihre kalten Schichten von der aussenliegenden Wärme «reaktiv» gezwungen, sich noch stärker in ihrem Inneren zu konzentrieren – Hagel bildet sich und fällt herab. Somit ist der Hagel also nicht das Resultat eines plötzlich von aussen einwirkenden Kälteeinflusses, sondern einer starken Temperaturdifferenz sowie einer hohen Verdichtung innerhalb einer Wolke.⁴⁴ Hier zeigt sich, wie sich aus einer anfangs womöglich etwas sperrigen Wortwahl («Ausdünstungen») eine Theorie entwickeln lässt, die Aristoteles in überzeugend abstrakter Manier zu schildern vermag und die – unabhängig von der Frage nach ihrer Richtigkeit – in vielerlei Hinsicht moderne Vorstellungen evoziert (Kondensierung, Druckunterschiede, Wechselwirkungen etc.).

Es sollte also nicht gänzlich überraschen, dass Aristoteles' Theorie von den «Ausdünstungen» bis in die Moderne ein Erfolgskonzept blieb und auch dort ihre Anwendung fand, wo andere Aspekte seiner Metaphysik und Naturphilosophie zunehmend der Kritik unterlagen. Als bekanntes Beispiel lassen sich hier *Die Meteore* aus der Feder Descartes' (1596–1650) nennen. Darin werden von ihrem Autor schon gleich im zweiten Kapitel die «Dämpfe und Ausdünstungen» (*des vapeurs et des exhalaisons*) besprochen, die eine ähnliche Funktion wie bei Aristoteles einnehmen, deren Sein aber eben nicht mehr einer aristotelischen Ontologie folgend zu deuten ist. Es sind hier nicht «Materie» und «Form» oder «Aktualität» und «Potentialität», die die Natur erklären, sondern Kleinstpartikel und Teilchen – doch es bleiben aristotelische «Ausdünstungen» (Abb. 2.12).

Die vielleicht überraschendste Konsequenz der von Aristoteles ins Zentrum der Meteorologie gestellten Ausdünstungen für die lange aristotelische Tradition der Naturphilosophie liegt aber darin, dass das so weithin bekannte Modell eines geozentrischen Weltbildes, bei dem der sublunare Bereiche letztlich vier sauber voneinander getrennte elementare Schichten aufweist (Erde, Wasser, Luft und Feuer; vgl. Abb. 2.6 oben), bevor sich elegant der supralunare Äther anschliesst, selbst ins Wanken gerät. Aristoteles scheint nämlich in seiner *Meteorologie* die Schicht des Feuers ersatzlos aus dem Modell zu streichen, die Schicht der Luft aber als aus Dampf und Rauch – freilich in lokal unterschiedlichen Konzentrationen – bestehend anzusehen.⁴⁵ Die Forschung hat hier noch einen langen Weg zu gehen, um diese Entwicklung zwischen Aristoteles und Descartes nachzuzeichnen und zu prüfen, inwiefern Aristoteles' eigene Konzeption der konkreten Naturwirklichkeit schon den Keim ihrer eigenen Widerlegung in sich barg, der freilich viel später erst Früchte trug. Für die Konstruktion des Horizonts ist das Ergebnis aber sehr aufschlussreich: Alles unterhalb des Horizonts bleibt uns wohlbekannt – Wasser und Erde –, alles oberhalb des Horizonts wird zu Ausdünstungen, die sich auf so komplexe Weise vermischen, miteinander wechselwirken und weiteren Einflüs-

44 Zur Wolkenbildung, vgl. v. a. *Meteor.* 1,9, zur Hagelbildung v. a. *Meteor.* 1,12, Üb. nach Strohm.

45 Vgl. dazu Strohm (1935), 7, 19 f., der u. a. auf die wenig beachtete Passage aus Aristoteles *Physikvorlesung* 4,5, 212b20 f. verweist, in der Aristoteles schon einmal auf die Feuersphäre verzichtete und die Strata des Kosmos in der Abfolge Erde-Wasser-Luft-Äther beschrieb.

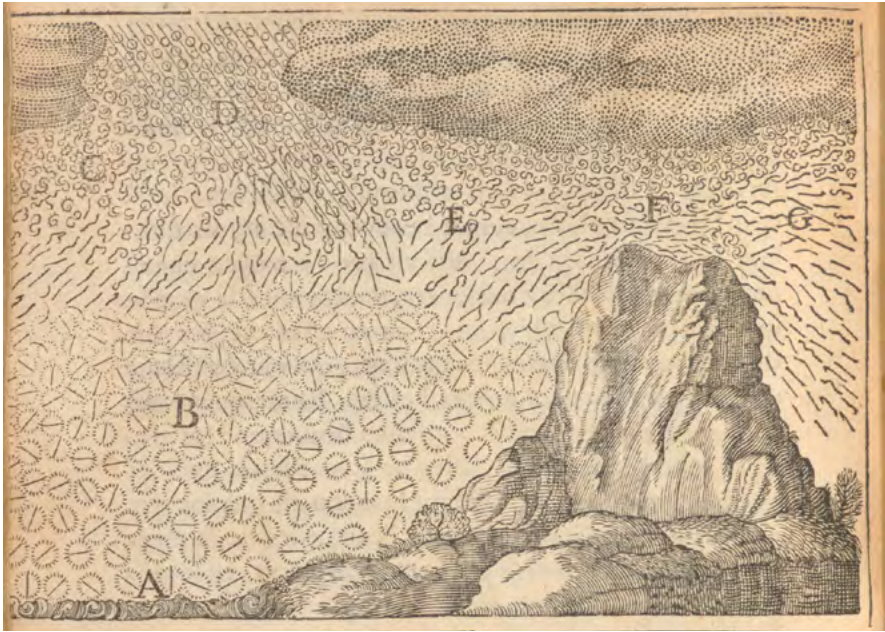


Abb. 2.12: Descartes' erste Abbildung aus seinen *Meteores* zur Verdeutlichung der Dämpfe und Ausdünstungen.⁴⁵

sen ausgesetzt sind, dass wir «teils [...] keinen Weg zur Erklärung» mehr finden. Damit wird der Bereich oberhalb des Horizonts in wissenschaftlicher Hinsicht zu einem (zumindest teilweise) nicht sichtbaren Bereich.

2.4.2 Grenzüberschreitung

Dass es bei den durch Ausdünstungen erklärten Phänomenen zu Grenzüberschreitungen kommt, ist allzu deutlich. In jedem Moment, in dem die Ausdünstungen (durch die wärmende Kraft der Sonne) als Rauch oder Dampf vom Boden und von der Wasseroberfläche aufsteigen, wird der Horizont – die Grenze zwischen Land bzw. Wasser und der darüber liegenden Luft – überschritten. Mit jedem Regentropfen, der aufgrund einer Abkühlung und Verdichtung von Dampf in höheren Luftschichten entsteht und herunterfällt, mit jedem Hagelkorn und jedem Blitz, mit jedem Regenbogen wird klar, dass sich die agile Vielgestalt der sublunaren Natur nur erklären lässt – und dass es diese überhaupt nur deshalb gibt –, weil es aufgrund von Temperatur- und Dichteverhältnissen zu einem Auf- und Absteigen natürlicher Substanzen über den Horizont hinweg kommt.

46 Vgl. die Besprechung der Abbildung in Zittel (2009), 209–213; diese Abbildung wurde – wie auch die übrigen – von Frans van Schooten d. J. angefertigt.

Tatsächlich verdeutlicht die Meteorologie sogar, dass in einem noch grösseren Rahmen Grenzüberschreitungen in der Natur auftreten, denn es ist doch die *supralunare* Sonne, die die sublunaren Ausdünstungen entstehen lässt, und der ebenfalls *supralunare* Äther, durch dessen rapide Kreisbewegung der weit oben (jedoch immer noch sublunar) liegende «zunderartige» Rauch entflammt, wodurch verschiedene Arten von Kometen sichtbar werden. Dass meteorologische Wetterphänomene sogar im Zentrum einer buchstäblich allumfassenden kosmischen Wechselwirkung stehen, in denen die Grenzen dessen, was wir wissen und sehen können, zu dem, was uns eigentlich verborgen bliebe, verwischt werden, soll abschliessend ein Beispiel aus der Skapulimantik verdeutlichen.

Die Skapulimantik ist eine Wissenschaft, für die sich weltweit Belege finden lassen, die jedoch besonders innerhalb Europas einige kulturelle Bekanntheit erlangt zu haben scheint – u. a. auch auf den Britischen Inseln.⁴⁷ Zu den Kerntexten der britischen Skapulimantik zählt ein Traktat, der offenbar aus dem arabischen al-Andalus stammt, oder dort seine Prägung erhielt, und, um seine Verbreitung zu fördern, dem bekannten Bagdäer Philosophen al-Kindī (–256/870) zugeschrieben wurde. In der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ist dieser Traktat, neben anderen, dann ins Lateinische übertragen worden und über vielfältige Wege nach Schottland, Irland und Wales gelangt, wo er so stark rezipiert wurde, dass die Skapulimantik dort prominent, offenbar bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein, praktiziert wurde.

Als Wissenschaft fällt die Skapulimantik unter die sog. «Geheimwissenschaften». Diese werden nicht nur deshalb «geheim» genannt, weil das erarbeitete Wissen nur bestimmten, exklusiven Kreisen zugänglich zu machen – d. h. also grösstenteils geheim zu halten – sei («esoterisch»), sondern vor allem deshalb, weil sie sich mit bestimmten Kräften auseinandersetzen, die zwar in den natürlichen Körpern vielfach vorkommen, die aber in diesen nicht offen zutage liegen – d. h. also verborgen oder geheim sind («okkult»)⁴⁸. Als Geheimwissenschaft widmet sich die Skapulimantik konkret dem Wahrsagen primär der Zukunft aus bestimmten Zeichen, die auf dem Schulterblatt vornehmlich eines Schafes zu identifizieren und zu deuten sind. Dafür müsse zunächst das Schaf besonders vorsichtig und unter der Formel *redde mihi cuncta* geschlachtet und dessen Schulter entsprechend aufwendig präpariert und – typisch für die arabische und britische Skapulimantik – gekocht werden (und nicht wie in anderen Gegenden ebenfalls üblich geröstet oder gebrannt). Für die Deutung der hierdurch sichtbar werdenden Zeichen wurden ausführliche Kataloge mit Erläuterungen erstellt, die die beiden Seiten des Schulterblatts in verschiedene Zonen einteilen, die in vielen Details beispielsweise die geschäftlichen und privaten Beziehungen des Eigentümers des Schafes betreffen

47 Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf die Beiträge zur Skapulimantik in Burnett (1996), Kapitel 12–16. Wertvoll, vor allem für Informationen hinsichtlich der Verbreitung der Praxis, sind André (1906) sowie insb. Eisenberger (1938).

48 Vermutlich ist die Geheimhaltung auch als Folge der Besonderheit – sicherlich auch der besonderen Stärke und Bedeutung – der geheimen Kräfte zu verstehen. Gerade weil diese Kräfte so bedeutsam und stark sind, ist mit dem Wissen um sie sensibel umzugehen.

oder die innen- wie aussenpolitische Situation des jeweiligen Herrschers. Entdeckt man nun gewisse Strukturen – Rillen, Linien, Punkte, Mulden, Wölbungen und Beschädigungen – und Verfärbungen in diesen Zonen, so lasse sich daraus auf eine reiche oder bei anderen Zeichen auf eine karge Ernte, auf eine Schwangerschaft dieser oder jener Person im Hause von einem Manne aus diesem oder jenem Verhältnis, auf eine Ehrung oder Schmähung durch den Herrscher, auf Krankheiten und Genesung, auf eine bevorstehende Schlacht mit einer so-und-so grossen Armee schliessen sowie auf vieles Weiteres, auch auf weitaus Banaleres wie etwa die Frisur derjenigen Person, die die Schafschulter gekocht hat.

Bisweilen vermitteln die Texte der Skapulimantik neben all diesen Details zur Deutung auch Grundlagen zu den wissenschaftlichen Hintergründen – und es sind diese Hintergründe, die einen beeindruckenden Einblick geben in die naturwissenschaftlich-philosophische Auffassung des Kosmos: über das Verhältnis von «Himmel» und «Erde», von Gott und Welt, von jenseits und diesseits der Horizonte – kurz: von dort oben und hier unten. Wie kommt es denn überhaupt zu diesen Zeichen auf einer Schafschulter und warum sollten sich aus ihnen Aussagen über die Zukunft ablesen lassen? Einer der Texte verrät uns Folgendes:

Unter den mannigfachen Gnadengaben, welche Gott, der höchste Urheber, aus Seinem Schatz der Liebe einem jeden zu schenken beabsichtigte, ist es der Regen, der just in den Sprossen und Kräutern der Erde das Geheimnis und die innere Kraft dieser Wissenschaft wie ein Manna der Ihm eigenen Gnade und Weisheit verbreitet. Und mithilfe der, gewissermassen, Spuren des Regens sowie mit dessen so grossem Geheimnis und geheimnisvollen Zuwendungen hat Er auf wundersame Weise zum Zwecke der Belehrung der Unwissenheit der Menschen die Schulterblätter derjenigen Lebewesen die, wie Er es wollte, derartige Nahrung geniessen, gekennzeichnet [...]. Es findet sich nämlich in den Kräutern und in denjenigen Dingen, die aus gutem Grunde der Nährboden des Lebens sind, durch Vernunft eine gewisse Kraft eingesät, die den Körperteilen der weidenden [Lebewesen] ein Zeichen der höheren [Dinge] und hiervon sozusagen gewisse Eindrücke und Male durch göttliche Mitteilung zufügt.⁴⁹

Die Theorie, die der Skapulimantik zugrunde liegt, verbindet auf beeindruckende Weise mehrere Horizonte miteinander – Bereiche, die eigentlich nicht sichtbar sein sollten, aber dann doch zugänglich werden. Natürlich handelt es sich um Geheimnisse aus Gottes höchstem Plan, von dem wir Menschen zwar nichts wissen (und eigentlich nichts wissen können), an denen Er uns aber dennoch in wohl bedachtem Mass Anteil gewähren möchte. Gott bemächtigt sich dafür einer Vermittlung, die offenbar zunächst über die himmlischen Intellekte (d. h. die Engel) und Planeten wie die Sonne führt, die, wie wir mittlerweile wissen, meteorologische Prozesse in Gang bringen. Auf diese Weise kann Er Seine Geheimnisse über die vielschichtige Motorik des Himmels und die dadurch aufsteigenden Ausdünstungen, die zu Wolkenbildungen führen, an den Regen vermitteln, der sie nach unten in die Erde trägt. Dort werden sie über das Wurzelwerk der Gräser

49 Lateinischer Text «Latin 1,6 and 9» in Burnett (1996), Kapitel 13, Anm. 16, 35; vgl. den arabischen Text in Ps.-al-Kindi, *Kitāb fī 'ilm al-kaṭif*, insb. 288,1–4. Ich danke Benedikt Strobel für eine Diskussion dieser Passage.

und Kräuter aufgenommen, die ihrerseits als Nahrung für z. B. Schafe dienen. Von Weidetieren gefressen und verdaut setzen die Gräser auf wundersame Weise okulte (d. h. «verborgene») Kräfte frei, die die göttlichen Geheimnisse dann aktiv auf bestimmte Körperteile übertragen, auf denen sie hernach durch kundige Wissenschaftler sichtbar gemacht und abgelesen werden können.

In dieser wahrhaftig wundervollen Theorie eines kosmischen Kommunikationsweges finden sich alle drei in diesen Beitrag besprochenen Horizonte wieder: (i) der begrenzende Kreis des Himmels jenseits dessen nichts existiert ausser einem alles Körperliche übersteigenden Gott, (ii) der begrenzende Kreis zwischen supralunar-ewigem Himmel und sublunar-vergänglicher Erde und (iii) der begrenzende Kreis zwischen meteorologischen Phänomenen dort oben und der hier unten liegenden irdisch-schweren Natur. Das Beeindruckende dabei ist vor allem, dass die Skapulimantik, die uns wohl zu Recht als Praxis verwundern mag, in all dem ein Stück weit entzaubert wird. Eine Entzauberung führt aber nicht dazu, das Entzauberte zu verwerfen. Im Gegenteil: Entzauberung bedeutet Entschlüsselung. Eine fundierte Skapulimantik ist kein Hokuspokus oder ein Fremdkörper im Wissenschaftssystem, sondern kann durchaus einen überzeugenden Teil der Naturphilosophie darstellen, die über die Jahrhunderte hinweg theoretisch begründete und von Beobachtungen gestützte Ergebnisse lieferte und das grosse Geheimnis des Universums Stück für Stück zu begreifen suchte.⁵⁰

2.5 Schluss: Übergang und Differenz

Was in den drei obigen Abschnitten dieses Beitrags – zum «Himmel», zu «Himmel» und «Erde» sowie zur «Erde» – deutlich werden sollte, ist, auf welche Weise das Vorhandensein von Horizonten, welche die verschieden gearteten Bereiche der Gesamtnatur abgrenzen, zu einer Herausforderung für die Wissenschaft, ebenso aber auch zu einer Chance wurde. Dass wir es im Kosmos mit wesentlichen Unterschieden zu tun haben, war erkennbar: Gott und Schöpfung, Planeten und Wolken, Feuer und Erde – die Differenzen sind auffallend und zu wohl begründet. Das wissenschaftliche Ergebnis ist ein klares und in seiner Klarheit einfaches Bild separierter Sphären, deren Erforschung eine jeweils eigene Methode und Strategie erforderte.

50 Das Beispiel der Skapulimantik soll hier nicht vermitteln, dass es einem irgendwie gearteten «Mittelalter» zu eigen gewesen wäre, an Hokuspokus zu glauben. Stattdessen soll deutlich werden, dass, wenn das «Mittelalter» an etwas glaubte, was wir heutzutage als Hokuspokus abtun würden, es dafür zumeist wissenschaftshistorisch gute Gründe gab, etwa weil sich eine Geheimwissenschaft elegant in ein streng fundiertes Wissenschaftssystem einfügen konnte. Die Beweislast lag also stets bei demjenigen, der nachweisen wollte, dass eine astrologische, alchemische, skapulimantische oder eine andere Geheimwissenschaft zu verwerfen ist. Dies konnte erreicht werden, indem z. B. aufgezeigt wurde, dass die jeweiligen Vorhersagen einfach nicht eintreffen, oder – viel sinnvoller – indem ihre wissenschaftliche Begründung einer Prüfung unterzogen und nachgewiesen wurde, warum die jeweilige Geheimwissenschaft keine Ergebnisse erzielen kann. Letzteres liess einen wissenschaftlichen Diskurs entstehen, der ebenso häufig wie umfassend geführt wurde.

Doch bei dieser Statik bleibt es nicht und blieb es auch nie. Der Horizont ist gleichzeitig Kontaktpunkt – eine Zone der Vermittlung und des Übergangs vom einen zum anderen. Diesen Übergang zu begreifen, und zwar auf eine Weise, die sich stimmig in die bisherigen Erkenntnisse über die jeweiligen hier aneinander angrenzenden Bereiche einfügte, war eine der grössten Aufgaben der an der Naturphilosophie beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Sie wurde unter grosser geistiger Anstrengung und vielfach bravourös gemeistert – nicht, weil die Ergebnisse mit heutigen Erkenntnissen übereinstimmen würden, sondern weil sie philosophisch brillant waren und sich in ein Gesamtbild einreihen, aus dem heraus eine erfolgreiche Tradition antiker und mittelalterlicher Naturphilosophie hervorgehen konnte, die letztlich zweitausend Jahre lang – und zwar aus guten Gründen – Bestand hatte (und innovativ entwickelt wurde).

Die hier in diesem Beitrag beschriebenen Diskussionen über Probleme, die just an denjenigen Schnittstellen zutage treten, an denen offenbar grundverschiedene Bereiche des Kosmos aneinandergeraten, sowie über deren Lösungen, sind nur ein kleiner Ausschnitt, noch dazu ein Ausschnitt, der hier – wie eingangs erwähnt – homogener vorgestellt wurde, als er tatsächlich war. Zu vielfältig sind die Strömungen, zu komplex die Fachdiskussionen und zu unbekannt oftmals auch noch die Details, als dass man sie derart knapp umreissen könnte. Eine Darstellung, wie in diesem Beitrag vorgenommen, hat dennoch den Nutzen zu zeigen, wie man sich im Grossen und Ganzen der Natur genähert und wie man sich insbesondere der besagten Schnittstellen angenommen hat. Diese Schnittstellen dabei als «Horizonte» zu bezeichnen, wird der Etymologie des Wortes gerecht – sie nun abschliessend als «dynamisch» zu charakterisieren ist, wie sich hoffentlich ebenfalls gezeigt hat, zutreffend. Die genannten Horizonte wurden als Ort besonderer Wirksamkeit aufgefasst, die in Gottes Macht über den Kosmos (über das Moment der Schöpfung hinaus) ebenso deutlich wurde wie im Einfluss des Himmels auf die Erde und in der Bedeutung der Erdatmosphäre für den Menschen auf dem Boden. Horizonte sind Orte des Übergangs *und* der Differenz, wobei es die Verschiedenheit ist, die die Dynamik stiftet, die im Übergang selbst bloss realisiert wird.

2.6 Bibliografie

- Alexander von Aphrodisias (1992): Alexander von Aphrodisias, *Quaestiones 1.1–2.15*, übersetzt von Robert W. Sharples (Ancient Commentators on Aristotle), Ithaca.
- Andrée (1906): Richard Andrée, «Scapulimantia», in: Berthold Laufer (Hg.), *Anthropological Papers Written in Honor of Franz Boas*, New York, 143–165.
- Aristoteles (1936): Aristoteles, *De caelo*, herausgegeben von Donald J. Allan (Oxford Classical Texts), Oxford.
- Aristoteles (2005): Aristoteles, *Metaphysik*, übersetzt von Hermann Bonitz u. Ursula Wolf (Rowohlts Enzyklopädie), Reinbek.
- Aristoteles (2006): Aristoteles, *Metaphysik XII*, übersetzt von Michael Bordt (Werkinterpretationen), Darmstadt.

- Aristoteles (1984): Aristoteles, *Meteorologie / Über die Welt*, übersetzt von Hans Strohm (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung 12.I, II), Berlin.
- Aristoteles (1995): Aristoteles, *Physikvorlesung*, übersetzt von Hans Wagner (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung 11), Berlin.
- Aristoteles (2009): Aristoteles, *Über den Himmel*, übersetzt von Alberto Jori (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung 12.III), Berlin.
- Aristoteles (2010): Aristoteles, *Über Werden und Vergehen*, übersetzt von Thomas Buchheim (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung 12.IV), Berlin.
- Avicenna (1960): Avicenna, *al-Šifā': al-Ilāhiyyāt*, herausgegeben von Ğurğ Šihāta Qanawātī, Sa'īd Zāyid, Muḥammad Yūsuf Mūsā u. Sulaymān Dunyā, Cairo.
- Avicenna (1980): Avicenna, *Liber de philosophia prima sive scientia divina V–X*, herausgegeben von Simone van Riet (Avicenna Latinus), Louvain-la-Neuve u. Leiden.
- Avicenna (2005): Avicenna, *The Metaphysics of The Healing: A Parallel English-Arabic Text*, herausgegeben u. übersetzt von Michael E. Marmura (Islamic Translation Series), Provo.
- Burnett (1996): Charles Burnett, *Magic and Divination in the Middle Ages: Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds* (Collected Studies Series), Aldershot u. Brookfield.
- Eisenberger (1938): Elmar Jakob Eisenberger, «Das Wahrsagen aus dem Schulterblatt», *Internationales Archiv für Ethnographie* 35, 49–116.
- Euklid (1916): Euklid, *Φαινόμενα: Phaenomena*, herausgegeben von Heinrich Menge, in: Johan Ludvig Heiberg u. Heinrich Menge (Hgg.), *Opera omnia*, Bd. 8, Leipzig, 2–112.
- Flammariion (1888): Camille Flammarion, *L'atmosphère: Météorologie populaire*, Paris.
- Gattei (2014): Stefano Gattei, «An Original Fake: Closing the Debate on Flammarion's Engraving», in: Marco Beretta u. Maria Conforti (Hgg.), *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, Sagamore Beach, 226–265.
- Janos (2012): Damien Janos, *Method, Structure, and Development in al-Fārābī's Cosmology*, (Islamic Philosophy, Theology and Science: Texts and Studies 85), Leiden u. Boston.
- Lammer (2017): Andreas Lammer, «Eternity and Origination in the Works of Sayf al-Dīn al-Āmidī and Athīr al-Dīn al-Abharī: Two Discussions from the Seventh/Thirteenth Century», *The Muslim World* 107.3, 432–481.
- Lammer (2018): Andreas Lammer, «Two Sixth/Twelfth-Century Hardliners on Creation and Divine Eternity: al-Šahrastānī and Abū l-Barakāt al-Baġdādī on God's Priority over the World», in: Abdelkader Al Ghouz (Hg.), *Islamic Philosophy from the 12th to the 14th Century*, (Mamluk Studies 20), Göttingen, 233–278.
- Lucretius (2019): Lucretius, *De rerum natura*, herausgegeben von Marcus Deufert (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2028), Berlin u. Boston.
- Mansfeld/Primavesi (2011): Jaap Mansfeld u. Oliver Primavesi (Hgg.), *Die Vorsokratiker: Griechisch/Deutsch*, Stuttgart.
- McGinnis (2004): Jon McGinnis, «On the Moment of Substantial Change: A Vexed Question in the History of Ideas», in: Jon McGinnis (Hg.), *Interpreting Avicenna: Science and Philosophy in Medieval Islam* (Islamic Philosophy, Theology and Science: Texts and Studies 56), Leiden u. Boston, 42–61.
- Newton (1999): Isaac Newton, *The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy*, übersetzt von I. Bernard Cohen u. Anne Whitman, Berkeley, Los Angeles u. London.
- Olympiodorus (1900): Olympiodorus, *In Aristotelis Meteora commentaria*, herausgegeben von Wilhelm Stüve (Commentaria in Aristotelem graeca XII.2), Berlin.
- Platon (1900–1907): *Platonis Opera*, herausgegeben von John Burnet (Oxford Classical Texts), Oxford.
- Ps.-al-Kindī (2001), Ps.-Abū Ya'qūb ibn Ishāq al-Kindī, *Kitāb fī 'ilm al-katīf*, herausgegeben u. übersetzt von Gerrit Bos u. Charles Burnett, in: Gerrit Bos, Charles Burnett, Thérèse

- Charmasson u. Paul Kunitzsch (Hgg.), *Hermetis Trismegisti astrologica et divinatoria* (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 144 C), Turnhout, 285–347.
- al-Rāzī (1987): Faḥr al-Dīn al-Rāzī, *al-Maṭālib al-‘āliya min al-‘ilm al-ilāhī*, herausgegeben von Aḥmad Ḥiğāzī al-Saqqā, Beirut.
- al-Rāzī (1981): Faḥr al-Dīn al-Rāzī, *al-Tafsīr al-muštahir bi-l-Tafsīr al-kabīr wa-Mafātīḥ al-ğayb*, Beirut.
- Russel (1991): Jeffrey Burton Russel, *Inventing the Flat Earth: Columbus and Modern Historians*, Westport u. London.
- Scholten (1996): Clemens Scholten, *Antike Naturphilosophie und christliche Kosmologie in der Schrift «De opificio mundi» des Johannes Philoponos* (Patristische Texte und Studien 45), Berlin u. New York.
- Senger (1998): Hans Gerhard Senger, ««Wanderer am Weltenrand» – ein Raumforscher um 1530? Überlegungen zu einer *peregrinatio inventiva*», in: Jan A. Aertsen u. Andreas Speer (Hgg.), *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter* (Miscellanea Mediaevalia 25), Berlin u. New York, 793–827.
- Setia (2004): ‘Adī Setia, «Fakhr al-Dīn al-Rāzī on Physics and the Nature of the Physical World: A Preliminary Survey», *Islam & Science* 2.2, 161–180.
- Simplicius (2002): Simplicius, *On Aristotle’s «Physics» 3*, übersetzt von James O. Urmson (Ancient Commentators on Aristotle), Ithaca.
- Strohm (1935): Hans Strohm, *Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der aristotelischen Meteorologie* (Philologus: Supplementband XXVIII.1), Leipzig.
- Ibn Ṭufayl (2004): Abū Bakr Muḥammad Ibn Ṭufayl, *Der Philosoph als Autodidakt: Ein philosophischer Inselroman*, übersetzt von Patric O. Schaerer, Hamburg.
- Wildberg (1988): Christian Wildberg, *John Philoponus’ Criticism of Aristotle’s Theory of Aether* (Peripatoi: Philologisch-historische Studien zum Aristotelismus 16), Berlin u. New York.
- Zittel (2009): Claus Zittel, *Theatrum Philosophicum: Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft* (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel 22), Berlin.

3. *In horizonte aeternitatis.*

Der Horizont als Form der Wahrnehmung und Perspektivierung im Mittelalter

Niklaus Largier

Seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts begegnet in der lateinischen Literatur des Mittelalters eine Formel, die die Vorstellung des Horizonts und die Tragweite der Wirkung des Bildes vom Horizont entscheidend verändert und neu bestimmt. Kurz gesagt, der Begriff des Horizonts wird ab einem gewissen Zeitpunkt und in einer bestimmten Tradition als Begriff des Verhältnisses von Seele und Zeit entfaltet und von der Ordnung des Gesichtskreises auf die Struktur des Lebens der Seele und in die Dynamik der Wahrnehmung übertragen. Die Seele wird damit, an neuplatonisch-arabische Traditionen anschliessend, in ontologischer Hinsicht als Mitte zwischen Zeit und Ewigkeit gesehen, insofern sie an beidem partizipiert und eine bestimmte Position in der Hierarchie des Seienden besetzt. Bedeutender als diese ontologische Bestimmung ist indes, wie ich hier zeigen werde, die epistemologische. Im Blick darauf wird Seele, gefasst als die das Leben formende Aktivität, nun als Prinzip verstanden, das, eine Horizontfunktion vollziehend, in der Anschauung, im Affekt, und im Denken Zeitliches und Ewiges zusammenführt. Mit Ernst Cassirer (1874–1945) gesprochen, Horizont wird reflektiert als eine «symbolische Form»,¹ die Wahrnehmungsprägung und mithin anschauungsformende Matrix ist. Mit anderen Worten, die Formel von der Stellung der Seele «zwischen Ewigkeit und Zeit» thematisiert, was Cassirer im Anschluss an Heinrich Wölfflin (1864–1945) als eine bestimmte «geistige Einstellung des Auges»² bezeichnet. Diese neue «geistige Einstellung» ist in ihrem Entstehen durchaus historisch und damit kontingent (also nicht im kantischen Sinne *a priori* gegeben), doch sie bildet mit ihrem historischen Auftreten eine Voraussetzung des Sehens und Wahrnehmens, die man quasi-apriorisch nennen und mit Foucault als *episteme* bezeichnen kann.³

Was anhand des Motivs des Horizonts expliziert wird, ist seit dem zwölften Jahrhundert die spezifische Wahrnehmungsfunktion, die Zeit und Ewigkeit zusammenführt. Mit Erich Auerbach (1892–1957) gesprochen darf man wohl sagen,

1 Cassirer (1921/22).

2 Cassirer (1942), 69.

3 Foucault (1966), 11–12.

dass der Horizont damit zur Figur wird, deren wahrnehmungskonstituierende Wirkung in den Vordergrund rückt.⁴ Damit wird Verzeitlichung auf neue Weise als Formmoment in die *Raumwahrnehmung* eingeschrieben und reflektiert. Dies geschieht im Laufe des Spätmittelalters, während bekanntlich auch die *Raumdarstellung* in der Kunst eine neue, schliesslich durch die Perspektivkonstruktion bestimmte Form annimmt, die Erwin Panofsky (1892–1968) ebenfalls nicht bloss als eine neue Darstellungsweise des Raumes, sondern im Anschluss an Cassirer als «symbolische Form» interpretiert.⁵

3.1 Zwischen Zeit und Ewigkeit

Alanus von Lille (1125/30–1203) ist, wenn ich recht sehe, der erste mittelalterliche Denker, der die einschlägige Textstelle verwendet, von der hier die Rede ist. Er tut es in seinem Traktat *De fide catholica contra haereticos*. Hier kommt *horizon* (Lateinisch in der Regel auch *finitor*) eine neue Bedeutung zu. Bezieht sich *horizon* davor durchgängig auf den Gesichtskreis, der durch den Sonnenaufgang und -untergang begrenzt und in der Regel als «scheinbare Berührung von Himmel und Erde» bezeichnet wird, erhält der Begriff nun eine neue Bedeutung als Index der Konvergenz von Zeitlichkeit und Ewigkeit. Alanus spricht in einem kurzen Kapitel, das von der Unsterblichkeit der Seele handelt und vor allem Klassikerzitate und Sentenzen Vergils und Ciceros zu diesem Thema zusammenstellt, davon, dass die Seele «im Horizont der Ewigkeit» stehe.⁶ Hier tritt ein Satz ins mittelalterliche intellektuelle Leben ein, den Alanus den sogenannten Aphorismen «*de essentia summae bonitatis*» entnimmt und der seither regelmässig zitiert wird, wenn es um die Erörterung des Verhältnisses von Seele, Zeit und Ewigkeit geht.

Bei den sogenannten «Aphorismen über das Wesen des höchsten Guten» handelt es sich um den *Liber de causis*, eine unter dem Namen des Aristoteles im Arabischen überlieferte Schrift, die Gerhard von Cremona im zwölften Jahrhundert übersetzte. Wie bereits Thomas von Aquin (1224–1274) aufgrund der Lektüre der von Wilhelm von Moerbeke (1215–1286) übersetzten *Elementatio theologica* des Proklus (412–485) festgestellt hatte, geht der Text des *Liber de causis* auf diese Schrift zurück und stellt damit ein prägendes neuplatonisch-arabisches Element im mittelalterlichen Denken dar, das von allen wichtigen Theologen kommentiert wird.

4 Zu dieser Interpretation des Auerbach'schen Figur-Begriffs siehe Largier (2018a).

5 Panofsky (1927). Vgl. Hub (2010), insbesondere zu den Missverständnissen um Panofskys Gebrauch von Cassirers Begriff der «symbolischen Form».

6 Alanus von Lille, *De fide catholica contra haereticos* 1, 30, ed. Migne (1855), 332: *In Aphorismis etiam de essentia summae bonitatis legitur quod anima est in horizonte aeternitatis, et ante tempus nomine aeternitatis. Hic designatur perpetuitas. Est ergo sensus. Nominis aeternitatis, et ante tempus aeternitatis, anima est in horizonte, etiam et in termino perpetuitatis, qui est perpetuitas in anima, id est quod finitur in anima, id est non protenditur ultra animam, et est supra tempus, vocatur hic memoria habens principium et finem. Ergo anima, etsi habuerit principium, non habebit finem.* Die Stelle ist in dieser Form zweifellos korrumpiert. Vgl. Baeumker (1894), 418.

Noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert begegnen wir einzelnen Sätzen aus dieser Kurzfassung neuplatonischer Ontologie und Theologie.

Im *Liber de causis* heisst der einschlägige Satz, um den es mir hier geht:

Esse vero quod est post aeternitatem et supra tempus est anima, quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus.

Das Sein unterhalb (oder: nach) der Ewigkeit und oberhalb der Zeit ist die Seele, da diese im Horizont unterhalb der Ewigkeit und über der Zeit steht.

Thomas von Aquin schreibt dazu, die Stelle kommentierend:

Horizon enim est circulus terminans visum et est infimus terminus superioris hemisphaerii, principium autem inferioris. Et similiter anima est ultimus terminus aeternitatis et principium temporis.

Der Horizont ist nämlich der die Sicht begrenzende Kreis und das untere Ende der oberen, das höhere Ende der niedrigeren Sphäre. Ähnlich ist die Seele der Endpunkt des Ewigen und der Anfang der Zeit.

Thomas bezieht den Satz hier zunächst nicht auf die individuelle *anima*, sondern auf die Himmelsseele «der Philosophen», die sich, wie er sagt, so nicht mit dem christlichen Glauben vereinbaren lasse. Gleichzeitig eröffnet Thomas in seinem Kommentar zum *Liber de causis* an dieser Stelle eine neue Deutungsperspektive, die sich nun explizit auf das Leben der Seele bezieht, insofern er diese generell als Teilhabe an beidem beschreibt, einerseits an der Zeitlosigkeit der «*intelligentia*», die per se über der Zeit steht, andererseits als Teilhabe an der Bewegung («*motus*»), durch die sich alles Zeitliche charakterisiert findet.

Damit ist die Seele zunächst ontologisch bestimmt durch ihre Position innerhalb einer neuplatonisch gefassten Seinshierarchie, die von der Fülle des Einen über den Intellekt und das Sein in die geschaffene, bewegte, zeitliche Welt gewissermassen hinab- und daraus wieder hochsteigt, oder auch: in der Aktivität, die sie ist, daraus heraus- und zurückfliesst. Seele ist der Ort, besser, das formale Prinzip, in dem beide Bewegungen auf spezifische Weise konvergieren. Seele konstituiert so auch eine eigene Seinsweise, die dadurch charakterisiert ist, dass sie Horizont *ist*, und zwar Horizont als Seinsmodus, in dem unbewegtes Sein und Bewegtes in Form einer Resonanz von Zeitlichkeit und Ewigkeit in der Anschauung und im Denken zusammentreffen oder zusammenfallen. Dass Seele Horizont alles Bewegten ist, heisst denn auch, dass in ihr alles Räumlich-Ausgedehnte gleichzeitig immer im Modus der Zeitlichkeit Gestalt annimmt und darin, der neuplatonischen Logik von *exitus* und *reditus* folgend, in das Ewige zurückfliesst. Ontologisch gesehen ist die Seele Partizipation an beidem, am Zeitlichen und Ewigen; epistemologisch gesehen ist sie das Prinzip der Wahrnehmung, das die Bewegung im Raum über die Zeitlichkeit ins Ewige zurückfliessen lässt und so gleichzeitig alles Zeitliche als Ausfliessen oder als *explicitio* des Ewigen fasst. Sie ist, in den Worten von Thomas in seinem Kommentar zur Stelle, «Endpunkt des Ewigen und Anfang der Zeit». Mit der Absage an das Postulat vermittelnder Sphären zwischen dem Göttlich-Ewigen und dem Irdisch-Zeitlichen, das die neuplatonische Ontologie des *Liber de causis* und ihre Rezeption nahelegt, geht so bei

Thomas eine Betonung der Seele als Horizont, ich möchte präzisierend sagen: als *Horizontfunktion* einher, die der Wahrnehmung und Anschauung nicht nur eine Form aufprägt, sondern Anschauung und Denken vermittelnd in eine spezifische Erfahrung der räumlich-bewegten Welt überführt. Diese ist dadurch charakterisiert, dass in ihr Ewiges und Zeitliches zusammentreffen und, über die Horizontlinie gespiegelt, das eine im anderen sichtbar wird.

Ähnliches schreiben auch andere, weniger schulphilosophisch argumentierende Autoren, so etwa Absalon von Springiersbach (–1196), um 1190 in einer Predigt zu Epiphanie. Er tut dies, ohne von der neuen Formel Gebrauch zu machen, die der *Liber de causis* zur Verfügung stellt, und spricht – auf das von Augustinus (354–430) und Avicenna (973/80–1037) verwendete Bild der «zwei Augen der Seele» anspielend – vom Horizont im Blick auf den *visus corporalis* und den *visus spiritalis*. Beide verfügen nach ihm über ihren eigenen Horizont, doch konvergieren die zwei Horizonte in der Seele. Im Blick auf *cognitio* und *dilectio* spricht er vom *visus spiritalis*, der in der ästhetischen und moralischen Erfahrung der Welt einerseits die Schönheit, andererseits die Gutheit der Schöpfung und so das Göttliche in ihr erkennt. Dieser Anschlusspunkt an Römer 1:20 ist verbunden mit einer inkarnationstheologischen Reflexion, die Christus als Endpunkt des Göttlichen und Anfang des Irdischen fasst. Der Horizont des Irdischen (*circularis illa conferentia, ubi ex defectu visus coelum terrae coniungi videtur*), wird so überblendet vom «*horizon visus spiritalis*», in dem die «göttliche Erhabenheit» sich dem Irdischen verbindet, also der irdisch-räumliche Horizont mit dem spirituell-ewigen konvergiert. Da dieses inkarnationstheologisch gefasste Zusammenkommen des Göttlichen und des Menschlichen, des Ewigen und des Zeitlichen (*quomodo deitas et humanitas in unam personam uniantur*) vom Menschen nicht verstanden werden kann, ist Christus, als reale Figur dieser Konvergenz, das Ziel (*finis*) allen menschlichen «Begehrens». ⁷ Es ist das Begehren, in der Zeitlichkeit des Irdischen die zeitlose Fülle des Schönen und der Güte zu sehen, also die Wahrnehmung des Raumes und der Zeit

7 Absalonis Sprinckirsbacensis *Sermo XIII in Epiphania Domini*, ed. Migne (1855), Bd. 211, 84–85: *Consideratione spiritalis naturae, quia in ea lucet vestigium divinitatis, eo quod capax sit cognitionis et dilectionis. Per cognitionem enim ad imaginem facta est, per dilectionem ad similitudinem eius. Similiter consideratione corporeae creaturae visus iste exercetur: quoniam in eo quam immensa est Dei majestas, in eo quam pulchra est Dei sapientia, in eo quam utilis Dei bonitas invenitur. Et haec sunt illa invisibilia Dei, quae (sicut Paulus dicit) a creatura mundi per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur (Rom. I). Consideratione sacrae Scripturae exercetur visus iste, in qua non solum ejus divinitas, sed etiam humanitas intelligitur, quam sicut per prophetas repromissam, ita et per legem Evangelii nobis exhibitam videmus. Christus ergo Deus et homo ipse est stella, in quam visus mentis nostrae dirigi debet, imo in quam velut horizonte quodam terminatur, siquidem in humanitate ejus opus nostrae salutis videmus. Habet ergo visus spiritalis horizontem suum, sicut et corporalis. Horizon visus corporalis est, circularis illa conferentia, ubi ex defectu visus coelum terrae quodammodo coniungi videtur. Et, horizon visus spiritalis est, ubi celsitudo divinitatis ad suscipiendam humanam naturam inclinatur, si dicas quomodo visus ibi deficit. Similiter et hic mens humana capere non potest quomodo deitas et humanitas in unam personam uniantur. Christus ergo finis est desiderii nostri, quia, ipso habito, nihil ultra quaerendum est. Nec infra finem istum visus mentis nostrae consistere debet, ne mundanis affectibus, vel quibuscumque illicitis desideriiis repellatur a contemplatione sui Creatoris. Sunt autem multa impedimenta visus istius.*

selbst als Konvergenz des Zeitlichen und Ewigen zu denken. Absalon folgt hier implizit einer Tradition mittelalterlicher Kontemplationstheorie, welche die Römerbriefstelle mit 1 Korinther 13:12 verbindet und das Erkennen Gottes im Spiegel der Welt nicht nur darauf bezieht, dass am Werk der Meister zu erkennen ist, sondern darauf, dass die Wahrnehmung selbst Ort des Zusammentreffens von Ewigem und Zeitlichem ist.⁸ Mit anderen Worten, die Seele ist in der Wahrnehmung der Welt der Konvergenzpunkt von postlapsarischer *regio dissimilitudinis* und erlöster *regio similitudinis*. Vor dem Hintergrund apophatischer Verständnislosigkeit verwirklicht sie ihre Horizontfunktion, wo sie die Welt in ihrer Konkretheit als vom Schönen und Guten durchdrungen wahrnimmt.

3.2 Form der Wahrnehmung

Wichtig ist mir angesichts der zwei eben zitierten Stellen, den Unterschied zwischen einer metaphorischen und der epistemologisch neuen Verwendung des Horizontbegriffs zu sehen, wie er auch bei Thomas begegnet. Dieser Unterschied tritt dort in den Blick, wo die Verwendung der Vorstellung des Horizonts nicht nur literal den geometrischen Raum der sichtbaren Welt und metaphorisch die Welt als Raum einer bestimmten Lebenswelt zum Ausdruck bringt, sondern schon im Mittelalter als symbolische Form, theologisch als Medium der Überschreitung gesehen und thematisiert wird. Dabei verliert der Begriff des Horizonts den am Raum orientierten Inhalt und erschöpft sich im figuralen Effekt. Er wird von der Metapher, etwa in der Vorstellung des Wahrnehmungshorizonts, zum Medium, das Ebenen der Zeitlichkeit und Ewigkeit in ihrem Bezug generiert, ordnet, und konvergieren lässt. Phänomenologisch kann dabei durchaus weiter vom Wahrnehmungshorizont die Rede sein und, metaphorisch, eine Grenze des Sichtbaren auf die Wahrnehmbarkeit bezogen werden. Doch der Horizont als Grenze des Sichtbaren ist nun zum Horizont konstituierenden Moment der Wahrnehmung überhaupt geworden, das heisst auch, zum Charakteristikum der in der Zeit sich vollziehenden Wahrnehmung des Räumlich-Bewegten. Überschritten wird die metaphorische Bedeutung immer dort, wo, wie dies in den hier besprochenen mittelalterlichen Texten geschieht, die Seele selbst *als* Horizont, ganz buchstäblich als nichts anderes als die Grenze des Zeitlichen und Ewigen verstanden wird. Horizont wird so von der Metapher zur Katachrese, zur Figur der Seele, das heisst: Seele *ist* Horizont-Sein, und damit auch praktisch ein Sein, das in nichts anderem als in der Praxis einer permanenten Überführung des sinnlich Erfahrenen zeitlichen Raumes in eine vom Begehren nach der unfassbaren Einheit des Göttlichen und Menschlichen geprägte und die Spur des Ewigen tragende Welt der «Schönheit» und «Güte» besteht.

3.3 Infinitesimale Kontemplation

Gleichzeitig ist hervorzuheben, dass diese Deutungsperspektive nicht einfach in Modellen neuplatonischer Ontologie gefangen bleibt und damit der Seele einen Ort in der hierarchischen Ordnung des Seienden zuweist. Vielmehr nimmt die Seele unter dem Blickpunkt, dass sie *in horizonte aeternitatis* steht, Gestalt an als Horizont, als Emergenzlinie verschiedener zeitlicher Dimensionen innerhalb der Formen des Räumlichen und Zeitlichen. Mit anderen Worten, die Formel von der Seele als Horizont rückt in den Vordergrund, dass Seele der Name für die Funktion einer bestimmten Aneignungs- und Produktionsform ist, die das Räumlich-Bewegte in Zeit verwandelt und gleichermaßen im Zeitlichen das Ewige wahrnimmt. Dies wird besonders dort deutlich, wo mittelalterliche Kontemplationstechniken in ihrer Entwicklung seit dem zwölften Jahrhundert zunehmend nicht einfach die Überwindung des Zeitlichen im Rückzug von der Welt, sondern die Wahrnehmung des Göttlichen in der Zeitlichkeit der Welt, des Konkreten, des Sinnlich-Räumlichen betonen. Dies geschieht keineswegs unter der Voraussetzung einer vermeintlichen Neubewertung der Körperlichkeit oder der Hinwendung zu einer sinnlich-bildhaften Spiritualität, von der man in der Geschichte christlicher Frömmigkeitspraktiken oft spricht, sondern unter den Bedingungen einer prägnant gefassten Horizontfunktion der Seele, die als Kern der spätmittelalterlichen Kontemplationstechniken den epistemischen Grund solcher Neubewertung bildet. Im Zentrum dieser Techniken steht eine komplexe Denkfigur, die die Seele – über das Vokabular der negativen Theologie als bildloses Bild Gottes – als bildlosen Spiegel fasst, in dem die Spannungen zwischen extensiver Verzeitlichung und intensiver Entzeitlichung, zwischen *dissimilitudo* und *similitudo*, Zerfall im Disparaten und Rettung im Schönen ausgetragen werden.⁹ Es ist diese Denkfigur, die auf der Konzeption der Seele als «Horizont des Ewigen» aufruht und die im Zentrum der hier besprochenen Tradition steht.

Man darf angesichts dieser Entwicklung vielleicht auch von einer neuen, in gewissem Sinne mathematischen Struktur der Kontemplation sprechen, stehen sich doch nun nicht mehr Zeit und Ewigkeit gegenüber, sondern eine infinitesimale Ausfaltung des Zeitlich-Räumlichen und eine infinitesimale Ausfaltung des Ewigen, die im kontemplativen Akt, das heißt, der Horizontfunktion der Seele konvergieren. Dies findet seinen Ausdruck etwa darin, dass Meister Eckhart (–1328) die Schnittstelle, die die Seele in ihrer Aktivität besetzt, mit Galater 3:14 als «Fülle der Zeit» bezeichnet,¹⁰ oder darin, dass die *Cloud of Unknowing* in einer radikal ikonoklastischen Wende den kontemplativen Akt als infinitesimale, verständnis- und affektlose Hinwendung zum kleinsten Moment der Zeit fasst, der aller Beschreibung trotzt.¹¹ Gleichzeitig macht dieser Text deutlich, dass der infinitesimale Bezug der Seele im Blick auf die Ewigkeit, auf die sich die Kontemplation öffnet, nicht «die Ewigkeit selbst» ist, und

9 Eckhart (1993), Bd. 1, 406–408 und 999–1004.

10 *The Cloud of Unknowing* (1981), 121–128.

11 *The Cloud of Unknowing* (1981), 120.

der infinitesimale Horizont im Blick auf die Zeit, der die am Zeitlich-Räumlichen orientierte Meditation charakterisiert, nicht «die Zeit selbst» ist. In beiden Fällen ist vielmehr von einer Perspektivierung zu sprechen, die in der Seele «unterhalb des Ewigen» und «über der Zeit» konvergiert. Die Seele selbst ist dabei nichts als leerer Spiegelpunkt, monadische Einheit in perspektivischer Brechung und blosses Begehren nach erlösender Fülle, deren eigentlicher Charakter weder affektiv noch intellektuell, sondern nur als Wolke des Nichtwissens gefasst werden kann. Vor diesem Hintergrund erschliesst sich der meditierenden Seele, die sich imaginativ-räumlich im Sinnlichen und Affektiven auslässt, das Zeitliche in seiner infinitesimalen Form über die Vielfalt der Dinge im Raum, das Ewige in seiner infinitesimalen Form im Gestus ikonoklastischer Absorption. Mit anderen Worten: Es stehen sich nicht sinnlich-affektive Verknüpfung ins Weltlich-Zeitliche und intellektuelle Befreiung ins Zeitlose idealer Konzepte gegenüber, sondern eine Praxis meditierender, oft von einer Rhetorik der *enumeratio* aller möglichen Dinge und Affekte getragener Konkretisierung, und eine Praxis kontemplativer Abstraktion. Beide Perspektiven bleiben infinitesimal, da sich weder die Welt in ihrer zeithaften Vielfalt noch das Göttliche in seiner ewigen Einheit begreifen lassen. In der Verschränkung beider Ebenen, die der Satz von der Seele in *horizonte aeternitatis* voraussetzt, handelt es sich dabei indes nicht mehr um einen Gegensatz, sondern um die Entfaltung zweier Wahrnehmungsweisen, deren Zentrum – «die Seele» – einen Fluchtpunkt bildet, der überall sein kann und daher letztlich unfassbar ist. Damit rückt die Seele an die Stelle, die – im Anschluss an den *Liber XXIV philosophorum* – Gott als Kreis oder Kugel beschreibt, «deren Mitte überall und deren Umkreis nirgends ist.»¹²

Diese Perspektive wird vor allem in den mathematischen Spekulationen des Nikolaus von Kues (1401–1464) deutlich und präzise herausgearbeitet, und zwar in einem Sinne, der – wiederum im Rückgriff auf die Formel des *Liber de causis* – «die menschliche Seele selbst als Zeit auslegt». Die Seele ist nach ihm «nichtzeitliche Zeit, die aber in ihrer Nichtzeitlichkeit dennoch nicht Ewigkeit ist».¹³ Was der Kusaner kenntlich macht, ist, dass auch er sich nicht für eine Struktur interessiert, die in der Formel *in horizonte aeternitatis* gewissermassen eine stabile und transzendente Ewigkeit einer veränderlichen, der Welt immanenten Zeit gegenüberstellt und die Seele als Begegnungsort dieser zwei Zonen sieht. Er begreift auch die Aktivität der Seele nicht einfach als intellektuellen Ausgriff auf die ewigen Ideen einerseits, auf sinnliches Leben in der bewegten Welt andererseits. Signifikant ist vielmehr, dass die Seele, als Horizont gesehen, zu einem Bild dafür wird, dass einerseits in der Wahrnehmung der Welt Anschauungen und im spekulativen Denken Ideen und Konzepte produziert werden, die gewissermassen Ewiges abbilden, und andererseits die Wahrnehmung selbst sich faktisch immer in Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges «ausdehnt». Die Seele nimmt damit an sich selbst, an ihrer eigenen Form der Aktivität wahr, dass sich das Räumlich-Bewegte in ihr immer als Zeit niederschlägt.

12 *Le livre des XXIV philosophes* (1989), 93–96.

13 Ich folge hier der Analyse von Nikolaus von Kues, *De aequalitate*, in Fischer (1990), 172. Vgl. Beierwaltes (1985), 376–378.

So steht die Seele im Horizont des Wandels, oder auch: sie ist als Horizont Figur der Affektion, in der der Raum, vom Horizont des Sichtbaren in seiner Erfahrbarkeit begrenzt, im Affekt durch den Wandel, der alles Räumliche charakterisiert, in Zeit umschlägt. Der Horizont ist, scheinbar paradox, in der wahrnehmenden Seele nicht einfach räumliche Begrenztheit, sondern vielmehr zeitliche Offenheit, da diese in ihrem Selbstverhältnis alles Räumliche immer auch als Zeitliches erfährt. Die Seele nimmt sich damit, diesen Sachverhalt reflektierend, selbst als Bild des Horizonts wahr, der den Raum als begrenzt, in der Zeit aber offen zeigt. Und sie nimmt sich in ihrer Struktur wahr als epistemisch bestimmte Form der Perspektivierung, die nicht einerseits im Zeitlichen, andererseits im Ewigen verankert ist, also eine stabile ontologische Ordnung bewohnt, sondern immer neu Horizonte produziert, in denen Ewiges und Zeitliches perspektiviert werden.

3.4 Horizont als Medium

Die Formel, die Seele stehe im Horizont von Ewigkeit von Zeit, die sich zunächst als metaphorische Übertragung des Bildes von Himmel und Erde liest, ist insofern als Katachrese zu lesen, als sich darin ein naives Weltverständnis zerschlägt, das den räumlichen Wandel mit der Zeit gleichsetzt. Horizont ist vielmehr die Figur dafür, was die Seele als Effekt des Räumlich-Bewegten ist, nämlich vom Begehren nach Schönheit und mathematisch explizierbarer Harmonie durchwirkter Ort der Verzeitlichung. Was der Kusaner damit, in gewisser Weise Cassirer vorwegnehmend, auf den Begriff bringt, ist die Beobachtung, dass wir selbst ein Effekt der Figuren sind, die wir zur Regulierung unserer Wahrnehmung produzieren. Man kann hier von einer Anthropologisierung der Zeit und einer Fortsetzung der bei Aristoteles und Augustinus geprägten Diskussion der psychischen Realität der Zeit sprechen, insofern der Mensch «der Wandelhaftigkeit des Zeitlichen ausgesetzt ist und doch diesem Wandelhaften» seinerseits «allererst die Gestalt der Zeit aufprägt».¹⁴

Man darf aber wohl auch sagen, dass der Horizont hier von der Metapher der Wahrnehmungsgrenze zu ihrem Medium und gleichzeitig zum Medium ihrer Überschreitung wird. Als Praxis der Figuration, die den Erdkreis als immer begrenzten zeigt, wird die Figur des Horizonts, nun im Blick auf die permanente Affizierung des Menschen durch den Wandel entfaltet, zum eigentlichen Medium zeitlicher Wahrnehmung. So wird über die geschilderte Neufassung des Horizontbegriffs hier etwas geleistet, was man im Blick auf Spätmittelalter und Renaissance gerne als Moment der Moderne charakterisiert. Dies besteht darin, dass einerseits eine strikte Scheidung der Ewigkeit Gottes und der Zeitlichkeit der Welt beibehalten wird, andererseits die Wahrnehmung der Zeit aus dem strengen Gegensatz von Zeitlichem und Ewigem gelöst wird. Nicht dieser Gegensatz steht im Zentrum des Interesses, sondern ein nun affirmativ gefasstes Verständnis der Zeitlichkeit, das die Seele selbst ist, insofern sie in der Affizierung durch den Wandel im Horizont

des Vergangenen, Gegenwärtigen, und Zukünftigen steht – und sich selbst immer im Verhältnis dazu als Konvergenz des sowohl zeitlich-räumlichen und des nicht-zeitlichen Infinitesimalen erfährt. Mit anderen Worten, sie ist der Ort, an dem die endlos teilbare Wahrnehmung der Welt nicht nur Zerfall im Abgrund des Nichts, sondern gleichzeitig Fülle des Guten und Schönen ist.

3.5 Symbolische Form

Faszinierend an dieser Rekonstruktion der Bedeutung der Formel von der Seele *in horizonte aeternitatis* ist, dass der Horizont, zunächst geometrisch-räumlicher Begriff, unter dem Einfluss einer durch die arabische Tradition mitvermittelten Denkfigur, begriffen wird als konstitutives Moment des Lebens der Seele. Darin verschiebt sich zunächst die Perspektive, ist der Horizont doch nun als die Zeit, als die aller Wahrnehmung Gestalt gebende Zeitform der Seele gefasst. Gleichzeitig wird dabei keineswegs das Räumliche durch die Zeitdimension ersetzt. Es ist vielmehr so, dass die Seele als Ort der Verzeitlichung des Raumes, als Schwelle des Hin und Her zwischen räumlichem Wandel und Ausdehnung in der Zeit, in Erinnerung, Wahrnehmung, Erwartung und Begehren gesehen wird, oder auch, eine bei Nikolaus von Kues beliebte Denkfigur benutzend, als Spiegelung des Raumes in allen möglichen Zeitformen und ihren perspektivischen Brechungen.

Darin wird – wie ich meine: historisch neu – eine epistemologische Voraussetzung der Wahrnehmung thematisch, die genauer fassen lässt, was man als Konvergenz zwischen spätmittelalterlicher, an dieser neuen Horizontdimension orientierter Kontemplationspraxis, dem sogenannten Realismus, und der Perspektivkonstruktion beschreiben kann. Neben der technischen Meisterschaft und den auf der «symbolischen Form» der Perspektive aufruhenden Praktiken der Darstellung ist denn auch bei der Interpretation der Raumöffnung etwa in Jan van Eycks (1390–1441) Rolin-Madonna gerade diese Entwicklung mit in Anschlag zu bringen. Damit wäre das Erscheinen des Horizontes im Bild nicht nur mit einem sogenannten neuen Raumgefühl und einer neuen Kunst der Raumdarstellung in Verbindung zu bringen, wie sie sich im fünfzehnten Jahrhundert entwickelt, sondern mit einer neuen epistemischen Verfassung des Verhältnisses von Zeitlichkeit und Räumlichkeit. Diese entwickelt sich entlang der hier entworfenen Linie des Verständnisses von Horizont und Seele, die seit dem zwölften Jahrhundert zunehmend zum wirkungsvollsten Paradigma des Verständnisses dessen wird, was Meditation, Kontemplation und Spekulation zu leisten vermögen.

Jean-Claude Schmitt hat in einer kleinen Studie mit dem Titel *La représentation de l'espace et l'espace des images au Moyen Age* auf die zunehmende Raumfülle in spätmittelalterlichen Manuskript-Illuminationen hingewiesen, gleichzeitig aber auch angemerkt, dass hier noch immer eine symbolische und an der mnemotechnischen Übung interessierte Bildgrammatik vorherrsche.¹⁵ Dennoch

sei eine zunehmende Raumtiefe zu beobachten, die vielleicht etwas antizipiere, was dann bei van Eyck sozusagen schlagartig in den Blick trete, nämlich die Öffnung des Horizonts. Schmitt schreibt:

Ce qui est souvent décrit comme une soudaine «révolution» de la culture [...] s'inscrit en fait dans un processus très long, qui commence avant le Quattrocento et évolue jusqu'au XVIIe siècle. Quoi qu'il en soit, le propre de bien des nouvelles images produites, pour commencer, en Italie et en Flandre, est non seulement de mettre en œuvre des règles nouvelles de figuration, mais, de manière réflexive, de penser ces règles par les moyens de la figuration.

Im Blick auf van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin (1435) und Rogier van der Weydens (1399–1464) Hl. Lucas, die Jungfrau malend, schreibt er weiter:

L'essentiel est que, de manière analogue, ils construisent l'un et l'autre en profondeur l'espace unifié du tableau à partir du regard du spectateur, relayé dans la peinture elle-même par le regard de petits personnages qui nous tournent le dos et fixent eux-mêmes le point de fuite vers lequel convergent toutes les lignes structurant géométriquement la peinture. On peut considérer ces tableaux comme de vrais manifestes de la «perspective artificielle», dont ils comptent parmi les tous premiers témoins. Il est bien désormais question d'un espace de la peinture construite du point de vue du spectateur, délimitée par un cadre matériel indépendant de la peinture elle-même, s'ouvrant symboliquement comme une fenêtre sur la profondeur illimitée de la scène représentée. Espace de la peinture, mais aussi espace en peinture, car de telles œuvres introduisent un nouveau mode de construction de l'espace figuré, autrement dit permettent l'invention du paysage.

Setzt man diese Form der Raumerschließung, die sich selbstverständlich auch neuen Techniken und Theorien der Optik und der Geometrie verdankt, in Beziehung zur oben dargestellten Neuformulierung des Horizonts als Zeitform der Seele in der Wahrnehmung, kann man historisch natürlich keine zwingende Linie der Abhängigkeit herstellen. Dies ist auch nicht meine Absicht. Dennoch ist davon auszugehen, dass die Adaptation der Formel, die von der Seele als «Horizont» spricht und sie zum Ort macht, in dem sich der Raum als Zeit spiegelt, auch hier mitzudenken ist. Dabei ist zu bedenken, dass diese Formel gerade dort eine wichtige Rolle spielt, wo wir es mit Modi nicht so sehr des Seins, sondern des Sehens, des Betrachtens und der Spekulation zu tun haben, die in der Kontemplationspraxis in den Vordergrund treten. Dabei geht es nicht um Ontologie als hierarchische Ordnungen des Seienden, sondern um Wahrnehmung und Wahrnehmungsmodifikation auf der Grundlage von Modellen des Lebens der Seele. Es ist in diesen Modellen, wo seit dem zwölften Jahrhundert neue Praktiken der Figuration nicht als Formen der Repräsentation, sondern als Formen der Produktion und Transformation von Wahrnehmungsverhältnissen erprobt werden.

Hält man das hier dargestellte Modell, demnach sich die Wahrnehmung als Zeithorizont, als Zeitsein der Seele verwirklicht, dem Modell entgegen, das Albrecht Koschorke seiner Erörterung des Horizonts «als Symbol der Überschreitung und Grenze» in der Neuzeit paradigmatisch voranstellt, lässt sich vielleicht weiter klären, was diese Verzeitlichung des Raumes in einem weiteren Rahmen be-

deutet. Koschorke schliesst im Blick auf das Titelblatt von Francis Bacons (1561–1626) *Novum Organum*, das uns durch die Säulen des Herkules aufs offene Meer blicken lässt, dass wir hier einen «Zukunfts-nexus» vor uns haben, der, «um mit Hans Blumenberg zu sprechen, eine bestimmte Zeitstelle im ›Prozess der theoretischen Neugierde‹» darstellt. Koschorke schreibt weiter, Blumenberg folgend:

Es gibt den historischen Augenblick an, in dem der neuzeitliche Auftrag, das menschliche Wissen über die Welt zu vermehren, die Furcht vor der Hybris des Wissenwollens besiegt. [...] Die wandernde Grenze der jeweils erschlossenen Welt soll vorge-trieben, immer aufs Neue hinausgeschoben werden, um das menschliche Wissen zu akkumulieren und es dem Absoluten der Wahrheit, als Totalität des Wissens, anzunähern. Die mythische Übertretung der Schwelle – ein verbotener, einmaliger, heroischer Akt – wird durch eine dem Prinzip nach grenzenlose, progressive Dynamik ersetzt.¹⁶

Damit beginnt, aus der Perspektive des Rückblicks, die Geschichte der Figur des Horizonts und ihrer Verarbeitung in der Neuzeit. Anders nuanciert präsentiert sich die aus der neuplatonischen Formel orientierte Funktion des Horizonts, auf der die Sicht des Kusaners aufruht. Sie erklärt den Horizont als «symbolische Form», die nicht *Darstellung* des Gesichtskreises oder der Wahrnehmungsgrenze ist, sondern gleichzeitig historisch kontingentes und konstituierendes Prinzip aller Affiziertheit durch Räumlich-Bewegtes, insofern sich dieses einerseits unwillkürlich als Spannungsbogen von Vergangenen, Gegenwärtigem und Zukünftigen in der Seele niederschlägt, andererseits im Akt der Kontemplation, vom Begehren geleitet, auf eine der Zeit immanente Fülle des Göttlich-Ewigen bezieht. Damit ist das Leben der Seele im Akt des Betrachtens Funktion des Horizonts als Figur, also gleichzeitig Grenze und Offenheit, die den Raum charakterisiert, der sich in der Kontemplation öffnet. Beides hat indes nicht absoluten, sondern infinitesimalen Charakter.

Schreibt Cassirer in *Individuum und Kosmos in der Renaissance*, dass «eine der wesentlichsten Aufgaben der Renaissance-Philosophie und der Renaissance-Mathematik darin» bestand, «den Aggregat-Raum durch den System-Raum, den Raum als Substrat durch den Raum als Funktion zu ersetzen»,¹⁷ lässt sich gerade dies auf das durch die Formel *in horizonte aeternitatis* geprägte Verständnis von Seele beziehen. Beides, die Konstruktion im Sinne der Zentralperspektive und die Darstellungsform, die man als Realismus bezeichnet, sind damit auf der Grundlage der von Alanus eingeführten Denkfigur neu zu verstehen. Die infinitesimale Struktur des realistisch konkreten Raumes, der mit Details beliebig angereichert werden kann, und die mathematisch geregelte Perspektivität der Darstellung setzen epistemologisch voraus, dass eine symbolische Form in Anschlag genommen wird, die nicht das Zeitliche dem Ewigen gegenüberstellt, sondern beides in einer Praxis der Perspektivierung denkt, in der das Konkrete in Form meditierend-bildhafter *enumeratio* und *depictio* der sinnlichen Welt mit der kontemplativen Abstraktion, also Zeitlichkeit und Ewigkeit konvergieren.

16 Koschorke (1990), 250.

17 Cassirer (1927), 192.

3.6 Literaturverzeichnis

- Absalon von Springiersbach (1855): Absalon von Springiersbach, «Sermones», in: J.-P. Migne (Hg.), *Patrologia Latina*, Bd. 211, Paris (=Absalonis Sprinckirsbacensis scripta quae supersunt).
- Alanus von Lille (1855): Alanus von Lille, «De fide catholica contra haereticos», in: J.-P. Migne (Hg.), *Patrologia Latina*, Bd. 210, Paris (=Alanus de Insulis, *Opera omnia*).
- Baeumker (1894): Clemens Baeumker, *Handschriftliches zu den Werken des Alanus*, Fulda.
- Beierwaltes (1985): Werner Beierwaltes, *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a. M.
- Cassirer (1921/22): Ernst Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften», in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 1, 11–39.
- Cassirer (1927): Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig.
- Cassirer (1942): Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Göteborg.
- Fischer (1990): Norbert Fischer, «Die Zeitbetrachtung des Nikolaus von Kues in *De aequalitate*», *Trierer theologische Zeitschrift* 99, 170–192.
- The Cloud of Unknowing* (1981): James Walsh (Hg.), *The Cloud of Unknowing*, Mahwah.
- Eckhart (1993): Meister Eckhart, *Werke*, hg. von Niklaus Largier, Frankfurt a. M.
- Foucault (1966): Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris.
- Hub (2010): Berthold Hub, «Perspektive, Symbol und symbolische Form. Zum Verhältnis Cassirer – Panofsky», *Estetika* 47.3, 144–171.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, «Der Horizont als Symbol der Überschreitung und Grenze: Zum Wandel eines literarischen Motivs zwischen Aufklärung und Realismus», in: Roger Bauer (Hg.), *Space and Boundaries in Literature*, München, 250–255.
- Largier (1989): Niklaus Largier, *Zeit, Zeitlichkeit, Ewigkeit. Ein Aufriss des Zeitproblems bei Dietrich von Freiberg und Meister Eckhart*, Bern u. Frankfurt a. M.
- Largier (2018a): Niklaus Largier, «Die Figur des Realen. Zur Konvergenz von Realität und Möglichkeit», in: Veronika Thanner, Josef Vogl u. Dorothea Walzer (Hgg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, München, 41–56.
- Largier (2018b): Niklaus Largier, *Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter*, Zürich.
- Liber de causis*: Adriaan Pattin, *Le Liber de causis: edition établie à l'aide de 90 manuscrits*, Leuven 1966.
- Le livre des XXIV philosophes* (1989): François Hudry (Hg.), *Le livre des XXIV philosophes*, Grenoble.
- Nikolaus von Kues, *De aequalitate*, hg. von Hans Gerhard Senger, Hamburg 2001.
- Panofsky (1927): Erwin Panofsky, «Die Perspektive als «symbolische Form»», in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 5, 258–330.
- Schmitt (2011): Jean-Claude Schmitt, *La représentation de l'espace et l'espace des images au Moyen Age*, Genf.
- Thomas von Aquin, *In librum de causis expositio*, hg. von Ceslai Pera, Petrus Caramello u. Carolus Mazzantini, Turin 1955.

4. Reading into the Depth of the *afq* (Horizon). Short Histories on Renditions of Depths and Distances

Avinoam Shalem

Like so many Nimrods, philosophers throughout history have constructed rational towers up toward heaven, ignorant of the gravitational pull that man's fallen nature has always and will always exercise upon him.

Mark Lilla¹

A book had to be of a critical size so that the look would remain focused inside it and not slip away to the world. It had to form a horizon and it did.

Jalal Toufic²

4.1 Introduction

The iconic vision of the fall of the Twin Towers of New York, on September 11, 2001, haunts us. The first shock of our gaze was probably the image of the airplanes hitting and penetrating the façades of these towers. But no less dreadful were the images of their massive collapse and rapid rush to the ground, one after the other. The speed with which their proud height was lost and the instantaneity of the evaporation of their solid material into ash and dust appeared to our astonished eyes as a hallucination – a vision difficult to believe. Their transformation from solid material into fine dust appears as an alchemical process – a mystery in which materials are instantly transformed into other substances, under the veil of smoke and dust.

In just a few seconds, the mega-monumental and vertical lines of Downtown Manhattan's skyline were flattened. When, as the big dust cloud slowly disappeared, there almost nothing remained on the ground. The solid buildings were transformed into a thick layer of ash that was spread all over the site and the neighboring streets. And then, after the cloud of dust began to fade away, a vision of nothingness, devoid of any proud upright lines, appeared. Yet, some traces of faint vertical structures and confused diagonal pieces endured. Like ruins, they bore witness to a glorious vertical past and reminded us of the former time. The great contrast between the earlier vertical forms and the present horizontal view was

1 Lilla (1994), 152.

2 Toufic (1991), 80.

clearly manifested through this odd nightmarish vision; the unsettled dust and the noise of falling walls and metal structures were the remainders of the vertical in the last instances of its metamorphosis into horizontality.

The spectacle of the standing Twin Towers, which had been an iconic image of New York City, was wiped out and replaced by the vision of their fall. As Michel Serres reminds us, the origin of the spectacle is also a founding act, and the origin of representation is a political foundation.³ He adds that the creation of visual and/or verbal collective representation is usually done in order to eliminate difference by projecting the whole multiplicity of the community onto one solid form.⁴ The raising of the Twin Towers of Manhattan can be compared, to some extent, to the biblical story of the construction of the Tower of Babel (Genesis 11:9). The political act in the foundation of the Babylonian tower is explicitly articulated by the Babylonian community in Genesis 11:4, for they say, «Come, let us build ourselves a city, with a tower that reaches to the heavens, so that we may make a name for ourselves; otherwise we will be scattered over the face of the whole earth». The solid, slablike towers of Manhattan's World Trade Center projected this strength of the unity of the global commercial world and of the city of New York as its center. Their accentuated verticality aspired to heaven, rejected gravity as a rule of nature, and thus proclaimed human hubris.⁵ Yet, over time, everything falls, disintegrates, and crumbles. The ruins of our past are the final visual evidence of the fragility of the vertical, just before it falls to the ground and thereafter forms an additional nurturing layer on the surface of our globe. And «the transubstantiation never ceases», as Serres says, because, as he argues, it is «a series of transubstantiations, of which the one we have canonized is only one stage».⁶

As interesting and intriguing as this particular movement from the vertical to the horizontal state might be, what interests me most in this article goes beyond the process of the disappearance of the vertical into the horizontal.⁷ I would like to call our attention to the medieval and early modern views of the *afq* («horizon» in Arabic) as a «real» space populated by visions and sights rather than an artificial linear sign, and to emphasize in particular the horizon's exceptional, horizontal depth. This expansiveness transmits a sense of topography and even projects a sense of time. Thus, I would like to move beyond the understanding of the *afq* as a linguistic trope and spatial signifier by including it in the larger field of the semiotic landscape.

Horizontality is a position and a motion. It designates a specific state or movement usually described as «flat and level with the ground, rather than at an angle to it.»⁸ This means that this term is usually defined as opposed to or in contrast to

3 Serres (2015).

4 Serres (2015), 100.

5 See Shalem (2017).

6 Serres (2015), 100–101.

7 See, for example, the brilliant discussion in Knight Powell (2012).

8 See s. v. «horizontal», *Collins Cobuild English Dictionary* (London: Harper Collins, 1995), 813. See also Koschorke (1990).

the vertical. It is true – and theoretically commonly accepted – that the clear division between vertical and horizontal follows the distinction between temporal and spatial. Moreover, the idea of gaining knowledge by moving horizontally, namely conquering new territories and traveling to distant places situated beyond one's horizon, is a quite common praxis. Going beyond the horizons clearly refers to our ability to travel and think beyond the limits of our sight. Metaphorically speaking, it also means transcending our immediate experience. Since the horizon is generally accepted as a dividing line into which all visibility vanishes, going beyond it can present us with new (in)sights and wisdom. Thus, cosmography is perhaps the most appropriate field through which to illustrate a method of the production of knowledge as related to the conquest of spaces. As a consequence, horizontal thinking and knowledge define the practice of gaining and arranging information through the expansion of space. Opening and spreading out are vital activities for this particular method of knowledge acquisition characteristic of the encyclopedic mind. Vertical knowledge, in contrast, seems to be concerned with time rather than space, and its essence therefore implies the archaeological act of uncovering the past and digging in search for the *sui generis*, the primary, the aboriginal.⁹

Yet before turning our focus to the history of visual discovery of the *afq*, a short introduction to the origin of the Arabic word is necessary. Etymologically speaking, the English word *horizon* derives from the Greek *horizōn*, which means «to divide or separate» (*horizō*), referring to the horizon as the «marking circle» (*horizōn kyklos*) that separates sky and earth. The horizon is therefore a visual phenomenon. It is visible to the spectator as the apparent boundary between earth and sky. In Semitic languages, the word *horizon* – in Arabic *afq* and in Hebrew *ofek* – signifies the specific circles in the sky (also referred to as *hug* in Hebrew and *falk* in Arabic), among which the lower one is the horizon that touches the earth and can be seen by our eyes. The words *afq* and *ofek* also denote distance. One thus speaks of the horizons of the earth (*afq al-ardh*) as the remote regions on earth. The sense of distance associated with the horizon is quite comprehensible, as the horizon is also the specific line at which sunrise and sunset can be seen. It is, therefore, the spatial marker of the distant (far) east and the distant (far) west of our globe. The fact that it is clearly related to the appearance and disappearance of the sun, namely the break and end of day, couples it with the notion of time. The east is therefore earlier in time to the west. And indeed, alongside the common use of the word *mizrah* (the site of the sunrise) in Hebrew for denoting «east», the Hebrew word *kedem* – deriving from the verb *kadam*, meaning «to be earlier» (literary «before») – in Hebrew is also used for denoting «east». It is worth mentioning that the verb *qadama* in Arabic also denotes the notion of being earlier in

9 On verticality, see mainly Schwartz (1981), especially his discussion on vertical classification as related to the vertical order of the human body, 34–78; Steinbock (2007). Verticality was recently discussed in architectural studies, mainly in the context of power and power display. See mainly Weizman (2002); Rappaport (2010); Adey (2010); O'Neill/Fogarty-Valenzuela (2013); Hewitt/Graham (2015); Shalem (2017).

time, hence the use of the Arabic words *qadīm* («ancient») or *muqaddama* («preface») as related to the sense of earlier in time. It is no surprise, then, that Judah Halevi (ca. 1075–1141), in his book *Kitāb al ḥujja wa'l-dalīl fi naṣr al-dīn al-dhalīl* (known as the *Book of the Kuzari*, completed 1140), describes China as the specific geographic space from which the very start of the day is calculated.¹⁰ Here, in the *Book of Kuzari*, a specific topographic space is associated with the eastern horizon, similar to the use of the word *Maghreb* for denoting the regions of northwest Africa as the far west, located on the very edge of the medieval western horizon.

The word *afq* appears three times in the Qur'an. It is therefore interesting to look at these specific verses in order to understand how the horizon was understood in early medieval Islam. It is first mentioned in the Surat al-Fussilat (Explained in Detail), Sura 41:53: «We will show them Our signs in all the regions [*āfāq*; horizons] of the earth and in their own souls, until they clearly see that this is the truth. Does it not suffice that your Lord is the witness of all things?» The second mention of *horizon* appears in Surat al-Najm (the Star), Sura 53:7–10: «He stood on the uppermost horizon [*al-afq al-a'li*]; then, drawing near, he came down within two bows' length or even closer, and revealed to his servant that which he revealed.» And the third is in Surat al-Takwir (the Overthrowing), Sura 81:22–23: «No, your compatriot [Muḥammad] is not mad, He saw him [Gabriel] on the clear horizon [*al-afq al-mubīn*].»¹¹ These verses clearly suggest that the horizon is a large space that incorporates all signs that God created to testify to his might, namely all the stars and the planets that He set in heaven. The mentioning of the uppermost horizon (*al-afq al-a'li*), from which Gabriel appeared, suggests different levels of the *afq*'s, perhaps organized horizontally, from the far-off horizon to the relatively nearer. Or, perhaps, the *afq*'s are organized in a vertical order, from the upper (*al-a'li*) to the lower. The mentioning of the *afq al-mubīn* is no less interesting. It is the clear horizon, as, probably, opposed to the common obscure or blurred one we typically see. This term might also suggest spatial consciousness and the sense of the aerial space of the *afq al-mubīn*, as it is strongly reliant on the ability of the spectator to gaze into the distant horizon. Nevertheless, the terms suggest depth and a feeling of distance. The description in Surat al-Najm about how the angel Gabriel approached Muḥammad is a clear manifestation of the practically empirical approach in measuring distance between the *afq al-a'li* (the uppermost horizon) and Muḥammad. Gabriel drew nigh till he was at a distance of two bows' length, or even nearer, to the Prophet. The precise measurement endows reality and strong presence to the whole scene, but it also reminds us of the depth of the horizon and the length stretched between the horizon and earth.

10 See Halevi (1977), Book 2, section 19.

11 All my translations are taken from Dawood (1990).

4.2 Discovering depth and the sense of distance

«Was ist eigentlich Aura?» Walter Benjamin (1892–1940) asks and instantly answers, «Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag.»¹²

What is in fact aura?

Occupied with this query, Benjamin tries to define aura after being exposed, as he tells us, to the particular visual phenomenon on a summer afternoon during which an aura appears at the horizon, crowning the mountains with a halo. Looking at the horizon seems to reveal to Benjamin «a peculiar weave of space and time: a unique manifestation of distance, however near it may be.»¹³ The horizon evokes a «unique manifestation» of a sense of distance. It therefore endows the whole space with additional depth, which, like aura, cannot be clearly measured and comprehended. In contrast to the creation of depth in a painted indoor scene, which before the discovery of perspective could have been achieved by setting tangible images either on top or ahead of each other, the sense of the depth of the horizon, or, better stated, the depth of any outdoor panoramic view, was usually achieved by the use of the slanted view – the so-called bird’s-eye view. This type of gaze enables one to grasp the entire view in a panoramic manner. It suggests a new approach in which the object or focus of our gaze is freed from its objectification as an enclosed or framed image and appears embedded in a larger and wider setting. This rendering suggests a clear optical move from a constrained and specific view to a wide-open and mixed view. It also suggests a move from the usually singled-out object to the object’s spatiality and its topographic value. Gaining a view as such requires an elevated standpoint, a sort of *belvedere* from which the whole can be grasped. Like a bird that observes the landscape below from above and directs its gaze to the vanishing horizon, the elevated gaze of the beholder is likewise widened. The object of the gaze, which celebrates its importance while being depicted at the center or the foreground of any rendered composition, does not necessarily lose its focus, but appears, all of a sudden, through this slanted gaze implanted within a larger spatial context.

A case in point is the medieval lore about the legendary mirror of Adam. An account is transmitted to us in *The Book of Gifts and Rarities* (*Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuḥaf*), a late eleventh-century treatise ascribed to al-Qadi al-Rashīd ibn al-Zubayr. It is generally accepted, and for good reason, that this specific tale usually served imperial aspirations because, as will be revealed below, it describes a specific object whose main quality is to provide a full surveillance over the entire regions of an empire. But it also illustrates the role of objects in creating myths to strengthen the linkage between past and present.¹⁴ Ibn al-Zubayr recounts:

12 Benjamin (1963/1977), 57. «What is aura? A peculiar weave of space and time: the unique manifestation of a distance, however near it may be.» Benjamin (1972), 20.

13 Benjamin (1972), 20.

14 Shalem (2004); Müller-Wiener (2010); Asif (2011).

Al-Wāqidī mentions in the reports on *Futūḥ Bilād al-Sind* (Conquests of Sind) how ‘Abd-Allāh b. Sawwār al-‘Abdī was Mu‘āwiya b. Abī Sufyān’s governor in Sind and how he invaded al-Qīqān and acquired booty there. The king of al-Qīqān ransomed himself from ‘Abd-Allāh by paying the tribute (*jizyah*) and by bringing him gifts and specialities (*ṭarā’if*) of Sind and Hind, the like of which no one had ever seen. The gifts included a fragment (*qiṭ‘ah*) of a mirror. Learned people say that Allah – the Powerful and Glorious – sent it down to Adam when his offspring multiplied and spread over the earth. Adam would look into it to see whomever he wanted in his present condition, good or bad. ‘Abd-Allāh b. Sawwār sent the fragment to Mu‘āwiyah, with whom it remained as long as he lived. Then it came into the possession of the Umayyad kings and stayed in their treasury until the time of the Abbasids, who acquired it along with whatever [else] they had taken from [the Umayyad] wealth.¹⁵

The following extensive account about the remarkable mirror sent by the king of al-Qīqān is intriguing in so far as it is the first to provide the primary and cardinal myth about it.

‘Umar b. Shabbah al-Numayrī says something about this mirror that is close to what al-Wāqidī mentions. ‘Umar b. Shabbah said, ‘Īsā b. ‘Abd-Allāh told me:

My uncle ‘Abd-Allāh b. ‘Umar told me that ‘Alī – peace be upon him (*‘alayhī al-salām*) – said, «When Adam was brought down from Paradise, Allah raised him to the top of [Mount] Abū Qubays and [gradually] lifted the whole earth for him until he could see it. Then He said [to him], «All this belongs to you and your children.» Adam said, «O Lord, how may I know (*al lam*) what is in it?» So he created the stars for him, and said, «If you see such and such a star, it means so and so.» My uncle [‘Abd-Allāh b. ‘Umar] said, «Thus Adam used to know (*ya lam*) such things by means of the stars. Then that became too difficult for him; accordingly he complained about al-Madā’in to his Lord. So He sent him a mirror (*mir‘āh*) from heaven, through which he could see whatever he wished on earth. When Adam died, a devil called Faqtash sought out the mirror, broke it, and built over it a city in the east, called Jāburq [Jablaqa]. When Sulaymān b. Dāwūd – peace be upon them – became [ruler], he already knew of the mirror, and he inquired about it. He was told that Faqtash had taken it. So he summoned him and asked him about it. [Faqtash] said, «It is beneath the foundations (*arkān*) of Jāburq [Jablaqa].» [Sulaymān] said, «Bring it to me.» [Faqtash] said, «But who will destroy these foundations?» Sulaymān was told to say to him, «You yourself shall destroy them.» Sulaymān told him this, and Faqtash said, «Very well.» He [then] departed, destroyed the foundations and brought the mirror to Sulaymān. Sulaymān restored it piece by piece and strengthened it on all sides with a leather band (*sayr*). Then he looked into it and saw whatever he wanted. When Sulaymān died, the devils pounced on it and bore it away, and [only] one fragment was left, which was inherited by the Israelites, until it [finally] reached the exilarch of the Jews (*Ra’s al-Jālūt*), who gave it as a gift to Marwān b. Muḥammad b. Marwān during his wars with the Abbasids. Marwān would then rub

15 Ibn al-Zubayr (1959), 166 (no. 202); and al-Qaddūmī (1996), 174–175 (no. 202). It should be mentioned that Ibn Jubayr, who visited Medina in 1184, saw two objects hung above the *miḥrāb* of the Mosque of the Prophet. The first one was a square stone with a bright and shining yellow surface, which was regarded as the mirror of Khusraw, and the other was a little receptacle (*huqq saghūr*), which was considered to be the drinking cup (*ka’s*) of Khusraw; the alleged Sasanian mirror was occasionally associated with Aishah. See Wright (1907), 194; for the English translation, see Broadhurst (1952), 202.

it, place it on top of another mirror, and see things that displeased him. When this had gone on for a while, he threw it away and beheaded the exilarch of the Jews (*Ra's al-Jālūt*). One of [Marwān's] slave girls then took it and kept it with her. When [the Abbasid] Abū Ja'far al-Manṣūr became caliph, he already knew of it, and so he inquired about it. He was informed that it was in the possession of a slave girl of Marwān. He searched for it until he found it. [Then] it remained with him where he would look into it. It remained in the caliph's treasuries for a long time; then it was lost.¹⁶

The traditions related to this mirror are presented to us as the adventurous life story – or biography – of this legendary object. Though the function and abilities of the mirror went through a process of decay, its initial use is important. It was given to Adam in order to provide him with a full vision of the earth and the whereabouts of his three sons, who were spread out in remote regions. A panoramic, world-encompassing view was given to Adam, as if he was looking from an imaginary tower from which he could see into the distance, beyond the horizon. In fact, this account begins with the story of how Adam was brought first to the top of a mountain, and how God «lifted the whole earth for him until he could see it», clearly suggesting that the panoramic view is made by God miraculously lifting the earth, as if on a plate. Adam was thereafter instructed to read the signs in the sky, namely the stars, in order to learn about his distant sons. This particular tale is no less interesting, as it recalls the specific verses in the Qur'an in which the horizon is typically associated with reading signs in the sky, as if the permanently changing constellation of the heavenly bodies in the sky is a book that one can read like a text. However, as Adam grew old, we are told, God presented him with a remarkable mirror in which he could see the whole earth.¹⁷

The story of Adam's mirror presents a vicious cycle of occurrences. At the beginning, Adam can see the earth from above and experience a sense of distance. Soon after, however, he is advised instead to search for symbols and signs in the sky that will tell him about the earth. Later, as reading signs in the sky became difficult for him to remember, gazing into the magical mirror allowed him to gain this sight back, but at the same time caused him to realize his detachment from the mirrored images. Thus, the sense of remoteness and detachment became even stronger.

Nevertheless, according to this story, and putting the narrative about the option of using a magic mirror aside, gaining a panoramic view demands setting the beholder on an elevated spot – a panoramic *belvedere*. Moreover, as the spatial depth is revealed and the horizon can be seen, the sense of being distant emerges. Adam's mirror is therefore an allegory for the «World-Showing Glass», as Nāṣir al-Dīn al-Ṭūsī (1201–1274) argued. It is an optical instrument, but it is also, allegorically speaking, a tool, like a painting, that provides us visual access.¹⁸ It is quite as-

16 al-Qaddūmī (1996), 175–176 (no. 203).

17 It is tempting to suggest that the large disc presented by a cherub(?) to a reclining female figure at the frescoes of Qusayr 'Amra is perhaps a mirror. On this specific scene, see the recent interpretation of this object as the moon, Pinto (2018).

18 See the excellent discussion of *Mirrored Visions* and the *World-Showing Glass* of al-Ṭūsī, in Berlekamp (2011), 89–117.

tonishing that no specific depiction of the horizon or a fully panoramic landscape view appears in the arts of Islam before 1300 CE. It is true that images of large vistas, like the famous landscape vision of the so-called Barada Mosaic in the Great Mosque of Damascus (dated 705–715 CE, Fig. 4.1), clearly presents us a wide-angle vision.¹⁹ The panel, which measures thirty-seven meters in length, depicts a tranquil and fantastical vision of architectural complexes along a river (possibly the Barada River in Damascus). Though a few attempts that suggest three-dimensionality via an awkward diagonal perspective for several buildings can be detected, no sense of spatial depth is transmitted. The buildings and the trees are set in the foreground of the scene, in a row, along the line of the river's running water. The horizon is simply absent. To some extent, the same can be said of the outdoor scenes on the barreled ceiling in the main hall of the Umayyad palace of Qusayr 'Amra in Jordan (datable to the second quarter of the eighth century CE, Fig. 4.2).²⁰ Images of craftsmen occupied in outdoor construction activities inhabit the numerous square frames, organized in elongated rows, suggesting a tiled ceiling décor. The background behind the workers somehow alludes to a representation of an open landscape, consisting of smooth sand on both sides of a river, perhaps recalling the particular landscape around this palace. Yet it is hard to say if this is indeed the case, because the three horizontal and colored stripes of brownish yellow bands



Fig. 4.1: The so-called Barada Mosaic in the Great Mosque of Damascus, Syria (dated 705–715 CE), (Photo: Manar Al Athar. University of Oxford).

19 Flood (2001), 15–56; George/Marsham (2018).

20 See mainly Ali (2017); Guidetti (2016); Taragan (2008).



Fig. 4.2: Fresco of the barreled ceiling in the main hall of the Umayyad palace of Qusayr 'Amra, Jordan (second quarter of the 8th century CE).

flanking a light blue one might simply be indeed, ornamental bands. But one must admit that a faint sense of depth resides in these outdoor scenes.

The scant and sporadic survival of illustrated manuscripts in the Muslim world made between the eighth and twelfth centuries hinders drawing any conclusions about the histories of visualizing depth in art. A vague sense of depth can be detected in the thirteenth-century illustrations of the *maqamat* of al-Harīrī. In one of the illustrated manuscripts, which was probably copied in Iraq in the thirteenth century and is today kept in the Bibliothèque Nationale in Paris (Ms. Ar.5847 folio 138r, Fig. 4.3), we are confronted by a peculiar outdoor scene.²¹ It is an image of a city built on the slopes of low hills. The city and its lively bazaar are shown in the background, as if seen from afar, from one of the large open fields in the city's periphery. The notion of depth is accentuated by the presentation of large figures in the foreground and smaller ones at the back. In addition, a hint of a side road that stretches from the foreground into the main street of the bazaar in the background via a large water pool suggests a spatial depth that also endows this image with a sense of temporality.

But it was in the fourteenth century that panoramic views of landscape began to appear in illustrated manuscripts. It is plausible that this innovative genre was fostered, either directly or indirectly, by Chinese landscape painting.²² The miniature paintings of the Ilkhanid period, especially those produced at the very beginning of the fourteenth century in the city of Tabriz, display an innovative mode of

21 Grabar (1984); Guthrie (1995); Lermer (2015); O'Kane (2012).

22 On Chinese influence in general and in painting in particular, see Grube (2006); Kadoi (2017) and Masuya (2017). See also Kadoi (2009), 162–197; Hillenbrand (2002); Berlekamp/Lo/Yidan (2015), esp. 65–71.



Fig. 4.3: *Maqamat* of al-Harīrī. Illustrated manuscripts, copied in Iraq, 13th century (Bibliothèque nationale in Paris, Ms. Ar. 5847, fol. 138r).

capturing landscape (Fig. 4.4).²³ These impressionistic visions are characterized by the dynamic of lines and the (quasi-)dramatic shapes of stones, hills, trees, and even waves of water. Devoid of any human figures, these landscapes celebrate the grand vista and power of nature. The general horizontal and relatively elongated format of these paintings accentuates the panoramic view. More importantly, in these paintings the landscape serves not as a background but rather as an independent sub-

23 On the Diez Album, see mainly Roxburgh (1995); Gonnella/Weis/Rauch (2016).



Fig. 4.4: Landscape. Diez Album, fol. 71, S. 18. Illustrated miniature painting. Ilkhanid period, early 14th century, Tabriz, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

ject, which hints at the importance that landscape and nature enjoyed in Central Asian painting by the beginning of the fourteenth century. Nature appears, then, as a semantic space, a seismograph for the encoding of emotions and moods. And though a vanishing horizon is still absent in these wide-angle landscape views, a strong sense of depth does indeed prevail.²⁴ In numerous landscape and outdoor scenes in these Ilkhanid manuscripts, depth is accentuated by a diagonal order of space: a sense of distance is evoked by rendering the horizon as though the painting were cut diagonally into almost two halves. This slanting horizon suggests recession. Several images in the illustrated manuscript of al-Bīrūnī's (973–1048) *The Chronicle of Ancient Nations* from 1306, which is kept in the Edinburgh University Library (Ms. Or. 161), illustrate this. The Mongol-Chinese aesthetic in rendering the background view of paradise in the illustration of Adam and Eve (Fig. 4.5), for instance, clearly demonstrates how diagonal lines suggest depth. Moreover, in this manuscript's depiction of Christ's baptism in the River Jordan (Fig. 4.6), the diagonal line marking the division between earth and sky is strikingly sharp and can be contrasted with the undulating lines of the Jordan. Nevertheless, a sense of endless depth is achieved through this diagonal horizon, as if the shoreline of the Jordan is

24 Although several Ilkhanid landscapes of this type appear in Rashīd al-Dīn's *Jāmi' al-tawārīkh* illustrated manuscripts, this type of rendering landscape can also be detected in Jalayirid paintings. See O'Kane (2003), esp. 121, pl. 32 (in which a sense of depth is clearly accentuated). See also Ipsiroğlu (1970–71).

فِي صُورَةٍ سَبْعٍ فَلَمَّا عَلِيْنَا تَأْوَلُ نَوَاحِيهِ الْأَخْبَارِ وَأَبْتَهُ أَبَاهَا وَأَكَلَ لِقَاءَ الْبَيْتِ
 الشَّرْبِ مَا كَلَا وَحَبِيذٍ وَتَعَالَى الْبَلَابَا وَالشَّرْوِزَ فَطَهَّرَ فِيهَا أَيْمَرُصَ حَتَّى أَتَاهَا أَجْمَعًا
 وَوَلَدَهَا مَا كَلَاهُ عَرَضًا ثُمَّ الْعِزُّ فِي قَلْبِهَا زَاوَةَ فَوَلَدَتْ لَهَا كَذَلِكَ سِتَّةَ أَطْنِ وَتَعَالَى



فِي كِتَابِ ابْنِ سَيِّدِ مَعْلُومَةٍ لَمْ كَانَ الْبَطْنُ السَّابِعُ سَيِّمَكَ وَمَرَاوَاكَ وَمَرَاوَاكَ فَوَلَدَتْ
 لَهُمَا وَشَبَّحَ وَكَلَّمَ فِي نَوَاحِي السَّمَرِ الْأَوَّلِ وَأَعَانَ الْمَلُوكِ وَأَمْعِلُهُمُ الشُّرُوقَ عَنْهُمْ مَسَا
 تَسْتَفْرِغُ عَنْ السَّمَاعَةِ الْمَلُوكِ وَنَجْمَةُ الْأَذَانِ وَلَا تَسْبَلُهُ الْعَمَلُ وَلَكِنْ الْمَقْصِدُ نِيْمَا يَحْتَمُونَ
 بِسَبِيلِهِ هُوَ مَحْصِلُ التَّوَارِيخِ لَا تَسْتَأْذِي الْأَخْبَارِ وَأَنَا سَبَّحْتُ مَا أَجْمَعُ عَلَيْهِ عُلَمَاءُ الْفَرَسِ
 وَهَرَابَةَ الْخَوَاصِّ وَتَوَالِدُهُمْ وَالْمَاخُودُ بِنُورِهِمْهَا وَمَجْلَاهُ فِي جَدَائِكَ عَلَى هَيْبَةٍ مَا تَقْدَمُ
 لِكُنْ أَلَمْ تَسْتَفْرِغْ عَلَى سَبْتِهِ الْمَقْدُورِ نَوَاحِي سَائِرِ الْأَمْرِ وَمَلِكِينَ بِسَبَابِهِمُ الْعَسَاءِ هَذَا
 مِنَ الْمُتَقَرَّرِ بِذَلِكَ دُونَ سَائِرِ الْمَلُوكِ فَإِنَّ عَرَبَهُمْ وَإِنْ وَجَدَ لَهُ لَيْبٌ هُوَ عَابَرُ لَطَمَتِهِ
 بِشَرِّكَهُ وَغَيْرُهُ مِنَ الْعَرَبِيِّينَ حَتَّى أَنَّهُ وَالْأَلْبَابُ الْعَامَّةُ نَوَاحِي لَعَبِ السَّاهَا أَنْشَاهُ

Fig. 4.5: Adam and Eve. Al-Bīrūnī's *The Chronology of Ancient Nations*, copied 1307, Edinburgh University Library, Ms. Or. 161, fol. 48v.

فَمِنْ أَنْفَجَ لَهُ الْبَابُ فَهُوَ سَجَّهَا فَتَعَلَّوْا ذَلِكَ وَلَمْ يَنْفَجِ لِأَنْفُوسِ وَأَنْفَجَ لَهُمْ رُحْمَهُمْ
 فَذَلِكَ يَنْفَجُ أَيْضًا نَهْمٌ مَا يَتَعَلَّوْنَ لِنَسَبِهَا بِأَبْشَانِهَا الَّتِي لَمْ تَرَاهَا فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ وَفِي
 الْيَوْمِ الْكَانِي ذُكْرَانِ سَيَا سَيَطْرُونَ الْمَطْرَانَ الَّذِي تَصْرُهَا لِمُسْطَنْطِينِ عَلَى يَدَيْهِ وَفِي
 الْخَامِسِ صَوْمِ عِيدِ الدَّيْحِ وَفِي السَّادِسِ دِيْحًا وَفِي عِيدِ الدَّيْحِ نَفْسُهُ وَفِي الْمَعْرُودِيَّةِ
 الَّتِي صَبَّغَ فِيهَا حَيْرًا مَاءَ الْمَسِيحِ وَعَسْنَهُ فِي مَاءِ الْمَعْرُودِيَّةِ نَهْرَ الْأَرْضِ عِنْدَ مَالِغِ ثَلَاثَةِ سَنَةٍ
 مِنْ عَمْرٍو وَأَصْلُ نَهْرٍ يَرُوضُ الْقُدْسِ شِبْهُ حِمَاةٍ تَوَلَّتْ مِنَ السَّمَاءِ عَلَى مَا ذُكِرَ فِي الْأَخْبَارِ وَالرَّكْبِ



يَجْلُونَ بِأَوْلَادِهِمْ إِذَا إِلَى الطَّنْبَلِ مِنْهُمْ لَيْتَ سَبِيلَ رُفَا رَيْحٍ فَإِنَّ أَسَاءَ نَفْسِهِمْ وَسُوءَ سَمِّهِمْ بِالْأَوَّلِ
 إِجَامَةً مَاءً وَتَرَاوَنَ عَلَيْهِمْ نَهْمٌ عَسْنَةٌ فِيهِ مَاذَا تَعَلَّوْا ذَلِكَ بِهِ تَقْدِضُهُمْ وَهُوَ تَوَكُّلُ نَسَبِهَا
 عَلَيْهِ الْمَنْكَلُ كَمَا تَوَلَّدَ نَوْلًا عَلَى النُّطْرَةِ حَتَّى أَنْ أَوْتُوهُ لِهَوْدَانِهِ أَوْ خَيْرَ أَنَّهُ أَوْ الْجَسَاءُ بِهِ وَذَكَرَ
 أَبُو الْخَيْثَمِ الْأَمَوِيُّ فِي كِتَابِهِ مَعَارِفِ الْأَرْوَاحِ صِفَةَ الْمَسِيحِ وَهُوَ أَنَّهُ يُعْرَفُ عَلَيْهِ شَعْبَةُ أَيْتَامِ
 فِي الْبَيْتِ عَدُوًّا وَعَسْنًا مَاذَا كَانَ السَّابِعُ عَشْرَى وَدَهْرُ جَسَدِهِ كُلُّهُ بِالرَّبِّ ثُمَّ صَبَّغَ
 الْمَاءُ الْمَسِيحُ عَلَى يَدَيْهِ نَحَامٌ مَسْجُودِيَّةٌ فِي وَسْطِ الْبَيْتِ وَنَسَطَ الْقَسَّ عَلَى وَجْهِ الْمَاءِ بِالرَّبِّ
 حَسَّ نَسَطَ عَلَى مَثَلِ الصَّلْبِ أَرْبَعَةً وَوَلَدَهُ وَسَطَهَا ثُمَّ بَشَاكَ وَنَسَطَ رَحْلَاهُ جَمِيعًا فَسَقَّ
 النُّطْرَةَ الْوَسْطَى وَعَلَبَنَ عَلَى الْمَاءِ وَأَخْرَجَ الْقَسَّ مِنْ رَحْلِهِ وَأَمْرًا مَسْجُودِيَّةً مَاءً فَصَبَّغَ عَلَيْهِ

Fig. 4.6: Christ's baptism in the River Jordan. Al-Biruni's *The Chronology of Ancient Nations*, copied 1306, Edinburgh University Library, Ms. Or. 161, fol. 140v.

extended into an unknown end.²⁵ Of no less importance is the image of Muḥammad riding the Burāq on the *mi'raj* – Muḥammad's ascension to heaven – in the *Jāmi' al-tawārīkh* illustrated manuscript of 1315 (Edinburgh University Library, Ms. Or. 20). Greeted by angels upon his ascension, the sense of space in this painting is quite peculiar (Fig. 4.7). On the one hand, the large and open view of a hilly landscape drawn (and softly colored) by a series of undulating parallel lines accentuates the panoramic and horizontal view; on the other, a strong curved band, which recalls a rainbow, stretches practically over the entire scene, marking the division between sky and heaven. In fact, one of the angels appears as if emerging from the doors of heaven, clearly emphasizing that this curved band is indeed a threshold between two worlds. And, indeed, it is possible to say that there are two horizons depicted in this peculiar illustration: one horizon appears along the uppermost contour of the hills; the other along the curved line of the kingdom of heaven. Here, both the terrestrial and the atmospheric horizons come into view, as Muḥammad and angels tread on the threshold between heaven and earth.²⁶



Fig. 4.7: Muḥammad riding the Burāq on the *mi'raj* – Muḥammad's ascension to heaven – in the *Jāmi' al-tawārīkh*, illustrated manuscript of 1314 (Edinburgh University Library, Ms. Or. 20, fol. 055r).

During the Timurid and early Safavid periods, painters of landscape scenes were increasingly attentive to nature, and lavish gardens with blooming flora and joy-

25 It should be emphasized that this diagonal composition endows an impressionistic feel to the whole scene, as if Christ's baptism is set in a specific moment in time. But this is another aspect that goes beyond the scope of this study (the author discusses this issue in a forthcoming article on Mecca's slanting view).

26 Numerous images from al-Birūnī's *Chronology of Ancient Nations* and Rashīd al-Dīn's *Jāmi' al-tawārīkh* were discussed by Hillenbrand; see Hillenbrand (2001; 2014; 2016; 2013).

ful fauna frequently featured in their paintings. The rendition of dramatic landscapes frequently appeared in many other outdoor scenes, especially those illustrating famous melodramatic tales of the Persian *Shahnama* (The Book of Kings) and the *Khamsa* of Nizami, or Sufi tractates like the *Manṭiq al-ṭayr* (The Speech of Birds) of Farīd al-Dīn ‘Aṭṭār (1140–1220) (see, for example, the illustration from a Timurid copy of ‘Aṭṭār’s text dated 1487; Fig. 4.8). This illustration was commissioned at the Timurid court of Herat and completed in the Safavid court in Isfahan, most probably by the famous miniature painter Behzād (1450–1535).²⁷ The tips of the mountains depicted in the background of this illustration are slightly colored by a light blue pigment. This gentle coloring probably alludes to the distant location of these mountains, as if seen from afar, faded and discolored. It is rather interesting to observe that scenic landscapes, either in representations of palatial gardens or in other scenes situated in the wilderness, were mostly rendered with a depiction of a row of mountains behind scenes of action in the foreground. Rocky mountains, at times painted in shrill turquoise, pomegranate red and gaudy purplish-blue colors, were typically depicted at the very back of the scenes, as if to suggest that the discolored mountains served as barriers securing the depicted stories and their protagonists from the exterior world. Set at the back, the mountains at the horizon in these paintings appear as walled units, marking the edge of the depicted scenes, similar to the medieval legendary row of the Qāf Mountains at the horizon that encircles and secures our cosmos.²⁸ And yet, as Persis Berlekamp argues, the common vertical format of these outdoor scenes and the somewhat elongated mountains depicted in the background might suggest that the depth in these paintings is accentuated by the verticality of the composition and that the higher image is the distant. This manner of reading composition in Persian painting suggests a thoughtful artistic system for the creation of spatial organization. Berlekamp compares the Western linear perspective to this manner of painting: «Whereas linear perspective dictates that distant objects should be depicted in a smaller scale than near ones, the conventions of classical Persian manuscript painting dictate instead that they be positioned higher on the page. The vertical plane of the page therefore assumes considerable importance.»²⁹ The horizontal format, which has typically been used in the West for representing panoramic views accentuating the dissolving horizon, seems to have been replaced in Persia by the vertical one around 1400. Moreover, in a virtuosic argument, Berlekamp turns the beholder’s gaze 180 degrees, arguing that the frequent appearance of figures behind this row of hills invites the beholder to join them in looking at these scenes,

27 Roxburgh (2000).

28 There are numerous examples to illustrate these types of paintings with the row of rocks and mountains in the background. It is also likely that they present, as Berlekamp suggests, «a view from the horizons». See Berlekamp (2011), 97–102. See also Grabar (1995; 2000); and Thompson/Canby (2003). On the Qāf Mountains, see Fleisch (1978). See also the recent publication of G. van den Berg (2020).

29 Berlekamp (2011), 101.



Fig. 4.8: The Anecdote of the Man Who Fell into the Water, fol. 44r, from a *Manṭiq al-ṭayr* (The Language of Birds) of Farīd al-Dīn 'Aṭṭār. Timurid copy, Herat 1487, completed in the Safavid court in Isfahan, most probably by Behzād (1450–1535). Photo: Metropolitan Museum of Art, New York (Fletcher Fund, 1963.1486.63.210.44).

from the horizon.³⁰ Like the images in the reverse scene in the famous painting of *Las Meninas* (1656) by Diego Velázquez, the figures at the horizon in these Persian paintings are in fact the reflection of us looking at these illustrated stories from the distant horizon.³¹ The horizons in these paintings underscore a change of direction in the reading of Persian painting and in the objectives of the reversal.

It would be interesting to revisit two earlier landscape paintings with the idea of the reversal gaze in mind. The first image is taken from Rashīd al-Dīn's (1247–1318) *Jāmi' al-tawārīkh* (Edinburgh University Library, Ms. Or. 20), which was produced in Tabriz in 1315. It is the scene of Muḥammad and Abū Bakr on their hijra (on their way from Mecca to Medina in 622 AD; see Fig. 4.9). The row of mountains that frames this horizontal view of a desertlike landscape might suggest a cosmic panoramic scene, recalling the cosmic Qāf Mountains that encircle the whole world. A quotidian scene of Muḥammad and Abū Bakr on their way from Mecca to Medina gains a cosmic and universal meaning, suggesting the hijra year as a cosmic event, no less than the cosmic appearance of the Star of Bethlehem at the birth of Christ in the Adoration paintings. The second image I would like to revisit is the image of «Mountain and Streams» in the *Bihbahan*, an anthology of Persian poetic texts dated 1398 (Fig. 4.10). The vertical format of this landscape suggests depth by setting different landscapes on top of each other. In addition, the stream of water accentuates spatial continuity and a topographic link



Fig. 4.9: Muḥammad and Abū Bakr on their hijra. Rashid al-Dīn's *Jāmi' al-tawārīkh*, Edinburgh University Library, Ms. Or. 20, fol. 57r.

30 Berlekamp (2011), 101.

31 See Searle (1980); Snyder (1983); Steinberg (1981).



Fig. 4.10: Mountain and Streams. Bihbahan, 1398, Istanbul, Topkapi Library, Bihbahan. no. 1950, fol. 26r.

between foreground and background. In fact, the stream adds a sense of time and duration to the whole scene. Distance is therefore measured by time. More importantly, as far as the reversal experience suggested by Berlekamp is concerned, the distant horizon, which is set just behind the mountains, suggests then that we, the beholders, are also located at the distant horizon (the one at the foreground) while observing this panoramic landscape, as if from a bird's-eye view – in a cosmic, encompassing vista.³²

It is tempting to suggest that the common composition of *Shahnama* illustrations of the sixteenth century from the Shiraz school in Iran, in which outdoor scenes are usually defined by a row of mountains in both the background and foreground, might hint at the wide-angle, panoramic view of the events, and also suggest, as Berlekamp argues, the indirect inclusion of us, the readers and beholders of these illustrated stories, into the stories. The illustration of «Isfandiyār, Disguised as a Merchant, and Recognized by His Sisters» in the Peck *Shahnama*, in the Rare Books and Special Collection at Princeton University Library (3rd series, no. 310, fol. 252a), illustrates this notion in exemplary fashion (Fig. 4.11).³³ The manuscript was created in 1589–90 in one of the flourishing centers for miniature painting of the Muslim world, the city of Shiraz.³⁴ Isfandiyār appears at the center of the scene, sitting at «royal ease» on a throne and lavishly dressed as a wealthy merchant, though wearing a helmet. As in a princely audience, the entire courtly entourage accompanies him, and a circle of important dignitaries and slaves is formed around Isfandiyār. These are the spectators of the scene, namely the entering of Isfandiyār's sisters, barefoot and bareheaded, while holding water jars on their shoulders. The panoramic spectacle is clearly accentuated by the positioning of the spectators within a circle around Isfandiyār. Moreover, the representation of certain figures from behind enhances the sense of an amphitheater-like experience. The row of mountains at the horizons with some spectators looking with wonder at the scene and the other row of hills at the very foreground of the miniature also suggest a panoramic view, as if from one horizon to the other, into which, we, the beholders, are also invited. Thus, it seems that beyond the typical compositional formula of the Peck *Shahnama*, which, as observed by Marianna Shreve Simpson, consists of the arrangement of three planes, a sense of spatiality and perhaps even a panoramic view is represented in these Persian paintings. Impressions of space and depth and the sense of distance, suggested by the state of the beholders at the horizons, are at play in the landscape paintings in Persia of the fifteenth and sixteenth centuries.

It was probably during the reigns of Akbar (r. 1556–1605) and Jahangir (r. 1605–27) that a great interest in European painting flourished at the Mughal court. As Mika Natif recently suggested, this artistic interest formed part of a wider governmental program, the *ṣulḥ-i kull* policy, namely the promotion of tolerance as a polit-

32 Jayhani (2014).

33 Shreve Simpson (2015), 126–127.

34 See Shreve Simpson (2015), 18–47, esp. 20–22.



Fig. 4.11: Isfandiyār, Disguised as a Merchant, and Recognized by His Sisters, The Peck Shahnama, Rare Books and Special Collection at Princeton University Library, 3rd series, no. 310, fol. 252a.

ical tool for shaping social balance at the Mughal court, and of concepts about the Mughal emperors' just rule and the «virtuous city».³⁵ European masterpieces of art were collected and copied. It is probably this specific artistic disposition that provided new aesthetic manners for suggesting the depth of landscape through an evident use of a receding perspective and, more interestingly, through representations of vanishing horizons – an atmospheric perspective, as Natif calls it.³⁶ Natif makes a clear distinction in Mughal paintings between landscapes that form part of the depicted narratives and those simply added as backdrops to scenes in order to suggest depth. She argues that receding landscapes started to appear as early as 1590. It is worth emphasizing that early receding landscapes, like that of Majnun visited in the wilderness by his father (dated 1597–98), discussed by Natif,³⁷ clearly set the miniaturized cities either beyond or within the aforementioned walled hills at the horizon. It is plausible that the universal growing interest in geography at these moments, when the world expanded through imperial aspirations driven by greed in both eastern and western directions, namely either to the Americas or to the Far East and India, also led to the increase in human consciousness of the geographic distances of our world. The emergence of illustrated maps, usually accompanied by vedute of major port cities and trade centers, attests to the expanding interest and desire for collecting empirical knowledge of these distant spaces. Small vignettes of miniature cities set at the vanishing horizon appear in the Mughal painting of this period. The sense of depth was achieved by the confrontation between the large figures in the foreground and the small, almost miniature images at the vanishing horizon and by the soft degradation of colors – that is, the use of pastels and subtle, gradual chromatic shifts – that creates a sense of perspective. This notion is best illustrated in the scene of Jahangir visiting the ascetic Jadrup (datable 1616–20), which was painted by Govardhan and is kept at present in the Musée du Louvre in Paris (see Fig. 4.12). The evanescent depiction of the city in this painting transforms it into an intangible object, seen but remote and unapproachable. Painted in pale greens and blues, the city's architecture appears almost transparent, to some extent recalling a phantom image that can be perceived but not grasped. The nearly invisible city softly merges into the light blue sky and gradually dissolves into the blurry void. This backdrop scenery produces the sense of distance, in which the figurative is slowly transformed into the abstract, into an infinite depth.

A celebration of the panoramic view of a diminishing landscape «evaporating» into the sky appears in the famous illustration of Alexander lowered to the bottommost of the sea. A sixteenth-century miniature painting of the *Khamsa* (Quintet) by the poet Amīr Khusrau Dihlavī (1253–1325), the painting is attributed to Mukunda and was made between 1597 and 1598, in the times of Akbar (Fig. 4.13). It depicts Alexander's desire to gain knowledge of the hidden abysses of the ocean

35 Natif (2018).

36 See mainly Natif (2018), 152–204. See also Koch (2006); Gonzalez (2016), esp. 183–230; Saviello (2019); Singh (2017).

37 Natif (2018), Fig. 47 and 47a.



Fig. 4.12: Govardhan Jahangir Visiting the Ascetic Jadrup, ca. 1616–20, painted by Govardhan, Musée Guimet, Paris.



Fig. 4.13: Alexander Lowered into the sea. Alexander lowered to the bottommost of the sea. *Khamsa* (Quintet) of the poet Amīr Khusrau Dihlavī (1253–1325). Probably painted by Mukunda between 1597 and 1598, New York, Metropolitan Museum of Art, 13.228.27.

by being lowered down into the sea in a huge glass bottle – a transparent diving bell.³⁸ It might be suggested that this illustration embodies the vertical and horizontal directions that Alexander the Great took in his quest for knowledge. The vertical search is strongly emphasized in the foreground, which depicts Alexander plunging into the depths of the sea. But the depiction of a panoramic landscape in the background in a receding perspective, which suggests an endless recession, might allude to Alexander's horizontal quest for knowledge, namely his wish to explore distant geographical regions and even to move beyond the end of the world, into the lands of darkness.

And yet, as clearly observed by other scholars, panoramic landscape in Mughal painting around 1600 – at times forming a sort of upper zone or band in the background of a scene – contributed much to the production of a sense of depth. This aesthetic novelty of rendering landscape augments novel aesthetic experiences. It enhances the beholder's feeling of being immersed in the depicted drama or tale, as if being pulled into the endless depth of the horizon. The foreground was typically presented so near as to be palpable, as if it could be touched, thus inviting the beholder to step, so to speak, into the scene. The receding perspective of the landscape at the horizon evokes a sense of distance and presents the spaces depicted there as an unreachable zone of an unending depth into which the beholder could be drawn. The scene was therefore given a three-dimensional feel, and, in addition, a sense of duration, endowing the depicted story with a sense of time. Time and space were united, and the vanishing panoramic landscape in Mughal painting acts as the dissolving point of Renaissance perspective.³⁹

4.3 Sights at the horizon

I would like to begin this section on horizontal delusions at the horizon, exploring the delusive dimensions of the *afq*, with the specific scene of Ali's well in the renowned film *Lawrence of Arabia* (1962), directed by David Lean.⁴⁰ Set in the flat and «empty» landscape of the Arabian Desert, the camera focuses on the upper body of Peter O'Toole (as T. E. Lawrence), who stands half-turned to the camera, covered in dust and under the heat of the noon sun. Behind him, a wide and open view of the Arabian Desert appears. The flat dunes of sand emerge as a thin horizontal band at the lower part of the frame, and the clear blue sky above occupies almost the entire background. Lawrence's vigilant and somehow worried gaze is directed toward something set beyond the framed scene, and some faint noises, heard from a distance, suggest that something is happening. Then, abruptly, the camera's focus turns 180 degrees, and we gain a full vista of the desert – the same

38 Casari (2012).

39 See the discussion in Natif (2018), 193–204. See also Koch (2000); Weiss (2010); Minissale (2009); Necipoğlu (2015).

40 See «*Lawrence of Arabia* (2/8) Movie CLIP – Ali's Well (1962)», YouTube, 2:41, <https://www.youtube.com/watch?v=ud1zpHW3ito> (25.7.2021).

one that Lawrence looks at. The scene is quite serene. The panoramic view of the desert is divided into two halves of bright yellow sand and a light blue, clear sky. A small bush is seen on the left-hand side. The horizon is set at the very meeting point between heaven and earth. It is hazy and blurred. An auratic vision of an unformed shape, like a cloud, is seen at the horizon – a phantom? Yet, along the flattened line of the horizon, at its depth, an unclear and flickering vision of a seeming lake or a placid sea starts to crystalize in front of our eyes. The vision of the watery sources at the horizon merges into the blue sky, and we are prevented from making any distinction between sky and water. A tiny black mark in the form of a thin vertical line appears at a distance, as if coming from and reflected in these waters. It moves sinuously, like a fluttering banner. It advances toward us. Unable to figure out what we are actually seeing, the camera takes another abrupt turn of 180 degrees, and the figure of Tafas, Lawrence's Bedouin guide and bodyguard, appears in front of us. Like Lawrence, he is shown from the waist up. His gaze is also fixed on the moving image. Unable to determine if this is a phantom – namely a *fata morgana* – or a real living image of a man riding a camel, he is mesmerized by this view. Lawrence and Tafas seem nervous. Yet, as this mysterious image nears, the imaginary image is about to become real – a man clothed in black and riding a camel. At this very moment of recognition of the real, as the vision of the mirage in the background disappears, Tafas hurriedly rushes for his pistol. The illusory vision of the rider turns into flesh. It is Ali Ibn Kharis (played by Omar Sharif), and Tafas pays with his life for this encounter.

The desert's horizon is linear, like the far-off one seen while gazing at the sea from the shore. It marks the division between the surface of the earth and the air above it. On a clear day, this division might appear as a sharp and well-defined line, like the imaginary contour that comes into existence in order to define borders between land, sky, and sea. Unlike the vanishing horizon of the uneven landscape, which normally demands an elevated position in order to see it, the one over the sea or that of the desert (the waterless sea) can be viewed at the same flattened level of the surface of the seashore or of the desert. It is rather surprising that the clear-cut linear horizon of desert and sea was rarely depicted in Mughal painting. Whereas the depiction of a row of mountains in the background of a scene came to be – from the late fourteenth century on – a *topos*, suggesting the far lands at the horizon, the horizontal line is simply absent. To the best of my knowledge, the sole example of a peculiar mixture between a hilly distant view seen from a bird's-eye view and a placid sea with its sharp, linear horizon appears in the illustrated page of Kamal Muhammad and Chand Muhammad, which was made in 1680 in Bijapur (The Metropolitan Museum of Art, New York [1982.213]; Fig. 4.14).⁴¹ The placid sea appears behind pink and green hills. A small sailing ship is traveling smoothly across the water, located almost at the horizon, perhaps suggesting a dissolving

41 This image was recently discussed in Haidar/Sardar (2015), cat. no. 71.



Fig. 4.14: Landscape, painted by Kamal Muhammad and Chand Muhammad, 1680 in Bijapur (Deccan), 1680, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982.213.

point. The horizon is marked by the sharp division of colors, namely between the dark color of the sea and the golden sky with clouds sailing through it.⁴²

42 Later examples, mainly of the Qajar era, do present the clear-cut horizon that divides sea from sky and even added sometimes the image of a sailing ship; see for example the scene of *Pharaoh and His Army Drowning in the Red Sea* at the Israel Museum in Jerusalem (O.S. 4463.12.77); Brosh/Milstein (1991), 90–91.

And yet, as Walter Benjamin observes while looking at the aura at the horizon, the horizon and its auratic haze appear as «a peculiar weave of space and time». In this part of the article I would like to suggest that the horizon in the desert was understood as «a weave of space and time», and that perhaps the visual phenomenon of the *fata morgana*, *sarāb* in Arabic, might have augmented Mughal artists' desire of depicting fantasy-like images at the horizon. Moreover, and as will be shown below, the common Mughal artistic practice of treating the vanishing horizons in an abstract manner, namely by using patches of soft opaque colors diffusing into one another, transforms the horizon into a zone of non-concrete visions that incites our imagination to discover in it concrete forms. Thus, the image-suggestive character of the horizon in these paintings transforms the horizon into a space of fantasy of illusive visions, and into a field in which the beholder oscillates between figuration and abstraction.

Christopher Pinney recently traced the curious histories of the visualizations of mirages in art.⁴³ His book, which opens with an account of a mirage envisioned by Major James Abbott (1807–1896) in 1829 in central India, discusses numerous accounts and depictions, mostly modern, of this natural phenomenon. Many of these examples are set in the desert or on the sea and usually include visions of watery landscapes or of those of «magic» cities and castles in the air. The phenomenon of *fata morgana*, namely the appearance of a superior image at the distance, just above the horizon, is an optical illusion visible to the naked eye. It appears only in calm weather, as a layer of significantly warmer air rests on top of colder, dense air. This arrangement of layers of air is unusual, for in general a warm layer of air accumulates next to the globe's surface. Air gets colder as it gets higher. When the reverse is the case and colder air lies beneath warm air, it acts like a refracting lens bending the rays of light that go through it while producing a series of both inverted and erect images.

A *fata morgana* is mentioned twice in the Qur'an. It is first introduced in Sura 24, Surat al-Nur (the Light), in verse 39. Known as *sarāb*, it is used in this verse as a metaphor for the deceptive deeds of the unbelievers.⁴⁴ It reads, «As for those who disbelieve, their deeds are as a mirage [*ka-sarāb*] in a desert. The thirsty one supposeth it to be water till he cometh unto it and findeth it naught, and findeth, in the place thereof, Allah, Who payeth him his due; and Allah is swift at reckoning.»⁴⁵ This verse clearly attests to the common familiarity of the citizens of Arabia with the optical phenomenon of the *sarāb* in the desert. It also accentuates the frequent presence of visions of water at the horizon and the deceitful character of these mirages, especially in the desert where water is in dire shortage. Like the *fata morgana* scene in David Lean's *Lawrence of Arabia*, the relationship between the observer and the mirage of water in the Qur'an suggests an intricate thirst-quenching liaison. The second mention of a *sarāb* appears in the context of the Last Day, in which

43 See Pinney (2018), 85, for his short discussion of David Lean's *Lawrence of Arabia* as well as Werner Herzog's *Fata Morgana*.

44 For *sarāb*, see Rippin/van Gelder (2012).

45 Translation taken from Pickthall (1930), 256.

mountains will disappear into dust like a mirage. In Sura 78, Surat al-Naba (the Tidings), verse 20, we hear, «And the hills are set in motion and become as a mirage.»⁴⁶ The concept of apocalyptic visions of hills and earth in motion probably relates to Biblical descriptions of how strong faith in God can work on solid substances and how His power can easily change the world and its cosmic order. The text in the Gospel of Matthew (17:20) explicitly speaks about faith: «[I]f your faith were the size of a mustard seed you could say to this mountain, «Move from here to there», and it would move.» In the Old Testament, in Psalm 29:8, the desert is described as being shaken by the presence of God: «The voice of Yahweh sets the wilderness shaking.» The mirage, *sarāb*, appears then in the Qur'an as supernatural and uncanny, deceitfully and yet indirectly, or allegorically, alluding to the power of Allah. The description of the shaking wilderness (*midbar*, namely desert) in Psalms, also seems to suggest that vibrating images of the *sarāb* in the desert might be associated with divine intervention and the instability of the earth at the end of times. It is worth mentioning that another term used in pre- and early Islamic poetry is *āl*. This term likewise denotes optical delusion experienced in the desert, in this case involving the appearance of a quivering image floating in the air.⁴⁷ Nevertheless, stories about deception caused by *sarāb* and *āl* were usually used as allegories for the nothingness that unbelievers will face on their deathbed,⁴⁸ similar to those running to the mirage of water in the desert to quench their thirst.

The medieval account of the Miracle of the Muqattam Hills in Cairo embodies some of the aforementioned conceptions of a *sarāb*. And it might also echo certain tales concerning the appearance of a *sarāb* in this specific site. It tells us how the Fatimid caliph commanded the Christian Patriarch of Cairo to demonstrate to him how mountains can be moved by the power of faith, as related in the New Testament, in Matthew 17:20. And, indeed, in a performative act, the Coptic Patriarch was able to cause the hills of Muqattam to rise from the ground three times. Reciting time after time «Lord have mercy» and prostrating three times, the hills obeyed the patriarch three times and, as his head was raised and the sign of the cross was made, the hills of Muqattam likewise rose. Jennifer Pruitt convincingly argues that this account illustrates the religious rivalry existing by the second half of the tenth century AD in the city of Cairo between the different monotheistic communities.⁴⁹ Moreover, it is very likely that this anecdote was told in order to explain the involvement of the Fatimid caliph al-Mu'izz (r. 953–975) in financing the restorations of the church of Saint Mercurius in the monastery of Abu Sayfayn and the Hanging Church (al-Mu'allaqah) in old Cairo, in Fustat.⁵⁰ But one cannot avoid imagining the desert landscape of the Muqattam Hills on a sunny day (Fig. 4.15), and

46 Pickthall (1930), 427.

47 See footnote §§§ (44).

48 In the *tafsīr* of the Qur'an 24:39, the unbelievers on their deathbeds are compared to those running to a mirage of water in the desert to quench their thirst. See <http://islamicstudies.info/reference.php?sura=24&verse=39> (25.7.2021).

49 Pruitt (2020), 59–67; see also Pruitt (2015).

50 See Pruitt (2020), 59–66.



Fig. 4.15: The Mukhattam Hills, print, in: Moritz Busch, *L'Orient Pittoresque*, publication artistique destinée d'après nature par A. Löffler et accompagnée du texte descriptive du Maurice Busch, Triest, Lloyd Autrichien, 1865.

the possible appearance of these hills as an optical illusion of a *sarāb*, rising above the ground, floating in mid-air, and perhaps even quivering, as traditions tell.

The following three examples of Mughal paintings are all datable to around 1630, most probably to the time of Shah Jahan (1592–1666), who ruled between 1627 and 1658. They all have similar vertical compositions, and each consists of – with small modifications – a main human figure, usually depicted from head to toe. The main figure occupies the foreground of the scene, while in the background, typically in the lower zone of the painting, an open vista of a vanishing landscape appears. These paintings are also characterized by a peculiar aesthetic quality, namely the depiction of an airy and lofty panoramic space that endows the entire scene with a somewhat atmospheric feel.

The painting of a *Dervish with a Lion*, a folio from the Shah Jahan Album of 1630 (Fig. 4.16), displays the full image of a walking dervish in profile, accompanied by a lion on a leash. The dervish holds a rod in his right hand and in his left a metal chain that is bound to the lion's neck. In the background, at about waist height, an image of a hilly landscape can be seen (Fig. 4.16a). The view is stunning. A settled



Fig. 4.16: *Dervish with a Lion*, a folio from the Shah Jahan Album of 1630, New York, The Metropolitan Museum of Art, Kev.Album.1630. 55.121.10.11.v.



Fig. 4.16a: Detail of *Dervish with a Lion*, a folio from the Shah Jahan Album of 1630, New York, The Metropolitan Museum of Art, Kev.Album.1630. 55.121.10.11.v.

area defined by its buildings and green trees is seen from afar and is softly embedded in the valley. At the far horizon, the landscape is completely blurred, and no clear distinction can be made between land and sky. The slightly darkened areas in the far distance suggest either dimmed hills or even clouds. An ethereal feel populates this landscape scene. The vastness of the air that surrounds the dervish and his lion, namely the colored background, evokes the impression that the material world has just evaporated into an enormous cosmic void, and that the rays of the sun that break through allude to spiritual revelation. What I want to stress here is the fantastic, almost supernatural, even spiritual, feel in this painting.

The appearance of the landscape dissolving into the air, exactly at the horizon, is therefore a key to understanding the limit of both worlds depicted here, the material and the spiritual.⁵¹ It would be tempting to suggest that the appearance of diminishing landscapes in the backgrounds of several Mughal paintings in which Sufi saints or Hindu sages and poets are depicted in the foreground as

51 I deliberately have avoided discussing the *sarāb* and the mirage of the *fata morgana* in the context of the Prophet's *mir'āj*. But the spiritual connotation of the possible ethereal and atmospheric visions in the *afq* as related to mystical experiences of revelations and as allegories for the high

they converse with each other, or with princely figures of the Mughal court, might be read as visions of spiritual depths and mystical horizons.⁵²

When does an image of landscape cease to be a signifier of landscape? Or, in other words, when is an image of a landscape a specter of landscape, a hallucination?

Though it is almost impossible to answer this question, some images of rural scenes set in pastoral landscapes seem to be depicted as if hanging in the air, as if a *sarāb*. This is the case of the vision of landscape in the painting of *Akbar with Lion and Calf* (Fig. 4.17). Painted by the master Govardhan (active ca. 1596–1645) and commissioned by Shah Jahan to commemorate his grandfather, the great King Akbar (r. 1556–1605), this painting allegorically displays Akbar in full length with a radiant golden halo.⁵³ The king is crowned by putti, who appear in the sky just above the ruler's head. A lion, whose head is turned backward and who displays his fearful teeth, is located at Akbar's feet on the left-hand side of the painting, while a slightly fearful calf appears at Akbar's feet on the other side. Akbar appears at the axis of the world, along its vertical spine. He bridges heaven and earth. Above, in the heavenly kingdom, putti within clouds declare his power, while at Akbar's feet the terrestrial world is depicted with the two allegorical animals, the lion and the calf. But in between these zones, between heaven and earth, several depictions of rural landscapes can be discerned (Fig. 4.17a). The landscapes hang in the air. They have a strong ethereal quality, which, to some extent, recalls the landscape in the painting of *Dervish with a Lion*. A mansion, a bridge, several trees, cows, and three human figures appear as phantoms along the shores of a wide river. They are set within a large, horizontal, and scenic view of a landscape. The fact that they are painted with shades of light blue colors and are highlighted by either faint contours or a few meager strokes of white brushstrokes (in a pictorial chiaroscuro technique) contributes to the dreamlike appeal of this view. Like the signs that are mentioned in the *afq* in Surat al-Fussilat (Sura 41:53), or perhaps like the vision of the earth and its far regions that were made visible to Adam by using the magic mirror, these images of pastoral landscapes appear as phantasmagorias. Yet these particular dreamlike images and the fantastic views of putti in the heavenly realm accentuate the figures of Akbar, the lion, and the calf as corporal and real. At the same time, however, a sense of spirituality and sacredness is also infused here. The terrestrial vision of Akbar appears all of a sudden as a mental image: Is he perhaps a specter? A *sarāb*?⁵⁴

spiritual stage of the devotional believers should not be underestimated, especially in the Sufi circles in Iran and India. For the Prophet's *mi'rāj*, see mainly Gruber/Colby (2010).

52 There are many examples to illustrate this type of composition, see for example the ones kept at the Harvard Art Museums (*Prince Khurram and Companions Visit a Hindu Sage*, 1937.19; or *Emperor Jahangir and Gosain Jadrup*, Folio from the St. Petersburg Muraqqa', 1937.20); or the one from the Shah Jahan Album kept at the Louvre, *Visit of a Group of Ascetics*, OA 7170. See Minisale (2009), esp. 26–54, 91–129; Gonzalez (2016), 209–217.

53 For the meaning of light in Mughal painting of royal figures, see Asher (2004).

54 Of course, this image of Akbar I belongs to the genre of the making of an imperial image in the Mughal court; see mainly Cleveland/Beach/Koch/Wheeler/Thackston (1997); Koch (2012), 194–209; see also Rice (2011).



Fig. 4.17: *Akbar with Lion and Calf*. Painted by the master Govardhan (active ca. 1596–1645) and commissioned by Shah Jahan to commemorate his grandfather, the great King Akbar (r. 1556–1605), New York, The Metropolitan Museum of Art, Akbar.1630.55.121.10.22.



Fig. 4.17a: Detail of *Akbar with Lion and Calf*. Painted by the master Govardhan (active ca. 1596–1645) and commissioned by Shah Jahan to commemorate his grandfather, the great King Akbar (r. 1556–1605), New York, The Metropolitan Museum of Art, Akbar.1630.55.121.10.22.

The *afq* in Mughal paintings, especially around 1600, appears as a space. It is a zone full of visions, and the sky spread above is commonly depicted as an illusive space with its peculiar depth. The portrait of the great Safavid ruler Shah Abbas I (r. 1588–1629) riding a horse at hunt, which was made by one of the professional portraitists of the Mughal court Vishnu Dās, most probably between 1613 and 1619, is a case in point (Fig. 4.18 and 4.18a). The crystalline clarity with which Shah Abbas I, his horseman, the falcon, and the horse are painted contribute to the strong presence of these figures in the painting. And yet they are set in an ethereal space in which no distinction is made between earth and air. The several clouds at the upper part of the painting, as if seen through a mirror, appear like a *sarāb* at the far distant horizon. They certainly contribute to the somewhat melancholic atmosphere of this painting. Moreover, the contrast between the hyperrealism with which these figures are rendered and the imperceptibility of the background behind them accentuates the phantom-like and illusory space in which the figures



Fig. 4.18: *Shah Abbas I* (r. 1588–1629) riding a horse at hunt. Muraqqa, painted by Vishnu Dās, most probably between 1613 and 1619, St. Petersburg, Hermitage.



Fig. 4.18a: Detail of *Shah Abbas I* (r. 1588–1629) riding a horse at hunt. Muraqqa, painted by Vishnu Dās, most probably between 1613 and 1619, St. Petersburg, Hermitage.

reside.⁵⁵ It is beyond the scope of this short study to discuss the «second» *afq*, the images of landscape visions in the sky, above the horizon. Like *fata morgana*s, these visions have optical and physical explanations that are linked to how one might imagine scenery while looking at the vast landscapes «painted» by the movement of clouds. It would nevertheless be of interest to introduce images of this second *afq* into the study of landscape painting in the regions of the world of Islam and its Islamicate spaces.⁵⁶

I would like to end this study with the so-called Last Horizon, or the upper sky, and the ability of the Mughal artists to suggest depth by creating an abstract vision of depth at the very upper part of the painted scene. This artistic phenomenon is quite common in Mughal painting. It is usually achieved by suggesting a further upper sky, set much higher above the hazy air of sky and earth at the

55 On this image, see Akimushkin (1996), cat. no. 26. See also Ritter (2009), 270–273.

56 For the expressive power of images of clouds in Islamic paintings, see the pioneering work of Hillenbrand (2016). See also the short discussion of Gonzalez (2016), mainly 212–214, on clouds and skyscape; Damisch (2002).

meeting point between the two, at the horizon. In some cases, a hint of clouds can be seen, but in numerous other examples horizontal patches of pastel colors or a prism of a set of faint colors suggest the depth of the last horizon. To some extent this abstract notion of creating depth through seemingly abstract painting recalls the almost abstract visions of some of the landscape paintings of J. M. W. Turner (1775–1851), or even the modern abstract canvases of Mark Rothko (1903–1970). This abstract space of the «second sky» in Mughal painting creates what Valerie Gonzalez calls the «scopic motif of the horizon», and invites the beholder to immerse themselves into the unending depth.⁵⁷ Moreover, it provides a space for visual ambiguity, because it also forces us to search for a possible figuration.⁵⁸ The Mughal painting of a *Dervish Leading a Bear* (Fig. 4.19), which is declared by Shah Jahan's handwriting on the second decorative border of the painting as being made by Govardhan («the work of Govardhan»), is a good example of this artistic notion. It has been suggested that the combination of the tamed bear walking stride for stride with, and fully controlled by, the Sufi dervish might refer to the struggle between the higher self and the baser instincts in Sufi traditions.⁵⁹ But a no less allegorical power for the desired spiritual state of the Sufi dervish is the abstract background behind him. This large colored field consists of an expanse of a powerful violet-lavender color dissolving into a light blue. The last horizon, perhaps the *al-afq al-a'li* (the uppermost horizon) appears just above the Sufi's head (Fig. 4.19a). The soft dissolving of the violet lavender into blue via a mist of brownish colors appears as a visionary landscape of distant mountains and seas. The last and uppermost horizon, perhaps the spiritual one, appears like a *sarāb*, mysterious and inviting.

It is typically accepted that depth relates to verticality. And indeed, looking into the abyss of a well is looking into the depths, into an unending end. But no less depth can be discerned by looking into the horizon. Whereas vertical depth, like a Renaissance perspective, is usually focused to one vanishing point, horizontal depth expands along the horizon and keeps to its linearity. The horizontal line of the horizon, or the horizon's depth, or even its distance, can be imagined and thought, because, as Dan Karlholm has written, the horizon is «like the contour line which comes to exist as a pure illusion or temporary hallucination, as a pure difference between bodies».⁶⁰

Perhaps this illusory and auratic quality of the horizon contributes to its spiritual value as well. It is fitting to close with the poetic verses of the medieval scholar Al-Salah al-Şafadī, who writes in his commentary on the poem *Lāmīyat al-Ājam* (the L-poem of the non-Arabs), how beautiful are the words of a poet, em-

57 Gonzalez (2016), 210.

58 Gamboni (2001; 2002); see also Flood (2016).

59 See Welch/Schimmel/Swietochowski/Thackston (1987), no. 76. See also Okada (1992), 202. The painting was recently published in Calouste Gulbenkian Museum (2019), cat. no. 106. It should be added that this notion of confronting animal instincts with human spiritual faculties is also accentuated by the juxtaposition of the bear's pelt and the furry skin dress of the Sufi dervish.

60 Karlholm (2018), 19.



Fig. 4.19: *Dervish Leading a Bear*. The Shah Jahan Album. Painted by Govardhan (active 1596–1645), New York, The Metropolitan Museum of Art, 55.121.10.10.



Fig. 4.19a: Detail of *Dervish Leading a Bear*. The Shah Jahan Album. Painted by Govardhan (active 1596–1645), New York, The Metropolitan Museum of Art, 55.121.10.10.

phasizing the role of the horizon and the planets in the human search for knowledge. He thus cites the following verses:

I became thoughtful over the secret of the horizon,
 For the beginning of all knowledge is ignorance;
 But the ways of the shining stars did not lead to it,
 Until I succeeded in finding it in the sun.⁶¹

61 ad-Damīrī (1908), vol. 2, part 1, 457.

4.4 Bibliography

- ad-Damīrī (1908): Muḥammad Ibn-Mūsā ad-Damīrī, *Ad-Damīrī's Ḥayāt al-ḥayawān (A Zoological Lexicon)*, trans. Lt-Colonel A. S. G. Jayakar, London.
- Adey (2010): Peter Adey, «Vertical Security in the Megacity Legibility, Mobility and Aerial Politics», *Theory, Culture and Society* 27.6, 51–67.
- Akimushkin (1996): Oleg F. Akimushkin, *Das St. Petersburger Muraqqa'*, Milan.
- al-Qaddūmī (1996): Ghāda al-Hijjāwī al-Qaddūmī, ed. and trans., *Book of Gifts and Rarities (Kitāb al-Hadāyā wa al-Tuḥaf)*, Cambridge, MA.
- Ali (2017): Nadia Ali, «Qusayr 'Amra and the Continuity of Post-Classical Art in Early Islam: Towards an Iconology of Forms», in: Achim Lichtenberger and Rubina Raja (eds.), *The Diversity of Classical Archaeology*, Turnhout, 161–197.
- Asher (2004): Catherine Asher, «A Ray from the Sun: Mughal Ideology and the Visual Construction of the Divine», in: Matthew T. Kapstein (ed.), *The Presence of Light: Divine Radiance and Religious Experience*, Chicago, 161–194.
- Asif (2011): Manan Ahmed Asif, «Adam's Mirror: The Frontier in the Imperial Imagination», *Economic & Political Weekly* 46.13, 60–65.
- Beach/Koch/Thackston (1997): Milo Cleveland Beach, Ebba Koch and Wheeler M. Thackston, *King of the World: The Padshahnama; An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle*, London.
- Benjamin (1963/1977): Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 45–64.
- Benjamin (1972): Walter Benjamin, «A Short History of Photography», trans. Stanley Mitchell, *Screen* 13.1, 5–26.
- Berlekamp (2011): Persis Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*, New Haven and London.
- Berlekamp/Lo/Yidan (2015): Persis Berlekamp, Vivienne Lo and Wang Yidan, «Administrating Art, History, and Science in the Mongol Empire: Rashid al-Din and Bolad Chengxiang», in: Amy S. Landau (ed.), *Pearls on String: Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts*, Baltimore, 53–85.
- Broadhurst (1952): R. J. C. Broadhurst, *The Travels of Ibn Jubayr*, London.
- Brosh/Milstein (1991): Na'ama Brosh and Rachel Milstein, *Biblical Stories in Islamic Painting*, Tel Aviv.
- Calouste Gulbenkian Museum (2019): *The Rise of Islamic Art 1869–1939*, exh. cat. Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon.
- Casari (2012): Mario Casari, «The King Explorer: A Cosmographic Approach to the Persian Alexander», in: Richard Stoneman, Kyle Erickson and Ian Richard Netton (eds.), *The Alexander Romance in Persia and the East*, Groningen, 175–203.
- Damisch (2002): Hubert Damisch, *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*, Stanford.
- Dawood (1990): N. J. Dawood (trans. and ed.), *The Koran: With Parallel Arabic Text*, London.
- Fleisch (1978): H. Fleisch «Kāf», in: P. Bearman et al. (eds.), *Encyclopaedia of Islam: Second Edition*, Leiden, 400–402.
- Flood (2001): Finbarr Barry Flood, *The Great Mosque of Damascus: Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*, Leiden.
- Flood (2016): Finbarr Barry Flood, «Animal, Vegetal, and Mineral: Ambiguity and Efficacy in the Nishapur Wall Painting», *Representations* 133, 20–58.
- Gamboni (2001): Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London.

- Gamboni (2002): Dario Gamboni, «Visual Ambiguity and Interpretation», *Res: Anthropology and Aesthetics* 41, 5–15.
- George/Marsham (2018): Alain George and Andrew Marsham (eds.), *Power, Patronage, and Memory in Early Islam: Perspectives on Umayyad Elites*, Oxford.
- Gonnella/Weis/Rauch (2016): Julia Gonnella, Friederike Weis and Christoph Rauch (eds.), *The Diez Albums: Contexts and Contents*, Leiden.
- Gonzalez (2016): Valerie Gonzalez, *Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526–1658*, London and New York.
- Grabar (1984): Oleg Grabar, *The Illustrations of the Maqamat*, Chicago.
- Grabar (1995): Oleg Grabar, «Toward an Aesthetic of Persian Painting», in: Susan Scott (ed.), *The Art of Interpreting*, University Park, 131–162.
- Grabar (2000): Oleg Grabar, *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*, Princeton.
- Grube (2006): Ernst J. Grube, «Chinese Elements in Islamic Art, Specifically in the Timurid Period», in: Annette Hagedorn (ed.), *The Phenomenon of «Foreign» in Oriental Art*, Wiesbaden, 71–79.
- Gruber/Colby (2010): Christiane Gruber and Frederick Colby (eds.), *The Prophet's Ascension: Cross-Cultural Encounters with the Islamic Mi'rāj Tales*, Bloomington and Indianapolis.
- Guidetti (2016): Mattia Guidetti, «The Long Tradition of the Cycle of Paintings of Qusayr 'Amra», *Eurasiatica* 4, 185–200.
- Guthrie (1995): Shirley Guthrie, *Arab Social Life in the Middle Ages: An Illustrated Study*, London.
- Haidar/Sardar (2015): Navina Najat Haidar and Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500–1700: Opulence and Fantasy*, New York.
- Halevi (1977): Judah ha-Levi, *Kitāb al ḥujja*, ed. by David H. Baneth, Jerusalem.
- Hewitt/Graham (2015): Lucy Hewitt and Stephen Graham, «Vertical Cities: Representations of Urban Verticality in 20th-Century Science and Literature», *Urban Studies* 52.5, 923–937.
- Hillenbrand (2001): Robert Hillenbrand, «Images of Muhammad in al-Biruni's *Chronology of Ancient Nations*», in: Robert Hillenbrand (ed.), *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson*, London, 129–146.
- Hillenbrand (2002): Robert Hillenbrand, «The Arts of the Book in Ilkhanid Iran», in: Linda Komaroff and Stefano Carboni (eds.), *The Legacy of Genghis Khan: Courty Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, New Haven, 135–167.
- Hillenbrand (2013): Robert Hillenbrand, «Non-Islamic Faiths in the Edinburgh Biruni Manuscript», in: R. Hillenbrand, A. C. S. Peacock and F. Abdullaeva (eds.), *Ferdowsi, the Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia; Studies in Honour of Charles Melville*, London and New York, 306–315.
- Hillenbrand (2014): Robert Hillenbrand, «Muhammad as Warrior Prophet: Images from the World History of Rashid al-Din», in: Christiane Gruber and Avinoam Shalem (eds.), *The Image of the Prophet between Ideal and Ideology: A Scholarly Investigation*, Berlin, 65–75.
- Hillenbrand (2016): Robert Hillenbrand, «The Edinburgh Biruni Manuscript: A Mirror of Its Time?», *The Royal Asiatic Society*, series 3, 26.1–2, 171–199.
- Ibn al-Zubayr (1959): al-Qadi al-Rashīd ibn al-Zubayr, *Kitāb al-dhakha'ir wa'l-tuhaf*, Kuwait.
- Ipsiroğlu (1970–71): M. S. Ipsiroğlu, «Die Entstehung des Iranischen Landschaftsbildes», *Persica* 5, 15–26.
- Jayhani (2014): Hamidreza Jayhani, «Bāgh-i Samanzār-i Nūshāb: Tracing a Landscape, Based on the British Library's Masnavī of Humāy u Humāyūn», *Muqarnas* 31, 99–121.
- Kadoi (2009): Yuka Kadoi, *Islamic Chinoiserie: The Art of Mongol Iran*, Edinburgh.

- Kadoi (2017): Yuka Kadoi, «Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts. Part 1: The Mongols (c. 1250–1350)», in: Finbarr Barry Flood and Gülru Necipoğlu (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Hoboken, NJ, 2, 636–651.
- Karlholm (2018): Dan Karlholm, «Is History to Be Closed, Saved, or Restarted? Considering Efficient Art History», in: Keith Moxey and Dan Karlholm (eds.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*, New York, 13–25.
- Knight Powell (2012): Amy Knight Powell, *Depositions: Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York.
- Koch (2000): Ebba Koch, «Netherlandish Naturalism in Imperial Mughal Painting», *Apollo* 152, 29–37.
- Koch (2006): Ebba Koch, «The Influence of the Jesuit Mission on Symbolic Representations of the Mughal Emperors», in: Annette Hagedorn (ed.), *The Phenomenon of «Foreign» in Oriental Art*, Wiesbaden, 117–129.
- Koch (2012): Ebba Koch, «How the Mughals Referenced Iran in Their Visual Construction of Universal Rule», in: Peter Fibiger Bang and Dariusz Kołodziejczyk (eds.), *Universal Empire: A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History*, Cambridge, 194–209.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main.
- Lerner (2015): Andrea Lerner, «Öffentlicher Raum und Publikum in den Illustrationen der Maqamat al-Hariris im 13. Jahrhundert», in: Beate Fricke and Urte Krass (eds.), *The Public in the Picture: Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine and Western Medieval and Renaissance Art*, Zurich, 57–74.
- Lilla (1994): Mark Lilla, *G. B. Vico: The Making of an Anti-Modern*, Cambridge, MA.
- Masuya (2017): Tomoko Masuya, «Chinese and Turko-Mongol Elements in Ilkhanid and Timurid Arts. Part 2: Timurids, Central Asia, and Ming China (1370–1507)», in: Finbarr Barry Flood and Gülru Necipoğlu (eds.), *A Companion to Islamic Art and Architecture*, Hoboken, NJ, 2, 652–667.
- Minissale (2009): Gregory Minissale, *Images of Thought: Visuality in Islamic India, 1550–1750*, Newcastle upon Tyne.
- Müller-Wiener (2010): Martina Müller-Wiener, ««Spiegel des Alexander und Weltenbecher» – Der Spiegel des Artuq Sah und die Attribute des idealen Herrschers», in: Marion Frenger and Martina Müller-Wiener (eds.), *Von Gibraltar bis zum Ganges. Studien zur Islamischen Kunstgeschichte in Memoriam Christian Ewert*, Berlin, 173–197.
- Natif (2018): Mika Natif, *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters Between Europe and Asia at the Courts of India, 1580–1630*, Leiden.
- Necipoğlu (2015): Gülru Necipoğlu, «The Scrutinizing Gaze in the Aesthetics of Islamic Visual Cultures: Sight, Insight, and Desire», *Muqarnas* 32, 23–61.
- O’Kane (2003): Bernard O’Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, Cairo.
- O’Kane (2012): Bernard O’Kane, «Text and Paintings in the al-Wāsiṭī Maqāmāt», *Ars Orientalis* 42, 41–55.
- O’Neill/Fogarty-Valenzuela (2013): Kevin Lewis O’Neill and Benjamin Fogarty-Valenzuela, «Verticality», *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.) 19, 378–389.
- Okada (1992): Amina Okada, *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Paris.
- Pickthall (1930): Marmaduke William Pickthall, *The Meaning of the Glorious Qur’an*, New York.
- Pinney (2018): Christopher Pinney, *The Waterless Sea: A Curious History of Mirages*, London.

- Pinto (2018): Karen Pinto, «Fit for an Umayyad Prince: An Eighth-Century Map or the Earliest Mimetic Painting of the Moon?», *The Medieval Globe* 4.2, 29–68.
- Pruitt (2015): Jennifer A. Pruitt, «The Miracle of Muqattam: Moving Mountain to Build a Church in Fatimid Egypt», in: Mohammad Gharipour (ed.), *Sacred Precincts: Non-Muslim Religious Sites in Islamic Territories*, Leiden and Boston, 277–290.
- Pruitt (2020): Jennifer A. Pruitt, *Building the Caliphate. Construction, Destruction, and Sectarian Identity in Early Fatimid Architecture*, New Haven.
- Rappaport (2010): Nina Rappaport, Vertical Urban Factory, <http://www.verticalurbanfactory.org> (25.7.2021).
- Rice (2011): Yael Rice, «The Emperor's Eye and the Painter's Brush: The Rise of the Mughal Court Artist, c. 1546–1627», PhD diss., University of Pennsylvania.
- Rippin/van Gelder (2012): A. Rippin and G. J. H. van Gelder, «Sarāb» in: P. Bearman et al. (eds.), *Encyclopaedia of Islam: Second Edition online*, Leiden, http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1002 (29.7.2021).
- Ritter (2009): Markus Ritter, «Painting in Safavid Iran (1501–1722) and European Pictures», in: Peter Noever (ed.), *Global Lab: Art as a Message; Asia and Europe 1500–1700*, exh. cat. MAK, Vienna, Ostfildern, 270–273.
- Roxburgh (1995): David J. Roxburgh, «Heinrich Friedrich von Diez and His Eponymous Albums: Mss. Diez a. Fols. 70–74», *Muqarnas* 12, 112–136.
- Roxburgh (2000): David J. Roxburgh, «Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting», *Muqarnas* 17, 119–146.
- Saviello (2019): Alberto Saviello, «Seeing Beyond Form: Western Tableaux in Mughal Painting as Paradigms of the Emperor's Perfect Vision», in: Margit Kern and Klaus Krüger (eds.), *Transcultural Imaginations of the Sacred*, Paderborn, 231–255.
- Schwartz (1981): Barry Schwartz, *Vertical Classification: A Case Study in Structuralism and the Sociology of Knowledge*, Chicago.
- Searle (1980): John R. Searle, «Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation», *Critical Inquiry* 6.3, 477–488.
- Serres (2015): Michel Serres, *Rome: The First Book of Foundations*, trans. Randolph Burks, London.
- Shalem (2004): Avinoam Shalem, «Objects as Carriers of Real or Contrived Memories in a cross-Cultural Context: The Case of Medieval Diplomatic Presents», in: Petra Stegmann and Peter C. Seel (eds.), *Migrating Images: Producing, Reading, Transporting, Translating*, Berlin, 36–52.
- Shalem (2017): Avinoam Shalem, «Against Gravity: A Vertical History of Places and Things», *Cabinet Magazine* 64, 54–61.
- Shreve Simpson (2015): Marianna Shreve Simpson, *Princeton's Great Persian Book of Kings: The Peck «Shahnama»*, New Haven and London.
- Singh (2017): Kavita Singh, *Real Birds in Imagined Gardens: Mughal Painting Between Persia and Europe*, Los Angeles.
- Snyder (1983): Joel Snyder, «Las Meninas and the Mirror of Prince», *Critical Inquiry* 11.4, 539–572.
- Steinberg (1981): Leo Steinberg, «Velázquez' Las Meninas», *October* 19, 45–54.
- Steinbock (2007): Anthony J. Steinbock, *Phenomenology and Mysticism: The Verticality of Religious Experience*, Bloomington.
- Taragan (2008): Hana Taragan, «Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftsmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr 'Amra», *Al-Masaq* 20.2, 141–160.
- Thompson/Canby (2003): Jon Thompson and Sheila R. Canby (eds.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran 1501–1576*, Turin.

- Toufic (1991): Jalal Toufic, *Distracted*, Berkeley.
- van den Berg (2020): G. van den Berg, «The Wall and Beyond: Some Notes on Text, Context, and Visual Representations of Iskandar, Ya'ğūğ and Ma'ğūğ in the Pre-Modern Persianate World», in: Viola Allegranzi and Valentina Laviola (eds.), *Texts and Contexts: Ongoing Researches on the Eastern Iranian World (Ninth to Fifteenth C.)*, Rome.
- Weiss (2010): Friederike Weiss, «The Influence of the Flemish World. Landscape on Akbari Miniatures of the Lahore Period», in: Joachim K. Bautze and Rosa Maria Cimino (eds.), *Ratnamala: Garland of Gems: Indian Art between Mughal, Rajput, Europe and Far East*, Ravenna, 19–29.
- Weizman (2002): Eyal Weizman, «Introduction to the Politics of Verticality», *OpenDemocracy*, April 23, 2002, <https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jsp> (25.7.2021).
- Welch/Schimmel/Swietochowski/Thackston (1987): Stuart Cary Welch, Annemarie Schimmel, Marie Lukens Swietochowski and Wheeler M. Thackston, *The Emperors' Album: Images of Mughal India*, New York.
- Wright (1907): William Wright, *The Travels of Ibn Jubayr (Rihla)*, 2nd ed. rev. by M. J. de Goeje, Leiden.

5. Jenseits des Horizonts. Zur kartografischen Konfiguration des Weltenrands

Ingrid Baumgärtner

Non plus ultra (bis hier und nicht weiter) – diese Worte soll, dem griechischen Dichter Pindar (522/18–446 v. Chr.) zufolge, Herakles den Säulen am Ende der Welt eingeschrieben haben. Damit habe er, so hieß es, eine Grenze zwischen Mittelmeer und Atlantik markiert, die von lebenden Menschen nicht zu überschreiten gewesen sei.¹ Der Spruch avancierte später zur Metapher für ein Höchstmaß an Glück und Leistung. So bewahrte sich die Meerenge von Gibraltar, vom gleichnamigen Felsen im Norden und vom Berg Dschebel Musa im Süden, dem Jbel Musa im heutigen Nordmarokko, umschlossen, lange Zeit den Ruf, den Horizont der antiken Mittelmeerwelt gebildet zu haben, obwohl schon die Griechen ozeanische Meeresräume befuhren.² Gleichwohl galt der Ozean als *immensus*, als unbegrenzt und undurchdringlich, als nicht zugänglich für die Seefahrt und als jenseits des Horizonts des für Menschen Möglichen.³

Die Säulen des Herakles gaben diesen Vorstellungen eine sichtbare Rahmung und wurden in mittelalterlichen Weltkarten plastisch zur Schau gestellt. Sie waren das mächtige Symbol des Unüberwindbaren und zugleich das verheißungsvolle Tor zur Glückseligkeit. Diesseits war das Erreichbare, jenseits das Unerreichbare. Dort, jenseits des menschlichen Horizonts, hatte Platon (428/7–348/7 v. Chr.) bereits das mythische Inselreich Atlantis angesiedelt und damit Sehnsüchte geweckt, die Kolumbus (1451–1506) – bei Weitem nicht als Erster, aber am erfolgreichsten – erfüllte. Denn er brachte die althergebrachte Grenze endgültig zu Fall, als er der im Mittelalter überwiegend praktizierten Küstenseefahrt ein Ende setzte, im Einklang mit den politischen und wirtschaftlichen Ambitionen der spanischen Könige den tradierten Horizont überschritt und das Gesichtsfeld der Europäer und Europäerinnen dauerhaft erweiterte.

In der Folge konvertierte Kaiser Karl V. (1500–1558) Pindars Wendung zum *plus ultra*, zum «darüber hinaus» – ein Motto, das auch in das spanische Wappen Eingang fand und in der Folge zum Symbol für ein bewusstes Überschreiten an-

1 Pindar, Ol. 3,41–44; Nem. 3,20–23; Isthm. 4,11–14. Vgl. Oswalt (2015), 15.

2 Vgl. Nesselrath (2009), 226–232. Zur Überschreitung in der Antike vgl. Schulz (2004), 51–62; Roller (2006); Schulz (2016), bes. 151–164, 217–229, 307–352.

3 Zum Motiv des Ozeans als *immensus* vgl. Gautier Dalché (1986), 217–233; auch in: Gautier Dalché (2013), 203–226, hier 204–206.

tiker und mittelalterlicher Wissensordnungen wurde.⁴ So versah 1620 der Renaissancephilosoph Francis Bacon (1561–1626) die Titelgrafik seiner *Instauratio magna* unter den beiden gewaltigen Säulen mit dem zukunftsorientierten Sinnspruch: «Viele werden hindurchfahren und die Erkenntnisse der Wissenschaft werden sich vermehren.»⁵ Die Säulen des Herakles waren also von ambivalenter Wirkmacht: Einerseits bewahrten sie den Menschen vor der Hybris, den Horizont des Sicherens zu überschreiten und sich den Gewalten des offenen Schicksals auszuliefern, andererseits wurden sie – einmal überwunden – zum hoffnungsvollen Signal des Aufbruchs. Das Beispiel veranschaulicht, wie ein kulturell und geografisch fixierter, durch zwei Säulen abgesteckter Horizont räumliche und zeitliche Erfahrungen determiniert. Ganz offensichtlich trennten diese Säulen nicht nur die Erde vom Himmel oder das Mittelmeer vom Atlantik, sondern sie bildeten eine Grenze zum Imaginären, eine Grenze, die mit neuen Erfahrungen verschiebbar, von kulturellen Prägungen abhängig und mit dem persönlichen Standpunkt in Welt und Zeit relational veränderbar war.

Teil des Spiels war es, dass unklar blieb, wie dieser Horizont überhaupt aussehen sollte: War es eine Gerade oder eine leicht gekrümmte Linie, ein mit dem Zirkel gezogener Kreis oder gar eine von der Wahrnehmung definierte Hülle, die jeden Einzelnen oder bestimmte Gruppen umgab? War es eine imaginäre Grenze oder sogar ein Medium der Konnektivität? Noch wichtiger scheint mir die Frage, welche Bedeutung dem Meer als einer Kontaktzone maritimer Exploration beizumessen ist, gerade wenn es darum ging, den sozialen wie kulturellen Handlungsraum zu erweitern und den Horizont der kartografischen Visualisierung zu verschieben. Damit ist natürlich noch lange nicht geklärt, was ein Horizont im kartografischen Kontext überhaupt ist, was er bedeutet und welche Funktionen ihm zuzuschreiben sind. Der Begriff Horizont taucht in mittelalterlichen Karten erst gar nicht auf, so dass ich meine Ausführungen hier beenden könnte, wenn nicht der Horizont als Phänomen des geografisch-kartografischen Denkens und Visualisierens, die beide nicht immer identisch sind, zu thematisieren wäre.

Im Folgenden ist deshalb zu überlegen, was diesseits und was jenseits des kartografischen Horizonts damaliger Menschen lag, wie sich die Relationen zwischen beiden Zonen in Abhängigkeit von Zeit, visualisiertem Raum und vorhandenem Wissen verschoben und welche Relevanz dem jenseitig Gelegenen dabei zukam. Es ist also nach den Dynamiken am Horizont zu fragen, dem Suchen und Überschreiten, den Akten des Stabilisierens und Flexibilisierens, den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen und den kulturellen Praktiken, die zur Fixierung und Verschiebung des Horizonts beitrugen. Es geht also um kartografische Wahrnehmungs- und Darstellungshorizonte, die insbesondere für Weltkarten und deren Konfiguration des «Rands» untersucht werden sollen. So sei im Weiteren ausgeführt, welche Vorstellungen vom Horizont sich erstens im relativ festgefügt

4 Vgl. Padrón (2002); Oswald (2015), 15.

5 Vgl. Bacon (2006), Titelblatt: *Multi pertransibunt & augebitur scientia*.

Kreis des Okeanos um die dreigeteilte Welt erkennen und welche Dynamiken sich zweitens aus verschiebbaren Grenzziehungen und aus dem Fragmentarischen des geografischen Wissens ableiten lassen.

5.1 Der Horizont als Kreis am Weltenrand

Als Isidor von Sevilla (um 560–636) im dreizehnten Buch seiner *Etymologiae* versuchte, den Begriff Ozean zu erklären, betonte er seine Form, mit der «er kreisförmig den Erdkreis umgibt», seine Geschwindigkeit, mit der «er sehr schnell dahinfließt», seine purpurartig-dunkelbläuliche Farbe «wie der Himmel» und seine verschiedenen regionalen Benennungen «wie gallischer, germanischer, skythischer, kaspischer, hyrkanischer, atlantischer und gaditanischer» Ozean.⁶ Alle vier Charakterisierungen hatten weitreichende epistemologische Auswirkungen: Der ozeanische Weltenkreis erschien im Weiteren als ein konsistent gedachter äusserer Wasserring, dem zugeschrieben wurde, die dreigeteilte Erde in ungestümen Wellenbewegungen zu umzingeln. Seine unkontrollierbare Grössendimension machte ihn gefährlich und nahezu undurchdringlich. Während damit äussere Konturen geschaffen und die Irdischen sowohl geschützt als auch isoliert wurden, lässt die Purpurfarbe in weiter Ferne den Übergang zwischen den Elementen verschwimmen. Indem sich die Aussengrenze zugunsten einer himmlischen Erweiterung dem Blick entzieht, wird die Denkfigur des gewaltigen Weltenozeans, der die Lebenden materiell abschirmt und behütet, relativiert.

Flexibel gedacht war ohnehin des Okeanos' Zusammensetzung. Seine Ströme bewegten sich kontinuierlich und mit rasender Geschwindigkeit, was seiner statischen Permanenz eine immanente Dynamik verlieh. Gleichzeitig gliederte er sich in Abschnitte, deren Verortung weiterhin über Landes- und Küstennamen aus der Antike erfolgte. Diese Bezeichnungen strukturierten den unermesslichen Meeresraum und machten ihn kontrollierbar. Sie schufen landschaftlich gebundene Räume, ordneten die Prozesse der Wahrnehmung und etablierten Raumkategorien. Nicht zuletzt konkretisierten sie die Meeresräume bis zu einem Horizont, der offen gedacht irgendwo in der Ferne verschwand. Im Bezugssystem des gaditanischen Ozeans, den Gewässern vor Cádiz (*Gades*), wies Isidor an der Meerenge vom Mittelmeer (*mare magnum*) zum Atlantik dem Weltenrand seinen festen Platz zu. Denn dort habe Herakles die Säulen errichtet «in der Hoffnung, dass dort das Ende der

6 Vgl. Isidor von Sevilla (1911), 13,15,1–2: *De Oceano. Oceanum Graeci et Latini ideo nominant eo quod in circuli modum ambiat orbem. Sive a celeritate, eo quod ocius currat. Item quia ut caelum purpureo colore nitet: oceanus quasi κῶάνεος. Iste est qui oras terrarum amplectitur, alternisque aestibus accedit atque recedit; respirantibus enim in profundum ventis aut revomit maria, aut resorbet. Quique a proximis regionibus diversa vocabula sumpsit: ut Gallicus, Germanicus, Scythicus, Caspius, Hyrcanus, Atlanticus, Gaditanus.* Vgl. Isidoro di Siviglia (2004) mit leichten Abweichungen; Mauntel (2017), 57–74; Kolditz (2019), 173–174.

Welt [zu lokalisieren] sei».⁷ Den vor Nordwestafrika liegenden Atlantik benannte er hingegen mit Referenz auf das Atlasgebirge,⁸ dessen mythologische Fundierung im griechischen Titanen Atlas zu suchen war. Bekanntlich soll er das Himmelsgewölbe am westlichsten Erdenpunkt gestützt und die Hesperiden gezeugt haben.

Die Bilder, die Isidor in der ihm eigenen Ausprägung weitertradiert hatte, blieben für das ganze Mittelalter autoritativ: Der gewaltige Strom des Okeanos umschloss der gängigen Lehrmeinung zufolge ringförmig die dreigeteilte Ökumene. Daraus entstanden die TO-Diagramme, die in zahlreiche Handschriften der *Etymologiae* vom Früh- bis zum Spätmittelalter einprägsam variiert wurden.⁹ Die mittelalterlichen Kartografen folgten den entsprechenden Vorgaben und erfanden innovative Ausgestaltungen. Selbst die frühen Drucker übernahmen die entsprechenden Illustrationen in ihre Inkunabeln wie etwa Günther Zainer (–1478) 1472 in Augsburg, von dessen Erzeugnissen unter anderem ein koloriertes Exemplar in München und unkolorierte Ausfertigungen in Zürich und London erhalten sind (Abb. 5.1). Spätere Ausgaben wie etwa die Drucke Basel 1489 oder Venedig 1493 haben andere Handschriftentraditionen aufgegriffen und die Erdteilgeographie etwa mit dem Dreieck der mäotischen Sümpfe (*Maeotis paludes*) leicht umgestaltet.¹⁰

Der festgefügte Horizont des Okeanos im TO-Modell erfuhr Erweiterungen und Transformationen: Die Beatus-Karten verformten seinen Kreis zum Oval und vereinzelt sogar zum Rechteck.¹¹ Die grossen kreisförmigen Weltkarten von Hereford und Ebstorf füllten diesen horizontalen Übergangsraum mit Inseln, deren Spuren sich auch in den kleineren, in Handschriften integrierten Welt Darstellungen finden lassen. Selbst der Seeatlas des Andrea Bianco von 1436 enthält noch eine *mappamundi* (Abb. 5.2), deren tiefgrüner, mit Inseln angereicherter Ozean in das rahmende Blau der sternensüßeren Himmelskugel übergeht und dadurch die Isidorischen Vorstellungen vom dunkelblau gefärbten Horizont nochmals anschaulich in Szene setzt, ohne allerdings auf die klare Linie dazwischen zu verzichten.¹² Als letztes Beispiel sei noch die gesüdete Wandkarte des venezianischen Kosmografen Fra Mauro (–1459) genannt, deren Ozean in mittelalterlicher Tradition ebenfalls die drei Teile der Welt umfasst, ohne dem Festland die rahmende Funktion der ptolemäischen Weltauffassung zuzugestehen. Es verwundert nicht,

7 Vgl. Isidor von Sevilla (1911), 13, 15: *Nam Gaditanum fretum a Gadibus dictum, ubi primum ab Oceano maris Magni limen aperitur; unde et Hercules cum Gadibus pervenisset, columnas ibi posuit, sperans illic esse orbis terrarum finem.*

8 Vgl. Kolditz (2019), 174–175.

9 Vgl. Mauntel (2020), 245–339 zu den vielfältigen Varianten des TO-Diagramms.

10 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, Augsburg, Günther Zainer, 1472, fol. 181v (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 129; Zürich, ETH, Rar 3044; London, British Library). Später folgen etwa Peter Loeslein in Venedig 1483, 206 (Madrid, RAH, Inc. San Román 7) sowie die Inkunabeln, gedruckt in Basel 1489, fol. 353v (Chicago, Newberry Library, Folio Inc. 7718.5) und in Venedig 1493, fol. 51r (Chicago, Newberry Library, Folio Inc. 5049). Vgl. Mauntel (2020), 320 und 555 mit weiteren Beispielen.

11 Vgl. Baumgärtner (2008), 83–101; Gautier Dalché (2013), 203–226, hier 207–208.

12 Weltkarte, in: Andreas Bianco, *Atlante Nautico* (1436), Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms It. Z 76 (= 4783), Tafel 9; vgl. Falchetta (1993); Edson (2007), 9; Brunnlechner (2015), 38.

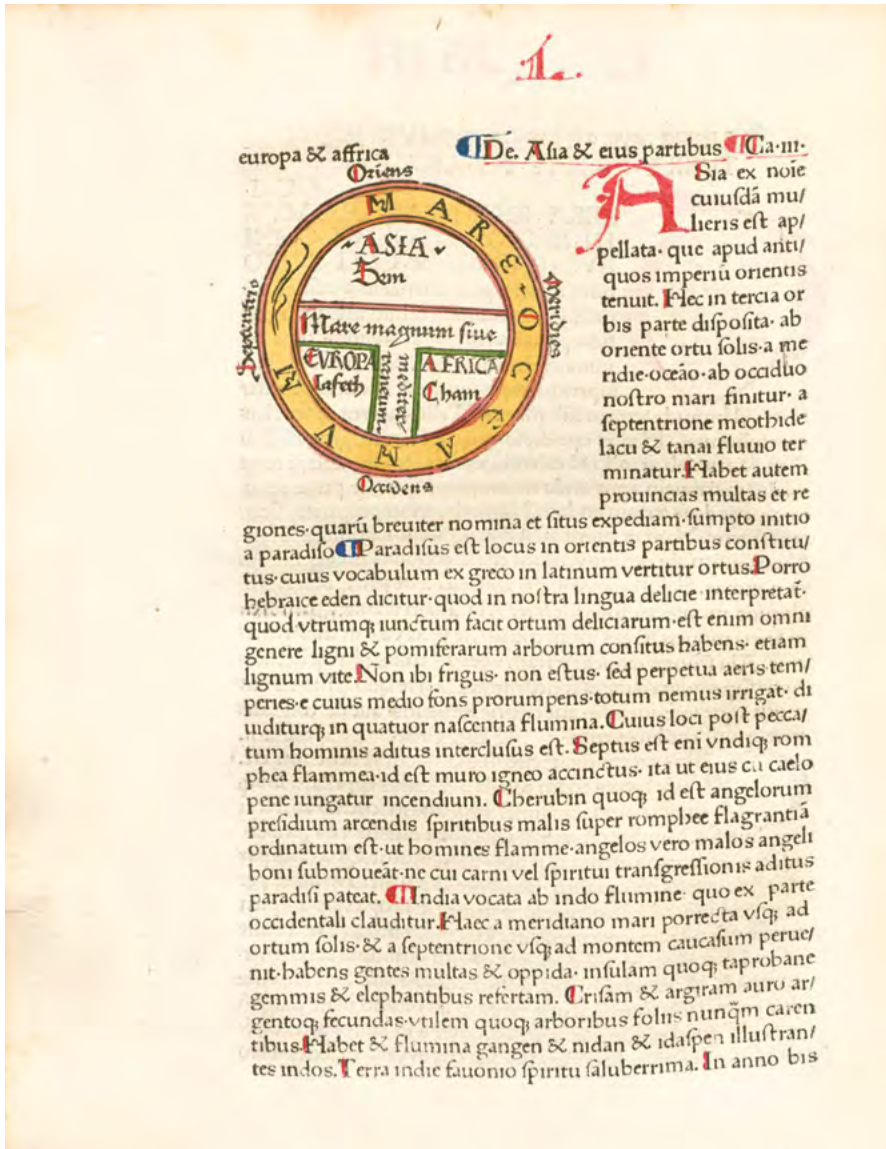


Abb. 5.1: TO-Diagramm; Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, Augsburg, Günther Zainer, 1472, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.c.a. 129, fol. 189v.

dass sich entsprechende Beschreibungen auch in Reiseberichten wie dem *Evagatorium* des Ulmer Dominikaners Felix Fabri (–1502) von 1480 finden lassen.¹³ Die

13 Meyers/Tarayre (2013–2017), Bd. 1, 354–356: *Mare in genere est triplex, scilicet mare magnum, mare maius et mare maximum. Mare magnum est mare Mediterraneum, quod dicitur mare nostrum;*



Abb. 5.2: Andrea Bianco, Weltkarte (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It Z 76(=4783), fol. 10v–11r.

auf Homer zurückgehende Imagination des Okeanos vermischte sich mit dem christlichen Erfahrungsschatz und gab der Erde ihren kartografischen Horizont.

Dort im ozeanischen Ringhorizont war überdies all das zu verorten, was aus Mythen und Legenden bekannt war, das Menschliche überstieg und doch nicht fehlen durfte. So markierten die heidnisch konnotierten Säulen des Herakles ganz im Westen weiterhin den Übergang vom Mittelmeer zum Weltenozean, vom Menschlichen zum Übermenschlichen, vom Beherrschbaren zum Unbeherrschbaren. Besonders anschaulich gelang dies auf der Hereford-Karte (Abb. 5.3a–b), auf der diese Säulen in visueller Repräsentation zwischen zwei Schriftzügen das Mittelmeer vom Atlantik und dessen Inselwelt trennen.¹⁴ Zu diesen Eilanden im Südwesten hatten bereits Solinus (3./4. Jahrhundert) und Martianus Capella (5. Jahr-

mare maius est mare Ponticum; mare maximum est oceanus, quod ambit mundum. [...] Oceanus uel oceanum mare maximum, quod exterius per modum circuli ambit orbem terrarum eumque amplectitur. [...] Oceanus ille manat ex orbe, et in ipso est radix eius et principium; finis quoque eius est apud finem illius. Vgl. Haßler (1843–1849), Bd. 1, 107; Übersetzung ins Deutsche von Margit Stolberg-Vowinckel, in: Reichert (2009), 155: «Es gibt drei Arten des Meeres, nämlich das große Meer, das größere Meer und das größte Meer. Das große Meer ist das Mittelmeer, das ‹unser Meer› genannt wird. Das größere Meer ist das Pontische [Schwarze] Meer und das größte Meer ist der Ozean, der die Erde kreisförmig umgibt. [...] Der Ozean entspringt der Erde, in ihr ist sein Ursprung und sein Anfang: Ihre Grenzen sind auch seine.» Vgl. Schröder (2009), 53–76.

14 Westrem (2001), 426–427, Nr. 1090: *Gades Herculis* u. 1091 *Calpes et abinna Gades herculis esse creduntur*; vgl. Kupfer (2019).

hundert) die sechs Kanareninseln, die *fortunate insule*, gerechnet,¹⁵ die später vielfach als die Inseln des Heiligen Brendan (483–577/83) rezipiert wurden.¹⁶ Denn gemäss einem im Mittelalter weit verbreiteten und vielfach tradierten Narrativ soll der irische Mönch mit zwölf Begleitern eine abenteuerliche Schiffsreise zu verheissenen Inseln im Westen unternommen und den Horizont des Bekannten überschritten haben. Auf der Hereford-Karte gehören zu seinen Entdeckungen am Erdenrand die Insel *Junonia*, vermutlich La Palma, dann der als Insel *Theode* ausgewiesene Vulkan Pico de Teyde auf Teneriffa, *Capraria*, das heutige La Gomera, das als *Vivaria* bezeichnete Teneriffa und El Hierro (*Membriona*).¹⁷ Sie alle geben dem mythisch aufgeladenen Zwischenraum im südwestlichen Okeanos eine territoriale Konsistenz. Auf der ins Bild gesetzten Linie nach Süden folgt ihnen zuerst Gran Canaria, die sechste der Kanareninseln mit ihren Riesenhunden, ehe die legendären Hesperiden, die sich seit griechischer Zeit immer weiter in den Westen verlagerten, und das angeblich schlangenlose Eiland *Gauloena* die illustre Reihe am Horizont fortführen.¹⁸

In dieser Kombination wird der Okeanos zu einem liminalen Handlungsraum, in dem sich die Taten antiker Götter, die Handlungspräsenz fremdartiger Tiere, mythische Wirkmächte und fiktive Entdeckungen ineinander verflechten und narrativ verorten. Selbst in der kleinsten dieser enzyklopädischen Weltkarten, der Londoner Psalterkarte (nach 1262), markieren die Säulen des Herakles¹⁹ am Ausgang des Mittelmeers visuell diesen Übergang vom Vertrauten zum Bedrohlichen, von der bewohnten Erde in die sagenumwobene Inselwelt, die sich mit weitgehend namenslosen Eilanden, unter denen sie nur die Kanaren akzentuiert, auf beiden Seiten des Westwinds entfaltet. Und wie der Kreis des Zephus (*ventus zephus*), so ragen auch alle anderen elf Windvignetten über den grünen, konstant breiten Meeresring hinaus.²⁰ Sie verbinden ihn mit dem letzten schmalen Band der Luft, in dem sie beheimatet sind, ehe eine schmale rote Umrandung, die als Abkürzung der Sternensphären zu deuten ist, auf die kosmologische Verflechtung anspielt und damit trotz der Rigidität des feinen Strichs den Horizont des Irdischen ins Unendliche erweitert.

15 Solinus, *Collectanea rerum mirabilium*, 56,13–18; vgl. Brodersen (2014), 324–327; Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 6.702.

16 Westrem (2001), 388–389, Nr. 987: *Fortunate insulee sex sunt insule Sancti Brandani*. Zu Brendans Reise vgl. Semmler (1993), 103–123; von den Brincken (2000) 17–21.

17 Westrem (2001), 386–389, Nr. 982–986, hier in umgekehrter Reihenfolge.

18 Westrem (2001), 384–385, Nr. 977–979, hier in umgekehrter Reihenfolge. Die Charakterisierung von Gran Canaria als *Insula Canaria, plena magnis canibus* (Nr. 979) übernimmt das Toponym von Solinus, *Collectanea rerum mirabilium*, 56,17 und Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 6.702, die beide die enorme Größe der dort abundant herumlaufenden Hunde betonen. Die Beschreibung *Gauloena, ubi serpentes nec vi[v]unt nec nascuntur* (Nr. 977) folgt Solinus, *Collectanea rerum mirabilium*, 29, 8 und Isidor von Sevilla, *Ethymologiae*, 9, 2.124.

19 London, British Library, Additional MS 28681, fol. 9r; vgl. Schöller (2015), 260, Nr. 35; Van Duzer (2019).

20 Vgl. Schöller (2015), 48–50.



Abb. 5.3a: Weltkarte von Hereford, Kathedrale von Herford.

In der Ebstorfer Weltkarte sind die Säulen des Herakles textuell in die sich bewegenden Meereswellen vor der spanischen Küste eingeschrieben (Abb. 5.4a–b).²¹ Die beiden Schriftzüge verschmelzen zwischen den Füßen Christi mit der Strömung des Wassers, während der stürmische Westwind Zephyros, mit dem sie eine Sinneinheit bilden, in ihrer Mitte verhindert, dass sie sanft zum Stehen kommen. Jenseits der Meerenge von Gibraltar genau im Südwesten liegt, halb auf dem afrikanischen Festland und halb auf dem Wasserband, der blühende Strand der Hesper-

21 Kugler (2007), Bd. 1, 144–145, Nr. 58/49 *ERCULIS COLUMNNE* und Nr. 58/51 *Herculis metas Ziphirus vetat esse quietas*; Bd. 2, 324–325.



Abb. 5.3b: Weltkarte von Hereford, Ausschnitt Mittelmeer mit Säulen des Herakles.

riden mit dem Baum, der goldene Äpfel trägt. Bewacht werden die Kostbarkeiten von einem geflügelten Drachen, dessen Körper die ganze Insel umschlingt.²² Ganz in der Nähe liegt die Gorgonen-Insel²³ und nicht weit vom Ort, an dem Atlas den

22 Kugler (2007), Bd. 1, 136–137, Nr. 54/6 *Pervigil observat non sua poma draco* und Nr. 54/7 *Ortus Hesperidum*; Bd. 2, 301.

23 Kugler (2007), Bd. 1, 136–137; Nr. 54/8; Bd. 2, 301.



Abb. 5.4a: Ebstorfer Weltkarte, Säulen des Herakles als Text in den Wellen zwischen den Füßen Christi (Kugler (2007), Bd. 1, Tafel 58).

Himmel stützt, die paradiesartige Verlorene Insel, die nach der Abreise Brendans und seiner Gefährten kein Mensch mehr betreten oder sogar gefunden haben soll.²⁴ In diesen Meeresgürtel hinein schmiegen sich auch die nordwestlichen Eilande von der Hebriden-Insel Arran über Schottland bis zu den Orkney-Inseln, sowie ganz im Osten die Schatzinseln des Orients wie etwa das goldbeladene Chrysa (*Crisa*) und das fruchtbare Tabrobane mit seinen Perlen und Edelsteinen.²⁵ All diese mythischen Örtlichkeiten und die mit ihnen verknüpften Hoffnungen und Ängste füllten den Streifen des ozeanischen Horizonts mit den Narrativen einer Anderswelt, die selbst in den kleineren Weltkarten ihren Platz finden mussten. In den Beatus-Karten bildeten die dem Atlasgebirge vorgelagerten *Insulae Fortunatae*, die «Glücklichen Inseln», die gemäss Homers Odyssee (4.561 ff.) dem Weiterleben nach dem

24 Kugler (2007), Bd. 1, 146–147; Nr. 58/10; Bd. 2, 327.

25 Kugler (2007), Bd. 1, 36–39, Nr. 4/4 und 5/6 und 128–129, Nr. 50/24; Bd. 2, 79–82 und 282.



Abb. 5.4b: Ebstorfer Weltkarte, Säulen des Herakles als Text in den Wellen zwischen den Füßen Christi (Kugler (2007), Bd. 1, Tafel 58).

Tod dienten, den westlichen Gegenpart zum Paradies im Osten; ihr paradiesähnliches Klima und ihre enorme Fruchtbarkeit hatte bereits Isidor in seinen *Etymologiae* (14.6.8) gelobt. In der genordeten Vatikanischen Isidorkarte fungierte hingegen der Garten der Hesperiden als idyllischer Antipode zum Garten Eden.²⁶

Solche Aussagen bedeuten, dass der räumlich gedachte Horizont nicht nur überschritten, sondern auch mit einer zeitlichen Perspektive verknüpft wurde. Während die sagenumwobene, durch eine Naturkatastrophe versunkene Seemacht Atlantis im Mittelalter weitgehend vergessen war, durfte das Paradies als christlicher Übergangsraum zum Transzendenten nicht fehlen. Bei seiner Verortung am Horizont galt es überdies, das Irdische vom Himmlischen Paradies und damit die Vergangenheit von der Zukunft zu scheiden. Schon Augustinus hatte den Garten Eden als geografischen Ort innerhalb des Weltenhorizonts etabliert. In der Folge lokalisierten ihn Isidor von Sevilla, Beda (672/3–735) und allerhand Kartenmacher als einen realen, aber abgeschlossenen und wegen des Sündenfalls unzugänglichen Platz innerhalb des Okeanos, der sich meistens im äussersten Osten Asiens finden liess. Die vier Flüsse verbanden den Paradiesgarten mit der körperhaften Welt, ohne den für unabdingbar gehaltenen Zusammenhang mit dem christlichen Erlösungsgedanken infrage zu stellen.²⁷

Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert entstand daraus eine enzyklopädische Vision der Welt im Sinne einer räumlichen wie zeitlichen Pilgerschaft des Menschen, die von der Schöpfung des Paradieses bis zu dessen Fortbestehen im Jenseits, also vom ersten bis zum letzten Ereignis der Weltgeschichte reichte. Der kartografisch fixierte Erdenhorizont bedeutete kein statisches Ende, sondern er fungierte als fluides Medium der epistemologischen Konnektivität. Als Bezugsrahmen organisierte er das Wissen in der Relationalität von Innen und Aussen, von Sichtbarem und Unsichtbarem, von Erfahrung und Erwartung, von Vergangem und Zukünftigen. Besonders anschaulich ist dies in der Hereford-Karte ge-

26 BAV, Vat. Lat. 6018, fol. 63v–64r; Scafi (2006), 97.

27 Scafi (2006), 44–61 zum Paradies im Raum.

lungen.²⁸ Ganz im Osten thront dort der Auferstandene des Jüngsten Gerichts im Tympanon des Kartenrahmens als zukünftiger Weltenrichter, und zwar jenseits des Weltenhorizonts direkt über dem Irdischen Paradies, das der Weltenkugel einverleibt ist. Sein konstanter Blick über den Kreis des Okeanos hinweg ergänzt das inhaltliche Wechselspiel zwischen der physischen Welt und den Vorstellungen der Menschen von ihrer Zukunft. Der deutlich sichtbare horizontale Kreis limitierte nicht nur die räumliche Erfahrung des Menschen in Vergangenheit und Gegenwart, sondern schlug auch die Brücke zu dem, was für die Zukunft zu erwarten war.

Erst unter dem Einfluss neuer Kartentypen wie den Zonen-, Portolan- und Ptolemäuskarten²⁹ sowie dem Bedeutungsrückgang des Okeanos rückte das Irdische Paradies langsam in ein unzugängliches Nirgendwo, im Zuge kartografischer Neuorientierungen meist an einen visuell deutlich schwächeren Punkt. Es wanderte zusammen mit dem Reich des Priesterkönigs Johannes nach Afrika, etwa an die Quellen des Nil,³⁰ aber nur selten – wie bei der raffinierten Lösung Fra Mauro's – in eine Ecke ausserhalb der geografischen Weltrepräsentation.³¹ Weitere Umformungen und Modifikationen erfolgten im sechzehnten Jahrhundert. So konnte die Suche nach dem verlorenen Paradies als spirituelle Reise zum Himmel gedeutet werden, es wanderte nach Mesopotamien, erfüllte die gesamte Erde, war überflutet oder lag im Mittleren Osten.³² Aber das Irdische Paradies blieb innerhalb des Erdenrunds, auch wenn es sich mit der Erweiterung des geografischen Horizonts verschob.

5.2 Trennlinie und Fragmentierung – der Horizont in Bewegung

Als Christoph Kolumbus bei seiner dritten Reise 1498 das riesige Mündungsdelta des Orinoco mit dessen Ansammlung von Süßwasser am Meeresrand entdeckte, war er davon überzeugt, an der südamerikanischen Küste einen der vier Paradiesflüsse gefunden zu haben.³³ Er meinte, dass der Augenschein die Vorstellungen mittelalterlicher Theologen bestätigen würde und er wegen des warmen Klimas, der üppigen Vegetation und des abundanten Süßwassers dem Irdischen Paradies nahe wäre. Gerade weil er die Heraklischen Säulen im Westen überwunden und den traditionellen Wissenshorizont überschritten hatte, glaubte er, die neu gefundenen Ländereien im geografischen Osten verankern zu müssen.³⁴ Ganz

28 Zusammenfassend vgl. Kupfer (2019).

29 Zu den einzelnen Kartentypen vgl. Baumgärtner/Schröder (2010), 57–83; Baumgärtner (2017), 55–74.

30 Scafi (2006), 218–230 zu Afrika.

31 Marcon (2006); Scafi (2006), 237–240.

32 Scafi (2006), 254–283 mit Beispielen.

33 Jane (1930–1933), Bd. 2, 38; Scafi (2006), 240–242 u. 252–253. Ähnlich erging es anderen Reisenden, Gelehrten und Kartografen. Der mit Pedro Álvares Cabral reisende Portugiese Pero Vaz Caminha war sich um 1500 in einem Schreiben an König Manuel sicher, in Brasilien das Irdische Paradies gefunden zu haben; vgl. Wallisch (2001).

34 Kolumbus hatte sich unter anderem auch mit der *Imago mundi* von Petrus de Alliaco auseinandergesetzt und dessen Bemerkungen über den Weg von der Westküste Spaniens bis zur Ostküste Indiens mit Randnotizen und Unterstreichungen kommentiert; vgl. Baumgärtner (2020a), 252–253.

grundsätzlich stellte sich für ihn wie auch seine Zeitgenossinnen und Zeitgenossen also die Frage, ob die Menschen aus ihren festgefügtten Räumen und Vorstellungen ausbrechen könnten, wie es jenseits des menschlich fassbaren Horizonts des Okeanos aussehen würde und wie dieses Jenseits oder diese Horizonterweiterung kartografisch zu konfigurieren wäre.

Kolumbus dritter Reise war ein berühmter Streit vorausgegangen, der den politischen Diskurs für mehrere Jahrzehnte bestimmen sollte und die Kontingenz des europäischen Ordnungssystems vor Augen führte. Die seefahrenden Mächte Spanien und Portugal hatten 1494 beschlossen, im Vertrag von Tordesillas die Welt untereinander aufzuteilen.³⁵ Um die beanspruchten Herrschaftsgebiete voneinander abzugrenzen, legten sie eine Demarkationslinie fest, die mitten durch den Atlantik verlaufen sollte, und zwar von Nord nach Süd 370 spanische Seemeilen (gut 1800 Kilometer) westlich der Kapverdischen Inseln. Östlich davon sollte alles dem Königreich Portugal, alles Westliche den spanischen Königen gehören. Keiner der Vertragspartner verfügte jedoch über die epistemologischen Voraussetzungen, um das Vereinbarte in die Praxis umzusetzen. Der Plan, innerhalb von zehn Monaten eine gemeinsame Flotte von jeweils gleicher Stärke auszusenden und eine fest markierte Linie «in situ» von der Arktis zur Antarktis zu ziehen, musste mangels Realisierbarkeit wieder verworfen werden. Eine gemeinsame Expertenkommission begann, die widersprüchlichen Aussagen der Quellen zu sondieren, und musste feststellen, dass die dort verfügbaren Berechnungen zum Erdumfang, die vorgeschlagenen Projektionsformen und Positionsbestimmungen (unter anderem der Kapverdischen Inseln) weit auseinander lagen und das Problem nicht zu lösen war. Denn keiner der Beteiligten verfügte über eine geeignete Technik und das Know-how, um solche Distanzen im offenen Meer zu vermessen, den konkreten Meridian zu finden oder gar zu kontrollieren.³⁶ Dies sollte sich auch für die nächsten 250 Jahre nicht ändern. Der Horizont der Erwartungen überstieg das kartografisch Machbare.

Welche Möglichkeiten gab es also, um die im Vertrag topografisch festgeschriebene Demarkationslinie kartografisch zu fixieren? Die ersten Kartierungen der theoretisch vereinbarten Trennlinie sind bis heute höchst brisant. Aus spanischer Perspektive soll sich Juan de la Cosa (–1510), Seemann und Begleiter von Kolumbus, daran versucht haben, die theoretisch existierende Grenze an einem Längengrad erstmals zu konkretisieren.³⁷ Seine angeblich um 1500 gefertigte Portulankarte (Abb. 5.5) überlebte freilich nur in einer Kopie, die Vermutungen zufolge noch vor dem Tod des Kartografen erstellt worden sein soll. Die Authentizität dieser bis heute schwer zugänglichen Karte wurde aufgrund ihrer späten Auffindung 1832 in einem Pariser Antiquariat immer wieder angezweifelt, wo-

35 Rumeu de Armas (1992); De la Hera Pérez-Cuesta (1995), 1051–1070; Schneider (2003), 39–62; Brendecke (2009), 110–119; Baumgärtner (2019), 254–257; Baumgärtner (2021), 587–591.

36 Schneider (2003), 48.

37 Juan de la Cosa, Portulankarte, um 1510; Madrid, Museo naval, Nr. 257; Abb. u. a. bei Schneider (2018), 94–95; Hofmann/Richard/Vagnon (2012), 114–115; Watts (2007), 386–387 und Abb. 30.9. Zum Problem der Überlieferung vgl. Fernández-Armesto (2007), 748–749. Vgl. auch O'Donnell/de Estrada (1995), 1231–1244; Padrón (2002), 28–60; Varela Marcos (2011); Jaynes (2018), 269–272.



Abb. 5.5: Weltkarte, Juan de la Cosa zugeschrieben, Madrid, Museo Naval, 257; © Wikimedia Commons unter (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/1500_map_by_Juan_de_la_Cosa-North_up.jpg).

bei eine tiefere Untersuchung ihrer Materialität noch aussteht. Vor allem scheint sie die einzige Hinterlassenschaft zu sein, um die gerne wiederholte Behauptung zu stützen, Kolumbus und sein Umfeld hätten Kartierungen nicht nur benutzt, sondern selbst angefertigt.

Im Westen liegt ein auffallend massivgrüner Kontinent, der sich, als gigantischer Halbkreis konzipiert, um eine Serie vorgelagerter Inseln krümmt. Diese wohlgeformte Rundung des auslaufenden Pergaments, bei dem der ansonsten oft hervorstechende Hals von einer der beiden zusammengenähten Tierhäute offensichtlich ganz bewusst abgerundet wurde, erinnert an den leicht gewölbten Hintergrundhorizont als bildliche Kategorie.³⁸ In den Weiten des Atlantiks verläuft zwischen der Alten und der Neuen Welt, senkrecht von Nord nach Süd, die vertraglich beschlossene, aber in ihrem Verlauf noch ungeklärte Demarkationslinie. Sie sicherte Spanien fast das gesamte neue Festland, von dem sie Portugal nur zwei kleine Spitzen am oberen und unteren Ende zugestand: im Norden Labrador und Neufundland, das Portugal beanspruchte, seit seine Seefahrer João Fernandes Lavrador und Pêro de Barcelos 1499/1500 dorthin vorgedrungen waren, und im Süden den allerletzten Zipfel Brasiliens, dessen Territorium Pedro Álvares Cabral (1467/8 – um 1520) im April 1500 für die portugiesische Krone in Besitz genommen hatte.

Der Kartograf, dessen Herkunft aus spanischem Kontext nicht zu übersehen ist, bildete die Welt jedenfalls so ab, dass der neue Kontinent im Westen nahezu ausschliesslich seinen königlichen Hoheiten gehörte und der Schutzherrschaft des für die Seefahrt zuständigen Heiligen Christophorus unterstand, dessen auffällig ge-

38 Vgl. den Beitrag von Hans Aurenhammer in diesem Band.

drehte figürliche Abbildung das Zentrum Amerikas am Übergang vom Nord- zum Südkontinent beherrscht. Es ist nicht nur ein Hinweis auf den Schutzpatron der Seefahrenden, sondern auch eine Anspielung auf den im November 1500 von seiner dritten Reise zurückgekehrten Kolumbus und die hinter ihm stehende königliche Macht. Besser hätte also die spanische Dominanz kaum inszeniert werden können. Da das Pergament im Osten wie im Westen endet, musste nicht unmittelbar entschieden werden, ob es sich bei dem neu entdeckten Kontinent um Asien handelte und bis zu welchem Horizont das Wissen überhaupt fassbar war. Beide farblich recht unterschiedliche Landflächen liefen einfach links und rechts am Ende der beiden zusammengenähten Ochsenhäute aus, im Westen jedoch in einer zum Halbkreis geformten, an die Endlosigkeit der Erdkugel angepassten Krümmung. Der Horizont des spanischen Vormachtanspruchs war damit fast ins Unendliche erweitert.

Das portugiesische Pendant war die sogenannte Cantino-Planisphäre von 1502,³⁹ welche die Welt samt den neuen Entdeckungen im Westen, der Demarkationslinie und dem afrikanischen Küstenverlauf auf drei zusammenhängenden Pergamentblättern inszenierte (Abb. 5.6). Auch diese Kartierung ist ohne einen einheitlichen Massstab und, wie bei grossen Querformaten üblich, mit zwei Primärzentren und 32 systematisch über die Karte verteilten Strahlenzentren ausgestattet. Offen blieb hier gleichfalls die Frage, ob es eine territoriale Westverbindung nach China gäbe und wie das Neue im Wissenshorizont kartografischer Traditionen zu verankern wäre. Ihr unbekannter Zeichner schlug jedoch einen gewichtigen Teil Brasiliens, in dessen Osten sein Landsmann Pedro Álvares Cabral zwei Jahre zuvor gelandet war, als eine Art Insel, die er mit exotischen Bäumen, bunten Papageien und einem langen Texteintrag prächtig ausgestaltete, der portugiesischen Sphäre zu. Diese Massnahme hatte grosse Auswirkungen. Der Trennungsmeridian verschob sich ein ganzes Stück nach Westen, so dass das portugiesische Territorium auf ein Mehrfaches vergrössert wurde.

Solche Karten waren gut gehütete Staatsgeheimnisse. So ist auch diese Repräsentation der Neuen Welt mit dem zum Indischen Ozean geöffneten Pazifik wiederum eine Kopie, die freilich zeitnah als ein nach Italien transportiertes Raubgut dokumentiert ist. Alberto Cantino, einem Gesandten von Ercole I. d'Este (1431/34–1505), soll es gelungen sein, die vorliegende Abschrift durch Bestechung zu erschleichen und mit der heimlichen Übersendung nach Ferrara ausser Land zu schmuggeln. Der portugiesische Ursprung offenbart sich unter anderem am gut getroffenen Verlauf der afrikanischen Küste, im Anspruch auf ein deutlich vergrössertes Territorium in Südamerika und in dessen üppiger Ausgestaltung.

Was bedeuten nun solche kartografischen Konzepte, die den menschlichen Erfahrungshorizont ausreizten und den operationalisierbaren Vermessungshorizont überstiegen? Sie signalisieren nicht nur eine konstante Auseinandersetzung mit dem Ende der bekannten Welt, sondern auch eine Zunahme an Konnektivität

39 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, C.G.A.2; Abb. u. a. bei Schneider (2018), 94–101, bes. 98–99; Schneider (2003), 56–59; Hofmann/Richard/Vagnon (2012), 132–133. Vgl. Reichert (1996), 122, auch Reichert (2014), 454; Baumgärtner (2019), 255 mit weiterer Literatur.

die vorgesehene Demarkationslinie auf einer spanisch autorisierten Seekarte eingezeichnet und in doppelter Ausfertigung von beiden Herrschern anerkannt wurde. Obwohl es sich weiterhin als schwierig erwies, Positionierungen in einem nahezu unbekanntem Raum zu berechnen und die erlebte Topografie auf Karten und Globen zu übertragen, war damit ein kartografisches «Referenzsystem»,⁴² ein Gebrauchsinstrument für die Zukunft geschaffen, um fürderhin die jenseits des alten Horizonts gelegenen Territorien zu integrieren.

Kolumbus' Überquerung des Atlantiks und Magellans Weltumrundung führten zu einer gänzlich neuen Definition des Erfahrungsraumes. Sie brachten den ohnehin schon flexiblen Horizont des tradierten Wissens ins Schwanken. Die Reisen hatten nicht nur dazu geführt, dass die seit griechischer Zeit bekannte Kugelgestalt der Erde erstmals konkret erlebt wurde, sondern auch die Verteilung der Meere über die Erdoberfläche begreifbar und den Kontinent Amerika eingrenzbar gemacht. In diesem Kontext wurde das Fragmentarische zur bewussten Konfiguration der Geografie am maritimen Horizont. Schon die Cantino-Planisphäre lässt diese Technik erkennen, die in späteren Portulankarten und Atlanten eine weitere Präzisierung erfuhr. Nachfolgende Kartierungen des Pazifischen Ozeans von Amerika bis zu den Molukken im äussersten Westen zeigen die kontinuierliche Anpassung an die zur Verfügung stehenden Wissensbestände und damit das Bemühen, den Horizont des kartografischen Denkens fortwährend auszuloten. Sie spiegeln den Prozess, in dessen Verlauf sich die Konturen entfernter Inseln und eines ganzen Kontinents aus den Fluten erhoben.

An den Höfen Europas besonders beliebt waren die Produkte des Venezianers Battista Agnese, der in den Jahren 1534/35 bis 1564 mehr als tausend Karten entwarf.⁴³ An die siebzig handgemalte Portulan-Atlanten aus seiner Werkstatt veranschaulichen meisterhaft, wie die Umrisse neuer Welten in Amerika, Afrika und Asien ganz allmählich aus dem Ozean emporstiegen. In den frühen Atlanten zeigt etwa die Westküste Amerikas eine rudimentäre Form, bei der die niederkalifornische Halbinsel noch fehlt, ehe diese dann in späteren Versionen langsam Gestalt annimmt. Denn erst 1539 hatte der Steuermann Ulloa (–1540) im Auftrag von Hernán Cortés die Küste in Richtung Norden erkundet. Er erreichte die Mündung des Colorado River am Nordende des Golfes, segelte an der gegenüberliegenden Golfküste wieder zurück und umschiffte die Südspitze, um trotz widriger Bedingungen und Strömungen den pazifischen Küstenverlauf weiter zu verfolgen. Die Annahme, dass Niederkalifornien eine Insel sei, war damit zwar widerlegt, aber erst eine weitere Expedition führte im nächsten Jahr dazu, dass sich dieses

Umsetzung des Vertrags von Tordesillas beteiligt. Zu seinen Planisphären gehören erstens die *Carta Castiglione* oder Castiglione Planisphäre von 1525 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, C.G.A.12), zweitens eine Weltkarte von 1527 (Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Kt 020–57 S), drittens die sog. Borgia-Seekarte von 1529 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgiano, Carte nautiche III) und viertens eine Weltkarte von 1529 (Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Kt 020–58 S); vgl. Davies (2003), 103–112; Baumgärtner (2020), 47–51.

42 Schneider (2003), 61.

43 Aufgelistet bei Baumgärtner (2017), 131–135; Baumgärtner (2020), 108–116.

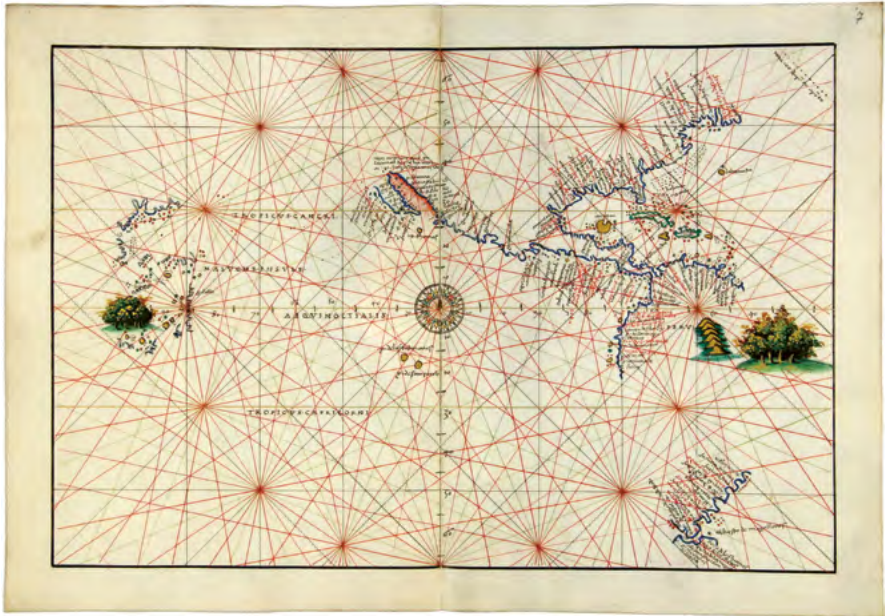


Abb. 5.7: Battista Agnese, Pazifischer Ozean, Kassel Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Ms. hist. 6, fol. 6v–7r.

Wissen allgemein verbreitete. Denn ihr Leiter Hernando de Alarcón (1500 bis um 1541) verfasste nicht nur einen bemerkenswerten Bericht über seine Begegnungen mit der indigenen Bevölkerung, sondern er kartierte auch die Küstenumrisse. Dadurch war endlich gesichert, dass das am Rande der bekannten Welt Erfasste rezipiert und kartografisch konturiert werden konnte. Die Agnese-Atlanten spiegeln diesen kreativen Prozess spätestens 1541/42 (Abb. 5.7).⁴⁴

Die bewusste Fragmentierung der Küstenverläufe zeigt die Grenzen des empirischen Wissens. Bei Battista Agnese und seinen Zeitgenossen setzt sich dieses Verfahren an den Küsten im Osten Nordamerikas, im Westen und Osten Südamerikas und selbst in Asien fort. Im amerikanischen Osten hatte etwa Estevam Gomez 1524 die nördliche Passage zum Orient gesucht und feststellen müssen, dass das Land nicht enden wollte. Letztlich war er nur knapp über die Nordspitze von *Nova Scotia* hinausgekommen. Dieser Wendepunkt lag realiter viel weiter im Süden, als dies in der königlichen *Casa de la Contratación*, der zentralen Behörde Spaniens für Seefahrt und Handel, angenommen und von deren Mitarbeitern wie Diogo Ribeiro, dessen Kartierungsarbeiten für Kaiser Karl V. und den Weltumsegler Ferdinand Magellan grösstes Aufsehen erregt hatten, verzeichnet wurde.⁴⁵

44 Baumgärtner (2017), 62–66; Baumgärtner (2020), 75–79.

45 Baumgärtner (2017), 65; Baumgärtner (2020) 66: *terra che descrobrio steuen comes* (das Land, das Estevam Gomez entdeckt hat). Zu Diogo Ribeiro vgl. Davies (2003), 103–112; Brotton (2012), 186–217. Zum Kontext vgl. Sánchez Martínez (2010), 607–632.

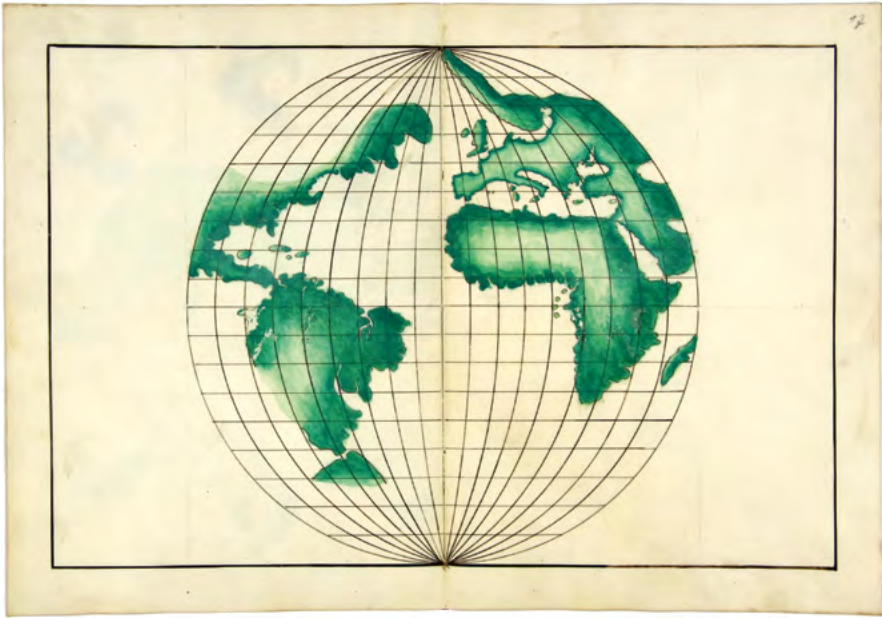


Abb. 5.8: Battista Agnese, Hemisphäre, Kassel Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Ms. hist. 6, fol. 16v–17r.

Marktorientierte Kartenproduzenten wie Battista Agnese in Venedig orientierten sich an diesen Vorgaben. In der Folge liessen sie die Küstensäume gleichsam aus dem Vakuum geografischer Grenzräume erstehen und dann im Unentdeckten auch wieder enden.

Solche Fragmentierungen und die zugehörigen Schattierungen kennzeichnen in Agneses Atlanten auch die Darstellung der Hemisphäre,⁴⁶ bei der die ptolemäischen Formen der Kontinente und Meere auf einen Globus projiziert und mit gut erkennbaren Längs- und Querlinien, aber keinen skalierten Längen- und Breitengraden versehen wurden (Abb. 5.8). Die grün gefärbten Kontinente, die in Schattierungen auslaufen, ragen in dieser Version der Kasseler Handschrift aus den pergamentfarbig belassenen Meeren heraus. Eine solche Globalprojektion der Erde, die bewusst ohne Schrift gehalten war, gehörte zu den damaligen kartografischen Praktiken. Den Horizont konfigurieren sie in doppelter Weise: als Rundung des Globus und als fließenden Ausklang noch nicht konkretisierter Erdteilungsgrenzen. Nicht zuletzt kaschierte man damit noch ungelöste Probleme, hauptsächlich natürlich die äusserst vagen Vorstellungen von der territorialen Ausdehnung Nordamerikas, vom Übergang nach Asien und von der Relationalität der Kontinente überhaupt. Die Erde wurde dadurch zu einem Objekt, mit dem es möglich war, nicht nur auf die gesammelten geografischen Kenntnisse zurückzublicken,

sondern vor allem den Horizont des Weltverstehens auszumessen. Die Karte und noch mehr der Atlas, den sie abschließend rahmte, wurde zur objekthaften visuellen Repräsentation und Reflexion der Welt zwischen Zentrum und Peripherie.

Letzthin bezeichnen alle diese Brüche – wie auch an der Westküste Südamerikas zwischen Peru und der Magellanstrasse – den Horizont als Übergang vom Bekannten zum Unbekannten. Sie trennen damit gewissermassen das vermeintlich Gesicherte vom Ungesicherten, das einmal Erfasste vom noch zu Erfassenden, den von Reinhart Koselleck definierten Erfahrungsraum vom Erwartungshorizont oder Möglichkeitsraum, also die in vergangenen Zeitstufen erfahrenen Räume von den Möglichkeiten, in der Zukunft weitere Erfahrungen zu machen.⁴⁷ Inbegriffen ist damit die Relation von Raum und Kontingenz, also die Ungewissheit künftiger Erforschungen samt der Hoffnung auf weitere Erschliessungen jenseits des bereits Bereisten. Eine solche Operationalisierung umfasst nicht nur der Blick in den kartografisch erschaffenen Raum, sondern auch die Ausrichtung auf eine kontingente Zukunft, die dazu beitragen wird, diesen Raum weiter zu verändern. Ein kartografischer Ausdruck dieses offenen Erwartungs- und Möglichkeitshorizonts waren – so meine ich – anpassungsfähige Kartierungen und fragmentierte Küstenverläufe.

5.3 Der flexible Horizont – eine Zusammenfassung

Erfahrungsraum und Möglichkeitshorizont sind moderne Kategorien, mit denen sich die mittelalterlichen Darstellungsmodi des Horizonts im Kartografischen gut fassen und interpretieren lassen. Denn trotz eines vielleicht gegenteiligen ersten Anscheins strebten mittelalterliche Kartografen nicht danach, die Welt in einem unnachgiebigen Horizont mit festen Konturen und absoluten Grenzen gefangen zu halten. Zahlreiche weitere Kartenbeispiele könnten hingegen bestens veranschaulichen, wie vielseitig und unterschiedlich die Möglichkeiten waren, den Horizont kartografisch zu fassen. Denn Winddiagramme, lokale Kartierungen, Regional- und Inselkarten zeigen vielfältige Formen und Modi, die immer wieder neue und andere Horizonte sichtbar machen.

Im Kontext der im fünfzehnten Jahrhundert entstehenden Inselbücher stellt das 1485 bei Guglielmo da Trino in Venedig gedruckte *Isolario* des Bartolomeo di Giovanni detto «da li Sonetti» ein berühmtes Beispiel mit grossem Wiedererkennungswert dar,⁴⁸ zumal es Windkreise als Stilmittel für den kartografischen Bildaufbau nutzt und damit den individuellen Inselhorizont, im Gegensatz zum ubiquitären Weltenhorizont, besonders deutlich in Szene setzt. Denn die 49 toponymlos kartierten Inseln der Ägäis werden, jede einzelne für sich, zum Zentrum eines Winddiagramms, das jeweils als eigener kleiner Kreis mit Richtungsangaben das entsprechende Ei-

47 Zu den Termini Erfahrungsraum, Erwartungshorizont und Möglichkeitsraum vgl. Koselleck (1995), 349–375; Scheller (2016), 201–220 mit weiteren Hinweisen.

48 Falchetta (2001), 44–47. Zum visuellen Format und der Frage der Überlagerung von Portulankartografie und Vogelperspektive vgl. auch Burkart/Fricke in der Einleitung zu diesem Band.

land umhegt. Begleitet werden diese Darstellungen von einer Einführung in Terzinen, von insgesamt 69 Sonetten mit kurzen Beschreibungen zu Geschichte, Natur und Wirtschaft der Inseln und einem abschließenden Sonett über die Namen der Winde. Ausser 45 heute bekannten Druckexemplaren des Werks hat sich auch eine nur leicht modifizierte handschriftliche Kopie aus dem Atelier des Battista Agnese in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig erhalten.⁴⁹ Als konkrete Beispiele seien hier Kreta und Zypern herausgegriffen, wobei Ersteres sogar zweiseitig angelegt ist und Letzteres das Werk beschliesst (Abb. 5.9). Sie zeigen, wie der achtegliedrige nautische Windkreis die aus der Vogelperspektive gezeichnete Insel überlagert und gleichsam spielerisch umhüllt. Das Zusammenfallen von natürlicher Inselform und mathematischer Vermessung, von visueller Erfassung der Natur und wissenschaftlicher Verortung, von konkreter Topografie und geometrischer Einheitlichkeit zeigt die vielschichtigen Dimensionen einer solchen Repräsentation, die in den begleitenden Erzählungen der Sonette ihre textuellen Ergänzungen findet.

Alle diese Modi und Ausformungen lassen eine grosse Flexibilität der Praktiken im Blick auf die Welt in ihrer Gesamtheit erkennen. Der Horizont war keine Konstante, sondern ein Ergebnis von Aushandlungsprozessen, bei denen sich viele Faktoren wie Erkenntnisinteresse, Abfassungszeit und kulturelles Wissen relational beeinflussten. In den hochmittelalterlichen TO-Schemata und in den enzyklopädischen Weltkarten präsentiert sich der mit mythischen Verortungen angefüllte Kreis des Okeanos als eine fluide Verbindung zwischen Erde und Kosmos, zwischen Irdischem und Überirdischem, zwischen der physischen Welt im Inneren und der göttlichen Sphäre im Äusseren, also zwischen zwei Darstellungs- und Handlungsbereichen, die durch die Säulen des Herakles zumindest sinnbildlich voneinander getrennt wurden. Im kartografischen Denken der Welt im Portulankartenmodell erscheint der Horizont realer, aber nicht weniger flexibel. Er bewegte sich mit den Entdeckungen, zeigte sich in Fragmentierungen und Schattierungen, trennte das Bekannte vom Unbekannten und schied den Raum der Erfahrungen von den künftigen Möglichkeiten. Die Repräsentation des Horizonts erfand sich immer wieder neu, weniger um Welten voneinander abzugrenzen als vielmehr, um Wissen neu zu konfigurieren und Konnektivität im Denken und Handeln zu generieren.

Kreis, Linie und Fragment waren unterschiedliche kartografische Darstellungsmodi eines Phänomens, das vom Raum selbst ausging und auf den Raum in seiner zeitlichen Entwicklung zurückwirkte: Der Kreis christlicher Weltkarten liess das Innen und Aussen miteinander in Beziehung treten. Der Horizont als Linie half, Ansprüche zu trennen, Realität zu schaffen und Konnektivität zu etablieren. Noch stärker spiegelte das Fragmentarische die Dynamik des Prozesshaften, in dessen Verlauf sich die Konturen entfernter Territorien aus den Tiefen des Meeres am Horizont des Wissens erhoben. Die Weltordnung zu kartieren, bedeutete auch, Narrative von der Welt und ihren räumlichen wie zeitlichen Horizonten zu entwickeln und nicht zuletzt das *plus ultra* dynamisch zu repräsentieren.

49 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IX, 188 (6286), fol. 6v–7r mit Kreta und fol. 56r mit Zypern.



Abb. 5.9: Zypern, aus: Bartolomeo di Giovanni detto «da li Sonetti», Isolario, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. It. IX, 188 (6286), fol. 56r.

5.4 Quellen- und Literaturverzeichnis

- Bacon (2006): Francis Bacon, *Instauratio magna: Last writings*, ed. with introduction, notes, commentaries and translation by Graham Rees (The Oxford Francis Bacon 13), Oxford 2000, ND Oxford.
- Baumgärtner (2008): Ingrid Baumgärtner, «Graphische Gestalt und Signifikanz. Europa in den Weltkarten des Beatus von Liébana und des Ranulf Higden», in: Ingrid Baumgärtner u. Hartmut Kugler (Hgg.), *Europa im Weltbild des Mittelalters. Kartographische Konzepte* (Orbis mediaevalis 10), Berlin, 81–132.
- Baumgärtner/Schröder (2010): Ingrid Baumgärtner u. Stefan Schröder, «Weltbild, Kartographie und geographische Kenntnisse», in: Johannes Fried und Ernst-Dieter Hehl (Hgg.), *WBG-Weltgeschichte. Eine globale Geschichte von den Anfängen bis ins 21. Jahrhundert* (Bd. 3: Weltdeutungen und Weltreligionen 600 bis 1500), Darmstadt, 57–83.
- Baumgärtner (2015): Ingrid Baumgärtner, «Die Portolan-Atlanten des Battista Agnese», in: Michael Bischoff, Vera Lüpkes u. Wolfgang Crom (Hgg.), *Kartographie der Frühen Neuzeit. Weltbilder und Wirkungen. Ergebnisse des in Kooperation mit der Kartenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin durchgeführten internationalen Symposiums am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake (4.–6. April 2014)*, Marburg, 19–36.
- Baumgärtner (2016): Ingrid Baumgärtner, «Battista Agnese e l'atlante di Kassel. La cartografia del mondo nel Cinquecento», in: Ingrid Baumgärtner u. Piero Falchetta (Hgg.), *Venezia e la nuova Oikoumene. Cartografia del Quattrocento / Venedig und die neue Oikoumene. Kartographie im 15. Jahrhundert* (Venetiana 17), Rom u. Venedig, 245–270.
- Baumgärtner (2017): *Der Portulan-Atlas des Battista Agnese. Das Kasseler Prachtexemplar von 1542*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Ingrid Baumgärtner, Darmstadt.
- Baumgärtner (2017): Ingrid Baumgärtner, «Die Welt in Karten. Umbrüche und Kontinuitäten im Mittelalter», in: Uta Goerlitz u. Meike Hensel-Grobe (Hgg.), *Mediävistik und Schule im Dialog* (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 22, Heft 1), Berlin, 55–74.
- Baumgärtner (2019): Ingrid Baumgärtner, «Neue Karten für die Neue Welt? Kartographische Praktiken der Exploration», in: Raimund Schulz (Hg.), *Maritime Entdeckung und Expansion. Kontinuitäten, Parallelen und Brüche von der Antike bis in die Neuzeit* (Historische Zeitschrift. Beihefte N. F. 77), Berlin u. Boston, 243–268.
- Baumgärtner (2020): Ingrid Baumgärtner, *Atlas Heinrichs VIII. Battista Agnese. Barb. Lat. 4357. Kommentarband zur Faksimile-Edition der Handschrift aus der Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt u. Stuttgart.
- Baumgärtner (2021): Ingrid Baumgärtner, «Von der Reise zur Karte und zurück. Kreative Prozesse und kulturelle Praktiken», in: Volker Leppin (Hg.) unter Mitarbeit von Samuel J. Raiser, *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter* (Das Mittelalter. Beihefte 16), Berlin, 563–596.
- Brendecke (2009): Arndt Brendecke, *Imperium und Empire: Funktionen des Wissens in der spanischen Kolonialherrschaft*, Köln.
- von den Brincken (2000): Anna-Dorothee von den Brincken, «Das Weltbild des irischen Seefahrer-Heiligen Brendan in der Sicht des 12. Jahrhunderts», *Cartographica Helvetica* 21, 17–21.
- Brodersen (2014): Gaius Iulius Solinus. *Wunder der Welt, Collectanea rerum mirabilium*, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Kai Brodersen, Darmstadt.
- Brotton (2012): Jerry Brotton, *A History of the World in Twelve Maps*, London u. a.
- Brunnlechner (2015): Gerda Brunnlechner, «Die Erweiterung der Welt. Kartographische Reaktionen am Beispiel der Genueser Weltkarte von 1457», in: Kerstin Hitzbleck u. Thomas

- Schwitter (Hgg.), *Die Erweiterung des ›globalen‹ Raumes und die Wahrnehmung des Fremden vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, Basel, 33–60.
- Davies (2003): Surekha Davies, «The Navigational Iconography of Diogo Ribeiro's 1529 Vatican Planisphere», *Imago Mundi* 55, 103–112.
- De la Hera Pérez-Cuesta (1995): Alberto De la Hera Pérez-Cuesta, «La primera división del océano entre Portugal y Castilla», in: Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez u. Luis Adão da Fonseca (Hgg.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, Madrid, 1051–1070.
- Duve (2017): Thomas Duve, «El Tratado de Tordesillas ¿Una ›revolución espacial‹? Cosmografía, prácticas jurídicas y la historia del derecho internacional público», *Revista de historia del derecho* 54, 77–107.
- Edson (2007): Evelyn Edson, *The World Map 1300–1492. The Persistence of Tradition and Transformation*, Baltimore.
- Falchetta (2001): Piero Falchetta, «Bartolomeo ›da li Sonetti‹ e Battista Agnese. Due autori per un isolario», in: Camillo Tonini u. Piero Lucchi (Hgg.), *Navigare e descrivere. Isolari e portolani del Museo Correr di Venezia, XV–XVIII secolo*, Venedig, 44–47.
- Falchetta (1993): Piero Falchetta (Hg.), *Andrea Bianco Atlante Nautico (1436)*, Venedig.
- Falchetta (2006): Piero Falchetta (Hg.), *Fra Mauro's World Map, with a Commentary and Translations of the Inscriptions* (Terrarum orbis 5), Turnhout.
- Fernández-Armesto (2007): Felipe Fernández-Armesto, «Maps and Exploration in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», in: David Woodward (Hg.), *The History of Cartography*, Bd. 3, 1, Chicago u. London, 738–759.
- Gautier Dalché (1986): Patrick Gautier Dalché, «Comment penser l'océan? Modes de connaissance des *fines orbis terrarum* du nord-ouest (de l'Antiquité au XIIIe siècle)», in: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 17: L'Europe et l'Océan au Moyen Age. Contribution à l'Histoire de la Navigation, 217–233.
- Gautier Dalché (2013): Patrick Gautier Dalché, *L'espace géographique au Moyen Âge* (Micrologus library 57), Florenz.
- Haßler (1843–1849): *Fratris Felicis Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*, hg. von Konrad Dietrich Haßler (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 2–4), 3 Bde., Stuttgart.
- Hofmann/Richard/Vagnon (2012): Catherine Hofmann, Hélène Richard u. Emmanuel Vagnon (Hgg.), *L'âge d'or des cartes marines. Quand l'Europe découvrait le monde* [publié à l'occasion de l'exposition «L'âge d'or des cartes marines – quand l'Europe découvrait le monde», présentée par la Bibliothèque Nationale de France sur le Site François Mitterrand du 23 octobre 2012 au 27 janvier 2013], Paris.
- Isidor von Sevilla (1911): Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, hg. von Wallace M. Lindsay, 2 Bde., Oxford.
- Isidoro di Siviglia (2004): Isidoro di Siviglia, *Etimologie, Libro XIII: De mundo et partibus*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von G. Gasparotto, Paris.
- Jane (1930–1933): L. Cecil Jane (Hg.), *Selected Documents Illustrating the Four Voyages of Columbus*, 2 Bde., London.
- Jaynes (2018): Jeffrey Jaynes, *Christianity Experience on Medieval Mappaemundi and Early Modern World Maps* (Wolfenbütteler Forschungen 149), Wiesbaden.
- Kolditz (2016): Sebastian Kolditz, «Horizonte maritimer Konnektivität», in: Michael Borgolte u. Nikolas Jaspert (Hgg.), *Maritimes Mittelalter. Meere als Kommunikationsräume* (Vorträge und Forschungen 83), Ostfildern, 59–108.
- Kolditz (2019): Sebastian Kolditz, «Imaginationen des Ozeans und atlantische Erkundungen im frühen Mittelalter», in: Raimund Schulz (Hg.), *Maritime Entdeckung und Expansion*.

- Kontinuitäten, Parallelen und Brüche von der Antike bis in die Neuzeit* (Historische Zeitschrift. Beihefte N. F. 77), Berlin u. Boston, 173–204.
- Koselleck (1995): Reinhart Koselleck, «Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien», in: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik historischer Zeiten*, Frankfurt a. M., 349–375.
- Kugler (2007): Hartmut Kugler (Hg.), *Die Ebсторfer Weltkarte. Kommentierte Neuausgabe in zwei Bänden*, unter Mitarbeit von Sonja Glauch und Antje Willing, Bd. 1: Atlas, Bd. 2: Untersuchungen und Kommentar, Berlin.
- Kupfer (2016): Marcia Kupfer, *Art and Optics in the Hereford Map. An English Mappa Mundi, c. 1300*, New Haven.
- Kupfer (2019): Marcia Kupfer, «The Hereford Map (c. 1300)», in: Dan Terkla u. Nick Millea (Hgg.), *A Critical Companion to English Mappae Mundi of the twelfth and thirteenth centuries*, Woodbridge, 227–252.
- Marcon (2006): Susy Marcon, «Leonardo Bellini und Fra Mauro's World Map: the Earthly Paradise», in: Piero Falchetta (Hg.), *Fra Mauro's World Map, with a Commentary and Translations of the Inscriptions* (Terrarum orbis 5), Turnhout, 135–169.
- Mauntel (2017): Christoph Mauntel, «Vom Ozean umfasst. Gewässer als konstitutives Element mittelalterlicher Weltordnungen», in: Friedrich Edelmayer u. Gerhard Pfeisinger (Hgg.), *Ozeane, Mythen, Interaktionen und Konflikte*, Münster, 57–74.
- Mauntel (2018): Christoph Mauntel, «Linking Seas and Lands in Medieval Geographic Thinking during the Crusades and the Discovery of the Atlantic World», in: Nikolas Jaspert u. Sebastian Kolditz (Hgg.), *Entre mers – Outre-mer. Spaces, Modes and Agents of Indo-Mediterranean Connectivity*, Heidelberg, 107–128.
- Mauntel (2020): Christoph Mauntel, *Asien – Europa – Afrika. Die Erdteile in der Weltordnung des Mittelalters*, masch. schr. Habilitationsschrift, Tübingen.
- Meyers/Tarayre (2013–2017): Jean Meyers u. Michel Tarayre, *Félix Fabri, Les Errances de frère Félix Fabri, pèlerin en Terre sainte, en Arabie et en Égypte*, Édition critique de Jean Meyers e Michel Tarayre (Textes littéraires du Moyen Age 25, 26, 31, 32, 40, 41), Bd. 1–6, Paris.
- Milano (2001): Ernesto Milano, «Le grandi scoperte geografiche e i loro riflessi cartografici», in: *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, Modena, 65–168.
- Nesselrath (2009): Heinz-Günther Nesselrath, «Die Säulen des Herakles – eine mythische Landmarke und ihre Bedeutung in der Klassischen Antike», in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, Berlin u. New York, 226–232.
- O'Donnell/de Estrada (1995): Hugo O'Donnell u. Duque de Estrada, «La carta de Juan de la Cosa, primera presentación cartográfica del Tratado de Tordesillas», in: Luis Antonio Ribot García, Adolfo Carrasco Martínez u. Luis Adão da Fonseca (Hgg.), *El Tratado de Tordesillas y su época*, Madrid, 1231–1244.
- Oswalt (2015): Vadim Oswalt, *Weltkarten – Weltbilder. Zehn Schlüsseldokumente der Globalgeschichte*, Stuttgart.
- Padrón (2002): Ricardo Padrón, «Mapping Plus Ultra: Cartography, Space, and Hispanic Modernity», *Representations* 79, 28–60.
- Reichert (1996): Folker Reichert, «Die Erfindung Amerikas durch die Kartographie», *Archiv für Kulturgeschichte* 78, 115–143.
- Reichert (2009): *Quellen zur Geschichte des Reisens im Spätmittelalter*, ausgewählt und übers. von Folker Reichert unter Mitarbeit von Margit Stolberg-Vowinckel, Darmstadt.
- Reichert (2014): Folker Reichert, «Die Erfindung Amerikas durch die Kartographie», in: Folker Reichert, *Asien und Europa im Mittelalter. Studien zur Geschichte des Reisens*, Göttingen, 447–476.

- Reinhard (2016): Wolfgang Reinhard, *Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015*, München.
- Roller (2006): Duane W. Roller, *Through the Pillars of Herakles. Greco-Roman Exploration of the Atlantic*, New York u. Abingdon.
- Rumeu de Armas (1992): Antonio Rumeu de Armas, *El Tratado de Tordesillas*, Madrid.
- Sánchez Martínez (2009): Antonio Sánchez Martínez, «De la <cartografía oficial> a la <cartografía jurídica>: la querrela de las Molucas reconsiderada, 1479–1529», *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, DOI: 10.4000/nuevomundo.56899.
- Sánchez Martínez (2010): Antonio Sánchez Martínez, «Los artífices del Plus Ultra: pilotos, cartógrafos y cosmógrafos en la casa de la contratación de Sevilla durante el siglo XVI», *Hispania* 70.236, 607–632.
- Scafi (2006): Alessandro Scafi, *Mapping Paradise. A History of Heaven on Earth*, London.
- Scheller (2016): Benjamin Scheller, «Erfahrungsraum und Möglichkeitsraum: Das sub-saharische Westafrika in den *Navigazioni Atlantiche* Alvise Cadamostos», in: Ingrid Baumgärtner u. Piero Falchetta (Hgg.), *Venezia e la nuova Oikoumene. Cartografia del Quattrocento / Venedig und die neue Oikoumene. Kartographie im 15. Jahrhundert* (Venetiana 17), Rom u. Venedig, 201–220.
- Schneider (2003): Ute Schneider, «Tordesillas 1494 – Der Beginn der globalen Weltsicht», *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 54, 39–62.
- Schneider (2018): Ute Schneider, *Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute*, 4. durchgesehene und aktualisierte Aufl., Darmstadt.
- Schöller (2015): Bettina Schöller, *Wissen ordnen, Wissen übertragen. Schriftliche und bildliche Aufzeichnungen der Welt im Umfeld der Londoner Psalterkarte* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 32), Zürich.
- Schröder (2009): Stefan Schröder, *Zwischen Christentum und Islam. Kulturelle Grenzen in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten des Felix Fabri* (Orbis medievalis. Vorstellungswelten des Mittelalters 11), Berlin.
- Schulz (2004): Raimund Schulz, «Der weite Weg nach Westen. Maritime Expansion und geographische Horizontzerweiterung in der Antike und die Möglichkeiten des Vergleichs mit der frühen Neuzeit», in: Thomas Beck, Marília dos Santos Lopes u. Christian Rädcl (Hgg.), *Barrieren und Zugänge. Die Geschichte der Europäischen Expansion. Festschrift für Eberhard Schmitt*, Wiesbaden, 51–62.
- Schulz (2016): Raimund Schulz, *Abenteurer der Ferne. Die großen Entdeckungsfahrten und das Weltwissen der Antike*, 2. Aufl., Stuttgart.
- Semmler (1993): Josef Semmler, «Navigatio Brendani», in: Peter Wunderli (Hg.), *Reisen in reale und mythische Ferne. Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance* (Studia Humaniora 22), Düsseldorf, 103–123.
- Terkla/Millea (2019): Dan Terkla u. Nick Millea (Hgg.), *A Critical Companion to English Mappae Mundi of the twelfth and thirteenth centuries*, Woodbridge.
- Van Duzer (2019): Chet Van Duzer, «The Psalter Map (c. 1262)», in: Dan Terkla u. Nick Millea (Hgg.), *A Critical Companion to English Mappae Mundi of the twelfth and thirteenth centuries*, Woodbridge, 179–196.
- Varela Marcos (2011): Jesús Varela Marcos, *Juan de la Cosa: la cartografía histórica de los descubrimientos españoles*, Sevilla.
- Wallisch (2001): Robert Wallisch (Hg.), *Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens. Das Schreiben des Pêro Vaz de Caminha an König Manuel von Portugal*, Frankfurt a. M.
- Watts (2007): Pauline Moffitt Watts, «The European Religious Worldview and Its Influence on Mapping», in: David Woodward (Hg.), *The History of Cartography*, Bd. 3.1, Chicago u. London 2007, 382–400.
- Westrem (2001): Scott D. Westrem, *The Hereford Map* (Terrarum Orbis 1), Turnhout.

6. «Linea centrica» und gekrümmter Erdenrand. Horizonte in italienischen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts

Hans Aurenhammer

«Der Horizont ist ein neuzeitliches Phänomen. Als Bezugslinie des Sehens gewinnt er in dem Mass Bedeutung, in dem die Gesetze der Perspektive für die Landschaftswahrnehmung bestimmend werden.»¹ Mit diesen Worten konstatierte der Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke in seiner weit ausholenden *Geschichte des Horizonts* für die gesamte Frühe Neuzeit einen untrennbaren Zusammenhang zwischen der neuen subjektzentrierten Perspektive und dem landschaftlichen Horizont. Die Perspektivforschung ist in den letzten Jahrzehnten gegenüber solchen grossen kulturgeschichtlichen Modellen skeptisch geworden und strebt nach kritischer Differenzierung im Einzelnen.² Auch der folgende Beitrag konzentriert sich bewusst auf einen beschränkten Zeitraum – auf das erste halbe Jahrhundert nach der Erfindung der Perspektive – und hier auf einen Sonderfall: den gekrümmten Horizont.

6.1 Entdeckung der Perspektive, Entdeckung des Horizonts?

Der Fluchtpunkt, und damit das Niveau des betrachtenden Auges, befindet sich auf dem Horizont. Auf den ersten Blick erscheint der Konnex von Perspektive und Horizont also selbsterklärend. Es gibt aber zu denken, dass in der ersten schriftlichen Formulierung des Perspektivverfahrens der Malerei, in Leon Battista Albertis (1404–1472) *De pictura* (1435/36), die Setzung der Horizontlinie nur als allerletzter Schritt, geradezu beiläufig, erwähnt wird. Erst nachdem die Grösse der dargestellten Figuren festgelegt, die Fluchtlinien gezeichnet und durch eine Hilfskonstruktion die Abstände der parallelen Horizontalen des Bodenrasters – und damit die Distanz des Bildes zu den Betrachtenden – ermittelt wurden, erst dann soll man durch den Fluchtpunkt eine letzte Parallele ziehen. Alberti bezeichnet diese Linie als «Abschluss und Grenze» (*terminus atque limes*) – aber nicht etwa, wie man erwarten könnte, weil sie den Bildraum beschliesst, sondern weil keine Grösse (*quantitas*) sie überragen dürfe, die höher wäre als das Auge der Betrachtenden.

1 Koschorke (1990), 11.

2 Vgl. z. B. Elkins (1994).

Alberti bezeichnet diese Grenze nun gar nicht als «Horizont», sondern als *linea centrica*, weil sie durch den *punctus centricus* – so nennt er den Aug- oder Fluchtpunkt – verläuft.³ Dabei verwendet der Humanist in einer anderen Stelle des Malereitratats sehr wohl den Begriff *horizon* bzw. *orizzonte* im klassischen Verständnis für jene Linie, an der Erde und Himmel scheinbar zusammentreffen. Hier erscheine die Luft als wie «mit weissem Dunst durchzogen», der sich allmählich verliere.⁴

Der Horizont der Perspektive wurde also nicht von vornherein als mit dem natürlichen Horizont identisch verstanden.⁵ Und dieser spielte interessanterweise auch in den gemalten Inkunabeln der neuen Perspektive kaum eine Rolle. Die experimentellen Darstellungen des Baptisteriums und der Piazza della Signoria, mit denen Filippo Brunelleschi (1377–1446) die Wirklichkeitsnähe seiner Projektionsmethode demonstrierte, zeigten sozusagen nur den «Innenraum» der Stadt Florenz, in dem der natürliche Horizont durch Gebäude gänzlich verstellt ist.⁶ Masaccios (1401–1428) *Tempelsteuer* (der sogenannte *Zinsgroschen*, Florenz, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, um 1425/28) organisiert dagegen nicht nur die Figurenkomposition konsequent durch die an der seitlichen Architektur ablesbare

- 3 Leon Battista Alberti, *De pictura* 1, § 20: *His ergo diligenter absolutis, unam item superduco transversam aequae a ceteris inferioribus distantem lineam, quae duo stantia magni quadrati latera secet, perque punctum centricum permeet. Haec mihi quidem linea est terminus atque limes, quem nulla non plus alta quam sit visentis oculus quantitas excedat. Eaque quod punctum centricum pervadat, idcirco centrica dicatur.* Alberti (2000), 230 f. Italienische Version: Alberti (2002), 97. – In *De pictura*, 1, § 2 verwendet Alberti den Begriff *linea centrica* auch in einem anderen geometrischen Zusammenhang. Er bezeichnet den das *centrum* des Kreises durchquerenden Durchmesser als ein lateinisches Äquivalent für den bei den *mathematici* gebräuchlichen griechischen Begriff *diameter circuli*. Alberti (2000), 196 f. – Zu Horizont und Perspektive bei Alberti: Flécheux (2009), 49–55; Summers (2007b).
- 4 Leon Battista Alberti, *De pictura* 1, § 9: *Idque ipsum videmus in ipso aere ut circa horizontem plerunque albente vapore suffusus sensim ad proprium colorem redeat.* Alberti (1973), 25. Dazu: Edgerton (1969), 121, 128; Ackerman (1994), 72, 90 (Anm. 31). – In seinem Roman *Momus* (IV, 35) wählt Alberti das Wort *orizon*, um eine quasi-mythische äußerste Grenze der Welt zu bezeichnen: *pervenerunt ad extremum orbis limbum quem orizonta nuncupant.* Alberti (2003), 302. Eine ähnliche Formulierung in der lukianischen Schrift *Musca*: [...] *queve omnem ultra regionis limbum atque ultimum orizontem latitent facile discernat* [...]. – In *De pictura*, 1, § 2 erwähnt Alberti ausserdem, dass das (griechische) *horizon* von «einigen» als Bezeichnung für den äusseren Umfang einer Fläche verwendet wird, wogegen er die lateinischen Wörter *ora* («Küste») bzw. *fimbria* («Saum») setzt. Vgl. Alberti (2000), 196 f. In Albertis Texten *De statua* und *Descriptio urbis Romae* (§ 3) findet man dann *orizon* bzw. *horizon* als Terminus für den Kreisumfang. Vgl. Alberti (1877), 189. – Zum Begriff des Horizonts allgemein vgl. die Einleitung von Beate Fricke und Lucas Burkart zu diesem Band.
- 5 Erst Leonardo wird den Begriff des Horizonts mit der Perspektivkonstruktion verbinden. Gleichzeitig diskutiert er aber ausführlich die Differenzen zwischen dem *orizzonte de' prospettivi* und dem *vero orizzonte*, wie er in der Natur erscheint, wenn man auf das Meer aus unterschiedlichen Höhen blickt. Vgl. Leonardo da Vinci (1995), 514–518, § 927–935 (*Libro di pittura. Parte ottava. Dell'orizzonte*). Dazu ausführlich: Valerio (2005). – Zur Begriffsgeschichte von Horizont in den Perspektivtraktaten: Flécheux (2009), 61–85.
- 6 Zu der Forschungsdiskussion über Brunelleschis nur literarisch (v. a. durch Manettis Brunelleschi-Vita) überlieferte und in der Datierung (um 1413 oder eher um 1420?) nicht gesicherte Perspektivbilder vgl. u. a. Kemp (1978); Damisch (1987), 91–146; Camerota (2001), 27–31, 33, 35; Grave (2010); Grave (2015), 19–34.

Perspektive, deren Fluchtpunkt mit dem Haupt Christi zusammenfällt, sondern öffnet sich auch auf eine höchst innovative Landschaft.⁷ Ein bewölkter Himmel hat das in Fresken bisher übliche, dem Goldgrund der Tafelbilder entsprechende abstrakt-opake Blau ersetzt. Dies erinnert daran, dass ohne die – gleichzeitig in den Niederlanden und in Italien um 1410/20 fassbare – Entdeckung des atmosphärischen Himmels der Horizont durch die Maler letztlich nicht hätte dargestellt werden können. Die jenseits der Wasserfläche in die Tiefe gestaffelten, hoch aufragenden Berge Masaccios schieben sich jedoch – vergleichbar den Gebäuden in Brunelleschis Veduten – vor den fernen Horizont. Natürlich wurden auch Landschaften mit weiter gefasstem Gesichtsfeld gemalt, etwa in Fra Angelicos (1387–1455) *Meersturz der hll. Cosmas und Damian*, einem Predellabild des Hochaltars von San Marco in Florenz (München, Alte Pinakothek, 1438/40).⁸ Hier wird mit dem Meer jenes natürliche Phänomen gezeigt, an dem der Horizont völlig unverstellt sichtbar wird.⁹ Aber auch hier ist der Fernblick eng begrenzt, durch die den Küstenverlauf begleitenden Berge und durch das Felsenriff in der Mitte, von dem die Heiligen ins Wasser geworfen werden. Seine obere gerade Kante führt die Horizontlinie des Meeres fort.

Alberti hatte die Perspektive in *De pictura* gleichsam in das Korsett des Rasterfussbodens einer Raumschachtel gezwängt. Wie so oft ein Virtuose des dialektischen Selbstwiderspruchs, eröffnete er andererseits in den in seiner *Vita* beschriebenen Guckkastenbildern überwältigende panoramatische Weitblicke auf die ganze Welt *en miniature*, bei Tag und bei Nacht: «riesige, eine ungeheure Meeresbucht umschließende Landschaften», so «weit entlegene[n] Gegenden, dass dem Betrachter die Sehkraft zu versagen drohte». Man konnte hier das Sonnenlicht über einer Flotte mitten im Meer wahrnehmen, aber auch ein aufkommendes Gewitter, das die Schiffe bedroht.¹⁰ Albertis *miracoli della pittura* sind verloren, waren vielleicht auch nur literarische Fiktion. Mit der gleichzeitigen malerischen Praxis scheinen diese den ganzen *immensum terrarum orbem* in seiner optischen Vielfalt erfahrbar machenden Bilder nichts gemein zu haben.¹¹

Der ab etwa 1420 durch die Perspektive der Florentiner eröffnete neue Blick auf die Welt wurde also mit der Ausschnitthaftigkeit und Kontingenz erkaufte, die dem subjektiven Horizont eines jeden Betrachterstandpunkts notwendigerweise eignet. In denselben Jahren versuchten jedoch einige Künstler ausserhalb von Florenz die modernen naturalistischen Möglichkeiten mit der Totalität eines Blicks

7 Baldini/Casazza (1990), 39–47, mit Abb.

8 Schumacher/Kranz/Hojer (2017), 246–267, mit Abb.

9 Vgl. dazu, über Goethes Beschreibung der Fahrt über den Golf von Messina reflektierend, Hans Blumenbergs Text *Goethes Horizont: Welterfahrung auf dem Meer* (Blumenberg [1999], 67–69) sowie den Beitrag von Eva Geulen in diesem Band.

10 Alberti (2004), 53.

11 Zu Hypothesen über Reflexe in der zeitgenössischen Malerei, die m. E. die Literarizität von Albertis Ekphrasen zu wenig berücksichtigen, siehe unten Anm. 53 und 56. Enenkel (2008), 189–227, lehnt die Zuschreibung des Textes der *Vita* an Alberti ab und vermutet dessen Freund Lapo di Castiglionchio als Autor.

zu verbinden, der die Welt als Ganzes erfassen möchte. Das Leitmotiv dieser alternativen Lösungen war der konvex gebogene – also nicht wie Albertis *linea centrica* gerade – Horizont. Dieses zeitlich und regional begrenzte kunsthistorische Phänomen wurde bisher nur wenig beachtet.¹² Im Folgenden wird das Bildmotiv des gekrümmten Horizonts zunächst an Werken eines besonders originellen Sieneser Malers ausführlicher diskutiert und dann ein Überblick über die unterschiedlichen Ausprägungen des Motivs in der italienischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts gegeben. Abschliessend ist nach möglichen Voraussetzungen zu fragen.

6.2 Der Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro)

Als erstes Beispiel soll auf eine um 1435/40 entstandene Tafel des Maestro dell'Osservanza mit einer Szene aus der Legende des heiligen Einsiedlers Antonius (New York, Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection; Abb. 6.1) eingegangen werden.¹³ Der Künstler erweist sich hier den grossen Sieneser Malern des Trecento verpflichtet, rezipiert aber auch die aktuellen Errungenschaften in Florenz zumindest partiell, wobei er diese allerdings durchaus eigenwillig transformiert. So verwendet er bei der Figur des Antonius das gerade erst durch Masaccio wieder eingeführte Motiv des Schlagschattens. Dieser fällt jedoch eigenartigerweise nicht auf den Boden, sondern begleitet die rechte Kontur des Körpers wie eine geheimnisvolle dunkle Aura. Fast scheint es, als ob der Heilige – in einem paradoxen Wechsel zwischen Bildillusion und Objektrealität – seinen Schatten auf die bemalte Tafel selbst werfen würde. In Florenz ohne jeden Vergleich ist allerdings die Darstellung der optischen Erscheinung eines Abendhimmels. Im Licht der untergehenden Sonne verblasst der Himmel von zartem Hellblau zu Gelb und verfärbt sich orange-rötlich über dem Horizont. Die länglichen grauen Wolkenstreifen sind an ihrer Unterseite rot verfärbt; zwischen ihnen wird rechts Blattgold sichtbar, das den Glanz der letzten Sonnenstrahlen suggeriert.

Unter diesem spektakulären Himmel erstreckt, man müsste eigentlich sagen, «wölbt» sich eine ferne Landschaft mit einem konvex kurvierten, gegen das

12 Wichtige Detailbeobachtungen zu diesem Thema machten Henk van Os und Andrea De Marchi (siehe die entsprechenden Hinweise in den Anmerkungen dieses Beitrags, vgl. v. a. Anm. 44, 58, 73). Grundlegende Fragen erörterte Beate Fricke mit Bezug auf ein nicht-italienisches Beispiel (siehe dazu Anm. 68). – Einen anderen Ansatz wählte Christine Hessler ([1992]; [2014], 261–475). Sie liest die Hintergrundlandschaften auf den Vorder- und Rückseiten von Piero della Francescas Porträtdiptychon des Federigo da Montefeltre und der Battista Sforza (Florenz, Galleria degli Uffizi) als ein vollständiges, 360 Grad umfassendes Rundpanorama, das in vier Teilbilder aufgespalten ist. Wie die Rekonstruktion in Hessler (2014), 267, zeigt, überspielt diese kühne Hypothese, dass die Horizonte auf den Vorder- bzw. Rückseiten nicht auf derselben Höhe liegen, das postulierte Kontinuum der Einzellandschaften also gestört ist. Hessler geht nicht darauf ein, dass Pieros Landschaften eine gerade, also nicht gekrümmte Horizontlinie zeigen. Auf Hesslers These bezieht sich Krüger (2000).

13 Pope-Hennessy (1987), 105–109; Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 117–120, Nr. 10 (Keith Christiansen); Seidel (2010), 267–271, Nr. C34e (Andrea De Marchi). – Zur Frage der Identifikation des Malers siehe unten Anm. 37–39.



Abb. 6.1: Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro), Versuchung des hl. Antonius durch Gold, 47,8 × 34,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, um 1435/40 (© bpk | The Metropolitan Museum of Art | Malcolm Varon).

Abendrot sich deutlich abzeichnenden Horizont. Seine Krümmung wird durch die Form der Wolkenbänke darüber noch unterstrichen. Am Meeresufer erhebt sich mittig ein Berg mit turmbewehrtem Kastell (oder einer Stadt mit Geschlechtertürmen?). Drei vorgelagerte Inseln bilden eine Bucht, über die ein Segelschiff kreuzt. Die Kimmlinie des Meeres beginnt ganz links am Bildrand anzusteigen, zwischen den Inseln setzt sich ihre Kurve fort. Rechts neigt sich der Horizont mit einer Bergkette wieder herab. Dieses weite Panorama ist mit der wie hochgeklappten Landschaft im Vorder- und Mittelgrund durch keine kohärente Perspektive in der Art der Florentiner verbunden. Ein abrupter Massstabsprung bestimmt den Übergang zur Meeresbucht. Der Kunsthistoriker Otto Pächt unterschied in seinen Analysen einen «wandernden», in seiner Bewegung die Gegenstände gleichsam taktil abtastenden Blick von einem «stillgestellten» Blick, der zum Gesehenen ein Verhältnis ruhiger Distanziertheit einnimmt. Pächt beschrieb mit dieser Begriffsoption vor allem den Übergang von der Internationalen Gotik zur *ars nova* der niederländischen Malerei im frühen fünfzehnten Jahrhundert.¹⁴ Aber auch die durch Krümmungen bestimmte Tafel des Sieneser Meisters, die sich dem fixierten Blickpunkt der neuen Perspektive verweigert, lässt sich mit der Metapher des «wandernden Blicks» gut beschreiben. In einem engen Tal sehen wir ganz aus der Nähe auf den heiligen Eremiten und folgen dann der Windung des Weges hinauf zur Kirche und gleichzeitig hinein in die durch kleiner werdende Bäume skandiierte Bildtiefe. Darüber aber wechselt der Blickwinkel jäh: Wir schauen nun von so weit oben und aus einer solchen Entfernung auf die Erde, dass wir erstaunlicherweise in der Krümmung des Horizontes ihre Kugelgestalt erfassen können. Das ist dem menschlichen Auge eigentlich nur von sehr, sehr hohen Bergen möglich; man nimmt hier sozusagen die Perspektive der Vögel ein.

Man könnte das Bild aber auch in umgekehrter Richtung lesen, indem man dem steinigen Weg von der Kirche aus folgt. Dann lässt man mit Antonius die äussere Welt, den *mundus*, hinter sich und strebt wie der asketische Heilige gleichsam aus dem Bild heraus, einem spirituellen Ziel entgegen, der Innerlichkeit und Weltabkehr der «Wüste». Dies erinnert an die anagogische Auslegung, die der Begriff des Horizonts in der philosophischen Tradition des Mittelalters erfahren hatte.¹⁵ Die äussere Grenze zwischen der Erde und dem natürlichen Himmel wird gedeutet als ein Bild der im Inneren des Menschen verlaufenden Grenze zwischen Irdischem und Göttlichem. Der seit dem zwölften Jahrhundert im Westen kursierende pseudo-aristotelische *Liber de causis* (in Wahrheit ein arabischer Text in lateinischer Übersetzung) spricht von der Seele, sie befinde sich «nach der Ewigkeit und über der Zeit [...], weil sie im Horizont der Ewigkeit unterhalb und über der

14 Pächt übertrug dieses Konzept allerdings auch auf ein Beispiel der italienischen Kunstgeschichte, die Differenz zwischen den Landschaften Jacopo Bellinis und Mantegnas auf der einen und jenen Giovanni Bellinis auf der anderen Seite. Dazu und zu der Herkunft des Begriffspaares von Wilhelm Pinder vgl. Aurenhammer (2002), 9–13; Aurenhammer (2013), 196–198.

15 Vgl. Hinske (1974). Auf die Anwendbarkeit dieser Denkfigur für eine Interpretation des New Yorker Bildes verwies Niklaus Largier in der Diskussion des Colloquium Rauricum von 2019. Vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.

Zeit ist» (*quod est post aeternitatem et supra tempus est anima quoniam est in horizonte aeternitatis inferius et supra tempus*).¹⁶ Für Thomas von Aquin ist der ganze Mensch *horizon et confinium* zwischen der körperlichen und der geistigen Natur.¹⁷ Und Dante (1265–1321) schreibt in *De monarchia*: «Unter allem, was ist, hat allein der Mensch die Mitte zwischen dem Vergänglichen und dem Unvergänglichen inne; deswegen wird er von den Philosophen zu Recht mit dem Horizont verglichen, der die Mitte der zwei Hemisphären ist.»¹⁸ In diesem Sinn wendet sich Antonius im Bild des Osservanza-Meisters vom natürlichen Horizont der gekrümmten Erdoberfläche ab, um in der Innerlichkeit seiner Seele, im *horizon aeternitatis*, das Heil zu gewinnen.

Wovor der Heilige auf seiner tugendhaften Wanderung erschrickt, ist heute nur mehr zu erahnen. Zwischen dem Häschen links vorne und dem Eremiten befand sich ursprünglich – die Retusche ist noch schwach zu erkennen – ein durch reales Blattgold wiedergegebener Goldhaufen.¹⁹ In seiner im vierzehnten Jahrhundert entstandenen Übersetzung der Antonius-Vita des heiligen Athanasius erzählt Domenico Cavalca (1270–1342), dass der Heilige entsetzt vor einer *grande massa d'oro* wie vor einem Feuer zurückgewichen sei.²⁰ Diese teuflische Versuchung durch Reichtum wurde im frühen Quattrocento mehrmals dargestellt, etwa von Giovanni dal Ponte (1385–1437) (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, vor 1438) oder einem Maler des Fra Angelico-Kreises (Houston, The Museum of Fine Arts, um 1435/40).²¹

Die New Yorker Tafel der *Versuchung des hl. Antonius durch Gold* stammt von einem nicht mehr vollständig erhaltenen Altarwerk, in dem offenbar – entsprechend der Sieneser Tradition des Viten-Retabels – die zentrale Figur des Heiligen mit insgesamt acht Szenen seiner Legende kombiniert gewesen war.²² Zu diesen gehörte die *Versuchung des hl. Antonius durch den Teufel in Frauengestalt* (New Haven, Yale University Art Gallery; Abb. 6.2),²³ die ebenfalls einen gekrümmten Horizont zeigt.

16 *Liber de causis* § 2. Bardenhewer (1882), 165.

17 Vgl. Hinske (1974), 1192.

18 Dante Alighieri, *De monarchia* 3,15,3. Vgl. Hinske (1974), 1194.

19 Bereits das älteste bekannte Foto des Gemäldes, das sich damals noch in Wien im Besitz des Fürsten Ouroussoff befand, zeigt diese ergänzte Stelle. Suida (1911), Bd. 1, Taf. LVIII (hier noch einem sienesischen Maler des späten Trecento zugeschrieben). In Unkenntnis der dargestellten Szene nahm man früher sogar an, der Teufel habe die Gestalt des Häschens angenommen: Logan Berenson (1911), 203; Waterhouse (1931), 113.

20 Cavalca (1977), 49 (cap. IV).

21 Zu diesen und weiteren Darstellungen der legendären Szene ausführlich: Wilson (1995).

22 Zur Provenienz (eine Stiftung der Familie Martinozzi, vielleicht für den Antonius-Altar in Sant'Agostino in Siena?) und Rekonstruktion des Retabels vgl. zusammenfassend Seidel (2010), Nr. C 34, 267–271 (Andrea De Marchi). Siehe auch die Diskussionen in: Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), Nr. 10a–h, 104–107 (Keith Christiansen); Boskovits/Brown (2003), 487–495 (Miklós Boskovits); De Marchi (2012a), 107 f.; De Marchi (2012 b), 64 f. – Nicht durchgesetzt hat sich die These von Scapecchi (1983), der an einen in den 1450er-Jahren von Francesco di Bartolomeo Alfei für die Marken geschaffenen Altar dachte. Vgl. auch Alessi/Scapecchi (1985). – Auffällig ist, dass einige der Szenen des Altars einen naturalistischen Himmel zeigen, andere dagegen mit Goldgrund gestaltet sind. Offensichtlich werden so drei Szenen der Teufelsversuchung von den «positiven» goldgrundigen Aussenszenen unterschieden, in denen Antonius sich vom Kloster verabschiedet bzw. in der «Wüste» dem hl. Paulus Eremita begegnet (beide Washington, National Gallery of Art). Vgl. auch Seidel (2010), 271 (Andrea De Marchi).

23 Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 113, 115, Nr. 10d (Keith Christiansen).



Abb. 6.2: Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro), Versuchung des hl. Antonius durch den Teufel in Frauengestalt, 37,9 × 40, 2 cm, New Haven, Yale University Art Gallery, um 1435/40, nach Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 114.

Dieser begrenzt nun allerdings keine Meeresszenerie, sondern eine bewaldete Hügellandschaft. Seine rasante Kurve wird hier noch deutlicher durch bogenförmige Wolken wiederholt. Der Himmel scheint sich wie eine Kuppelschale um die Kugelklotte der Erde zu legen. Die helle Zone gleich über dem Horizont ist ergänzt. Andrea de Marchi vermutet, dass hier ursprünglich das Abendrot über eine Goldfolie gemalt war, was die rötliche Färbung der Wolken erklären würde.²⁴ In der *Peinigung des hl. Antonius durch Teufel* (New Haven, Yale University Art Gallery)²⁵ sind die hintereinander gestaffelten Hügel hingegen nur mehr in einer sanften Kurve angeordnet. Der hellblaue Himmel bleibt wolkenlos; allein seine Mikrostruktur aus konzentrisch geführten Pinselstrichen erinnert an die Rundhorizonte der beiden anderen Versuchungsszenen. In der goldgrundigen *Begegnung der hll. Antonius und Paulus* (Washington, National Gallery of Art)²⁶ schliesslich ist der Horizont nicht nur an den oberen Bildrand gerückt, sondern auch ganz gerade.

Auch im sonstigen Œuvre des Osservanza-Meisters ist die Krümmung des Horizonts keine durchgängige Formel, sondern wird nur als eine je individuelle Lösung eingesetzt. So erleuchtet in der kühnen Licht-Inszenierung der *Auferstehung*

24 De Marchi (2012 b), 68 f. Vgl. Seymour (1952/53), Abb. 6.3: Wiedergabe des Zustands des Bildes während der Reinigung von 1951 (die Oberfläche des Bildes erweist sich in einem etwa 5 cm breiten gebogenen Streifen als zerstört).

25 Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 115, 117, Nr. 10c (Keith Christiansen).

26 Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 120, 123, Nr. 10g (Keith Christiansen); Boskovits/Brown (2003), 485 (Miklós Boskovits).



Abb. 6.3: Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro), Auferstehung Christi, 37,9 × 40,2 cm, The Detroit Institute of Art, um 1440, nach Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 134.

Christi (The Detroit Institute of Art, um 1440; Abb. 6.3)²⁷ die Gold-Mandorla des empor-schwebenden Erlösers eine noch ganz im Dunkel der Nacht versunkene Landschaft. Deren gebogener Horizont hebt sich aber bereits im Gegenlicht der Morgendämmerung vom Himmel ab. Im Tageslicht vollzieht sich die Szene in einem Giebfeld des *Mariengeburt*-Polyptychons von Asciano (Palazzo Corboli, Museo d'Arte Sacra, 1437–1439).²⁸ Der Leichnam der Muttergottes wird hier durch die Apostel von der Stadt herab zum Friedhof getragen. Diese Abwärtsbewegung wiederholt sich in der Horizontkurve der sich dahinter weitenden hügeligen Landschaft.

27 Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 135, Nr. 12d (Keith Christiansen). – Mit anderen Passionsszenen gehörte die *Auferstehung* zur Predella eines nicht erhaltenen Polyptychons. Zur Rekonstruktion: Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 126–128, Nr. 12a–d (Keith Christiansen); Seidel (2010), 272–275, Nr. C 35 (Andrea De Marchi); De Marchi (2012 a), 105 f.

28 Das Retabel stammt aus der Cappella della Natività della Vergine in Sant'Agata in Asciano. Vgl. Van Os (1990), 121 f.; Alessi (2002), 138–141; Israëls (2005); Seidel (2010), 152 f., Nr. B3 (Machtelt Israëls); De Marchi (2012a), 106 f. – Die *Grabtragung Mariens* ist die einzige Szene des Altars, die keinen Goldgrund zeigt, wobei – anders als im Antonius-Altar – eine besondere inhaltliche Bedeutung dieser Differenzierung nicht ersichtlich ist. Allerdings sind zwei narrative Szenen im oberen Register des Polyptychons nicht erhalten.

Die Rundhorizonte des Osservanza-Meisters sind in der Sieneser Kunst der 1430er-Jahre singulär. Zwar könnte eine Landschaftsdarstellung Sassettas, des bedeutendsten Malers dieser Jahre, mit dem der Osservanza-Meister früher sogar identifiziert worden war,²⁹ anregend gewirkt haben. In *Papst Liberius legt den Grundriss von Santa Maria Maggiore in Rom fest* (Florenz, Galleria degli Uffizi, Collezione Conti-Bonacossi, 1430/32)³⁰ wird der Himmel durch leicht gebogene Wolken erfüllt, allerdings ohne die übertriebene Krümmung des Osservanza-Meisters. Darunter steigen ferne Hügel von beiden Seiten zur Mitte hin in einer sanften Kurve an, die aber wiederum nicht so stark gekrümmt ist wie in den *Antonius*-Bildern. Der Horizont von Sassettas Landschaft ist zudem viel tiefer gelegt als in den *Antonius-Versuchungen* (Abb. 6.1, 6.2) und auf «moderne» Weise auf die Höhe der Figuren abgestimmt.³¹

Für die Meeresbucht in der *Versuchung des hl. Antonius durch Gold* (Abb. 6.1) wurde ausserdem auf Bezüge zur frankoflämischen Buchmalerei verwiesen.³² Eine vielleicht auf Jacquemart de Hesdin (1384–1410) zurückgehende Miniatur der *Heures de Bruxelles* (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 11060-61, fol. 106v, vor 1402 oder um 1412/15; Abb. 6.4)³³ versetzt die *Flucht nach Ägypten* in eine mit der New Yorker Tafel tatsächlich vergleichbare maritime Topografie. Auch die kahlen Bäume im Vordergrund sind verwandt.³⁴ Der abstrakt-opake dunkelblaue Grund ist beim Sieneser Maler allerdings durch einen naturalistischen *Tramonto*-Himmel abgelöst, der einer moderneren Stufe der niederländischen Kunst entspricht.³⁵ Vor allem aber ist die Kimme des Meeres im flämischen Stundenbuch eine horizontale Linie, also nicht gekrümmt. Das gilt auch für eine stilistisch viel avanciertere Darstellung wie das eyckische *Gebet am Meer* im verbrannten *Turiner Stundenbuch*

29 Vgl. z. B. Berenson Logan (1911), 202; Waterhouse (1931); Pope-Hennessy (1939; 1947).

30 Die Tafel stammt von der Predella des ehemaligen Maria Schnee-Altars aus dem Sieneser Dom. Zu diesem vgl. umfassend Israëls (2003), außerdem De Marchi (2012a), 103 f. In den beiden rechts anschliessenden Szenen (mit dem Bau bzw. der Weihe der römischen Kirche) wird dieselbe Landschaft wiederholt, allerdings bei jeweils anderer Wetter- und Lichtsituation (und ohne gekrümmte Wolken).

31 Zu zwei weiteren hypothetischen gekrümmten Horizonten bei Sassetta siehe unten Anm. 48 f.

32 Vgl. bereits Pope-Hennessy (1939), 83 f.

33 Dieser Vergleich etwa in: Pope-Hennessy (1956), 366; Pope-Hennessy (1987), 109. Zurückhaltender: Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 120 (Keith Christiansen). – Traditionell wird die *Flucht* Jacquemart zugeschrieben, weil die Handschrift mit dem im Inventar des Duc de Berry von 1402 erwähnten *Très Belles Heures* identifiziert wird. Vgl. etwa noch Dückers/Roelofs (2005), 143, Abb. 6.4. Schmidt (1996) – an kritische Einwände in Pächt (1956) anknüpfend – sieht dagegen eine erst um 1412/15 entstandene Kopie nach einer älteren Vorlage.

34 Ähnliche Bäume säumen auch Sassettas *Zug der hl. Drei Könige* (New York, Metropolitan Museum). Vgl. Pope-Hennessy (1939), 80–84: skeptischer beurteilt einen möglichen Bezug Christiansen, in: Christiansen/Kanter/Strehlke 1988, 83, Nr. 2b.

35 Abgesehen von der (nur in einer Schwarzweissfotografie überlieferten) *Gefangennahme Christi* im *Turiner Stundenbuch* (fol. 24r) – vgl. Kemperdick/Lammertse (2012), Abb. 14 auf S. 99 – haben sich frühe niederländische Darstellungen eines Himmels bei Dämmerung an sich selten erhalten. Auf niederländische Vorbilder verweisen aber die sehr ähnlich gestalteten *Tramonto*-Himmel in unterschiedlichen Regionen, z. B. *Maulbronner Altar*, Stuttgart, Staatsgalerie, 1432; Albrechtsmeister, *Botschaft des Engels an Joachim*, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, um 1435/40; Albrechtsmeister, *Elias teilt den Jordan*, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, um 1438/40. Vgl. Rosenauer (1981), 116, Abb. 33, 34, Taf. 26, 30.



Abb. 6.4: (Nach?) Jacquemart de Hesdin, Flucht nach Ägypten, Heures de Bruxelles, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 11060-61, fol. 106v, vor 1402 oder um 1412/15 (?), nach Dückers/Roelofs (2005), 143.

(fol. 49v, vor 1425?).³⁶ Der konvexe Horizont war in der niederländischen Malerei des frühen fünfzehnten Jahrhunderts offenbar nicht bekannt.

Wer war der originelle Maler all dieser kurvierten Horizonte? Nachdem die anfängliche Identifizierung des Maestro dell'Osservanza mit Sassetta sich als obsolet erwiesen hatte, schlug Cesare Brandi 1949 als Alternative Sano di Pietro vor, einen 1405 geborenen Sieneser Maler, der erst ab den 1440er-Jahren mit Werken greifbar ist – just in einer Zeit, in der dem Anonymus keine Arbeiten mehr zugeschrieben werden können.³⁷ Die Forschung zögerte zunächst, weil sich die dokumentierten Bilder Sanos in ihrer Formelhaftigkeit von den innovativen Werken des

36 Ehemals Turin, Biblioteca Nazionale, ms. K.IV.29, fol. 59v. Zur kontroversen Forschungsdiskussion zusammenfassend: Kemperdick/Lammertse (2012), 284–289, Nr. 80, Abb. auf S. 97 (Stephan Kemperdick).

37 Brandi (1949), 69–87. Gefolgt u. a. von Boskovits/Brown (2003), 479 f.; Bellosi (2012); De Marchi (2012b); Freuler (2012). Zu Sano zuletzt: Fattorini/Angelini/Guiducci/Loseries (2012).

Osservanza-Meisters qualitativ unterscheiden.³⁸ Maria Falcone konnte 2010 durch einen Dokumentenfund diese offene Frage aber wohl endgültig klären. Das einheitlich dem Osservanza-Meister zugeschriebene *Mariengeburt*-Retabel aus Sant'Agata in Asciano (Palazzo Corboli, Museo d'Arte Sacra) wurde nämlich 1439 tatsächlich an Sano di Pietro ausgezahlt.³⁹ Ein Restzweifel bleibt natürlich: Der Maestro dell'Osservanza könnte auch ein besonders begabter Mitarbeiter des Werkstattleiters Sano gewesen sein. Aber dies ist für das hier diskutierte Thema nicht relevant. In den späteren Werken Sanos, der 1481 stirbt, findet man den gekrümmten Horizont übrigens nur mehr selten und als bloße Formel wiederholt.⁴⁰ Häufiger ist bei ihm das Motiv der gekurvten Wolkenbänke, etwa in den beiden Szenen der *Predigt des hl. Bernhardin* (Siena, Pinacoteca Nazionale, 1448).⁴¹ Auch in einigen von Sano gemalten Initialen eines Graduales für den Sieneser Dom (1471/72) wiederholen Wolken auf dekorative Weise die Kurven der rahmenden Buchstabenkörper.⁴²

6.3 Gekrümmte Horizonte in Italien (1435/1470)

Bei den gekrümmten Horizonten des Osservanza-Meisters handelt es sich aber nicht um die Idiosynkrasie eines originellen Einzelgängers. Von etwa 1435 bis 1470 stellten auch andere italienische Maler die Grenzlinie zwischen Himmel und Erde konvex dar, wobei sie die «globale», für den ganzen Erdkreis stehende Dimension sogar noch eindeutiger suggerierten. Der hier vorgestellte Überblick kann natürlich nicht auf Detailfragen eingehen, sondern nur eine erste Klassifikation vornehmen. Auch hier gilt: Neben der gekrümmten Form verwendeten dieselben Künstler immer auch den «normalen» Horizont. Auffällig ist die bevorzugte Verbindung des Rundhorizonts mit bestimmten mariologischen und christologischen Ikonografien, deren Heilsbedeutung für die ganze Welt so sinnfällig vor Augen geführt wird. Beim Maestro dell'Osservanza traf das nur auf die *Auferstehung Christi* zu.

Auf diese Weise konnte etwa das Thema der *Madonna dell'Umiltà* neu interpretiert werden. So wird in einer Tafel des Sienesen Giovanni di Paolo (1403–1482) (Boston, Museum of Fine Arts, um 1440; Abb. 6.5) die demütig auf dem zu einer Blumenwiese erblühten Boden sitzende *Madonna humilitatis* nicht nur durch den traditionellen Baumhain nischenartig hinterfangen.⁴³ Darüber erhebt sich eine

38 Vgl. Pope-Hennessy (1956), 365; Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 99 f. (Christiansen).

39 Falcone (2010). Zum Retabel siehe die oben in Anm. 28 genannte Literatur.

40 Z. B. *Auferstehung Christi*, San Quirico d'Orcia, Collegiata (um 1450/60). De Marchi (2012b), 61. – *Geburt Christi*, Monaco, Musée de la Chapelle de la Visitation (ehemals Sammlung Barbara Piasecka-Johnson, 1470er-Jahre). Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 166 f., Nr. 25 (Keith Christiansen).

41 Seidel (2010), 269 (Andrea De Marchi).

42 *Graduale a vigilia sancti andreae usque ad vigiliam sanctorum apostolorum petri et pauli*, Siena, Libreria Piccolomini, Cod. 27.11, fol. 87v (*Auffindung des Kreuzes*), fol. 92v (*Bekehrung Pauli*). Vgl. Ciardi Dupré (1972), Abb. 9, 18.

43 Auf die Analogie der gekrümmten Horizontlinie zu den Antonius-Szenen des Maestro dell'Osservanza verwies bereits: Pope-Hennessy (1939), 27; Pope-Hennessy (1947), 12. Eine zweite, wahrscheinlich spätere Version der *Madonna dell'Umiltà* in Siena, Pinacoteca Nazionale.



Abb. 6.5: Giovanni di Paolo, Madonna dell'Umiltà, 61,9 × 48,9 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Fund 30.772, um 1440 (© 2021 Museum of Fine Arts, Boston).

präzise, wie mit dem Zirkel umrissene weite Landschaft. In dieses «Modell» der ganzen Welt hat der Maler das für ihn typische parallelperspektivische Felderraster, spielzeugkleine Städte, kulissenartige Felsnasen und einen Fluss eingetragen, der in einen grossen See bzw. eine Meeresbucht mündet. Die Taube des Heiligen

Geistes ganz oben bezieht sich daher, wie schon Henk van Os gezeigt hat, nicht nur auf die Inkarnation des Gottessohns, sondern auch auf die Gnade, die durch diese über den ganzen Erdkreis ausgegossen wird.⁴⁴ In einem Gemälde Jacopo Bellinis (1400–1470) (Paris, Musée du Louvre, um 1435; Abb. 6.6) hingegen erheben sich Maria und das Kind riesenhaft über ein durch Bergketten, Städte und links den Ausblick auf das Meer gebildetes Weltpanorama mit flacherem, aber dennoch deutlich gekrümmtem Horizont. Das Bild des venezianischen Malers wird meist auf den mit Pisanello (1394–1455) ausgefochtenen Wettstreit um das Porträt des Leonello d’Este bezogen und daher 1441 datiert, muss aber früher entstanden sein (der Stifter ist nicht zwingend mit dem Marchese von Ferrara zu identifizieren).⁴⁵ Es ist also wahrscheinlich älter als Giovanni di Paolos *Madonna dell’Umiltà*. Im Œuvre Jacopo Bellinis, der später vor allem in seinen zwei berühmten Zeichnungsbänden geradezu obsessiv die Möglichkeiten der modernen Perspektive – inklusive des geraden Horizonts – erproben wird, bleibt ein solcher Rundhorizont die absolute Ausnahme.⁴⁶

Der gekrümmte Horizont wurde aber vor allem mit dem Blick auf das Meer verbunden. An dessen Kimme lässt sich die plastische Kugelgestalt und damit die Totalität der Erde am unmittelbarsten erfahren. So schwebt die *Assunta* des Pietro di Giovanni d’Ambrogio, eines 1449 gestorbenen Sieneser Malers, über einem von dem (stark erneuerten) Goldgrund scharf abgrenzten Meeresrund zu Christus empor (Esztergom, Keresztény Múzeum, um 1437/40; Abb. 6.7). Im Vordergrund wartet auf einer Anhöhe inmitten bizarrer Felsen der Zweifler Thomas auf den die leibliche Aufnahme der Muttergottes in den Himmel bezeugenden Gürtel. Dahinter eröffnet sich eine eindrucksvolle Vogelschau auf Inseln und Schiffe im Meer, deren Tiefensog die New Yorker *Antonius-Versuchung* des Osservanza-Meisters (Abb. 6.1) noch weit übertrifft. Maria, mittig über dem Erdenrund schwebend, wird also nicht nur als *Regina coeli* präsentiert, sondern gleichzeitig als Fürsprecherin für den ganzen *orbis terrarum*.⁴⁷

Die von Engeln ringförmig umgebene *Assunta* zitiert das berühmte, auf einen Entwurf Simone Martinis (1280–1344) zurückgehende und nach 1360 von Bartolomeo Bulgarini (1300/10–1387) realisierte Fresko der Porta Camollia in Siena, das vom heiligen Bernhardin (1380–1444) besonders verehrt wurde. Dieser bestellte bei Sassetta (1392–1450) das Hochaltarretabel für seine Observantenkirche in Siena mit eben diesem Thema. Ob auch die Meereskrümmung mit ihrer symbolisch-universalen Bedeutung in Sassettas Bild bereits vorgebildet war, wie

44 Van Os (1969), 128–138. Die Horizontgestaltung im Œuvre Giovanni di Paolos wäre eine eigene Untersuchung wert. Diese müsste auf die auf eigentümliche Weise schrägen Horizonte eingehen, die in den Werken seit den 1430er-Jahren häufig auftreten (Cesare Brandi [1949], 27 spricht treffend von einem irrationalen «paesaggio in tralice») und auf die «Schwächung» vieler Horizontlinien, die gegen den Himmel zu aufgelöst erscheinen.

45 Vgl. Boskovits (1985), 121; Eisler (1989), 518; Franco (1996), 12.

46 Zur Raumdarstellung und Perspektive in Jacopo Bellinis Zeichnungen vgl. Degenhart/Schmitt (1990), Bd. 5, 35–94.

47 Pope-Hennessy (1937), 113 f.; Van Os (1969), 177–185, 189 f.; Bongianino-Polton (1988), Bd. 1, 102–105, Bd. 2, Nr. 14, 298–314; Van Os (1990), 147 f.; Bongianino-Polton (1993), 44–49; Sallay (2015), Nr. 2, 80–87.



Abb. 6.6: Jacopo Bellini, Madonna mit Kind und Stifter, 60 × 40 cm, Paris, Musée du Louvre, um 1435 (© 2018 RMN-Grand Palais, Musée du Louvre, / Mathieu Rabeau).

Machtelt Israëls vorschlug, ist schwer zu entscheiden. Die 1945 in Berlin verbrannte Tafel war schon im späten fünfzehnten Jahrhundert über- oder neugemalt worden und zeigte keine Meeres-, sondern eine hügelige Binnenlandschaft.⁴⁸ Ebenso offen bleiben muss die Frage eines möglichen Bezugs zu der verlorenen Mitteltafel von Sassetas Altar für die Arte della Lana.⁴⁹

48 Zum Berliner Bild: Posse (1909), 64, Nr. 1122. Frühere Autoren wie Pope-Hennessy (1937), 123 f. glaubten, dass das Osservanza-Altarbild bei Sassetas Tod unvollendet blieb und erst später fertig gemalt wurde. Dagegen wird nun in Israëls (2008) und Israëls (2009) eine Teilerstörung des von Sassetta bereits vollendeten Bildes durch einen Blitzschlag 1494 angenommen, der die neue Version notwendig machte.

49 Zur Funktion des Arte della Lana-Altars (1423–1425) als Corpus Domini-Prozessionsbild grundlegend: Israëls (2001). Schon Zeri (1973), 28 f., sah in der Esztergomer *Assunta* einen Reflex der verlorenen Mitteltafel von Sassetas Altar, die ein von Engeln vor Goldgrund getragenes eucharistisches Ostensorium zeigte, darunter eine durch spätere Quellen bezeugte Landschaft mit zwei



Abb. 6.7: Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Himmelfahrt Mariens, 86 × 51 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum, um 1437/40, nach Sallay (2015), 81.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio (1410–1449) versetzte sogar gegen alle Tradition eine *Madonna dell'Umiltà* vor den sanft gewölbten Horizont einer breitgelagerten Meeresszenerie, in einer Miniatur des Filippo Maria Visconti (1392–1447) gewidmeten Exemplars von Martino di Andreolo de' Garatis (–1453) *De principibus* (Mailand, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, ms. Triv. 138, fol. 1r, 1446/47).⁵⁰ Die Beliebtheit der Meereskrümmung zeigen auch einige um 1470/80 entstandene Initialen des Sienerer Buchmalers Pellegrino di Mariano (–1492), wobei ein inhaltlicher Bezug zu den dargestellten Themen – die *Mahnrede eines Propheten*,⁵¹ die *Steinigung des hl. Stephanus*⁵² – in diesem Fall offenbar nicht vorliegt.

Selbstredend im Meer liegt dagegen die Insel der Seligen, die Basinio da Parma (1425–1457) in dem für Sigismondo Malatesta (1417–1468) gedichteten Epos *Hesperis* besingt. Hier kommt es zur Begegnung des Signore von Rimini mit Psycheia, deren zweiter Name Isothea auf seine Geliebte Isotta degli Atti anspielt. Der Illustrator Giovanni da Fano zeigt die Insel inmitten des von Schiffen befahrenen Meers mit gekrümmtem Horizont (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, fol. 82r, um 1462/64; Abb. 6.8).⁵³ Über diesem ist rechts nur ein Segel zu sehen, der dazugehörige Rumpf des Schiffes wird erst in den Blick kommen, wenn es sich der Insel angenähert haben wird. Dieses optische Phänomen war von antiken Autoritäten wie Strabo und Calcidius bis zu Johannes de Sacroboscus (–1256) *De sphaera* im dreizehnten Jahrhundert ein viel zitierter Beweis für die Kugelgestalt der Er-

Kastellen. Als deren Fragmente identifizierte er die beiden früher Ambrogio Lorenzetti zugeschriebenen Veduten einer Stadt bzw. eines Kastells an der Küste in der Sienerer Pinakothek; die Landschaft müsste also auch das Meer gezeigt haben (wie immer man sie auch aus diesen relativ kleinen Überresten rekonstruiert). Der Zuordnung der beiden Tafeln folgen etwa Christiansen (1982), 76 f.; Ronen (2006), 383. Israëls postuliert nun (in Seidel [2010], 222–231, Nr. C. 17), dass auch Sassetas Landschaft einen gekrümmten Meereshorizont gezeigt haben soll.

50 Bongianino-Polton (1988), Bd. 1, 72–74, Bd. 2, Nr. 23, 383–398; Seidel (2010), G. 32, 584 (Eliana Carrara); Manus OnLine (Marzia Pontone): <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=114501> (13.09.2020).

51 Fragment eines Chorbuches, bei Christie's in London am 01.12. 2016 versteigert. Vgl.: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/moses-preaching-to-the-israelites-historiated-initial-6041020-details.aspx>> (13.09.2020), hier als *Predigt Mosis* beschrieben.

52 Siena, Libreria Piccolomini, Cod. 2.B, fol. 31v. Ciardi Dupré (1972), Abb. 49. Vgl. auch die *Vision des Jesajas*, ebd., Cod. 4D, fol. 52r. Ciardi Dupré (1972), Abb. 61.

53 Vgl. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525024658/f169.item>> (13.09.2020). – Zu der in den Büchern 7 und 8 in *Hesperis* geschilderten Episode der Insel der Seligen vgl. Kokole (2004), 11 f.; Melde/Brun/Peters (2018), 23–26. – Zu den Illustrationen allgemein: Pächt (1951–1952); Donati (2001), 312, Nr. 125 (Simonetta Nicolini). – Als Reflexe von Albertis *miracula picturae* werden die Illustrationen gedeutet in: Grafton (2002), 131–134; Blume (2010), 310–314. – Innerhalb der zahlreichen Meeresdarstellungen des Codex bedeutet der gekrümmte Horizont eine absolute Ausnahme. Aber auch die Illustrationen der gleichen Szene in den beiden anderen bekannten Kopien der *Hesperis* (Oxford, Bodleian Library, ms. Canon. Class. Lat. 81, fol. 83r; Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 6043, 81r) unterscheiden sich von der Pariser Version. Sie zeigen die Insel viel aufschichtiger, fast kartographisch, ausserdem ist nun auch der Palast des Zephyrus, des Vaters der Psycheia, gezeigt. Der Horizont des Meeres ist gerade und es sind auch keine Segelschiffe zu sehen.



Abb. 6.8: Giovanni da Fano, Sigismondo Malatesta begegnet Psycheia auf der Insel des Glücks, in: Basinio da Parma, *Hesperis*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, fol. 82r, um 1462/64 (© Bibliothèque nationale de France, Department of Image and digital services).

de.⁵⁴ Es wurde in Manuskripten (und später auch Drucken) von Sacroboscus weit verbreitetem Handbuch auch häufig illustriert, allerdings sozusagen aus umgekehrter Perspektive.⁵⁵ Die Diagramme zeigen nämlich, dass derselbe Punkt eines Turms an der Küste von einem am Deck des Schiffes befindlichen Betrachter wegen der Erdkrümmung nicht mehr gesehen werden kann – ganz im Gegensatz zu dem Aussichtsposten am Mastkorb darüber, dessen Blicklinie noch ungehindert auf den Turm trifft. Es ist merkwürdig, dass in den hier vorgestellten Beispielen gekrümmter Horizonte des fünfzehnten Jahrhunderts das doch so einleuchtende naturphilosophische Argument der über dem Horizont auftauchenden (oder hin-

54 Strabon, *Geografika* 1,20. Strabo (1917), 41–43. – Calcidius (1962), 109 (Kap. 62). – Johannes de Sacrobosco, *De sphaera* 1.2. Text und Übersetzung: Müller (2008), 230 f. – Vgl. allgemein: Fricke (2010), 27 f.

55 Müller (2008), 230–232. Vgl. auch Gingerich (1999), 212–214; Baader (2008), 214 f.

ter ihm verschwindenden) Schiffe sonst kaum dargestellt wird – obwohl schon um 1330 Ambrogio Lorenzetti (1290–1348?) in *Der hl. Nikolaus rettet Myra vor der Hungersnot* (Florenz, Galleria degli Uffizi) solche sich dem Blick entziehenden Segel gezeigt hatte, allerdings bei gerader Meereskimme.⁵⁶

In Pietro di Giovanni d'Ambrogios Polyptychon in Asciano (Palazzo Corboli, Museo d'Arte sacra, 1445/49) weitet sich über dem grottenartigen Ambiente, in dem die Hirten den neugeborenen Erlöser anbeten, in seltsamem Kontrast eine panoramatische Landschaft mit gerundetem Horizont.⁵⁷ Die Felder mit der Schafhürde liegen noch im nächtlichen Dunkel, nur hier und da blitzen Reflexe der Lichterscheinung des Engels der Hirtenverkündigung auf. Die von Bergen und Städten gesäumte, von vielen Schiffen befahrene grosse Meeresbucht in der Ferne liegt dagegen schon im Morgenlicht. Nicht nur die Geburt, sondern vor allem der Opfertod Christi wurde vor kurviertem Horizont inszeniert, wie mehrere Werke von Giovanni di Piermatteo (Boccati, 1420–1480?) zeigen, einem weitgereisten Maler aus Camerino in den Marken, der in Kunstzentren wie Florenz, Padua und Urbino vielfältige Anregungen für sein sehr persönliches, nicht einfach als «provinziell» abzuwertendes Idiom sammelte. In der Predella der 1446/47 für Perugia entstandenen *Madonna del Pergolato* (Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria) versetzt er drei Szenen der Passion – *Gefangennahme*, *Kreuztragung*, *Kreuzigung* – vor weite Meereslandschaften mit gekrümmtem Horizont.⁵⁸ Die Plateaukomposition der *Gefangennahme Christi* (Abb. 6.9) – wir blicken von der Anhöhe des Ölbergs zum Ufer herab und dann wieder hinauf zum Horizont – verrät eindeutig die Kenntnis eyckischer Vorbilder.⁵⁹ Wie beim Maestro dell'Osservanza wird eine *Tramonto*-Stimmung mit dem gekrümmten Meereshorizont verbunden, hinter dem gerade der Sonnenball versinkt. Die *Kreuzigung Christi* zeigt Boccati auch später vor einem Rundhorizont. In dem aus der Sammlung Cini stammenden Bild in Urbino (Galleria Nazionale delle Marche, ca. 1446/48)⁶⁰ und zwei weiteren Werken in Venedig (Ca d'Oro, Galleria Franchetti, ca. 1445/47)⁶¹ bzw. in Esztergom (Keresztény Múzeum, um 1470; Abb. 6.10)⁶² hebt sich der Erlöser gegen eine stark gekrümmte

56 Bagnoli/Bartalini/Seidel (2017), 182–191, Nr. 13 a–d, mit Abb. (Gianluca Amato, ohne Hinweis auf die hinter dem Horizont verschwindenden Schiffe). Solche fragmentierten Segel finden sich auch in der Meerlandschaft im Hintergrund von Uccellos *Anbetung des Kindes* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1430er-Jahre). Vgl. Blume (2010), 314. Auf den ersten Blick scheint die Meereskimme hier gekrümmt dargestellt zu sein, doch täuscht das schräg in die Tiefe führende linke Ufer, das dann in einen gerade geführten Horizont übergeht. Zum Gemälde (mit älterer Lit.): De Marchi/Griani Mavarelli (2013), 118 f., Nr. 2.7, mit Abb. (Massimo Medica).

57 Bongianino-Polton (1988), Bd. 1, 64–67, Bd. 2, 341–355, Nr. 17; Van Os (1990), 121 f.; Alessi (2002), 132–134.

58 De Marchi/Marcelli (2002), 234 f., 244 f., Nr. 4; Christiansen (2005), 214 f., Nr. 30 (Andrea De Marchi); Garibaldi (2015), 398–403, Nr. 147.

59 Meiss (1976), 49.

60 De Marchi (2002), 179–181, Nr. 26 (Mauro Minardi); Christiansen (2005), 216, Nr. 31 (Andrea De Marchi); Aurenhammer (2015), 345 f.

61 De Marchi/Marcelli (2002), 233 f., Nr. 3 (Mauro Minardi).

62 De Marchi (2002), 178 f., Nr. 25 (Mauro Minardi).



Abb. 6.9: Giovanni Boccati, Gefangennahme Christi, 40,3 × 73,5 cm, Perugia, Galleria nazionale dell'Umbria, 1446/47, nach De Marchi/Marcelli (2002), S. 234.

Meereskuppe ab. Im Giebelaufsatz eines aus Tolentino stammenden Altars (heute in Turin, Galleria Sabauda, um 1460) umgibt das Kreuz hingegen eine an Jacopo Bellinis *Madonna dell'Umiltà* (Abb. 6.6) erinnernde gebirgige Landschaft.⁶³ Angesichts solcher Beispiele liest man auch die Kurve des Bodens in einer Predella des Sienesers Matteo di Giovanni (1433–1495) in Asciano (Palazzo Corboli, Museo d'Arte Sacra, nach 1460; Abb. 6.11)⁶⁴ nicht bloss als die Kontur des Hügels Golgatha, sondern als Abkürzung für den ganzen Erdkreis, für den Christus am Kreuz gestorben ist. In völliger Einsamkeit trauern Maria und Johannes, die sich – einer

63 De Marchi (2002), 176–178, Nr. 24 (Mauro Minardi); Mazzalupi (2004–2005). – Weitere gekrümmte Horizonte finden sich in der *Kreuzigung* und in zwei Predellenszenen (*Die Kinder des hl. Eustachius werden bei der Überquerung eines Flusses von einem Löwen und einem Wolf geraubt*; *Vision des hl. Eustachius*) in Boccat's Polyptychon in Belforte sul Chienti, Chiesa parrocchiale di Sant'Eustachio (1468). De Marchi/Marcelli (2002), 267, 269, 275 f., Nr. 19; Armellini (1989), 73–75, 111–113.

64 Den gekrümmten Horizont erwähnt bereits Pope-Hennessy (1939), 95, Anm. 60. Die Tafel bildet die Mitte einer Predella, die offenbar von einem von Giacomo Scotti nach Sant'Agostino in Asciano gestifteten Kreuzaltar stammt. Sie gehörte ursprünglich nicht zu dem (ebenfalls aus Sant'Agostino kommenden) Polyptychon, mit dem sie heute im Museum vereinigt ist. Auf der rechts an *Christus am Kreuz* anschließenden Tafel der *Enthauptung der hl. Katharina von Alexandrien* erscheint die Kurve des Golgothahügels auf dekorative Weise in der Kontur einer Bodenerhebung weitergeführt. Der Horizont der mit Bergen im Hintergrund abschliessenden Szene ist jedoch viel höher angesetzt. Es wird also kein landschaftlich-räumliches Kontinuum zwischen den beiden Tafeln hergestellt, der Rundhorizont hinter dem Kreuz bleibt isoliert. – Zum Altar und seiner Provenienz: Trimpi (1987), 96–100, Nr. 4; Bellosi (1993), 126–129, Nr. 7 (Alessandro Angelini); Alessi (2002), 134; Palladino (2002), 53; Paardekooper (2002).

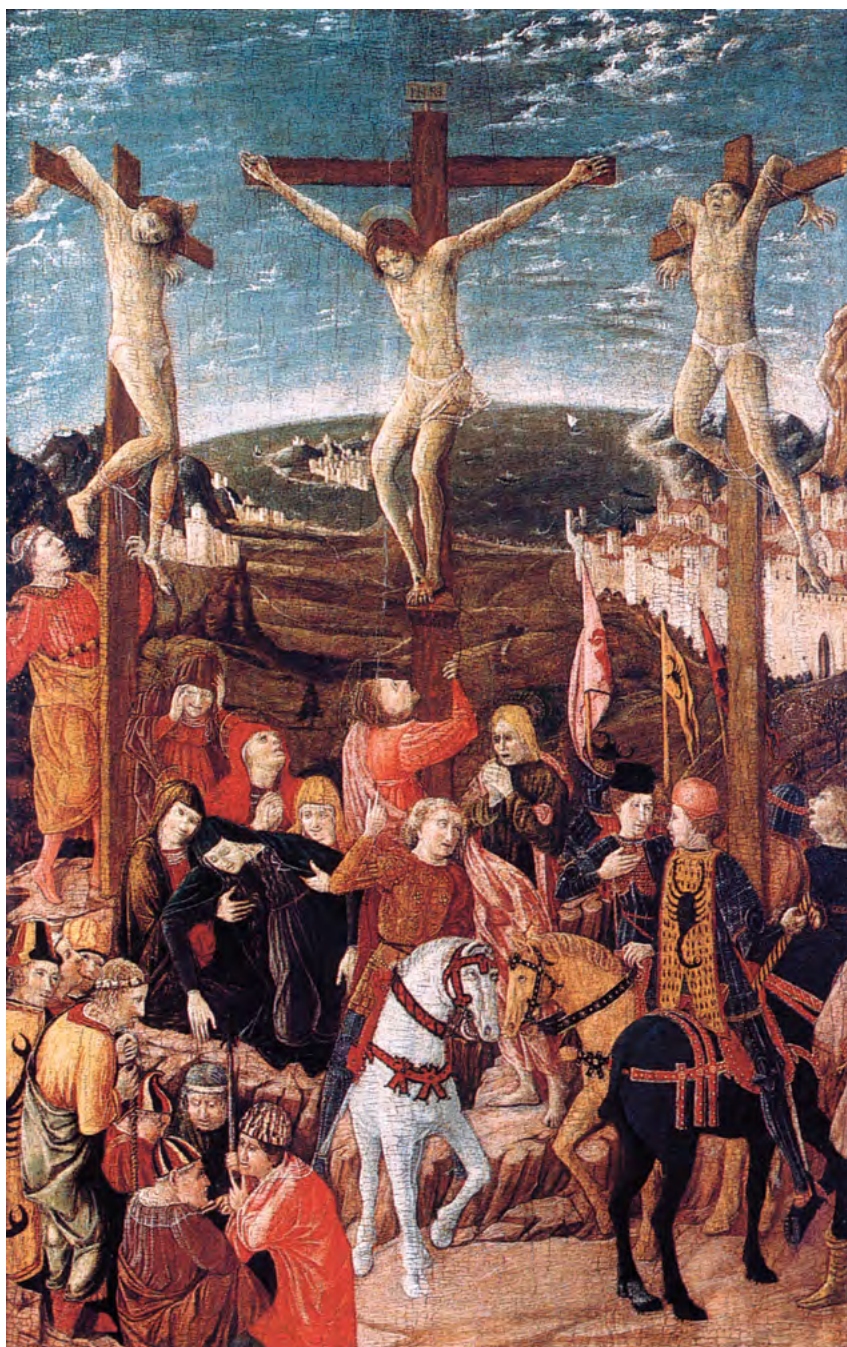


Abb. 6.10: Giovanni Boccati, Kreuzigung Christi, 72,5 × 47,4 cm, Esztergom, Keresztény Múzeum, um 1470, nach De Marchi (2002), 179.

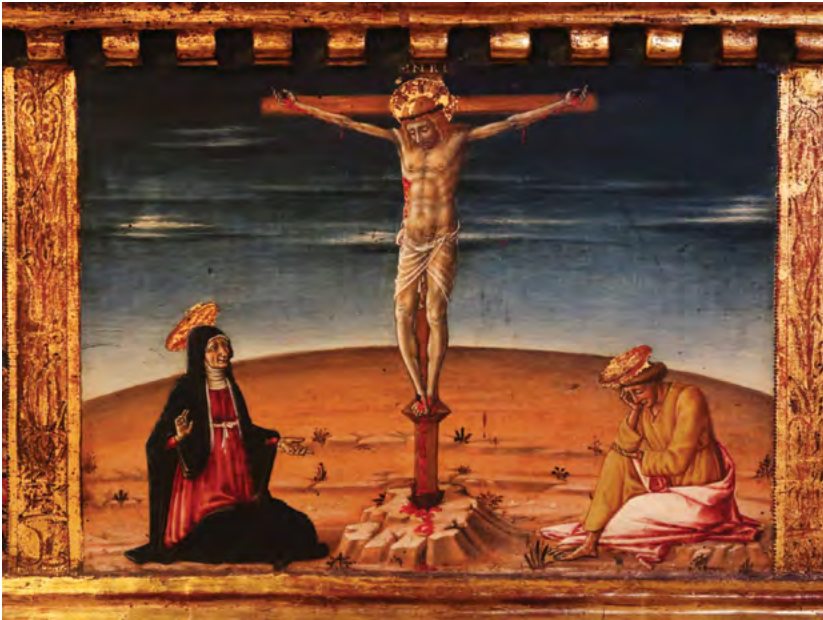


Abb. 6.11: Matteo di Giovanni, Gekreuzigter Christus mit Maria und Johannes, Asciano, Palazzo Corboli, Museo d'Arte Sacra, nach 1460, Foto des Autors.

vor allem in Siena verbreiteten ikonografischen Sonderform folgend⁶⁵ – in ihrem Schmerz *in umiltà* auf diese karge Erde niedergelassen haben.

Der hier gegebene Überblick ist natürlich erweiterbar. Man kann aber davon ausgehen, dass der gekrümmte Horizont in der italienischen Malerei des Quattrocento nur ein begrenztes Phänomen darstellt. Er kommt in den Jahren von etwa 1435 bis 1470 hauptsächlich in Mittelitalien vor, kaum in Florenz,⁶⁶ vor allem in Siena, aber auch in den Marken und der Romagna. Aus der Reihe fällt der Venezianer Jacopo Bellini. Die Bestandsaufnahme beschränkt sich auf Italien. In der transalpinen Kunst findet man, soweit ich bisher sehe, neben wenigen verstreuten Beispielen eigentlich

65 Vgl. etwa auch *Christus am Kreuz mit Maria und Johannes* im Giebelfeld eines Flügelaltärrchens von Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Castello di Gallico, Slg. Salini). Seidel (2010), S. 248, Nr. C. 26 (Gabriele Fattorini). Zum Bildmotiv: Colucci (2005); Aurenhammer (2015), 354 f.; Krüger (2018), 92–94.

66 Eine Ausnahme stellt z. B. die Domenico di Michelino zugeschriebene Tafel mit der *Fahrt König Melchior über das Meer* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, um 1440/45) dar. Eine gekrümmte Meereskimm ist hier zwischen Inseln in Teilstücken zu erkennen. Vgl. Kanter/Palladino (2005), Nr. 54, 278, mit Abb. (als Pesellino); De Marchi/Grioni Mavarelli (2013), 136–138, Nr. 3.3 (Andrea Di Lorenzo). – Ein nicht eindeutig klassifizierbarer Fall liegt im Landschaftsausblick in Fra Angelicos *Begegnung zwischen den hll. Dominikus und Franziskus* (Berlin, Gemäldegalerie, um 1430) vor. Der ferne Horizont erscheint in der linken Bildhälfte leicht gekrümmt und steigt nach rechts an. Da er von der Architektur im Vordergrund dann abgeschnitten wird, ist nicht zu entscheiden, ob hier tatsächlich ein Segment der Erdkrümmung gemeint ist oder ob das Terrain eben nur höher wird.

nur ein wirklich prägnantes Exempel, den in den 1450er-Jahren entstandenen Altar aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Feldbach (Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau).⁶⁷ Die gekrümmten Horizonte seiner Passionsszenen werden, gar nicht so unähnlich zum Osservanza-Meister, von dramatischen Wolkenformationen begleitet. Die von Schiffen belebte Meeresbucht erinnert mehr an Pietro di Giovanni d'Ambrogio. Der Vergleich mit den italienischen Werken zeigt allerdings auch, wieviel mehr der Schweizer Maler dem niederländischen Detailrealismus, auch in der Erfassung optischer Phänomene unterschiedlicher Tageszeiten, verpflichtet ist. Dazu sei auf Beate Fricke's scharfsinnige Studien zu diesem faszinierenden, nicht nur in der oberrheinisch-schweizerischen Kunst seiner Zeit völlig singulär scheinenden Retabel verwiesen.⁶⁸

6.4 Voraussetzungen I: Gentile da Fabriano

Angesichts so disparater Werke wie den eben erwähnten italienischen Bildern fragt man sich natürlich, ob deren gekrümmte Horizonte nicht auf eine gemeinsame künstlerische Quelle zurückzuführen sind. Dafür kommen die Florentiner Vertreter der neuen Perspektive wie Masaccio nicht infrage. Einige Argumente sprechen jedoch, um Überlegungen Andrea de Marchis weiterzuführen, für einen damals weit berühmteren Maler, den 1420/24 ebenfalls in Florenz tätigen Gentile da Fabriano (1370–1427?). Sein für Palla Strozzi geschaffener opulenter *Epiphanie*-Altar aus der Sakristei von Santa Trinita (Florenz, Galleria degli Uffizi, 1423) ist ein Spitzenwerk der Internationalen Gotik, das ein nur mit der frankoflämischen Malerei vergleichbares, von dieser wohl auch angeregtes Interesse an den Erscheinungen der Natur verrät. So zeigt die *Flucht nach Ägypten* in der mittleren Predellentafel bekanntlich zum ersten Mal in der italienischen Malerei – noch vor Masaccio – einen bewölkten atmosphärischen Himmel.⁶⁹ In der linken Lunette der Haupttafel mit der *Anbetung* haben die Heiligen Drei Könige eine Anhöhe bestiegen, um den Stern zu erspähen. Dahinter eröffnet sich ein Ausblick auf das Meer (mit traditionellem Goldgrund), dessen Rahmung durch Berge einem trecentesken Schema folgt,⁷⁰ dessen Horizont aber, fast unmerklich und deshalb meist übersehen, leicht gebogen ist. Unverkennbar gekrümmt ist dann der Meereshorizont in der frappierenden *Errettung eines Schiffs in Seenot durch den hl. Nikolaus* in dem für San Niccolò Oltrarno in Florenz bestimmten Quaratesi-Altar von 1425 (Rom, Pinacoteca Vaticana) – also mehr als zehn Jahre vor den ältesten bekannten Rundhorizonten

67 Vgl. Feldges-Henning (1968), 146–149; Sönke/Zotz (2001), 107–109, Nr. 36 (Marcus Dekiert); Brinkmann/Georgi/Kemperdick (2011), 302–305, Nr. 68 (Bodo Brinkmann).

68 Fricke (2010), zum gekrümmten Horizont v. a. 26–29. Eine noch unpublizierte Studie «Thinking in Spheres: The Curvature, the Horizon and Pictorial Space on the Feldbach Altarpiece, c. 1460» wurde mir dankenswerterweise von Beate Fricke auf kollegiale Weise zur Verfügung gestellt.

69 Christiansen (1982), 33 f.; De Marchi (1992), 157.

70 Vgl. Ambrogio Lorenzetti's *Wunder des hl. Nikolaus* (dazu siehe oben Anm. §§(56)).

Sieneser Maler.⁷¹ Ohne rettendes Ufer – was für ein kühner Bildausschnitt! – sieht sich der Betrachter im Gewittersturm der grenzenlosen offenen See ausgeliefert.

Eine noch grössere, buchstäblich übermenschliche Weite suggeriert die Mittel­tafel eines Polyptychons Gentiles, das sich in der Sakristei von San Niccolò Oltrarno befindet (um 1420/24; Abb. 6.12).⁷² Auf den ersten Blick wiederholt der Maler hier seine Komposition im Retabel aus Valleromita (Mailand, Pinacoteca di Brera, um 1410/12),⁷³ ersetzt bloss die Marienkrönung durch eine Darstellung der Fürsprache von Christus und Maria für die Welt. Die beiden knien anstelle der Engel des älteren Retabels auf jenem Bogenrücken, der das jenseitige Emyreum von der irdischen Welt trennt. Im *Polittico dell'Intercessione* fungiert er als Aussenrand eines kosmologischen Schemas, das durch konzentrische Farbkreise gebildet wird. Unterhalb und gleichzeitig inmitten dieser Sphären befindet sich aber nicht mehr wie in Valleromita ein ornamentales Sternmuster mit Sonne und Mond als Bildzeichen für das Firmament. Im Florentiner Gemälde eröffnet Gentile eine dezidiert innerweltliche, aber dennoch so keinem Menschen zugängliche Perspektive. Über der runden Kontur der kugelförmigen Erde sehen wir einen atmosphärischen, gegen den Horizont aufgehellten Himmel, die strahlende Sonne, sich rötlich färbende Wolken – offenbar zum ersten Mal in Italien, viel früher als beim Osservanza-Meister – und ganz rechts den verblässenden Mond. Auf der gewölbten Oberfläche der Kugelkalotte erkennt man Berge und Städte, vielleicht auch Wasser (wegen des deplorablen Zustands der 1897 durch einen Brand schwer beschädigten Tafel ist dies schwer auszumachen).

Die Radikalität von Gentiles Lösung wird noch deutlicher, wenn man sie mit einer wenige Jahre früher entstandenen, dem Umkreis des Bedford-Meisters zugeschriebenen Miniatur im *Breviaire du Louis de Guyenne* konfrontiert, die ebenfalls den transzendenten «Himmel» (in diesem Fall sieht man eine Allerheiligendarstellung, darüber Maria neben Christus thronend) mit der irdischen Welt darunter kombiniert (Châteauroux, Bibliothèque Municipal, ms. 02. B. 252, fol. 387v, um 1414; Abb. 6.13).⁷⁴ Auch diese frankoflämische Buchmalerei zeigt die Welt als Ganzes, allerdings zeichenhaft abgekürzt, mit Städten und Tieren inmitten des Meeres, auf dem zwei Schiffe kreuzen. Die unregelmässig gewellte Kimme des Ozeans (der sich auch in die links unten angrenzende Initiale ergiesst) erinnert zunächst an die gekrümmten Horizonte der italienischen Beispiele. Sie wiederholt aber vor allem in dekorativer Parallelisierung die Bogenform des oberen Bildrahmens und wird ihrerseits in der unteren Kontur der halbfigurigen Heiligenversammlung aufgegriffen. Der Himmel über der Erde ist ähnlich wie in Gentiles Polyptychon von Valleromita,

71 Christiansen (1982), 46; De Marchi (1992), 184.

72 Auf die Bedeutung von Gentiles Altar für die kurvierten Horizonte wurde hingewiesen in: Seidel (2010), 269 (Andrea De Marchi). Zur Frage des Auftrags und der ursprünglichen Aufstellung des Retabels vgl. Bernacchioni (2006), 123–132 (für die Ludwigskapelle der Familie Banchi in San Niccolò Oltrarno?); Bellucci/Frosinini (2005), 19–53 (für eine Franziskanerkirche, etwa San Salvatore in Monte?).

73 De Marchi (1992), 54–56.

74 Sterling (1976), 72; Villela-Petit (2003).



Abb. 6.12: Gentile da Fabriano, Polittico dell'Intercessione, Florenz, San Niccolò Oltrarno, Mittel-
tafel, um 1420/24, nach Bellucci/Frosinini (2005), Abb. 12.



Abb. 6.13: Umkreis des Bedford-Meisters, Breviaire du Louis de Guyenne, um 1414, Châteauroux, Bibliothèque Municipale, ms. 02. B. 252, fol. 387v: Marienkrönung und Allerheiligen, nach Villela-Petit (2003), 45.

also altertümlicher als im Florentiner Werk, als ein durch Sterne und den Mond ornamental gemusterter Streifen gestaltet. Wie sich dazu die unmittelbar über dem Meer auftauchende Sonne verhält, ob die teilweise golden gefärbten Partien der Erde durch sie beleuchtet werden, ist schwer zu entscheiden.

Die Welt-Abbeviatur des Buchmalers ist zweifellos erstaunlich. Gentile geht aber weiter und versucht im *Polittico dell'Intercessione* mit den Mitteln der male-rischen Illusion geradezu das Unmögliche: Inmitten eines die Welt gleichsam von aussen – aus der Perspektive Gottes – zeigenden abstrakten Kreisschemas imaginiert er einen sublunaren Horizont mit wechselnden Tageszeiten, einen Blick auf die Erdkugel von oben, als ob ein solcher im fünfzehnten Jahrhundert menschlicher Erfahrung zugänglich gewesen wäre.

Von Florenz aus ging Gentile da Fabriano nach Siena, wo er wahrscheinlich einige Monate 1423/24 und dann nochmals im Sommer 1425 lebte und die nicht erhaltene *Madonna dei banchetti* für die Fassade der Arte dei Notai an der Piazza del Campo malte.⁷⁵ Dass er für die Sieneser Maler der Sassetta-Generation besonders inspirierend wirkte, ist bekannt. Es läge also nahe, Gentile auch als anregend für die gekrümmten, die Rundung der Erde betonenden Horizonte des Osservanza-Meisters oder Pietro di Giovanni d'Ambrogios (und vielleicht auch Sassettas) zu vermuten. Der Rundhorizont in einem Frühwerk Jacopo Bellinis würde durch diesen Bezug ebenfalls verständlich: Der junge Venezianer war schliesslich ein Schüler Gentiles und hatte diesen nach Florenz begleitet.⁷⁶

6. 5 Voraussetzungen II: Kreisförmige Weltbilder

Die Inspiration durch Gentile da Fabriano ist eine Hypothese, die allerdings nicht alles erklären kann. So fällt auf, dass gerade jene Sieneser Maler, deren gekrümmte Horizonte die Kugelgestalt der Erde betonen, in schematischen Darstellungen der Welttotalität auf ebenjene empirische Perspektive verzichten, die Gentile in seinem erstaunlichen Blick auf die Erdkugel eingenommen hatte. In *Erschaffung der Welt und Vertreibung aus dem Paradies* (New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1445; Abb. 6.14)⁷⁷ zeigt etwa Giovanni di Paolo im Zentrum eines kosmologischen Sphärenendiagramms die Oikumene (nach Süden orientiert, mit Afrika in der oberen Hälfte) zwar reliefhaft modelliert, aber dennoch in einer objektivierend-kartografischen Sicht. Der Kreis um das die Kontinente umgebende Weltenmeer darf daher nicht als Horizont missverstanden werden. Er bildet nur die schematische Grenze zwischen den inneren Elementen – der braunen Erde

75 Vgl. zur Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte mit neuen Quellen: Fattorini (2010).

76 Degenhart/Schmitt (1990), Bd. 5, 11.

77 Die Tafel stammt von der Predella des Retabels der Dominikus-Kapelle in San Domenico in Siena, das erst später am Altar der Familie Guelfi aufgestellt wurde (also nicht ursprünglich für diesen bestimmt war, wie früher angenommen). Vgl. Pope-Hennessy (1987), 115–117, Nr. 48; Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), 193–198, Nr. 32 (Keith Christiansen). Zur Provenienz v. a. Bähr (2002). Zum Weltschema: Sterling (1976), 72; Dixon (1985); Lippincott (1990).

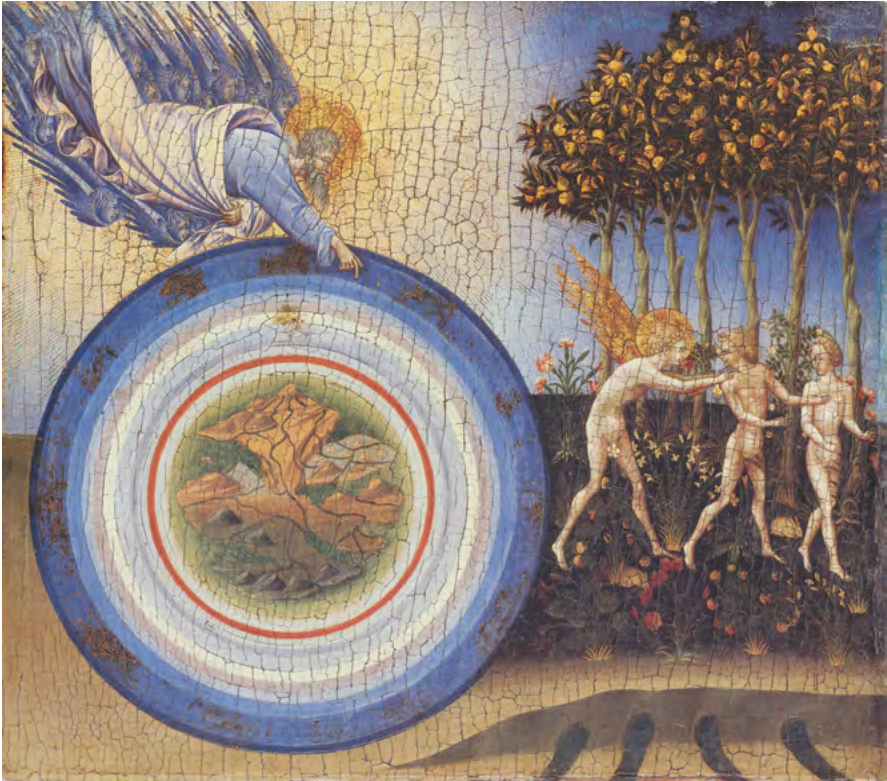


Abb. 6.14: Giovanni di Paolo, Erschaffung der Welt und Vertreibung aus dem Paradies, 46 × 52 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehmann Collection, 1445, nach Christiansen/Kanter/Strehlke (1988), Nr. 32a.

im grünen Wasser – und den diese umgebenden Kreise der hellblauen Luft und des roten Feuers, die wiederum von den Planetensphären umschlossen werden.

Und wenn Sano di Pietro (also wohl niemand anderer als der Maestro dell'Osservanza) den *Hl. Bernhardin von Siena* 1450 anlässlich dessen Kanonisation über der Welt stehend darstellt (Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo),⁷⁸ dann zeigt er die Erde nicht wie in seinen früheren Gemälden gewölbt und mit gerundetem Horizont. Die flache Scheibe ist – zweifellos stark vereinfacht, ornamentalisiert und ohne erkennbare geografische Details – das halbierte Abbild des berühmten *Mappamondo*, den Ambrogio Lorenzetti 1345 für denselben Saal im Sieneser Palazzo Pubblico geschaffen hatte (die Schleifspuren der nicht erhaltenen drehbaren Kreisscheibe sind noch heute auf der Mauer sichtbar).⁷⁹ Das Attribut der Welt findet sich schon unmittelbar nach Bernardinos Tod (1444), also noch

78 Zu diesem Werk und zur Bernhardin-Ikonografie allgemein: Mode (1973); Arasse (1977), wiederabgedruckt in Arasse (2014), 157–217; Wilson (1991); Israëls (2007); Fattorini (2014).

79 Vgl. Kupfer (1996).

während des Heiligsprechungsprozesses, in Bildern des Franziskanerobservanten. Hier wurde, was die Forschung bislang wenig beachtet hat, für den neuen Heiligen gezielt eine für den heiligen Franziskus selbst seit dem späten vierzehnten Jahrhundert entwickelte Ikonografie übernommen. In einem Mariotto di Nardo (1393–1424) zugeschriebenen Fresko in Orsanmichele in Florenz (um 1390–1400) beispielsweise erscheint Franziskus über einer vom Meer umflossenen Erdscheibe,⁸⁰ ebenso in einem Fresko Bicci di Lorenzos im Konvent der Franziskanerterziarinnen von Sant’Onofrio in Florenz (um 1430).⁸¹ Entsprechend dieser Bildformel dient schon in Pietro di Giovanni d’Ambrogios *Bernhardin* (Siena, Pinacoteca nazionale, 1446/47 oder 1448 [?]; Abb. 6.15)⁸² ein elliptisch verkürzter Mappamondo als eine Art Sockel für den damals noch nicht Kanonisierten – mit eindeutig negativer Konnotation, als ob Bernardino die Welt mit Füßen treten würde. *Nolite diligere mundum* («Liebt nicht die Welt»; 1 Joh 2,15) lautet bezeichnenderweise die schon früher auf Franziskus gemünzte Inschrift. In einem anderen *Bernhardin*-Bild Sano di Pietros (Siena, Museo del Duomo, 1445/47 oder 1448)⁸³ erheben dann Engel den Heiligen empor von dieser Welt, gemäss dem im geöffneten Buch präsentierten Bibelzitat *Quae sursum sunt sapite, non quae super terram* («Richtet euren Sinn auf das Himmlische und nicht auf das Irdische»; Kol 3,2). Die asketische Weltverneinung erinnert an den von der Meeresküstenlandschaft sich abwendenden *Hl. Antonius* des Osservanza-Meisters (Sano di Pietros; Abb. 6.1). Der *mundus* wird in den später gemalten Propagandabildern des neuen Heiligen Bernardino allerdings nicht als panoramatische Überschau inszeniert, sondern zeigt zeichenhaft nur das Abbild einer Weltkarte, das Bild eines Bildes also.

Nicht in Siena, sondern in Florenz finden wir in den 1440er-Jahren diagrammatische Weltschemata, die zumindest ansatzweise aus einem subjektiven Blickwinkel gesehen werden und für die vielleicht Gentile da Fabrianos Tafel in San Niccolò Oltrarno anregend gewesen sein könnte. Zwei Cassoni-Tafeln von Francesco

80 Das Fresko befindet sich im dritten Joch des Nordschiffs, rechts an der Ostwand. Finiello Zervas (1996), Bd. 1, 520 f. Nr. 360, mit Abb. Den Hinweis auf diese Darstellung verdanke ich Veronika Pirker-Aurenhammer.

81 Cooper (2010), 203, Abb. 8. Vgl. ebd., passim zu dieser Bildtradition, mit weiteren Beispielen. – In Sassetas Mittelbild von der Rückseite des Altars aus San Francesco in Borgo San Sepolcro (Settignano, Villa I Tatti, Slg. Berenson, 1439–1444) erscheint das Schema gleichsam «naturalisiert», weil Franziskus in der Glorie nicht mehr über einem Scheibensegment, sondern, auf die mönchischen Laster tretend, über einer Meereslandschaft schwebend gezeigt wird. Dazu v. a. Cooper (2009). Van Os (1969), 180, verwies auf d’Ambrogios *Assunta* in Esztergom. De Marchi (2012), 123 f., vermutet einen Rückgriff auf Sassetas Arte della Lana-Altar. Sowohl Cooper (2010), 200, als auch Israëls (2009), 138, beschreiben die Franziskus-Landschaft als von einem gekurvten Horizont abgeschlossen. Die Differenzen etwa zum Esztergomer Bild dürfen jedoch nicht übersehen werden. Es wird kein Meereshorizont gezeigt, sondern die Wasserfläche wird hinten links und rechts des Heiligen durch hintereinander geschobene Berge abgeschlossen. Ihre Anordnung kann man als eine sehr flache Kurve lesen, aber auch nur als «natürliche» Folge ihrer Höhenstaffelung. Dies erinnert an Sassetas fast unmerklich gekurvte Landschaften in der Predella des Maria Schnee-Altars (vgl. oben Anm. §§§(30)).

82 Bongianino-Polton (1988), 404–413, Nr. 25; Wilson (1991), 22 f.; Israëls (2007), 94, 96.

83 Israëls (2007), 94, 96; Fattorini (2014), 159.



Abb. 6.15: Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Hl. Bernhardin von Siena, 196 × 98 cm, Siena, Pinacoteca nazionale, 1446/47 oder 1448 (?) (© 2021 Photo Scala, Florence).

di Stefano di Francesco (Il Pesellino, 1422–1457) sind mit einem Bilderzyklus nach Petrarcas *Trionfi* geschmückt (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, um 1450; Abb. 6.16).⁸⁴ Die zweite Tafel wird mit dem Triumph des Ruhmes eröffnet. Hinter der Personifikation der Fama erscheint – das Motiv ist von der in Boccaccios *Amorosa visione* (6, v. 67–75) beschriebenen Allegorie der Gloria übernommen⁸⁵ – eine kreisrunde Weltenscheibe, deren abstrakte Zeichenhaftigkeit an die eben erwähnten Sieneser *mappamondi* erinnert. Eine ganz andere Sicht auf die Welt eröffnet weiter rechts nach dem Triumph der Zeit der die Tafel ebenso wie Petrarcas Text abschliessende *Triumphus Eternitatis*. Gezeigt wird hier der vor Goldgrund thronende, von Engeln umgebene Christus über dem bekannten Sphärenendiagramm.



Abb. 6.16: Francesco di Stefano di Francesco (Il Pesellino), Triumph der Ewigkeit, um 1450, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, nach Baskins (2008), 109.

84 Vgl. Weisbach (1901), 82 f.; Schubring (1915), 279, Nr. 267; Sterling (1976), 72; Ortner (1998), 138–148; Baskins (2008), 104–109 (Robert Colby); Hessler (2014), 383–387.

85 Vgl. Ortner (1998), 40–44, 144; Helas (2002), 285; Hessler (2014), 383–385.

Unter diesem scheint es jedoch, als ob die abstrakte Rundform aus dem *Triumph des Ruhms* gekippt und von oben gesehen würde, als eine im Weltmeer schwimmende, elliptisch verkürzte Scheibe. Gemeint ist die erneuerte Welt am Ende der Zeiten (mit Petrarcas (1304–1374) Worten: *un mondo novo, in etate immobile ed eterna*).⁸⁶ Das Meer mit seinen vielen Schiffen und die gekrümmte Grenzlinie zwischen Himmel und Ozean erinnern auf den ersten Blick an die gleichzeitigen Rundhorizonte der Sieneser Maler. Allerdings legt sich das Meer auch vorne konzentrisch um die Erde, was vor allem in der rechten unteren Bildecke gut zu sehen ist. Diese erscheint also letztlich weiterhin als eine Scheibe.⁸⁷ Auch Domenico di Michelino (1417–1491) folgt in einer *Trionfi*-Cassonetafel dieser Ikonografie des



Abb. 6.17: Domenico di Michelino, Triumph der Ewigkeit, 1440er-Jahre, Privatsammlung, nach Hughes (1997), 145.

86 *Triumphus Eternitatis*, v. 16–24.

87 Pesellinos Darstellung besonders ähnlich ist eine aus der Werkstatt des Apollonio di Giovanni stammende Miniatur des *Triumphs der Ewigkeit* (Florenz, Biblioteca Laurenziana, ms. Strozzi. 174, fol. 47r). Callmann (1974), Nr. 12, Abb. 85. In den anderen Apollonio-Handschriften der *Trionfi* wird die Gesamtkomposition zwar wiederholt, die Erde jedoch nur als schematischer Halbkreis wiedergegeben. Vgl. Callmann (1974), Abb. 19, 66, 98. Vgl. auch zwei Florentiner Cassoni in Triest, Museo Petrarcesco Piccolomini. Baskins (2008), Abb. 6 f. – Eine vergleichbare Bildformel, mit als elliptischer Scheibe verkürzter, von oben gesehener Erde unter einer himmlischen Szene, zeigt auch die *Vision der Francesca Romana mit dem Christuskind* (New York, Metropolitan Museum, um 1445, Antonio del Massaro da Viterbo zugeschrieben). Altertümlicher ist hier nur der Sternenhimmel mit Mond und Sternen. Vgl. Böse (2008), 22 f., 26, Abb. 3.

Triumphs der Ewigkeit (Privatsammlung, 1440er-Jahre; Abb. 6.17).⁸⁸ Im Unterschied zu Pesellino wirkt hier der dunstige Übergang vom Meer zum Himmel aber tatsächlich wie ein ferner, gekrümmter Horizont und die Erde ist überzeugender verkürzt. Sie bleibt aber eine vom Meer umschlossene Insel. Auch hier stellt sich also – anders als etwa in Giovanni di Pietro d'Ambrogios *Assunta* oder in Boccatis Darstellungen der *Kreuzigung* – letztlich doch nicht der Eindruck eines Blicks auf einen Ausschnitt der Erdkugel ein.

6.6 Offene Fragen

Die in diesem Beitrag versammelten Werke offenbaren also, soviel kann als vorläufiges Ergebnis resümiert werden, ein Spannungsverhältnis, dessen Pole man mit den Begriffen Perspektive und Totalität oder aber empirische Erfahrung und diagrammatische Schematik bezeichnen könnte. Wie der Vergleich zwischen Gentile da Fabriano und dem Bedford-Meister zeigte (und auch die Miniatur des *Plans der Stadt Rom* der Brüder Limburg wäre hier als Parallelbeispiel zu nennen),⁸⁹ handelt es sich am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts offenbar um ein gesamteuropäisches Phänomen, das später nur mehr in einigen italienischen Beispielen spurenhaf nachklingt.

Um die angesprochene transnationale Dimension des Phänomens im frühen fünfzehnten Jahrhundert zu illustrieren, soll abschliessend auf ein den italienischen Rundhorizonten besonders nahekommendes und vielleicht sogar früheres Beispiel verwiesen werden, das aus Spanien stammt und dessen Zusammenhänge nicht leicht zu konkretisieren sind. In der transparenten Sphaira zu Füssen des *Salvator mundi* (Bilbao, Museo de Bellas Artes; Abb. 6.18) erblickt man eine veritable Weltlandschaft.⁹⁰ Die traditionell kreisförmige Oikumene nach dem Schema des *mundus tripartitus* (wie in Giovanni di Paolos *Genesis*-Bild ist Afrika hier oben

88 Versteigert bei Sotheby's, New York am 26./27.01.2006. Siehe: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/important-old-master-paintings-n08162/lot.34.html>> (10.09.2020). Die Zuschreibung an Domenico di Michelino stammt von Andrea De Marchi. – Auch auf dieser Cassonetafel werden die Triumphe von Ruhm, Zeit und Ewigkeit nebeneinander gezeigt.

89 *Très riches heures*, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 141v. – Anders als etwa in Taddeo di Bartolos Rom-Fresko im Palazzo Pubblico in Siena wird die (selbst kreisförmige) Ewige Stadt vor einem gekrümmten, die Totalität der Erde verdeutlichenden Horizont unter atmosphärischem Himmel gezeigt. Roms Bedeutung als *caput mundi* wird durch diese singuläre, letztlich die oben besprochenen Beispiele Gentile da Fabrianos antizipierende Lösung unmittelbar anschaulich. Vgl. Bakker (2005), 199 (ohne Erwähnung des gekrümmten Horizonts).

90 Auf dieses Werk verweist Madersbacher (2017), 201 f., und verortet die Darstellung in jener Tradition der in einer transparenten Kugelhülle sichtbar werdenden «Kugellandschaften», die er in einer sehr anregenden Studie analysiert hatte (Madersbacher [2001]). Beispiele sind etwa die Weltkugeln im Trinitätsbild der *Heures de Jeanne de Navarre* (Paris, Bibliothèque nationale, ms. Nouv. acqu. lat. 3145, fol. 11r, 1336–1340) oder im frankoflämischen *Gnadenstuhl* aus der Danziger Marienkirche (Berlin, Gemäldegalerie, um 1420). Allerdings zeigt das spanische Bild im Gegensatz zu solchen Darstellungen nicht einen mehr oder weniger naturalistischen Landschaftsausschnitt, sondern tatsächlich die ganze Erde.



Abb. 6.18: Maestro de Retascón, *Salvator mundi*, 195 × 114 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes, um 1425/40 (Detail) (© 2017 Museo Bellas Artes de Bilbao).

gezeigt) wird rundum von einem Weltenmeer umgeben, dessen Wölbung sich mit stark gekrümmtem Horizont vom Himmel abhebt. Grosse Schiffe kreuzen ganz nahe an der Kimmlinie, als ob sie bald hinter ihr verschwinden und die unbewohnte andere Seite der Erdkugel befahren würden – natürlich assoziiert man hier die 1415 einsetzenden portugiesischen Entdeckungsfahrten an der Nordwestküste Afrikas. Allerdings bleibt die Darstellung weiterhin der schematischen Bildtradition mit einer als Insel im Meer schwimmenden Erde verpflichtet. Die Tafel wird dem in Valencia lokalisierten Maestro de Retascón zugeschrieben und um 1425/40 datiert.⁹¹ Ob sich diese Welt Darstellung auf italienische oder niederländische Referenzen bezieht, ist schwer zu beantworten. Diese Frage muss ebenso offenbleiben wie jene schwierige nach möglichen Reflexen der nicht erhaltenen kreisförmigen Weltkarte (*mundi comprehensio orbiculari forma*) des Jan van Eyck

91 Vgl. Antón (1995a), 118–125; Antón (1995b).

(1390–1441), die 1456/57 durch den italienischen Humanisten Bartolomeo Fazio als das vollkommenste Werk seiner Zeit gerühmt wurde.⁹²

Die Darstellung gekrümmter Horizonte blieb eine begrenzte, für die Aporien im Verhältnis von Horizont und Perspektive jedoch höchst aufschlussreiche Episode. Sie hatte keine Zukunft, weil der Versuch, die Totalität der Welt mit dem subjektiven perspektivischen Blickwinkel zu vereinen, scheitern musste. Im späten fünfzehnten Jahrhundert werden die Florentiner Maler, wie Philine Helas umfassend dargelegt hat, diese globale Dimension dann auf eine andere, wissenschaftliche Weise, durch den Rekurs auf die kartografische Projektion, visualisieren.⁹³ So hält in einem Madonnenbild Cosimo Rossellis (1439–1507) (New York, Metropolitan Museum of Art, 1480) das göttliche Kind einen Erdglobus nach neuestem Kenntnisstand.⁹⁴ Auf aktuellen Weltkarten (etwa Albrecht Dürers [1471–1528] Holzschnitt nach Johannes Stabius von 1515) basiert dann auch der sicher berühmteste gekrümmte Horizont in der europäischen Malerei der Frühen Neuzeit, Albrecht Altdorfers (1480–1538) *Alexanderschlacht* (München, Alte Pinakothek, 1529), in der ein atemberaubender Blick von oben in Richtung Süden auf die Kugelgestalt der Erde eröffnet wird.⁹⁵

92 Zur Erwähnung in Fazios *De viris illustribus*: Baxandall (1964), 103. Traditionell wird die *orbicularis forma* auf eine kreisförmige Karte bezogen. Paviot (1991) denkt dagegen an einen Globus, den der Astronom Guillaume Hobit 1444 für Philipp den Schönen schuf; die Zuschreibung an Jan van Eyck wäre damit hinfällig. Umstritten ist auch, ob die *mappemonde* als Geschenk an Alfonso d'Aragon, den König von Neapel, kam, in Italien also überhaupt bekannt war. Belozerskaya (2000) und Cornudella (2009–2010) vertreten hier gegenteilige Positionen. Für die Fragestellung dieses Beitrags ist die Rekonstruktion der eyckischen *mundi comprehensio* insofern von Interesse, weil sowohl Sterling (1976), 69–77, 81 f. («Appendice IV: La mappemonde de Jan van Eyck»), als nun auch Summers (2007a), 78–111, Reflexe in Buchmalereien sehen wollen, die eine Darstellung der ganzen Erde mit einem quasiperspektivischen Blick von oben kombinieren. Der schematische Kreis des Weltmeers verwandelt sich also – nicht unähnlich zu hybriden Formen wie in Domenico di Michelinos *Trionfo dell'eternità* oder im *Salvator mundi* des Meisters von Retascón – in einen gekrümmten Horizont. Die von den beiden Autoren herangezogenen Beispiele stammen allerdings nicht aus Italien, sondern aus Spanien bzw. Frankreich, etwa die von Summers zur Diskussion gestellte Isidor-Weltkarte in einer von Simon Marmion illuminierten Handschrift von Jean Mansels *Fleur des histoires* (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 9231, fol. 281v, um 1460).

93 Helas (2002). Siehe auch: Helas (2010).

94 Vgl. Helas (2002), 285 und Abb. 17.

95 Vgl. u. a. Meckseper (1961); Harnest (1977); Pfeiffer (1993). Die durch den gekrümmten Horizont veranschaulichte globale Perspektive – und in diesem Fall auch weltgeschichtliche Dimension – wird in einigen anderen Historienbildern für Wilhelm IV. von Bayern (etwa von Jörg Breu und Abraham Schöpfer) aufgegriffen. Im Werk Altdorfers bleibt sie jedoch eine Ausnahme. Dasselbe gilt für Wolf Huber, der den Rundhorizont nur ein einziges Mal, in der *Kreuzesallegorie* für Wolfgang I. Graf von Salm, Bischof von Passau (Wien, Kunsthistorisches Museum, nach 1543), wählte. Durchaus vergleichbar mit einigen der hier besprochenen italienischen Beispiele wird auf diese Weise die christliche Erlösung der ganzen Welt augenfällig. Vgl. Künstler (1962); Winzinger (1979), 59 f., 180 f., Nr. 296. – Zum kartografischen Weltbild im 16. Jahrhundert vgl. Michalsky (2011), 66–95.

6.7 Literaturverzeichnis

- Ackerman (1994): James Ackerman, «Alberti's Light», in: James Ackerman, *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass., 59–94.
- Alberti (2000): Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann, übers. von Christoph Schäublin, Darmstadt.
- Alberti (1877): Leon Battista Alberti, *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek, Wien.
- Alberti (1973): Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hg. von Cecil Grayson, Bd. 3, Bari.
- Alberti (2002): Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst. Della pittura*, hg. u. übers. von Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt.
- Alberti (2003): Leon Battista Alberti, *Momus*, hg. von Virginia Brown u. Sarah Knight, Cambridge, Mass./London.
- Alberti (2004): Leon Battista Alberti, *Vita*, hg. und übers. von Christine Tauber, Frankfurt a. M.
- Alessi (2012): Cecilia Alessi (Hg.), *Palazzo Corboli. Museo d'arte sacra*, Siena.
- Alessi/Scapecchi (1985): Cecilia Alessi u. Piero Scapecchi, «Il «Maestro dell'Osservanza»: Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo?», *Prospettiva* 42, 13–37.
- Antón (1995a): Ana Galilea Antón, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Catálogo*, Bilbao.
- Antón (1995b): Ana Galilea Antón, «Una obra del Maestro de Retascón en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Seminario de Arte Aragonés* 47, 163–181.
- Arasse (1974): Daniel Arasse, «Iconographie et évolution spirituelle: la tablette de saint Bernardin de Sienna», *Revue d'histoire de la spiritualité* 50, 89–117.
- Arasse (1977): Daniel Arasse, «Fervebat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de Saint Bernardin de Sienna», *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 89, 189–263.
- Arasse (2014): Daniel Arasse, *Saint Bernardin de Sienna. Entre dévotion et culture: fonction de l'image religieuse au XVe siècle*, Paris.
- Armellini (1989): Luigi Maria Armellini, *Il polittico di Giovanni Boccati. Un racconto per immagini*, Belforte del Chienti.
- Aurenhammer (2002): Hans Aurenhammer, «Einleitung», in: Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, hg. von Margareta Vyoral-Tschapka u. Michael Pächt, München.
- Aurenhammer (2013): Hans Aurenhammer, «Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis», in: David Ganz u. Stefan Neuner (Hgg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München, 199–242.
- Aurenhammer (2015): Hans Aurenhammer, «Schräge Blicke, innere Landschaften: Darstellungen der «Kreuzigung Christi» von Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Antonello da Messina», in: Hans Aurenhammer u. Daniele Bohde (Hgg.), *Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Bern, 335–375.
- Baader (2008): Hannah Baader, «Horizont und Welle», in: Marzia Faietti (Hg.), *Linea I: Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venezia, 211–226.
- Bähr (2002): Ingeborg Bähr, «Zum ursprünglichen Standort und zur Ikonographie des Dominikaner-Retabels von Giovanni di Paolo in den Uffizien», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46, 74–120.
- Bagnoli/Bartalini/Seidel (2017): Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini und Max Seidel (Hgg.), *Ambrogio Lorenzetti*, Cinisello Balsamo.

- Bakker (2005): Boudewijn Bakker, «Die Eroberung des Horizonts. Die Gebrüder Limburg und die gemalte Landschaft», in: Rob Dückers u. Pieter Roelofs (Hgg.), *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416)*, Stuttgart, 191–207.
- Baldini/Casazza (1990): Umberto Baldini u. Ornella Casazza, *La Cappella Brancacci*, Milano.
- Bardenhewer (1882): Otto Bardenhewer (Hg.), *Die pseudo-aristotelische Schrift «Über das reine Gute» bekannt unter dem Namen Liber de causis*, Freiburg i. Br.
- Baxandall (1964): Michael Baxandall, «Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth Century Manuscript of the «De viris illustribus»», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 90–107.
- Bellosi (1993): Luciano Bellosi (Hg.), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. 1450–1500*, Milano.
- Bellosi (2012): Luciano Bellosi, «Considerazioni introduttive al problema dell'identificazione tra il «Maestro dell'Osservanza» e Sano di Pietro», in: Gabriele Fattorini, Alessandro Angelini, Annamaria Guiducci u. Wolfgang Loserier (Hgg.), *Sano di Pietro. Devotione a pratica nella pittura senese del Quattrocento. Giornate di studio nel sesto centenario della nascita*, Cinisello Balsamo, 43–52.
- Baskins (2008): Cristelle Baskins, *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston.
- Bellucci/Frosinini (2005): Roberto Bellucci u. Cecilia Frosinini, «Il politico dell'Intercessione di Gentile da Fabriano», in: Cecilia Prete (Hg.), *Gentile da Fabriano «magister magistrorum»*, Sassoferato, 19–53.
- Belzozersjaya (2000): Marina Belozerskaya, «Jan van Eyck's Lost Mappamundi – A Token of Fifteenth-Century Power Politics», *Journal of Early Modern History* 4, 45–84.
- Bentini/Cammarota/Scaglietti Kalescian (2004): Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota u. Daniela Scaglietti Kalescian (Hgg.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia.
- Berenson Logan (1911): Mary Berenson Logan, «Il Sassetta e la leggenda di S. Antonio Abate», *Rassegna d'arte* 11, 202–203.
- Bernacchioni (2006): Annamaria Bernacchioni, «Firenze», in: Andrea de' Marchi, Laura Laureati u. Lorenza Mochi Onori (Hgg.), *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, Milano, 121–132.
- Billerbeck/Zubler (2000): Margarethe Billerbeck u. Christian Zubler (Hgg.), *Das Lob der Fliege von Lukian bis L. B. Alberti. Gattungsgeschichte. Texte, Übersetzungen und Kommentar*, Bern 2000.
- Blume (2010): Dieter Blume, *Schiffe und Bilder in der Wissenskultur des 15. Jahrhunderts*, in: Hannah Baader u. Gerhard Wolf (Hgg.), *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich, 295–316.
- Blumenberg (1999): Hans Blumenberg, *Goethe zum Beispiel*, Frankfurt a. M.
- Böse (2008): Kristin Böse, *Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts*, Petersberg.
- Bongianino-Polton (1993): Bianca Bongianino-Polton, «Deux œuvres de Pietro di Giovanni d'Ambrogio au Keresztény Múzeum d'Esztergom», *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, 41–55.
- Bongianino-Polton (1988): Bianca Bongianino-Polton, *Pietro di Giovanni d'Ambrogio. Son style, son œuvre*, o. O.
- Boskovits (1969): Miklós Boskovits, *Museum der bildenden Künste Budapest. Christliches Museum Eszergom. Toskanische Frührenaissance-Tafelbilder*, Budapest.
- Boskovits (1985): Miklós Boskovits, «Per Jacopo Bellini pittore (Postilla ad un colloquio)», *Paragone* 36, 419/423, 113–123.
- Boskovits/Brown (2003): Miklós Boskovits u. David Alan Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. National Gallery of Art, Washington*, New York.

- Brandi (1949): Cesare Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano.
- Brinkmann/Georgi/Kemperdick (2011): Bodo Brinkmann, Kathrina Georgi, Stephan Kemperdick (Hgg.), *Konrad Witz*, Basel.
- Calcidius (1962): Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum*, hg. von Jan Henrik Waszink, London u. Leiden.
- Callmann (1974): Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni*, London.
- Camerota (2001): Filippo Camerota (Hg.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Firenze.
- Carli (1960): Enzo Carli, «A «Resurrection» by the Master of the Osservanza», *The art quarterly* 23, 333–340.
- Cavalca (1977): Domenico Cavalca, «Vite dei santi padri. Vita di Sant'Antonio Abate», in: Don Giuseppe de Luca (Hg.), *Scrittori di religione del Trecento. Volgarizzamenti*, Torino, Bd. 1, 41–95.
- Christiansen (1982): Keith Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Ithaca.
- Christiansen (2005): Keith Christiansen (Hg.), *From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, New Haven.
- Christiansen/Kanter/Strehlke (1988): Keith Christiansen, Laurence B. Kanter u. Carl Brandon Strehlke (Hg.), *Painting in Renaissance Siena 1420–1550*, New York.
- Ciardi Dupré (1972): Maria Grazia Ciardi Dupré, *I corali del duomo di Siena*, Siena.
- Cleomedes (2004): Cleomedes, *Lectures on Astronomy. A Translation of the Heavens*, übers. und komm. von Alan C. Bowen und Robert B. Todd, Berkeley, Los Angeles u. London.
- Colucci (2005): Silvia Colucci, «L'iconografia del Crocefisso con i Dolenti in umiltà: una questione aperta», in: Alessandro Bagnoli, Silvia Colucci u. Veronica Randon (Hgg.), *Il «Crocefisso con i dolenti in umiltà» di Paolo di Giovanni Fei: un capolavoro riscoperto*, Siena.
- Cooper (2009): Donal Cooper, «The Franciscan Genesis of Sassetta's Altarpiece», in: Machtelt Israëls (Hg.), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Bd. 1, Firenze, 285–303.
- Cooper (2010): Donal Cooper, ««Love Not the World». Saint Francis as an Alter Christus in Late Medieval Italian Painting», *Ikon* 3, 199–210.
- Cornudella (2009–2010): Rafael Cornudella, «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus amoenus* 10, 39–62.
- Damisch (1987): Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris.
- Degenhart/Schmitt (1990): Bruno Degenhart u. Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. II. Venedig. Jacopo Bellini*, 8 Bde., Berlin.
- De Marchi (1992): Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano.
- De Marchi (2002): Andrea De Marchi (Hg.), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, Milano.
- De Marchi (2012a): Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal politico alla pala quadra* (Dispense del corso tenuto nell'anno accademico 2011–2012, Università degli studi di Firenze), Firenze.
- De Marchi (2012b): Andrea de Marchi, «Sano di Pietro prima della Pala dei Gesuati e il «Maestro dell'Osservanza»: aporie di una doppia identità», in: Gabriele Fattorini, Alessandro Angelini, Annamaria Guiducci u. Wolfgang Loseries (Hgg.), *Sano di Pietro. Devotione a pratica nella pittura senese del Quattrocento. Giornate di studio nel sesto centenario della nascita*, Cinisello Balsamo, 53–85.
- De Marchi/Marcelli (2002): Andrea De Marchi u. Fabio Marcelli (Hgg.), *Rinascimento a Camerino. Giovanni Boccati e la prospettiva ornata*, Milano.
- De Marchi/Grioni Mavarelli (2013): Andrea De Marchi u. Cristina Grioni Mavarelli (Hgg.), *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, Prato.

- Dixon (1985): Laurinda Dixon, «Giovanni di Paolo's Cosmology», *Art Bulletin* 67, 604–613.
- Donati (2001): Angela Donati (Hg.), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milano.
- Dückers/Roelofs (2005): Rob Dückers u. Pieter Roelofs (Hgg.), *Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416)*, Stuttgart.
- Edgerton (1969): «Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle Without Renaissance Wine», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 109–134.
- Eisler (1989): Colin T. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York.
- Elkins (1994): James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca.
- Enenkel (2008): Karl E. Enenkel, *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühneuzeitlichen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin.
- Falcone (2010): Maria Falcone, «La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la «Natività della Vergine» di Asciano», *Prospettiva* 138, 28–34.
- Fattorini (2010): Gabriele Fattorini, «Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the «Madonna dei banchetti»», *The Burlington Magazine* 152, 152–161.
- Fattorini (2014): Gabriele Fattorini, «Da Siena all'Aquila: il San Bernardino di Sano di Pietro per Giovanni da Capestrano», in: Cristiana Pasqualetti (Hg.), *La via degli Abruzzi e le arti nel medioevo*, L'Aquila, 155–164.
- Fattorini/Angelini/Guiducci/Loseries (2012): Gabriele Fattorini, Alessandro Angelini, Annamaria Guiducci u. Wolfgang Loseries (Hgg.), *Sano di Pietro. Devotione a pratica nella pittura senese del Quattrocento. Giornate di studio nel sesto centenario della nascita*, Cinisello Balsamo.
- Feldges-Henning (1968): Uta Feldges-Henning, «Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts», *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 68, 21–176.
- Ferroni (2015): Maria Ferroni, «Sano di Pietro and the «Illustrated Initial»», in: Joris Corin Heyder u. Christine Seidel (Hgg.), *Re-Inventing Traditions. On the Transmission of Artistic Patterns in Late Medieval Manuscript Illumination*, Frankfurt a. M., 105–122.
- Finiello Zervas (1996): Diane Finiello Zervas (Hg.), *Orsanmichele a Firenze*, Modena.
- Flécheux (2009): Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, Rennes.
- Franco (1996): Tiziana Franco, «Intorno al 1430. Michele Giambono e Jacopo Bellini», *Arte Veneta* 48, 6–17.
- Freuler (2012): Gaudenz Freuler, «Sano di Pietro, la sua fortuna critica e il «problema» del Maestro dell'Osservanza», in: Gabriele Fattorini, Alessandro Angelini, Annamaria Guiducci u. Wolfgang Loseries (Hgg.), *Sano di Pietro. Devotione a pratica nella pittura senese del Quattrocento. Giornate di studio nel sesto centenario della nascita*, Cinisello Balsamo, 25–42.
- Fricke (2010): Beate Fricke, «Zur Genealogie von Blutspuren. Blut als Metapher der Transformation auf dem Feldbacher Altar (ca. 1450)», *L'Homme. Z. F. G.* 21.2, 11–32.
- Frosinini (2006): Cecilia Frosinini, «L'Intercessione. Il «nuovo» politico di Gentile da Fabriano ritrovato», in: Marco Ciatti u. Cecilia Frosinini (Hgg.), *Il Gentile risorto. Il «Politico dell'Intercessione» di Gentile da Fabriano*, Firenze, 17–38.
- Garibaldi (2015): Vittoria Garibaldi, *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti e sculture dal XIII al XV secolo. Catalogo generale*, Perugia.
- Gingerich (1999): Owen Gingerich, «Sacrobosco Illustrated», in: Lodi Nauta, Arjo Vanderjagt (Hgg.), *Between Demonstration and Imagination. Essays in the History of Science and Philosophy Presented to John D. North*, Leiden, Boston u. Köln, 211–224.
- Grafton (2002): Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti. Baumeister der Renaissance*, Berlin.

- Grave (2010): Johannes Grave, «Brunelleschi's Perspective Panels. Rupture and Continuity in the History of the Image», in: Harry Schnitker, Pierre Péporté u. Alexander C. Lee (Hgg.), *Renaissance? Perceptions of Continuity ca. 1300–ca. 1500*, Leiden, 161–180.
- Grave (2015): Johannes Grave, *Architekturen des Sehens*, Paderborn.
- Harnest (1977): Jakob Harnest, «Zur Perspektive in Altdorfers Alexanderschlacht», *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 67–77.
- Helas (2002): Philine Helas, «Der «fliegende Kartograph». Zu dem Federico da Montefeltro und Lorenzo de' Medici gewidmeten Werk «Le sette giornate della geographia» von Francesco Berlinghieri und dem Bild der Erde im Florenz des Quattrocento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46, 270–320.
- Helas (2010): Philine Helas, «Die Erfindung des Globus durch die Malerei. Zum Wandel des Weltbildes im 15. Jahrhundert», in: Ulrike Gehring (Hg.), *Die Welt im Bild. Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*, München, 43–46.
- Hessler (1992): Christiane J. Hessler, «Piero della Francesca's Panorama», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 161–179.
- Hessler (2014): Christiane J. Hessler, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin.
- Hinske (1974): Norbert Hinske, Artikel «Horizont I», in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Darmstadt, 1187–1194.
- Hughes (1997): Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, London.
- Israëls (2001): Machtelt Israëls, «Sassetta's Arte della Lana Altarpiece and the Cult of Corpus Domini in Siena», *The Burlington Magazine* 143, 532–543.
- Israëls (2003): Machtelt Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage*, Leiden.
- Israëls (2005): Machtelt Israëls, «Un segno di alleanza: la «Natività della Vergine» del Maestro dell'Osservanza (1437–1439)», in: Luciano Bellosi (Hg.), *Capolavori ritrovati in terra di Siena. Itinerari d'autunno nei Musei Senesi*, Siena, 16–27.
- Israëls (2007): Machtelt Israëls, «Absence and Resemblance. Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (with a New Proposal for Sassetta)», *I Tatti studies* 11, 77–114.
- Israëls (2008): Machtelt Israëls, «L'Assunzione del Sassetta e la fortuna del Trecento: Un caso senese?», in: Costanza Barbieri (Hg.), *Presenza del passato. Political Ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, Siena, 226–238.
- Israëls (2009): Machtelt Israëls, «Painting for a Preacher: Sassetta and Bernardino da Siena», in: Machtelt Israëls (Hg.), *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, Bd. 1, Firenze, 121–139.
- Kanter (1994): Lawrence B. Kanter (Hg.), *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300–1450*, New York.
- Kanter/Palladino (2005): Lawrence Kanter u. Pia Palladino (Hgg.), *Fra Angelico*, New Haven u. London.
- Kemp (1978): Martin Kemp, «Science, Non-Science and Nonsense. The Interpretation of Brunelleschi's Perspective», *Art History* 1, 134–161.
- Kemperdick/Lammertse (2012): Stephan Kemperdick u. Friso Lammertse (Hgg.), *The Road to Van Eyck*, Rotterdam.
- Kokole (2004): Stanko Kokole, «The Tomb of the Ancestors in the Tempio Malatestiano and the Temple of Fame in the Poetry of Basinio da Parma», in: Giancarla Periti (Hg.), *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and Theories of Invention*, Aldershot, 11–34.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M.

- Krüger (2000): Peter Krüger, «Auf den Standort kommt es an. Zur Rolle des Horizonts in der Perspektive der Neuzeit», in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Bd. 1, 475–489.
- Krüger (2018): Klaus Krüger, *Bildpräsenz – Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität*, Göttingen.
- Künstler (1962): Gustav Künstler, «Wolf Huber als Hofmaler des Bischofs von Passau Graf Wolfgang von Salm», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 22, 73–100.
- Kupfer (1996): Marcia A. Kupfer, «The Lost Wheel Map of Ambrogio Lorenzetti», *The Art Bulletin* 78, 286–310.
- Laureati/Mochi Onori (2006): Laura Laureati u. Lorenza Mochi Onori (Hgg.), *Gentile da Fabriano and the Other Renaissance*, Milano.
- Leonardo da Vinci (1995): Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. von Carlo Pedretti u. Carlo Vecce, Firenze.
- Lippincott (1990): Kristen Lippincott, «Giovanni di Paolo's «Creation of the World» and the Tradition of the «Thema Mundi» in Late Medieval and Renaissance Art», *The Burlington Magazine* 132, 460–468.
- Madersbacher (2001): Lukas Madersbacher, «Land in der gläsernen Kugel. Das «Weltbild» des Wilton-Diptychons im Kontext christlicher Weltsymbolik», in: Paul von Naredi-Rainer (Hg.), *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, Berlin, 71–93.
- Madersbacher (2017): Lukas Madersbacher, «Erfindung der Landschaft? Zur mittelalterlichen Vorgeschichte der frühneuzeitlichen Weltlandschaft», in: Michael Kasper, Martin Korenjak, Robert Rollinger u. Andreas Rudigier (Hgg.), *Entdeckungen der Landschaft. Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart*, Wien, Köln u. Weimar, 193–211.
- Mazzalupi (2004–2005): Matteo Mazzalupi, «Il beato Tommaso da Tolentino, un politico smembrato e la cronologia di Boccati», *Nuovi studi* 9/10, 27–37.
- Meckseper (1961): Cord Meckseper, «Zur Ikonographie von Altdorfers Alexanderschlacht», *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22, 179–185.
- Meiss (1976): Millard Meiss ««Highlands» in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition», in: Millard Meiss, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York, 36–59.
- Melde/Bruns/Peters (2018): Daniel Melde, Vivien L. Bruns u. Christian Peters, *Zeithistorische Novität im Epos. Gattungshistorische Überlegungen mit Einzelstudien zur Epik des italienischen Quattrocento und der französischen Renaissance*, Working Papers der DFG Forschergruppe 2305 Diskursivierungen von Neuem (Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 9), FU Berlin.
- Michalsky (2011): Tanja Michalsky, *Projektion und Imaginatio. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München.
- Mode (1973): Robert L. Mode, «San Bernardino in Glory», *Art Bulletin* 55, 58–76.
- Müller (2008): Kathrin Müller, *Visuelle Weltaneignung. Astronomische und kosmologische Diagramme in Handschriften des Mittelalters*, Göttingen.
- Ortner (1998): Alexandra Ortner, *Petrarcas «Trionfi» in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf «cassoni» und «deschi da parto» des 15. Jahrhunderts*, Weimar.
- Paardekooper (2002): Ludwin Paardekooper, «Matteo di Giovanni e la tavola centinata», in: Davide Gasparotto u. Serena Magnani (Hgg.), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450–1500*, Montepulciano, 19–48.
- Pächt (1951–1952): Otto Pächt, «Giovanni da Fano's Illustrations for Basinio's Epos «Hesperis»», *Studi romagnoli* 2, 90–111.
- Pächt (1956): Otto Pächt, «A Forgotten Manuscript from the Library of the Duc de Berry», *The Burlington Magazine* 98, 144–153.

- Palladino (2002): Pia Palladino, «La collaborazione tra Matteo di Giovanni e Giovanni di Pietro: appunti per un'indagine», in: Davide Gasparotto u. Serena Magnani (Hgg.), *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino 1450–1500*, Montepulciano, 49–56.
- Paviot (1991): Jacques Paviot, «La mappemonde attribuée à Jan van Eyck par Fàcio. Une pièce à retirer du catalogue de son œuvre», *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 24, 57–62.
- Pfeiffer (1993): Wolfgang Pfeiffer, «Zur Ikonographie der ‹Alexanderschlacht› Albrecht Altdorfers», *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 44, 73–98.
- Plinius (1938): Pliny. *Natural History*, übers. von H. Rackham, Cambridge, Mass.
- Pope-Hennessy (1939): John Pope-Hennessy, *Sassetta*, London.
- Pope-Hennessy (1947): John Pope-Hennessy, *Sieneese Quattrocento Painting*, Oxford u. London.
- Pope-Hennessy (1956): John Pope-Hennessy, «Rethinking Sassetta», *The Burlington Magazine* 98, 364–370.
- Pope-Hennessy (1987): John Pope-Hennessy, *The Robert Lehman Collection. I. Italian paintings*, New York.
- Pope-Hennessy (1988): John Pope-Hennessy, «Giovanni di Paolo», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 46, 5–47.
- Posse (1909): Hans Posse, *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde. I: Die Romanischen Länder*, Berlin.
- Ronen (2006): Abraham Ronen, «Due paesaggi nella Pinacoteca di Siena già attribuiti ad Ambrogio Lorenzetti», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 50, 367–400.
- Rosenauer (1981): Artur Rosenauer, «Zum Stil des Albrechtsmeisters», in: Floridus Röhrig (Hg.), *Der Albrechtsaltar und sein Meister*, Wien, 97–122.
- Rowlands (2013): Eliot Wooldridge Rowlands, «‹A Painter Born›: New Additions to the Early Work of Matteo di Giovanni», *Paragone* 64, 3–18.
- Sallay (2015): Dóra Sallay, *Corpus of Sieneese Paintings in Hungary, 1420–1510*, Firenze.
- Scapecchi (1983): Piero Scapecchi, «Quattrocentisti senesi nelle Marche: il polittico di Sant'Antonio abate del Maestro dell'Osservanza», *Arte cristiana* 71, 287–290.
- Schmidt (1996): Gerhard Schmidt, «Der Schmuck der Handschrift», in: Bernard Bousmann, Pierre Cockshaw u. Gerhard Schmidt, *Das Brüsseler Stundenbuch. Ms. 11060-61, Bibliothèque Royale Albert Ier Bruxelles. Kommentar*, Luzern, 61–132.
- Schubring (1915): Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig.
- Schumacher/Kranz/Hojer (2017): Andreas Schumacher, Annette Kranz u. Annette Hojer (Hgg.), *Florentiner Malerei. Alte Pinakothek. Die Gemälde des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Berlin.
- Seidel (2010): Max Seidel (Hg.), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Milano.
- Seymour (1952/53): Charles Seymour jr., «The Jarves ‹Sassetta› and the St. Anthony Altarpiece», *Journal of the Walters Art Gallery* 15/16, 30–45.
- Sönke/Zotz (2001): Lorenz Sönke u. Thomas Zotz, *Spätmittelalter am Oberrhein. 1: Maler und Werkstätten 1450–1525*, Stuttgart.
- Sterling (1976): Charles Sterling, «Jan van Eyck avant 1432», *Revue de l'Art* 33, 7–82.
- Strabo (1917): Strabo, *Geography*, übers. von Horace Leonard Jones, Cambridge, Mass.
- Suida (1911): Wilhelm Suida, *Österreichische Kunstschatze*, Wien.

- Summers (2007a): David Summers, *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*, Chapel Hill.
- Summers (2007b): David Summers, «Horizons, or Infinities without End», *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur* 12.1, <<https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/eng/Subjects/071/Summers/summers.htm>> (20.09.2020).
- Trimpi (1987): Erica Susanna Trimpi, *Matteo di Giovanni: Documents and a Critical Catalogue of his Panel Paintings*, Ph. D., University of Michigan.
- Valerio (2005): Vladimiro Valerio, «L'Orizzonte e l'Infinito in Leonardo», *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, 11–40.
- Van Os (1969): Henk van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei. 1300–1450*, 's-Gravenhage.
- Van Os (1990): Henk van Os, *Sienese Altarpieces 1215–1460. Form, Content, Function. II: 1344–1460*, Groningen.
- Villela-Petit (2003): Inès Villela-Petit, *Breviaire de Châteauroux*, Paris.
- Waterhouse (1931): Ellis K. Waterhouse, «Sassetta and the Legend of St. Antony Abbot», *The Burlington Magazine* 59, 108 f., 112 f.
- Weisbach (1901): Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin.
- Wilson (1995): Carolyn C. Wilson, «Fra Angelico: New Light on a Lost Work», *The Burlington Magazine* 137, 737–740.
- Wilson (1991): Jasmin Wilson, *The Imagery of San Bernardino da Siena, 1440–1500: An Iconographic Study*, Ph. D., University of Michigan.
- Winzinger (1979): Franz Winzinger, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, München u. Zürich.
- Zeri (1973): Federico Zeri, «Ricerche sul Sassetta. La Pala dell'Arte della Lana (1423–1426)», *Quaderni di emblema. Studi di storia dell'arte* 2, 22–34.

7. From the Horizon to the Shore. Coastal Contact and Contestation in the Pacific

Kailani Polzak

A hīkapalalē hinolue o walawala ki pohā!

This is what the Hawaiians thought the first white men to visit the islands said. It is untranslatable gibberish repeated with laughter when one is told something utterly incomprehensible.

Mary Kawena Pukui, *‘Ōlelo No‘eau: Hawaiian Proverbs and Poetical Sayings*¹

To paraphrase Lucas Burkart and Beate Fricke in the introduction to this volume, «what happens when our *boundaries* shift? ... what does that imply about the systems of knowledge, order, and faith that the seemingly *immutable boundary* appears to neatly delimit and order?» The call of this volume to attend to the mutability of the horizon, long treated as an essential constant, occasioned me to consider the fluctuating nature of another line that looms large in my field of eighteenth and nineteenth-century hydrography: the coast. It was against the horizon – both as the terminus of visible space as viewed from the ship and as the optical effect of a line where earth and sky meet – that navigators calculated oceanic distances and viewed previously unfamiliar landmasses. In turn, they fixed those novelties into the form of coastlines on nautical charts, often to great acclaim. The three voyages led by Captain James Cook (1768–1779) have been much celebrated in this regard. Indeed, the most famous portrait of Captain Cook shows him pointing to the eastern coastline of what would later be called Australia (Fig. 7.1).² The chart is encircled by a bold black line that stands for the contours of the globe or the limits of the horizon. These two lines secure the navigator’s accomplishments in graphic form: traveling over long oceanic distances, settling enduring geographical questions, and exercising rational inquiry.³

Yet we know that the boundaries of landmasses materialize as static lines no more than does the horizon, that illusory threshold between earth and sky. Even in locations with vertiginous cliffs, the movements of the ocean reveal ever-shifting

1 Pukui (1983), 4. I would like to express my gratitude to Lucas Burkart, Beate Fricke, and Sasha Rossman for their comments on this essay as well as to the conference participants for their thoughtful feedback on the first version presented in 2019.

2 McAleer/Rigby (2017), 63.

3 See Bruno Latour’s discussion of La Pérouse, centers of calculation, and «immutable mobiles» in Latour (1986), 1–40.



Fig. 7.1: Nathaniel Dance, *Captain James Cook*, 1776. Oil on Canvas. National Maritime Museum BHC2628. Reproduction courtesy of and copyright National Maritime Museum, Greenwich, London.

contours of rocks and sand. In this essay, I propose that the littoral zone between the horizon as seen from the ship and the shore, which would be visualized as coastline in the nautical charts drafted on that same ship, is a space where the limits of Enlightenment-era rationality can be re-examined. Indeed, British ships were first spotted by Pacific Islanders against the horizon viewed from Pacific shores and from Indigenous watercraft, allowing them to follow and observe the voyag-

ers when they anchored in sheltered bays. Thus, the nearshore spaces represented between the graphic constants of horizon and coast, were, in actuality, spaces of mutual observation and negotiation. It is tempting to accept the proposal of philosopher and anthropologist Bruno Latour that Cook is «not surprised by what he discovers [...] because these islands and these new peoples get to fit themselves into the cartography of that unified world which he is in the very course of putting together».⁴ Following the fluctuations of these boundaries, however, means taking seriously the account of his voyage offered in the Hawaiian proverb above. For all the accumulated information about the Pacific's geography, peoples, and languages, some of the earliest words spoken by British voyagers to Kānaka 'Ōiwi in Hawai'i have been passed down as a shorthand for incomprehensibility.⁵ Additionally, because proverbs are sayings that one repeats at relevant moments, this moment of misunderstanding is not singular but iterative.⁶ Thus shifting our notions of boundedness, whether by coastlines or the horizon, may also necessitate relinquishing our ideas of linear progress over time.

Or perhaps it is more accurate to say that we could be more self-conscious about our notions of time. Encounters with Cook have always been iterative – whether in the form of his physical return to places previously visited, pantomimes, the many depictions of his death at Kealakekua Bay, apotheoses, or even in the recent exhibitions commemorating the 250th anniversary of Cook's first voyage in the *Endeavour*.⁷ Moreover, field drawings made by the artists who accompanied the voyages were converted into engravings that have been steadily copied and reinterpreted by other makers of prints and material culture for the past 250 years. Two evocative examples of these returns are given pictorial form in the nineteenth-century wallpaper designed by Jean Charvet (1750–1829) and printed by Joseph Dufour (1754–1827) with the title of *Les Sauvages de la Mer Pacifique* (1804–1805) and its widely-exhibited contemporary reinterpretation, *in Pursuit of Venus*

4 Bruno Latour (2003), 13.

5 In this essay, I use the term «Kānaka 'Ōiwi» that translates to «person of the bone» to refer to an Indigenous person of the Hawaiian Islands. «Kānaka Maoli» is also widely used today and translates to «true person». I have opted to use the former because several Kānaka 'Ōiwi scholars, cultural practitioners, and activists whose work informs my own use this term more often. «Kānaka 'Ōiwi» is the plural form of «Kānaka 'Ōiwi».

6 Noelani Arista's article written for the British Library in conjunction with the 2018 exhibition, «James Cook: The Voyages», cites a slightly longer version of the British attempt at communication originally published in Hawai'i in 1838. This may have served as the basis for the *ōlelo no'eau*, which I have reproduced in my text due to my interest in repetition. Nonetheless, Arista's arguments about the importance of sources in 'ōlelo Hawai'i, the Hawaiian language, and conceptions of time in Hawai'i have been instructive to my thinking in this essay. See Arista (2018); Lahainaluna Scholars (2005), 11.

7 Recent publications on material culture and the legacy of Cook's voyages include *Oceania*, exhibition catalogue (London: Royal Academy of Arts, 2018); *Reimagining Captain Cook: Pacific Perspectives*, exhibition catalogue (London: The British Museum, 2018); McAleer/Rigby (2017); Thomas/Adams/Lythberg/Nuku/Salmond (2016). For an overview, see Gwilym (2016). On reenactment of Cook's voyages and the production of knowledge in the nineteenth century, see Quilley (2016), 845–869.

[infected] (2015–2017) by Māori artist Lisa Reihana (Ngāpuhi, Ngāti Hine, Ngāi Tu).⁸ The former is a twenty-panel panoramic wallpaper first produced in France in 1804 based on costume atlases and illustrations from the voyages of Captain Cook and La Pérouse (Fig. 7.2). Reihana’s installation is a multi-channel digital video that restages the Charvet/Dufour panorama with Indigenous actors and cultural



Fig. 7.2: Detail from Jean Gabriel Charvet (designer) and Joseph Dufour et Cie (Printer/Publisher) *Les Sauvages de la Mer Pacifique*, 1804–1805. Woodblock and Hand-Painted Wallpaper. Photograph taken by Kailani Polzak at the Honolulu Museum of Art, Honolulu.

8 Reihana’s *in Pursuit of Venus [infected]* was exhibited in Auckland, Brisbane, and Sydney in 2015, but it received a greater amount of international attention after Reihana made it the centerpiece of the New Zealand Pavilion at the 2017 Venice Biennale. It has since been prominently featured in *Oceania* at the Royal Academy, London and Musée du Quai Branly, Paris, and displayed in many museums worldwide including the Honolulu Museum of Art and the de Young Museum in San Francisco where it was shown with its source wallpaper.



Fig. 7.3: Detail from Lisa Reihana, in *Pursuit of Venus [infected]*, 2015–17. Ultra HD video, color, sound. Photograph taken by Kailani Polzak at the Honolulu Museum of Art, Honolulu.

practitioners alongside actors playing the roles of Captain James Cook and those who traveled with him (Fig. 7.3).⁹

The wallpaper and digital installation are compositionally defined by their horizontal orientation – in the sense of lateral extension and in that a beholder located in the viewing room follows a series of vignettes above which one can see the contrast between terrestrial and celestial spaces. A notable difference, however, is that Reihana’s video makes explicit what was implicit in the original wallpaper: that the three voyages of Captain Cook were about precision in astronomy and nav-

9 In her list of actors and collaborators, Reihana lists the performance groups First Australian Weavers, Koomurri, Laukea Foundation, Pacific Muse, Pasifika Sway, Tatau, Te Waka Huia, and Waka Paddlers.

igation to make the Pacific more visible and accessible to agents of the British empire. Reihana's *in Pursuit of Venus [infected]* also gives visual form to the irrational episodes offered in the textual accounts of Cook's voyages that appear only sporadically between the more sedate plates of coastal profiles, maps, and ethnographic tableaux. Put more simply, Reihana's installation subverts the arcadian vision of her eighteenth and nineteenth-century sources to show that the coasts of the Pacific Ocean were spaces of mixed encounters and often incommensurate world views.

Reihana's work has been analyzed by various scholars, both in catalogues published in conjunction with the display of her work and in considerations of cross-cultural encounters.¹⁰ A common thread in this scholarship is to view *in Pursuit of Venus [infected]* through Māori conceptions of time as spiraling and unfolding, a point made succinctly at the de Young Museum in San Francisco through the inclusion of a Māori proverbial saying in their didactic text: *Kia whakatōmuri te haere whakamua* (I walk backward into the future with my eyes fixed on my past).¹¹ Looking from contemporary video back to the nineteenth-century wallpaper and by extension the eighteenth-century past, I am drawn to two tableaux: first, Reihana's scene of Māori men performing a *haka* – a term that encompasses a range of posture dances in which bodily movements are performed to emphasize the meaning of a simultaneously chanted or shouted song – oriented to the ocean where viewers are posited as potential *tangata whenua*, or people of the land, looking out with them; then, the panels of the wallpaper that lead the viewer's attention to British ships firing cannons at minimally dressed figures by the gaze of a Kanaka 'Ōiwi man, identifiable by his *mahiōle*, or feathered helmet.¹² Here the spiraling of time calls the viewer to consider the two moments in dialogue with one another, where Cook's early encounters with Māori communities in Aotearoa New Zealand shed light on the interpretation of his death in Hawai'i.¹³ The configurations of these two scenes are also striking because they show Māori and Kanaka 'Ōiwi individuals with their backs to the viewer looking out at British ships on Pacific waters.

Considering these two works in conversation with visual culture theorist Nicholas Mirzoeff's conception of the right to look, one could argue that the Indigenous figures exercise the autonomy to look back in each scene, asserting what is

10 See, among others, Batchen/Reihana/Devenport (2015); Devenport (2017); Looser (2017), 449–475; Lum (2016); Gare/Buchanan/Burns-Dans/Church (2020), 321–339.

11 Devenport (2017), 22–23; Looser (2017), 460–461. Both Devenport and Looser compare Māori conceptions of time to articulations of *tā-vā* theories of time-space found in the scholarship of 'Ōkusiitina Māhina and Tēvita o. Ka'ili. See Māhina (2010), 168–202; and Ka'ili (2017), 35–38.

12 On *tangata whenua*, viewer engagement, and new ways of knowing, see Reihana (2012), 15–17. Nathan Matthews (Ngāti Toki and Te Hikutu hapū of Ngā Puhī) writes about the performance of *haka* and the expression of ideas, knowledge, and political messages through the physical body. See Matthews (2004), 9–18.

13 Diana Looser makes a similar observation within the wallpaper, pointing out that the wallpaper's pamphlet identifies a figure to the right of the man in the *mahiōle* as Kaōra (more likely spelled Kahura), who led an attack against Cook's second expedition. Looser (2017), 454. See also, Webb (2000), 37.

visible and sayable about the situation before them even as they are subject to a classifying visuality.¹⁴ In Mirzoeff's terms, this visuality is an observational mode of looking that seeks to «suppress the self in favor of a picturing from the outside, while being confident of its superior state of culture», a gaze cast readily over people and land that seeks to find a predictive visual logic for both.¹⁵ This characterization of world ordering is especially true of the explorations led by Captain Cook which were initially commissioned to document the transit of Venus across the sun in a century-spanning effort to settle the calculation of longitudinal coordinates.¹⁶

The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge proposed that an expedition should observe the planet's transit in 1769 from Tahiti, an island of which Europeans had only recently become aware, and that lay within a part of the globe that the Society believed would provide a view of the shortest complete transit.¹⁷ The Royal Society's petition was approved, and the British Admiralty outfitted the *HMS Endeavour* for Lieutenant James Cook.¹⁸ The office of the Lord High Admiral also had its own «secret instructions» for Cook and his crew: to expand upon previous expeditions in the South Seas, chart the location, size, coastlines and harbors of the «Southern Continent» as well as «New Zeland [sic,]» and to cultivate alliances with the leaders of the native peoples encountered and to take possession of any possible lands for Great Britain.¹⁹

From Tahiti, however, James Cook and the astronomer Charles Green could not delineate the edge of Venus from its penumbra, the hazy glow that surrounded the planet as it passed in front of the Sun.²⁰ To compensate for this disappointment, Cook resolved to fulfill his secret instructions to expand British imperial interests by landing at Aotearoa New Zealand while also timing his arrival to coincide with Mercury's transit across the Sun.²¹ This itinerary also allowed Cook to chart the coastlines of Aotearoa, which includes a dotted line to indicate the ship's track while it conducted its survey (Fig. 7.4). The first line established for European cartographers that Aotearoa is composed of two main islands and is separate from the mythical «great southern continent». The second indexes what Richard Sorrenson has called «the daily vagaries of the weather, coastal landmarks, the need

14 Mirzoeff (2011), 2–3, 114–115. The question of European, and especially British, ways of looking in the Pacific has been prominent since the publication of the first edition of Smith (1960), see also Smith (1992); Thomas/Losche (1999).

15 Mirzoeff (2011), 114.

16 Simon Schaffer argues that science requires boundaries. In the eighteenth century, observing the transit of Venus meant that astronomers could settle the cosmological limits of the Earth and Sun, thereby allowing them to divide the globe into longitudinal segments. See Schaffer (2012), 71–93. Note that this objective is also where Reihana's installation derives its title.

17 Herdendorf (1986), 43.

18 Despite his low rank, Cook demonstrated skill in charting Canada's east coast and recording the details of a Solar Eclipse for the Royal Society. Herdendorf (1986), 45.

19 Office of the Lord High Admiral of Britain to Lieutenant Cook, 30 July 1768, MS 2.

20 Withey (1989), 109.

21 Herdendorf (1986), 47; Office of the Lord High Admiral of Britain to Lieutenant Cook, 30 July 1768, MS 2, Cook *Endeavour* Letter Book 1768–1771, National Library of Australia, Canberra.



Fig. 7.4: Unnamed Engraver after James Cook, surveyor, and Isaac Smith, draughtsman, *Chart of New Zeland [sic] of the Islands of Aeheinomouwe and Tovypoenammu Lying in the South Sea* by Lieutenant Cook, Commander of the *Endeavour* Bark 1770, 1770 or after. Pen and ink with wash on paper. British Library Add. MS 7085 fol 17. Reproduced by permission of the British Library.

to provision the ship and the crew, and interactions with the local Māori», or the uncontrollable variables of the voyage.²²

The coastal profiles made by the *Endeavour* artist Sydney Parkinson (1745–1771) at Tūranganui-a-Kiwa, Aotearoa, combine these varieties of information by employing pictorial and verbal modes of representation (Fig. 7.5). The coastal profile, sometimes called coastal elevation or landfall sketch, is a maritime picture genre that aims to offer the viewer a precise image of a given location's geological feature from a ship's position, often while anchored. They are used in concert with maps so that a navigator can recognize the landscape pictured once they ar-

22 Sorrenson (1996), 229–232; Beaglehole (1968), 274.

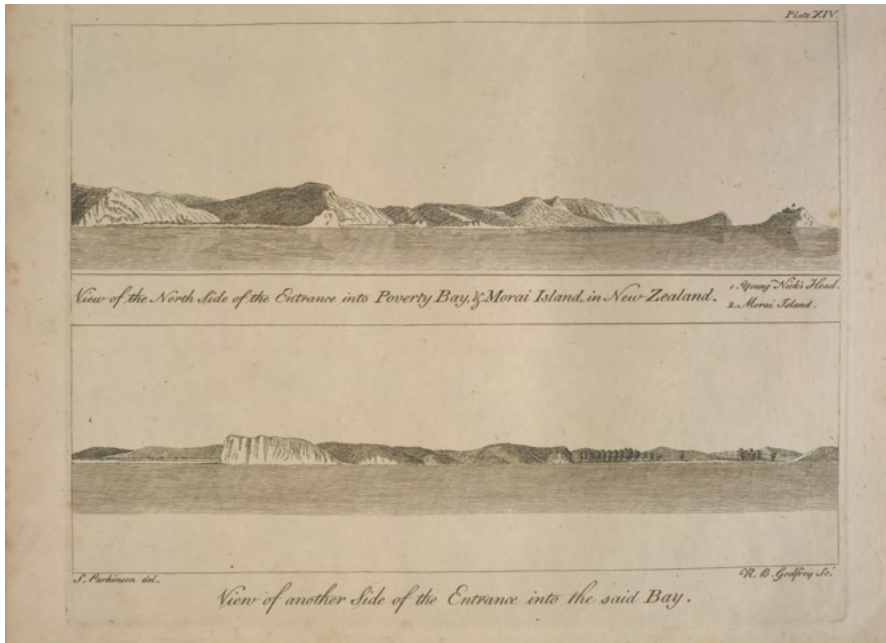


Fig. 7.5: Richard Godfrey after Sydney Parkinson, *View of the North Side of the Entrance into Poverty Bay and View of another Side of the Entrance into the said Bay* in Parkinson's *Journal*, 1773. Engraving and etching. Te Papa MA I356770. Reproduction courtesy of Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa.

rive at the same coordinates as the predecessor who produced the profile.²³ Over the course of the eighteenth century, naval academies increasingly trained students to sketch coastlines and harbors; they became a standard feature of ship logbooks kept by captains and of diaries kept by those aboard long overseas voyages with access to paper.²⁴ These coastal profiles depict where Cook and the *Endeavour* first made anchorage in Aotearoa, and, it should be noted, where the local *tangata whenua* trace their ancestry to some of the earliest arrivals who navigated across the great ocean.²⁵ Between the abstractly rationalizable line of the horizon (against which these replicable elevations can be drawn and oceanic distances measured) and the artificially rationalized line of the coast (charted to notate suitable anchorages and sheltered harbors) is a space that revealed the limitations of Cook and his contingent of sailors, marines, and naturalists.

The voyage crew named the area depicted in Parkinson's coastal profile «Poverty Bay» because they acquired few provisions at the location. The anthropologist Anne Salmond has suggested, however, that this was due more to the nar-

23 Gell (1985), 280–281.

24 Martins/Driver (2009), 55–56.

25 Salmond (1991), 119–121.

row range of their venture, less than a kilometer inland, than the fertility of the region.²⁶ At Tūranganui-a-Kiwa, Cook and those aboard the *Endeavour* also established a violent mode of introducing themselves to Māori communities: they fired muskets at Māori vessels launched from the shore as they approached the ship.²⁷ This practice had fatal consequences as one of four young men in the first boat that set out to meet the *Endeavour*, Te Maro of the Ngati Oneone hapū of Te Aitanga-a-Hauiti, was shot through the heart.²⁸ The next day Tupaia, a priest from Ra'īātea who joined the expedition and acted as a navigator and translator, was able to communicate with some of *tangata whenua* because of the relative similarities between the languages of Ra'īātea and Aotearoa.²⁹ Nonetheless, Parkinson's journal notes that several were wounded and killed by gunshots.³⁰

These narratives are somewhat frequent in the textual accounts of the *Endeavour's* time in Aotearoa, not only in the log of the ship's itinerary but also more obliquely in other passages. For example, Joseph Banks (1743–1820) says of *tā moko*, a tattooing practice unique to Aotearoa:

Both sexes stain themselves with the colour of black [...] their faces are the most remarkable on these, they by some art unknown to me dig furrows in their faces a line deep at least and as broad, the edges of which are often again indented and most perfectly black. This may be done to make them look frightfull [sic] in war indeed it has the effect of making them most enormously ugly.³¹

Here, the *Endeavour's* resident naturalist's description of *tā moko* alludes to the violence that accompanied several interactions. Historian Bronwen Douglas has read Banks's conjectures about indigenous war practices as indicating his own affective response to these hostile encounters.³² While images of their unique tattooing practice of *tā moko* abound, scenes of violence do not directly enter the pictorial record of Cook's first voyage. One of the most famous prints produced from the *Endeavour's* travels shows a man with a distinctive facial tattoo indicating his genealogical ties to the very north of Aotearoa, captioned «Head of Otegoowgoow, Son of a New Zealand Chief, the face curiously tataow'd» (Fig. 7.6). Only after seeking out Parkinson's description of «Otegoowgoow», whose name is more accurately written Te Koukou, does the reader find that Parkinson completed this

26 Salmond (1991), 137.

27 Parkinson (1773), 87.

28 Anne Salmond (1991, 125) gives the name, hapū (roughly translatable as sub-tribe) and iwi (tribe). Narratives of this encounter and its outcome are included in almost all of the published journals. For example, see Parkinson (1773), 87.

29 Tupaia's navigational expertise and its expression in the form of a chart long interested scholars. See Di Piazza/Pearthree (2007), 321–340; Parsons (2015), 147–168; and Eckstein/Schwartz (2019), 1–95. *The Journal of Pacific History* published six responses to the Eckstein and Schwartz article in their volume 54, no. 4 (2019), 529–561.

30 Parkinson (1773), 88.

31 Banks (1980), 178–179.

32 Douglas (2005), 45.



Fig. 7.6: Thomas Chambers after Sydney Parkinson, *Head of Otegoowgoow, Son of a New Zealand Chief, the face curiously tataow'd* in Parkinson's *Journal*, 1773. Engraving. Royal Society 9214. Reproduction courtesy of and copyright The Royal Society.

study after following him and his companions in their retreat because a member of the *Endeavour's* crew shot him in the thigh.³³

33 Parkinson (1773), 109.

The publication of Godfrey's engraving of a *War Canoe of New Zealand* after Parkinson, then, is telling (Fig. 7.7). Many studies of these elaborately carved vessels exist. While they consistently show Māori paddlers situated in a minimally described expanse of water, some are more animated and, therefore, more vividly illustrate the plate's caption. Nonetheless, this sedate image, like many of Parkinson's representations of Māori men, circulated widely. Among the less expected places where I found it referenced recently was on a gunpowder horn at Historic Deerfield in Western Massachusetts (Fig. 7.8). Though the boat on the powder horn retains elements of the Māori *waka*, the carver of the horn, likely a New England colonizer, introduced several changes including in the orientation of the *waka* itself. The figures depicted on the side of the powder horn also differ from the Māori individuals in Parkinson's composition in their number, dress, and actions – the figure in the bow looks ahead through a telescope. The New England carver made an effort to depict the peoples Indigenous to their local region, perhaps of the Massachusetts Tribe. The dating on the powder horn places its creation at the beginning of the thirteen American colonies' Revolutionary War against Great



Fig. 7.7: Richard Godfrey after Sydney Parkinson, «War Canoe of New Zealand» Plate XVIII in Parkinson's *Journal of a Voyage to the South Seas ...*, 1773. Engraving and etching. National Maritime Museum PAJ2165. Reproduction courtesy of and copyright National Maritime Museum, Greenwich, London.

Britain. One expanse of water is made to stand for another, or at a minimum, offers a compositional solution drawn from a corpus of images that challenges the authority of the British Empire. The horn, like the waterway it depicts, is a locus of interpersonal and intercultural contact where assertions of difference, power, and persistence are inscribed through particular forms of knowing and expression. They convey the proximity of individuals in relations that could be based in exchange of goods or information, but which are persistently underscored by the possibility of violence.³⁴



Fig. 7.8: Unnamed Carver perhaps named John Parker, *John Parker Horn* (side 1, inscription), c. 1775. Horn, pine, varnish and pewter. Historic Deerfield 2005.20.46.1. Reproduction courtesy of Historic Deerfield.

These near-shore areas were important spaces of mutual observation and exercises of knowledge.³⁵ That the Cook voyages yielded many images of Pacific watercraft and the individuals who made and maneuvered them is not surprising. As other scholars have noted, borders are performed, contested, and negotiated in littoral spaces, and those interactions often precipitate unexpected representational forms.³⁶ While this essay focuses on early encounters, these images and accounts suggest what the terms of power and divisions would later be between the British and Indigenous peoples of the Pacific.

34 For further discussion, see Chuong/Polzak (2021).

35 Greg Dening has meditated on the performance and writing of history as well as the construction of values and knowledge that take place in what he terms «beach crossings». See, among other titles, Dening (2004).

36 See, for example, Baader/Wolf (2014), 2–15; and Khera (2017).

These boundaries become more evident in the proliferation of landing prints and oil paintings after the second voyage. Art historian Bernard Smith proposed that the J. K. Sherwin (1751–1790) engravings after oil sketches by the artist on the second voyage, William Hodges, were composed entirely in London to resemble history paintings of moments significant to British sovereignty.³⁷ Some of these pictures are peaceable, as in *The Landing at Middleburgh [‘Eua] One of the Friendly Isles* (1777). Still, others, like *The Landing at Erramanga [Erromango] One of the New Hebrides* (1777), show the kind of palpable hostility generally reserved for textual accounts (Figs. 7.9, 7.10). Both engravings evince the late eighteenth-century vogue for neoclassical imagery and both bear a clear compositional divide between the mobile British on the water and the clusters of Pacific Islanders on the shore, but their differences also merit attention. The former, idyllic scene has been populated with more fair-complexioned figures and shows a building in the upper-right corner. The latter features a compressed mass of darker complexioned figures in a more unkempt landscape. In eighteenth-century Britain, these variations would have corresponded to nascent ideas of racial difference expressed in skin color and modes of subsistence. Subsistence, or four-stages theory, was formulated by writers of the Scottish Enlightenment to explain the development of societies from



Fig. 7.9: John Keyse Sherwin after William Hodges, *The Landing at Middleburgh [‘Eua] One of the Friendly Isles*, in Cook, *A Voyage Towards the South Pole and Round the World*, 1777. Etching and engraving. British Library Add. MS 23920 fol. 95r. Reproduced by permission of the British Library.

37 Smith (1960), 74.



Fig. 7.10: John Keyse Sherwin after William Hodges, *The Landing at Erramanga [Erromango] One of the New Hebrides*, in Cook, *A Voyage Towards the South Pole and Round the World*, 1777. Etching and engraving. British Library Add. MS 23920 fol. 85r. Reproduced by permission of the British Library.

hunter-gatherers to commercial powers; it was enormously influential in Britain as it posited both an explanation for English commercial success and its ability to improve living conditions for those within its reach.³⁸ During Cook's voyages, where intercultural contact may have been brief or superficial, such differences were posed at the water's edge, a space made comprehensible through the visual forms of the coastal profile, nautical chart, and landing scene.

The Landing at Erramanga [Erromango] is also notable for its explicit tension and violence. The tug-of-war dynamic at the center of the print and the active posture of the marine pointing a musket directly at the Erromangan crowd onshore were, in 1777, rare in the public visualizations of Cook's voyages. In this landing scene – and even in a famous composition from the third voyage showing members of the expedition shooting walruses – the coast serves as the line of demarcation between the space of the hydrographic expedition and that of the islander or wild animal. The charted coastline stands not only for the linear progress over time of the ship itself but also between those crossing oceans and those located across oceans.³⁹

38 Wheeler (2002), 182–191.

39 Paul Carter calls the coast «the figure of differentiation and linear progress» in Carter (1999), 299. See also Smith (2012), 55.

At the same time, it would be accurate neither to characterize any of the peoples in the Pacific as isolated and limited to their islands nor to assume that all interactions took place on beaches. The similarities observed in the voyage accounts between the languages of Tahiti, Aotearoa, and Hawai'i speaks to the history of exploration and travel in what anthropologist Epeli Hau'ofa has termed a «sea of islands» (as opposed to mere islands at sea) conducted by the «ocean peoples» of the Pacific.⁴⁰ The voyage accounts feature many passages and plates describing Pacific watercraft and meaningful negotiations that took place on near-shore stretches of water. Just as islands came into visibility for the British navigator against the horizon, so too foreign ships came into visibility for those of the sea of islands, allowing for local communities to prepare their own investigations as well as display their connections to the land and water. As the *Discovery* and *Resolution*, the ships outfitted for Cook's third voyage (1776–1780), approached the Hawaiian archipelago, they were watched by scouts. On Kauai'i, those scouts reported that the vessels carried large amounts of iron. A warrior named Kapupu'u volunteered to paddle out and retrieve some but was shot and killed in his undertaking.⁴¹ Though interactions offshore were varied and included some high-ranking Kānaka 'Ōiwi—among them, the future Kamehameha I—voluntarily sharing meals or spending the night aboard the expedition's vessels, fatal shootings continued during the third voyage.

In contrast to the landing images discussed above, the 1785 W. Byrne after John Webber print, *A View of Karakooa [Kealakekua Bay], in Owyhee [Hawai'i]* by W. Byrne after John Webber shows Kānaka 'Ōiwi predominantly in the water rather than onshore (Fig. 7.11). The view conveys what was seen from the *Discovery* and *Resolution* when they anchored at Kealakekua Bay on Hawai'i island in late January 1779. It was here that they witnessed surfing for their first time (see the center foreground of the print). The surgeon's mate David Samwell wrote, «these People find one of their Chief amusements in that which to us presented nothing but Horror & Destruction, and we saw with astonishment young boys and girls about nine or ten years of age playing amid such tempestuous Waves that the hardest of our seamen would have trembled to face».⁴² The sailors regarded surfing «as no other than certain death», which historian Kevin Dawson has remarked is ironic given that they had just spent three years at sea.⁴³ A chart of the bay produced by William Bligh (1754–1817) lends insight to this unease: notations mark underwater rocks and foul ground for anchorages (Fig. 7.12). An important aspect of the expedition's hydrographic mission was to document near-shore perils so that future navigators might avoid them.

By contrast, the littoral zone is an important space of life and creation for Kānaka 'Ōiwi. In the *Kumulipo*, the two-thousand line cosmogonic chant that explains the origins of all beings, life begins with coral polyps, starfish, and limpets.

40 Hau'ofa (2008), 32.

41 Lahainaluna Scholars (2005), 6–7.

42 Beaglehole (1968), 1164–1165, cited in Dawson (2017), 136.

43 Dawson (2017), 136.



Fig. 7.11: W. Byrne after John Webber, *A View of Karakooa [Kealakekua Bay], in Owyhee [Hawai'i]*, in Cook and King's Voyage, 1785. Engraving and etching. British Library Add. MS 23921 fol. 69r. Reproduced by permission of the British Library.

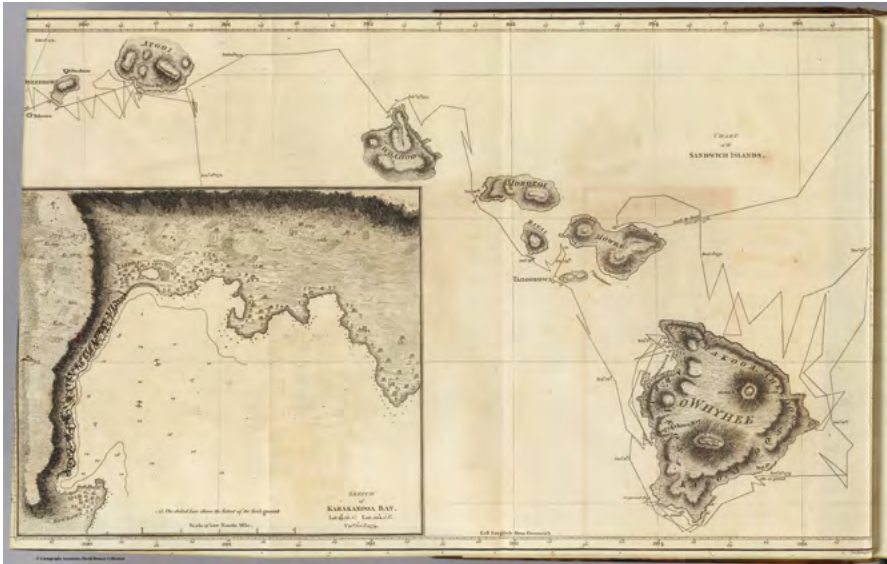


Fig. 7.12: Unnamed Engraver after William Bligh with writing by T. Harrison, *Chart of the Sandwich Islands*, in Cook and King's Voyage, 1785. Engraving with etching. David Rumsey Map Collection 3405019. Reproduction courtesy of David Rumsey Map Center, Stanford Libraries.

In other words, this chant, which was recited while Cook was at Kealakekua, situates the earliest forms of life in the very nearshore rocks forewarned in Bligh's chart. Another cosmogonic chant, or *mele ko'ihonua* as they are properly called, describes the birth of the islands:

Ea mai Hawai'inuiākea
Ea mai loko, mai loko mai o ka pō
Puka mai ka moku, ka 'āina
Ka lālani 'āina o Nu'umea
Ka pae 'āina o i kūkulu o Tahiti
Hānau 'o Maui he moku, he 'āina
Nā kama o Kamalālāwalu e noho

Then arose Hawai'inuiākea
 Arose from inside, from the deep dark ocean
 Then appeared the island, the land
 The row of islands of Nu'umea
 The group of islands on the borders of Tahiti
 Maui was born an island, a land
 A dwelling place for the children of Kamalālāwalu⁴⁴

This passage helps us to understand three central ideas: first, that the islands are born of the sea; second, that the land has a genealogy tied to human genealogies; third, that Kānaka 'Ōiwi have always known that their ancestors came from far away Tahiti. The opening lines of *Ea mai Hawai'inuiākea* do not merely bear witness to the birth of the islands, but the description of their emergence evokes the way that they first appeared to the ancestral wayfinders. I would propose that it serves as the genealogical and geographical version of what European navigators would represent as the coastal profile.

As with any translation, my comparison flattens some of the complexities and worldviews of the two ways of knowing. Moreover, contexts of speech and action are often as consequential as their content. The expedition's first arrival in Kealakekua Bay coincided with the annual Hawaiian festival *Makahiki*, wherein Cook participated in various ceremonies and events dedicated to Lono, the god of peace, fertility, and music.⁴⁵ After a month, the crew departed the island to journey north, but they arrived again in February 1779 on their return route. At the time of this second arrival, *Makahiki* had ended and the bay was deemed *kapu*, or under sacred restriction.⁴⁶ On the night of February thirteenth, while the *Discovery* and *Resolution* were re-anchored at Kealakekua due to a damaged foremast, one of the expedition's longboats was stolen. The next morning Cook and his men set out to

44 Transcription and translation Fornander (1917), 2–6. On the Kumulipo and Cook see Beckwith (1951), 2, 35–152. Consult Oliveira (2014) on *mele ko'ihonua*.

45 Much has been written about whether Cook was perceived to be an incarnation of Lono, particularly during the famous debate between Marshall Sahlins and Gananath Obeyesekere. See Sahlins (1985); Obeyesekere (1992); Sahlins (1995).

46 Cook's lieutenant, James King, was told as much when he investigated why the beach and shore of Kealakekua were empty, but an unidentified number among the crew found this explanation suspicious. Cook/King (1796), 185–187.

take the *ali'i nui*, or highest chief, Kalani'ōpu'u, back to the ship as a hostage until the boat was recovered. Cook did not return to the ship. By the time he and his men reached the beach, Kalani'ōpu'u in hand, a large group of Kānaka 'Ōiwi had amassed to rescue their leader. In this fray, crewmembers fired on Kānaka 'Ōiwi, who responded by throwing stones, and Cook was stabbed in the back.

The print depicting the moment before Cook's death, published a full year before the textual account of the voyage, presents a very different image of Kealakekua Bay from the view discussed previously (Fig. 7.13). The scene is chaotic and compressed to the immediate shoreline. Formally it has more in common with *The Landing at Erramanga [Erromango]* than the *A View of Karakooa [Kealakekua Bay]*. Cook's extended arm, which mirrors the musket in the landing scene, has been interpreted both as a peacekeeping gesture and as a warning to his crew not to approach the shore. It is a scene of fallibility and confusion that would have been eschewed during the first voyage, but in the third required representation. If the landing genre was to confer historical significance to the so-called «discoveries» of Cook's voyages, there could be no more noteworthy moment than the Captain's death. Unlike the landing scenes, however, the large ships with their tall masts are not visible. Instead, figures clamber about two longboats, which though more capacious, do not present a particularly dramatic contrast with the double-hulled *wa'a* at the lower right. Kānaka 'Ōiwi are shore-bound here, but so are Cook and several crew members, while two others retreat fearfully into the surf.



Fig. 7.13: F. Bartolozzi (figures) and W. Byrne (landscape) after John Webber, *The Death of Captain Cook*, 1784. Etching with engraving and stipple.

The Charvet/Dufour wallpaper asserts a greater divide between water and island, showing the *Discovery* and *Resolution* firing cannons, one longboat in the water, and Cook – identifiable by the extended arm gesture – the only Briton onshore. In Reihana’s video, where interactions and fraternization between Briton and Pacific Islander are plenty, the scene of Cook’s death plays like a petty argument at first. The altercation occurs on a small patch of beach where only a single *wa’a* is visible on the water. The music intensifies as the argument escalates and then shifts to emphasize the importance of the scene. Reihana has replaced the man from the wallpaper whose back is to the viewer, with a man standing in profile who, in the moments after Cook’s death, sings a *kanikau*, or Kanaka ‘Ōiwi lamentation.⁴⁷

The panoramic nature of both the nineteenth-century wallpaper and twenty-first-century digital installation means that before long, the viewer’s attention can easily shift away from Cook. I personally wait for the return of Reihana’s *haka* oriented out at the British ship on the water. Like so many other scenes in the installation and the singular vignette in the original wallpaper, it directs the viewer’s attention to the convergence of European forms of maritime notation with indigenous conceptions of knowing. Representations of landforms rising from the sea are visible against the sky as in a coastal profile or the opening lines of *Ea mai Hawai‘inuiākea*.

Lisa Reihana’s *in Pursuit of Venus [infected]* and *Ea mai Hawai‘inuiākea* evoke a horizon that connects Hau‘ofa’s «sea of islands». This unifying possibility of a mobile horizon is not unique to Moananuiākea, the Hawaiian-language name for the ocean that Europeans would come to call the Pacific. Indeed, as Peter Geimer demonstrated in his chapter on battle panoramas in this volume, pictorial horizons often function to bind things together in a common space. Geimer also argues that such spatial unity can come at the cost of temporal coherence in panoramas where linear chronologies are at odds with the circular movement of the viewer in an immersive space. In the Reihana installation, this circularity purposely evokes Māori notions of time. Within the Charvet/Dufour wallpaper, simultaneity is less at odds with narrative progression because the wallpaper designer and publisher were invested in fashionable images of Pacific Islanders that could be suspended indefinitely in picturesque antiquity. Only the scene of Captain Cook’s death gestures at time with specificity.

This tableau, the only representation of Europeans in the wallpaper, is rendered in diminutive scale. Charvet and Dufour relied on the popular familiarity of textual accounts and pictorial representations of Cook’s voyages. The wallpaper’s composition here relies as much on the opposition of watercraft and shoreline space seen in landing images as it does on accounts of Cook’s death. It is a potent reminder that while shifting horizons might serve to connect, in the intertwined practices of eighteenth-century hydrography and ethnography, representations of horizons are often accompanied by differentiating representations of shores and coasts.

47 Diana Looser has interpreted this scene as a reminder of Cook-Indigenous entanglements across the Pacific. Looser (2017), 465.

Though the visual materials I have discussed in this essay are wide-ranging in media and formal composition, many of them combine representations of the horizon and the shore. I have chosen in this essay to place a particular emphasis on prints or works that can exist in multiple to underscore the importance of historiographic returns. I do not intend for these returns to be added to the list of Captain Cook commemorations. Rather, I mean to suggest that self-conscious recursion can lead somewhere new, whether to spiraling evocations as in Reihana's installation, or putting prints in conversation with the recitation of a *mele ko'i-honua*, or the repetition of a proverb. Shifting horizons of vision or recursions of thought in the Pacific are not the same as those in Europe. Nonetheless, we might have much to learn from juxtaposing them, sitting with the complexity of their near similarity, and paying attention to the consequences of their differences.

Both the haka scene in Reihana's *Pursuit* and Charvet/Dufour's rendering of Kealakekua Bay, though perhaps only incidentally in the latter, offer a glimpse of Indigenous communities in the Pacific looking back at the British instrument of hydrography as it is in the process of painstaking observation. Their gaze is not naïve, as the British voyagers and their four-stages theory would have one believe, but full of knowledge of tides, winds, swells, stars, and ancestors who traveled great distances. To engage thoughtfully with this mode of looking is also to consider that our epistemological lapses are not tied solely to the original observation and its violence but in the ways that we reinscribe those logics into the limits of our scholarly inquiry.

Works Cited

- Adams/Boldon/Guillaume-Jaillet/McMahon/Schulthorpe (2018): Julie Adams, Lissant Bolton, Theano Guillaume-Jaillet, Mary McMahon, Gaye Schulthorpe, *Reimagining Captain Cook: Pacific Perspectives*, London.
- Arista (2018): Noelani Arista, «Encountering history: «Discovery» and «Resolution» revisited», *The British Library*, online.
- Baader/Wolf (2014): Hannah Baader and Gerhard Wolf, «A Sea-to-Shore Perspective: Littoral and Liminal Spaces of the Medieval and Early Modern Mediterranean», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 56.1, 2–15.
- Barringer/Quilley/Fordham (2009): Tim Barringer, Geoff Quilley, and Douglas Fordham (eds.), *Art and the British Empire*, Manchester.
- Banks (1980): Joseph Banks, *The Journal of Joseph Banks in the Endeavour [1768–1771]*. With commentary by A. M. Lysaght, Adelaide.
- Batchen/Reihana/Devenport (2015): Geoffrey Batchen, Lisa Reihana, and Rhana Devenport (eds.), *In Pursuit of Venus*, Auckland.
- Beaglehole (1968): John Beaglehole (ed.), *The Journals of Captain James Cook*, Cambridge.
- Beckwith (1951): Martha Warren Beckwith (ed. and transl.), *The Kumulipo: A Hawaiian Creation Chant*, Honolulu.
- Brunt/Thomas/Kahanu/Kasarhérou/Mallon/Mel/Salmond (2018): Peter Brunt, Nicholas Thomas, Noelle Kahanu, Emmanuel Kasarhérou, Sean Mallon, Michael Mel, and Anne Salmond, *Oceania*, London.

- Carter (2009): Paul Carter, *Dark Writing Geography, Performance, Design*, Honolulu.
- Carter (1999): Paul Carter, «the figure of differentiation and linear progress» in «Gaps in Knowledge: The Geography of Human Reason», in: David Turnbull and Charles W. J. Withers (eds.), *Geography and Enlightenment*, Chicago, 299.
- Chang (2016): David A. Chang, *The World and All the Things Upon It: Native Hawaiian Geographies of Exploration*, Minneapolis.
- Chuong/Polzak (2021): Jennifer Chuong and Kailani Polzak, «Contact, and Contact Again: Reflections on an Eighteenth-Century Powder Horn», *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 7.2.
- Cook/King (1785): James Cook and James King, *A voyage to the Pacific Ocean; for making discoveries in the northern hemisphere: performed under the direction of Captains Cook, Clerke, and Gore, in the years 1776, 1777, 1778, 1779, 1780*, London.
- Dawson (2017): Kevin Dawson, «Surfing beyond Racial and Colonial Imperatives in Early Modern Atlantic Africa and Oceania», in: Dexter Zavalza Hough-Snee and Alexander Sotelo Eastman (eds.), *The Critical Surf Studies Reader*, Durham, 136.
- Dening (2004): Greg Dening, *Beach Crossings: Voyaging Across Times, Cultures, and Self*, Melbourne.
- Devenport (2017): Rhana Devenport (ed.), *Lisa Reihana: Emissaries, New Zealand at Venice 2017*, Auckland.
- Di Piazza/Pearthree (2007): Anne Di Piazza and Erik Pearthree, «A New Reading of Tupaia's Chart», *The Journal of the Polynesian Society* 116.3, 321–340.
- Eckstein/Schwartz (2019): Lars Eckstein and Anja Schwartz, «The Making of Tupaia's Map: A Story of the Extent and Mastery of Polynesian Navigation, Competing Systems of Wayfinding on James Cook's *Endeavour*, and the Invention of an Ingenious Cartographic System», *The Journal of Pacific History* 54.1, 1–95.
- Fornander (1917): Abraham Fornander, *Fornander Collection of Hawaiian Antiquities and Folklore*, Vol. IV, Honolulu.
- Fullagar (2012): Kate Fullagar (ed.), *The Atlantic World in the Antipodes: Effects and Transformations Since the Eighteenth Century*, Newcastle Upon Tyne.
- Gare/Buchanan/Burns-Dans/Church (2020): Deborah Gare, Riley Buchanan, Elizabeth Burns-Dans, and Toni Church, «The Art of Contested Histories: *In Pursuit of Venus [Infected]* and the Pacific Legacy», *The Journal of Pacific History* 55.3, 321–339.
- Gell (1985): Alfred Gell, «How to Read a Map: Remarks on the Practical Logic of Navigation», *Man* 20.2, 280–281.
- Hau'ofa (2008): Epeli Hau'ofa, «Our Sea of Islands», in: Epeli Hau'ofa, *We Are the Ocean: Selected Works*, Honolulu, 27–40.
- Herdendorf (1986): Charles E. Herdendorf, «Captain James Cook and the Transits of Mercury and Venus», *The Journal of Pacific History* 21.1, 43.
- Hough-Snee/Eastman (2017): Dexter Zavalza Hough-Snee and Alexander Sotelo Eastman (eds.), *The Critical Surf Studies Reader*, Durham.
- Ka'ili (2017): Tēvita O. Ka'ili, *Marking Indigeneity: The Tongan Art of Sociospatial Relations*, Tucson.
- Khera (2017): Dipti Khera, «Arrivals at Distant Lands: Artful Letters and Entangled Mobilities in the Indian Ocean Littoral», in: Christine Göttler and Mia M. Mochizuki (eds.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art* (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 53), Leiden u. Boston, 571–605.
- Konishi/Nugent/Shellam (2015): Shino Konishi, Maria Nugent, and Tiffany Shellam (eds.), *Indigenous Intermediaries: New Perspectives on Exploration Archives*, Canberra.
- Lahainaluna Scholars (2005): Lahainaluna Scholars, *Ka Mooolelo Hawaii* [1838], Hawaiian Language Reprint Series, Honolulu.

- Latour (1986): Bruno Latour, «Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands», *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6, 1–40.
- Latour (2003): Bruno Latour, *Un monde pluriel mais commun*, La Tour D'Aigues.
- Looser (2017): Diana Looser, «Viewing Time and the Other: Visualizing Cross-Cultural and Trans-Temporal Encounters in Lisa Reihana's *in Pursuit of Venus [Infected]*», *Theatre Journal* 69. 4, 449–475.
- Lum (2016): Julia Lum, *Art at the Meeting Places of Britain and Oceania, 1778–1848*, Ph.D. dissertation, New Haven.
- Mahina (2010): Hūfanga Ōkusiitino Māhina, «Tā Vā, and Moana: Temporality, Spatiality, and Indigeneity», *Pacific Studies* 33.2–3, 168–202.
- Matthews (2014): Nathan Matthews, «The Physicality of Māori Message Transmission – Ko te tinana, he waka tuku kōrero», *Junctures* 3, 9–18.
- McAleer/Rigby (2017): John McAleer and Nigel Rigby, *Captain Cook and the Pacific: Art, Exploration & Empire*, New Haven and Greenwich.
- Mirzoeff (2011): Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham.
- Obeyesekere (1992): Gananath Obeyesekere, *The Apotheosis of Captain Cook: European Mythmaking in the South Pacific*, Princeton.
- Oliveira (2014): Katrina-Ann R. Kapa'anaoaloa Nakoa Oliveira, *Ancestral Places: Understanding Kanaka Geographies*, Corvallis.
- Parkinson (1773): Sydney Parkinson, *Journal of a Voyage to the South Seas in his Majesty's Ship, the Endeavour, Faithfully transcribed from the papers of the late Sydney Parkinson, Draughtsman to Joseph Banks, Esq. on his late Expedition, with Dr. Solander, round the World*, London.
- Pukui (1983): Mary Kawena Pukui, *Ōlelo No'ēau: Hawaiian Proverbs and Poetical Sayings*, Honolulu.
- Quilley (2016): Geoff Quilley, «Reenacting Cook's Voyages in Nineteenth-Century Visual Culture», *SEL Studies in English Literature 1500–1900* 56.4, 845–869.
- Reihana (2012): Lisa Reihana, «Re-Staging Les Sauvages de la Mer Pacifique: Theoretical and Practical Issues», Master's Thesis, Unitec Institute of Technology, Auckland.
- Sahlins (1985): Marshall Sahlins, *Islands of History*, Chicago.
- Sahlins (1995): Marshall Sahlins, *How «Natives» Think: About Captain Cook, for Example*, Chicago.
- Salmond (1991): Anne Salmond, *Two Worlds: First Meetings Between Maori and Europeans 1642–1772*, Honolulu.
- Schaffer (2012): Simon Schaffer, «In Transit: European Cosmologies in the Pacific», in: Kate Fullagar, *The Atlantic World in the Antipodes: Effects and Transformations Since the Eighteenth Century*, Newcastle Upon Tyne, 71–93.
- Smith (1960): Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific 1768–1850: A Study in the History of Art and Idea*, Oxford.
- Smith (1992): Bernard Smith, *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*, New Haven.
- Smith (2012): Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, 2nd ed., London, New York and Dunedin.
- Sorrenson (1996): Richard Sorrenson, «The Ship as a Scientific Instrument in the Eighteenth Century», *Osiris* 11, 229–232.
- Thomas/Adams/ Lythberg/Nuku/Salmond (2016): Nicholas Thomas, Julie Adams, Billie Lythberg, Maia Nuku, and Amiria Salmond (eds.), *Artefacts of Encounter: Cook's Voyages, Colonial Collecting and Museum Histories*, Honolulu.
- Thomas/Cole/Douglas (2005): Nicholas Thomas, Anna Cole, and Bronwen Douglas (eds.), *Tattoo: Bodies, Art and Exchange in the Pacific and the West*, Durham.

- Thomas/Losche (1999): Nicholas Thomas and Diane Losche (eds.), *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge.
- Turnbull/Withers (1999): David Turnbull and Charles W. J. Withers (eds.), *Geography and Enlightenment*, Chicago.
- Webb (2000): Vivienne Webb (ed.), *Les Sauvages de la Mer Pacifique: Manufactured by Joseph Dufour et Cie 1804–05 After a Design by Jean-Gabriel Charvet*, Sydney.
- Wheeler (2002): Roxann Wheeler, *The Complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia.
- Withey (1989): Lynn Withey, *Voyages of Discovery: Captain Cook and the Exploration of the Pacific*, Berkeley.

8. Geschichte am Horizont. Schlachtenpanoramen des neunzehnten Jahrhunderts

Peter Geimer

8.1 «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont»

Die Horizontlinie bezeichnet eine räumliche Erfahrung, zugleich aber auch, so die Herausgeber/innen dieses Bandes, einen Übergang zum Raum des Imaginären – «something subject to continuous movements that shift the relationship(s) between the visible world and imaginary realities». ¹ Dieser Übergang ins Imaginäre kann räumlich, er kann aber auch *zeitlich* gedacht werden. Der Horizont markiert dann die Schwelle zur Zukunft: dem noch Ausstehenden und Unbekannten. Im gleichen Masse, in dem man sich diesem zeitlichen Horizont nähert, zieht er sich zurück – der Abstand zur Zukunft kann nicht aufgehoben werden, sonst wäre die Zukunft keine Zukunft mehr. «Die Zukunft kann nicht beginnen», schreibt deshalb Niklas Luhmann zu Recht. «Tatsächlich ist die wesentliche Eigenschaft eines Horizontes, dass wir ihn niemals berühren können, ihn nie erreichen, ihn auch niemals überschreiten können, dass er aber dennoch zur Definition der Situation beiträgt.» ²

Die prominenteste historiografische Auslegung dieses Gedankens ist wohl Reinhart Kosellecks Unterscheidung von «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont». Der «Erfahrungsraum» umfasst, was in der Vergangenheit geschehen ist und folglich Gegenstand historischer Erfahrung sein kann. «Dass die aus der Erfahrung herrührende Erfahrung räumlich sei, ist zu sagen sinnvoll, weil sie sich zu einer Ganzheit bündelt, in der viele Schichten früherer Zeiten zugleich präsent sind, ohne über deren Vorher oder Nachher Auskunft zu geben.» ³ Der «Erwartungshorizont» hingegen beschreibt dasjenige, was noch ungewiss bevorsteht, sich aber auf der Grundlage der historischen Erfahrung – mehr oder weniger genau – imaginieren lässt. Kosellecks These besagt nun, «dass sich in der Neuzeit die Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung zunehmend vergrößert, genauer, dass sich die Neuzeit erst als eine neue Zeit begreifen lässt, seitdem sich die Erwartungen immer mehr von allen bis dahin gemachten Erfahrungen entfernt haben». ⁴

1 Introduction, 13.

2 Luhmann (1990), 128–129.

3 Koselleck (1979), 359.

4 Ebd.

Es geht ihm Folgenden nicht darum, diese These ein weiteres Mal zu diskutieren.⁵ Vielmehr soll – am Beispiel der Historienmalerei – danach gefragt werden, wie jene anders gartete Schwelle zu denken ist, die uns von der *Vergangenheit* trennt? Denn nicht nur von der Zukunft, auch von der Vergangenheit trennt uns ein Horizont. Und wenn sich vom Raum der Zukunft sagen lässt, dass er «noch nicht eingesehen werden kann»,⁶ so lässt sich vom Raum des Vergangenen sagen, dass er *nicht mehr* – jedenfalls nicht direkt und unmittelbar – einzusehen ist: Die Vergangenheit ist unbeobachtbar. Man hat von ihr gehört oder gelesen, man erinnert sich an sie, sortiert ihre Hinterlassenschaften oder macht sich nachträglich ein Bild davon, was sie gewesen ist. Aber keine dieser Formen der Retrospektion stellt das Vergangene in seiner ursprünglichen Gestalt wieder her. Beobachten lässt sich nur, was gerade jetzt geschieht. Vergangenes hingegen lässt sich nur indirekt erschliessen.

Zweifellos wäre es verfehlt, hier von einer absoluten Symmetrie zwischen der unbeobachtbaren Zukunft und der unbeobachtbaren Vergangenheit zu sprechen: historische Ereignisse, auch wenn wir an ihnen nicht mehr teilnehmen können, haben unwiderruflich stattgefunden. Es gibt Quellen, Dokumente und Überreste, aus denen sich auf Vergangenes schliessen lässt, während es Überlieferung aus der Zukunft nicht geben kann. Gleichwohl erscheint es mir nicht als abwegig, auch mit Blick auf die Vergangenheit von einem «Horizont» zu sprechen. Jedenfalls wäre es zu einfach und schematisch, die Zukunft als eindeutig unbestimmt und offen, die Vergangenheit hingegen als eindeutig statisch, bestimmt und abgeschlossen zu beschreiben. «Je nachdem, was man in der Gegenwart sehen will», noch einmal Niklas Luhmann, «verändert sich der Blick auf die Geschichte».⁷ Noch pointierter formuliert diesen Gedanken Valentin Groebner: «Wir haben nicht immer dieselbe Vergangenheit gehabt; sondern die Vergangenheit ändert sich.»⁸

Wie Friedrich Nietzsche (1844–1900) in seinen *Unzeitgemässen Betrachtungen* betont, muss das Vergangene auch gar nicht unbedingt zuallererst *gesucht*, heraufbeschworen und aus Fragmenten rekonstruiert werden: Die Geschichte erscheint auch ungefragt, und behelligt die Gegenwart als Gespenst. «Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder, und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.»⁹ Nietzsche zeichnet das Bild einer Vergangenheit, die nicht abgeschlossen ist, die man für abgestorben hielt und im Depot der Geschichte aufbewahrte, die in Gestalt ihrer eigenen Überreste aber noch einmal zurückkehrt. «Geschichte», so hat Ulrich Raulff formuliert, «ist ihrer kürzesten Definition nach das, womit wir nicht fertig werden.»¹⁰ Insofern ist die Vergangenheit, wenn man

5 Zur Rezeption der Begriffe «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» siehe etwa Müller/Schmieder (2016), 300–303, sowie Olsen (2012), S. 220–222.

6 Koselleck (1979), 356.

7 Luhmann (1986), 657.

8 Groebner (2008), 165.

9 Nietzsche (1988), 248.

10 Raulff (2019), 133.

so sagen kann, unvollendet. Und insofern lässt sich der Ort ihres Erscheinens als Horizont beschreiben.

8.2 *Faux terrain*

Beim Betreten der Plattform des 360-Grad-Rundbildes *Die große Flotte 1791 auf der Reede von Spitehead* am Londoner Leicester Square soll die Prinzessin Charlotte Auguste von Grossbritannien (1766–1828) am 1. Mai 1794 seekrank geworden sein. Der Wirklichkeitseindruck des Gemäldes sei so stark gewesen, heisst es, dass die Prinzessin nicht länger zwischen Kunst und Wirklichkeit zu unterscheiden vermochte und angesichts der gemalten Seekulisse dieselben Symptome entwickelte, die auch ein Aufenthalt an Bord eines Schiffes verursacht hätte.¹¹ Eine ähnliche Szene soll sich im Januar 1832 in der Pariser Rue Marais-du-Temple ereignet haben, als der Anblick des Panoramabildes der Seeschlacht von Navarino bei einer Besucherin einen hysterischen Anfall auslöste. Die Geschichte des Panoramas kennt aber nicht nur Fälle der physischen Überwältigung von Frauen, auch «zartnervige Stutzer» sollen der Illusion des Panoramas erlegen sein. In Innsbruck ist angeblich ein Bauer in Südtiroler Tracht über das Geländer des Panoramas der Unabhängigkeitsschlacht von 1809 gestiegen, um mit seinem Hut ein aus Stanniolpapier simuliertes Feuer zu löschen.¹² Dass die Vorkommnisse auf der Betrachter/innenplattform sich in der beschriebenen Form zugetragen haben, kann bezweifelt werden. Zu sehr erinnern die Berichte an die Legenden, die das Auftreten eines neuen Mediums grundsätzlich begleiten, den berühmten «Gründungsmythos» des Kinos etwa, nach dem das Publikum während der Erstaufführung von Lumières *Ankunft des Zuges* 1895 in Panik von seinen Plätzen gewichen sein soll.¹³

Dass die Berichte übertreiben und sich in veränderter Gestalt wiederholen, macht sie dennoch nicht bedeutungslos. Im Fall des Panoramas verarbeiten sie – wie übertrieben und formelhaft auch immer – das Erscheinen einer neuen Form von Illusionismus, eines Willens zur Wirklichkeit, der Besuchern und Besucherinnen den Eindruck vermitteln sollte, sich am Schauplatz des Dargestellten selbst zu befinden. 1787 hatte der englische Maler Robert Barker (1739–1806) ein Patent auf die Erfindung des Rundbildes angemeldet und sechs Jahre später am Londoner Leicester Square die eingangs erwähnte Rotunde mit zwei 360-Grad-Rundbildern errichten lassen (Abb. 8.1). Über eine verdunkelte Treppe erreichte man die Besucher/innenplattform, wo sich dem Publikum ein Rundumblick auf die dargestellte Szenerie eröffnete. Ein gleichmässiges, gefiltertes Licht fiel von oben auf die Leinwand und liess die Szene wie aus sich selbst heraus erleuchtet erscheinen.

11 Comment (2000), 24. Zur Geschichte des Panoramas siehe auch Buddemaier (1970), Sternberger (1981), Oettermann (1997) und Crary (2002).

12 Comment (2000), 103.

13 Siehe Loiperdinger (1996).

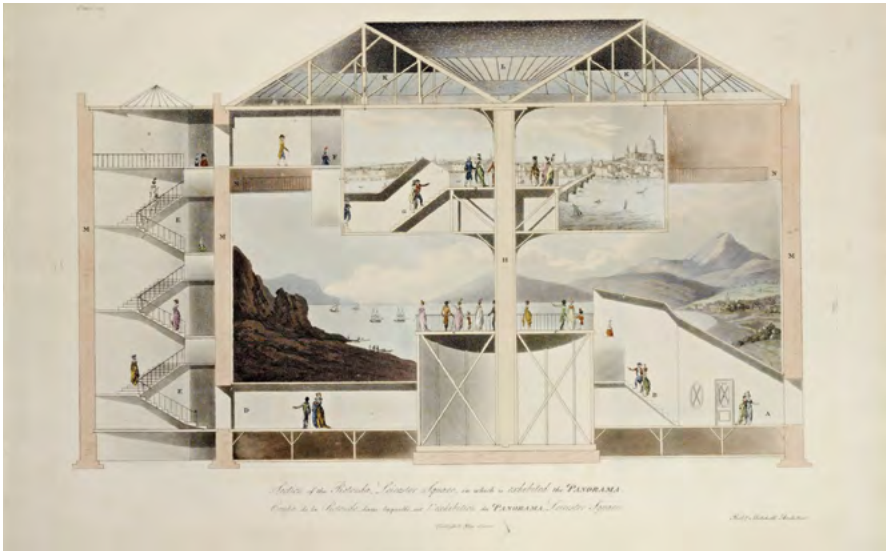


Abb. 8.1: Robert Mitchell, Plans, and Views in Perspective, with Descriptions, of Buildings Erected in England and Scotland; and also an Essay, to Elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture, Accompagnied by Designs, London 1801, Plate 14 («Section of the Rotunda, Leicester Square, in which is exhibited the Panorama»).

Die veränderten Wahrnehmungsbedingungen des Panoramas betrafen nicht nur die Betrachter/innen, sondern zunächst auch die Produzenten der Rundbilder. Man arbeitete in Teams, in denen sich oftmals Spezialistinnen und Spezialisten für einzelne Teile des Bildes – Perspektive, Himmel, Landschaft, Architektur, Kostüme – herausbildeten. Die Maler standen auf fahrbaren Gerüsten und arbeiteten in einer solchen Nähe zu der riesigen Leinwand, dass der/die Einzelne keinen Überblick über das Gesamtwerk haben konnte, an dem er gleichwohl partizipierte. Die Koordination der einzelnen Hände leistete ein auf der Plattform stehender Aufseher. Sechs bis zwölf Monate brauchte ein eingespieltes Team zur Vollendung eines Rundbildes. Zur Finanzierung der Panoramen wurden seit 1850 eigene Aktiengesellschaften gegründet, man setzte Standardmasse fest, um die Panoramen an anderen Orten erneut installieren und ausstellen zu können. Heute sind nur noch wenige dieser Rundbilder erhalten. Diejenigen, die nicht ohnehin bei einem der zahlreichen Brände der Zerstörung zum Opfer gefallen waren, wurden demontiert, in Einzelteile geschnitten und, falls sich kein Käufer oder keine Käuferin für die Fragmente fand, fachgerecht entsorgt. Die Panoramen waren nicht auf Dauer berechnet, und wenn sie den Aktiengesellschaften genügend Geld eingespielt hatten, ersetze man sie durch andere, neue Motive.

Albrecht Koschorke hat die Konjunktur des Panoramas seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert mit Veränderungen der Wahrnehmung in Verbindung gebracht. Der «Blick über Körperhaftigkeit und Enge des Vordergrundes hinweg zu einem nach allen Seiten offenliegenden Horizont» bildet «eines der prägenden

kollektiven Wahrnehmungsmuster für das aufstrebende Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts».¹⁴

Was die Panoramen vor allem von den etablierten Formen der Malerei unterschied, war ihr Anspruch auf eine nie zuvor erfahrene Wirklichkeitsnähe, die in den erwähnten Anekdoten ihren Niederschlag fand: eine, so Dolf Sternberger, «ringsum künstlich hergestellte Natur, deren nirgends unterbrochene illusionistische Einheit auch die schwächste Andeutung eines Rahmens verbot und den Charakter eines Bildes auf alle nur mögliche Weise verleugnet, den sonst selbstverständlichen Abstand des Betrachters vom Gemälde zu verringern oder zu überbrücken forderte».¹⁵ Der traditionelle Rahmen um ein Bild trennt dieses ab, er markiert eine Schwelle zwischen dem Bild und dem Raum, der es umgibt, und er will diese Schwelle stabilisieren. Dahinter steht eine Kunstauffassung, die Georg Simmel (1858–1918) am Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal muster­gültig formuliert hat: «Das Wesen des Kunstwerks [...] ist, ein Ganzes für sich zu sein, keiner Beziehung zu einem Draussen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend.»¹⁶ Daraus folgt, so Wolfgang Kemp, dass «die Illusion niemals überhand nehmen dürfe, sondern immer eine vom Betrachter eingeräumte und jederzeit zurücknehmbare Wirkung bleiben müsse. In diesem Zusammenhang erfüllt der Rahmen die positive Funktion eines «illusionsstörenden Momentes»».¹⁷ Im Panoramabild nun sollte die Illusion ganz im Gegenteil so weit vorangetrieben werden, dass der Horizont Betrachter und Betrachterinnen 360 Grad umschloss, die Ränder des Gemalten unwahrnehmbar wurden und übergangslos in den Umraum der Gemälde diffundierten.

Koschorke hat seine Überlegungen zum Horizont im Panorama auf Darstellungen von Landschaften oder Städten beschränkt. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf eine Gruppe von Panoramen, deren Sujet – über die topografische Rekonstruktion der Schauplätze hinaus – auch die Zeit in die Imagination miteinbeziehen musste. Die Rede ist von den Schlachtenpanoramen, die seit der Frühzeit des Mediums zum festen Repertoire des Genres zählten. Dabei konnten die dargestellten Ereignisse wenige Jahre zurückliegen wie in den Panoramen des Deutsch-Französischen Krieges, aber auch Jahrzehnte oder Jahrhunderte – wie in den Rundbildern der Schlacht von Murten (1476), Lützen (1632), oder Preußisch-Eylau (1807). Der Horizont zeigt sich auch in diesen Panoramen als eine Kategorie des Raums, zugleich aber auch als eine der Zeit: Die Betrachter/innen auf der Plattform, so die beabsichtigte Wirkung, blicken in die Vergangenheit. Ein vergleichender Blick, etwa auf Ernest Meissoniers (1815–1891) Gemälde *1814*, bringt entscheidende Unterschiede zwischen der klassischen Form der Historienmalerei und den raumgreifenden Darstellungen der 360-Grad-Rundbilder zum Vorschein. Mit seinen 51 × 76 cm Abmessung kam Meissoniers *1814* gar nicht

14 Koschorke (1990), 156.

15 Sternberger (1981), 16–17.

16 Simmel (1922), 46.

17 Kemp (2006), 33.

erst in den Verdacht, die Ausstellungsbesucher/innen immersiv in das dargestellte Geschehen verstricken zu wollen. Die physische Distanz der Betrachterin oder des Betrachters zur gerahmten, miniaturisierten Welt des Gemäldes war unübersehbar und beabsichtigt. Meissonier ging es um eine Virtuosität im Detail, die sich gerade auch im kleineren Format entfalten konnte. Die damals übliche Praxis, Gemälde durch eine Lupe zu betrachten, begünstigte eine solche Rezeption in Etappen: Mithilfe der Lupe holte man Fragmente der verkleinerten Welt zu sich heran und bewunderte das aus dem Gesamtensemble herausgelöste Detail – den metallischen Glanz eines Steigbügels, einen Helm im zerfurchten Schnee, die Falten im Mantel des Kaisers. Eine solche Form der Rezeption fragmentierter Bildausschnitte schloss physische Überwältigung geradezu aus und unterschied diese Art der Historienmalerei vom Versprechen des Panoramas, mit der Integrität des eigenen Körpers in das Dargestellte einzutauchen und den Blick durch eine vergangene Welt schweifen zu lassen.

Dieses Versprechen konfrontierte die Maler mit einer ästhetischen Herausforderung: Wie konnte die räumliche Distanz, welche die Besucher/innen auf der Plattform unübersehbar vom Horizont des Rundbildes trennte, überspielt oder scheinbar zum Verschwinden gebracht werden? Hier war die kritische Zone, in der die angestrebte Immersion ins Dargestellte am sichtbaren Abstand zwischen Betrachter und Darstellung zu zerschellen drohte. Die Panoramamalerey haben auf diese Herausforderung mit der Ausgestaltung eines sogenannten *faux terrain* reagiert. Der erste, der diese Technik einführte, war der französische Maler und Berufssoldat Jean-Charles Langlois (1789–1870). Im Januar 1831 eröffnete Langlois sein Panorama der Seeschlacht von Navarino, bei der Frankreich vier Jahre zuvor gemeinsam mit England und Russland vor der griechischen Küste die türkisch-ägyptische Seeflotte besiegt hatte und Griechenland seine Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich erlangte. Langlois hatte Teile des Schiffes *Scipio* erworben, das auf der Seite Frankreichs in der Schlacht zum Einsatz kam und sie einer Replik des Schiffes integriert, das in der Mitte der Rotunde als Betrachter/innenplattform diente. Die Einfühlung in das historische Geschehen begann bereits im Rumpf des nachgebauten Schiffes, wo die eintretenden Besucher/innen zunächst eine Batterie von Kanonen passierten und von dort in den nachgebildeten Essraum und die Galerie des Kommandanten Pierre Bernard Milius gelangten. Hier waren die erhaltenen Einrichtungsgegenstände des Kommandanten aufgestellt, die ihn während der Schlacht umgeben hatten: Stühle, Kommoden, Sofakissen, Fernrohre, Kompass, Tische. Den Objekten schien noch ein Abglanz der historischen Ereignisse anzuhaften, der als Aura in den Illusionsraum des Panoramas hineinwirkte. Über eine Treppe gelangten die Besucher/innen aus dem Inneren des Schiffsbugs schliesslich auf das Oberdeck des Schiffes. Durch den Einsatz von Gaslicht und Ventilation sollte zusätzlich der sinnliche Eindruck von Wind und Feuer hervorgerufen werden.

Eine Erweiterung des *faux terrain* unternahm Langlois 1843 in seinem Panorama der Schlacht von Preußisch-Eylau, bei der die Truppen Napoleons im Februar 1807 gegen Preußen und Russland kämpften. Auch dieses Rundbild hat sich

nicht erhalten. Überliefert ist jedoch eine Serie von 18 Schwarz-Weiss-Fotografien, die das *faux terrain* im Vordergrund deutlich zu erkennen geben (Abb. 8.2). Im Niemandsland zwischen Leinwand und Betrachter/innenplattform erblickten die Besucher/innen einen drei-dimensionalen Zaun, der sich scheinbar nahtlos in den Illusionsraum des Gemäldes hinein fortsetzte, und die geborstenen Munitionswägen, die man auf dem gemalten Schlachtfeld erblickte, fanden an der Schwelle zur Leinwand ihr reales Äquivalent.



Abb. 8.2: Anonyma, Abzug auf Albuminpapier von einer Daguerreotypie des Panoramas mit der Schlacht von Eylau, gemalt von Jean Charles Langlois, 21 × 24.5 cm, um 1850, Coll. Ardi Photographies, Caen, Fonds Langlois, inv. 29.00002.

Fortan gehörte das *faux terrain* zum Standard der panoramatischen Wirklichkeitsillusion. 1881 verwendete es der Genfer Historienmaler Edouard Castres (1838–1902) für sein Bourbaki-Panorama. Castres und seine Mitarbeiter hatten ihr Rundbild einer Szene aus dem Deutsch-Französischen Krieg mit einem realen Eisenbahnwagen, Zäunen, Bajonetten, Säbeln, Gestrüpp und Vegetation ausgestaltet. In Berlin versah Anton von Werner (1843–1915) sein Panorama der Schlacht von Sedan mit einem *faux terrain*, und auch die Besucher/innen des Panoramas der 1632 gefochtenen Schlacht bei Lützen sahen im Umfeld der schwedischen Kürassiere Fragmente historischer Rüstungen und Waffen auf dem Boden liegen.

Seit den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts gehört die Einbeziehung realer Gegenstände in die Kunst zur etablierten Praxis künstlerischer Produktion. Diese Konfrontation von bemalter Leinwand und realem Ding folgt jedoch

einer ganz anderen Logik als das *faux terrain* der Panoramen. Wenn in Werken des zwanzigsten Jahrhunderts – etwa in Collagen von Kurt Schwitters (1887–1948) und Max Ernst (1891–1976) – dem Bild reale Objekte einverleibt werden, geschieht das nicht, um Malerei und Dingwelt einander anzugleichen. Die Objekte sind Bestandteil des Bildraums, aber Verwechslungen mit der Sphäre der Malerei sind ausgeschlossen. Das *faux terrain* hingegen zielt auf eine exzessive Mimesis: Die Malerei wird bis an die Schwelle herangeführt, an der die dargestellte Welt und die Realpräsenz der «Sachen selbst» einander gegenseitig bestärken. Insofern fügt sich das *faux terrain* auch nur bedingt der Tradition des klassischen *trompe l'œil*, wie sie bereits die von Plinius überlieferten Maleranekdoten der Antike begründet. In seiner *Naturalis historia* berichtet Plinius bekanntlich von Künstlern, die das Handwerk der Täuschung so perfekt beherrschten, dass nicht nur herbeigeflogene Vögel, sondern auch ihre Malerkollegen selbst die Dinge auf der Leinwand für Objekte der realen Umwelt hielten. Im sechzehnten Jahrhundert erneuerte Giorgio Vasari (1511–1574) diesen Topos in seinen *Lebensbeschreibungen* der Künstler Italiens, und die europäische Kunst hat seither zahllose Beispiele der *trompe l'œil*-Malerei hervorgebracht. Als Kunst des Als-ob rechnet das *trompe l'œil* mit Betrachtern und Betrachterinnen, die am Ende nicht wirklich getäuscht werden, sondern wissen, dass sie kunstvoll getäuscht werden sollen. Die beabsichtigte Wirkung entfaltet sich eben erst in dem Augenblick, in dem die Illusion also solche erkannt, die mimetische Meisterleistung des Künstlers als Kunst bewundert wird.

Auf ein solches Spiel von Täuschung und Aufhebung der Täuschung zielt auch das *faux terrain* des Panoramas. Und doch scheint der Wille zur Realpräsenz der Dinge hier noch ein Stück weiter getrieben zu sein. Denn zu den Eigenschaften des *faux terrain* gehört es, dass seine Einzelteile nicht eigentlich «gemacht», im Sinne der Kunst gestalterisch «hervorgebracht» sind: Die Bajonette, Säbel, Uniformteile, Waggons und Wagenräder, die man vor der Leinwand versammelt, sind zwar als Teil der künstlerischen Repräsentation in den Illusionsraum der Malerei eingebunden. Zugleich aber existieren sie dort auch als «sie selbst» – dreidimensionale Gegenstände, die in Echtzeit verwittern und an derselben Dreidimensionalität partizipieren wie die Betrachter/innen auf der Plattform. Während das *trompe l'œil* innerhalb des malerischen Illusionsraums operiert und in ihm das Reale lediglich zitiert, inszeniert das *faux terrain* die Mimesis als Wechselspiel zwischen Bild und «Sache selbst» und fügt sich einmal mehr jener Spielart des Realismus ein, die Roland Barthes als Wirklichkeitseffekt beschrieben hat: einen «Diskurs, der nur vom Referenten beglaubigte Äusserungen akzeptiert».¹⁸

Die zeitgenössische Kritik hat den eigentümlichen Status des *faux terrain* erkannt, wenn auch zumeist nicht gut geheissen. Aus Sicht der Kritiker galt es, die Kunstlosigkeit eines Verfahrens blosszulegen, das seine Wahrhaftigkeit statt aus künstlerischer Gestaltung, direkt aus der physischen Präsenz der realen Objekte beziehen wollte. In diese Richtung weist auch das Vergleichsregister, das der Kunstkritiker Jules Claretie (1840–1913) 1881 bemüht, wenn er das Panorama

als Kombination aus Leichenschauhaus und Musée de Luxembourg, Galerie und Wachsfigurenkabinett bezeichnet. Clareties Vergleich von Panorama und Wachsfigurenkabinett bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass in den Augen des Kritikers hier die Defizite einer Kunstform zu beklagen waren, die, statt auf ästhetischen Schein von Wirklichkeit zu setzen, Fragmente des Realen selbst in die Darstellung überführen wollte. Noch gegen Ende des Jahrhunderts beklagt Eduard von Hartmann in seiner *Philosophie des Schönen* die «Perversität des Geschmacks», die ihren Höhepunkt erreiche, wenn in der Kunst «nicht mehr ästhetischer Schein», sondern «unästhetische Täuschung» dominiere.¹⁹

Eine häufig beschriebene Herausforderung bestand in der Wahl des darzustellenden Augenblicks. Die Reduzierung des historischen Geschehens auf einen einzigen Moment war schon für die Maler/innen traditioneller Historienbilder eine erzählerische Herausforderung und hatte zu ausführlichen Debatten über die Wahl des «fruchtbaren Augenblicks» Anlass gegeben. Im Panorama, das einen ungleich weiteren Horizont bespielte, musste die Beschränkung auf einen spezifischen Augenblick umso auffälliger zutage treten: In seiner horizontalen Erstreckung suggerierte es eine Totalität der Darstellung, die mit der Stillstellung des Gezeigten kaum in Einklang zu bringen zu war. Während das *faux terrain* und die Entgrenzung der Leinwand die Illusion einer unmittelbaren Gegenwart beschworen, arbeitete die Arretierung jeglicher Bewegung dieser Illusion entgegen. Das panoramatische Programm einer Wiederbelebung der Geschichte stiess hier an eine ästhetische Grenze. Maxime du Camp (1822–1894), der Langlois' Navarino-Panorama einerseits einen bis dahin nie erreichten Illusionismus attestierte, kommt zugleich nicht umhin, den irritierenden Eindruck von Erstarrung zu benennen: «Wie kann das sein? Die von den Kanonenkugeln erzeugte Wasserfontäne senkt sich nicht, unentwegt glänzt das Mündungsfeuer ein- und derselben Kanone, Milius, der Schiffskommandant, senkt den zum Befehl erhobenen Arm nicht wieder herab; diese Unbeweglichkeit lässt mich erstarren, denn sie erscheint mir als übernatürlich.»²⁰ Hinzu kam die Asymmetrie zwischen der Erstarrung des Gezeigten und der Mobilität der Betrachter/innen. Die Besucher/innen bezogen keinen festen Standort vor dem Bild, sondern bewegten sich kontinuierlich im Kreis der Rotunde. Das allmähliche Erfassen der Leinwand brauchte Zeit, und das Nacheinander des Gesehenen kollidierte abermals mit der scheinbaren Gleichzeitigkeit alles Gezeigten.

Eine Lösung dieses Problems wurde darin gesucht, den Zuschauer/innen ein Programmheft an die Hand zu geben, das den zeitlichen Verlauf sowie die Vorgeschichte der dargestellten Schlacht erklärte. Der schriftliche Bericht sollte die Leerstellen des Bildes füllen. Dass dies gelang, kann bezweifelt werden. Die detaillierten Beschreibungen der Programmhefte lesen sich wie Notate eines zur Pedanterie neigenden Berichterstatters. In ihrer aufzählenden, nüchternen Diktion lesen sich diese Beschreibungen wie ein zusätzlicher, autonomer Text, der vermutlich kaum

19 Hartmann (1924), 622–623 u. 624–625.

20 du Camp, zit. n. Robichon/Rouillé (1992), 14 (Übers. P. G.).

zur grösseren Anschaulichkeit des Dargestellten beitrug. Die Angaben zu Befehlshabern, Frontverläufen, Truppenstärken und taktischen Manövern waren mit der stillgestellten Szenerie auf der Leinwand zweifellos nur mühsam in Übereinstimmung zu bringen – statt das Dargestellte mit dem Wortlaut des Berichts anzureichern, offenbarte das Nebeneinander von Text und Bild wohl eher ihre unterschiedlichen Potentiale und Zuständigkeiten. In seiner Broschüre zum Panorama der Einnahme von Sebastopol lässt Langlois der ohnehin schon ermüdenden Beschreibung der Schlacht als zusätzliche Beglaubigungsinstanz noch den *Rapport général* des Kommandanten Aimable Pélissier folgen – eine Aufzählung von Namen, Daten und Fakten, die das Rundbild wie ein zusätzlicher Flor an Historizität umgab. Wie das *faux terrain* und die raumgreifende Erstreckung der Leinwand war auch der Wiederabdruck der historischen Frontberichte ein Versuch, die gemalte Schlacht im Realen zu verankern. Dementsprechend empfahl der *Moniteur de l'armée* seinen Lesern und Leserinnen das Panorama der Schlacht von Eylau nicht als Werk der Kunst, sondern als Musterbeispiel patriotischer Geschichtsschreibung.

In Langlois' minutiöser Schilderung der Schlacht von Eylau offenbarte sich aber auch der ambivalente Charakter der Suche nach Unmittelbarkeit. Der Kritiker des *Moniteur universel*, der das Bild für seine Naturtreue lobte und Langlois als Augenzeugen der Schlacht anerkennt, konnte zugleich nicht verhehlen, dass der Naturalismus des Bildes mit dem Verlust an ästhetischer Prägnanz erkaufte war. Es sei dem Maler nicht möglich gewesen, die verschiedenen Episoden einem Hauptgeschehen unterzuordnen, wie es die klassischen Regeln der Malerei verlangten. Alles in dieser Komposition sei episodisch, und selbst durch ein Fernglas betrachtet liesse sich die meilenweit von den Betrachter/innen entfernte Figur des Kaisers kaum erahnen.

Langlois hielt sich einiges darauf zugute, die Schlacht von Eylau ganz anders dargestellt zu haben als sein ehemaliger Lehrer Antoine-Jean Gros (1771–1835). Wie Martina Hansmann in ihrer Deutung des Bildes gezeigt hat, hatte Gros den offiziellen Anweisungen Napoleons Folge geleistet und nicht das Ereignis der Schlacht selbst gezeigt, sondern den *Tag danach*, an dem Napoleon als Sieger durch die Reihe der Verwundeten ritt.²¹ Während Gros das Geschehen ganz auf die Hauptfigur des Kaisers konzentriert, hat Langlois auf historische Genauigkeit, damit zugleich aber auch auf Zerstreung und Unübersichtlichkeit gesetzt. Wo Gros idealisiert, überhöht und abstrahiert, will Langlois wiedergeben, wie es wirklich gewesen ist, und das heisst: ungeordnet, unübersichtlich und ohne erkennbare Klimax der Geschehnisse. Die Desorientierung der Soldaten, die im Getümmel der Schlacht oftmals nicht deuten konnten, was um sie herum geschah, ist häufig beschrieben worden.

Der Versuch, die *Geschichte selbst* Bild werden zu lassen, entliess eine Malerei, die als Medium von Wirklichkeitseffekten bestach, aber als erzählerisches Kunstwerk enttäuschte. In seinem letzten Panorama, der Schlacht von Solferino, hat Langlois selbst diese Problematik aufgegriffen und zur Darstellung gebracht.

21 Hansmann (1997).

Auch hier waren wieder sämtliche Register der Unmittelbarkeit gezogen worden. Aber ein Detail schert aus dieser Ordnung aus. Statt den Helden des Bildes, Napoleon III., in der Unübersichtlichkeit des Geschehens verschwinden zu lassen, wird er zur Hauptfigur einer deutlich aus dem Schlachtgetümmel hervorgehobenen Gruppe. Zum dargestellten Zeitpunkt der Schlacht hat sich der Kaiser, wie Langlois genau wusste, an einer weit entfernten Stelle des Schlachtfelds befunden. Mit der arrangierten Gruppe von Feldherrn, die den Ablauf der Schlacht verfolgten, hatte Langlois sich gegen die tatsächliche Unübersichtlichkeit des Geschehens und für die scheinhafte Übersichtlichkeit und Ordnung der Malerei entschieden.

8.3 Die Geschichte dreht sich im Kreis

Zu den Attraktionen der Pariser Weltausstellung 1889 gehörte das Panorama *Histoire du Siècle* des belgischen Künstlers Alfred Stevens (1823–1906) und seines französischen Kollegen Henri Gervex (1852–1929). Anlässlich des hundertsten Jahrestages der französischen Revolution hatten Stevens und Gervex für ihr Panorama ein Thema gewählt, das der traditionellen Ikonografie und Ästhetik der Gattung in mehrfacher Hinsicht zuwiderlief. Denn *Histoire du Siècle* zeigt weder ein datierbares historisches Ereignis – wie Langlois es in seinen Schlachtenpanoramen getan hatte – noch eine städtische Topografie, sondern – über 120 Meter hinweg – eine Ansammlung von 640 Persönlichkeiten der französischen Geschichte – Staatsmänner, Künstler und Wissenschaftler, die das Jahrhundert zwischen 1789 und 1889 geprägt hatten. Vereinzelt oder zu lockeren Gruppen formiert, sitzend oder lässig an ein Postament gelehnt, schweigsam oder im Gespräch begriffen reiht sich die imaginäre Gesellschaft vor der Stadtkulisse von Paris und verkörpert einhundert Jahre Geschichte, die die Besucher/innen in einer halben Stunde überblicken konnten, von Ludwig dem XVI. (1754–1793) bis Sadi Carnot (1837–1894), der den Malern im Atelier bereitwillig Modell gesessen hatte.

«Geschichte des Jahrhunderts» nennen Gervex und Stevens ihr monumentales Werk – aber was genau kann «Geschichte» angesichts einer imaginären Aufstellung von 640 Persönlichkeiten bedeuten? Wie ist ein gesamtes Jahrhundert darstellbar im Nebeneinander von Personen, die in ihm leben oder gelebt haben? Die in der langen Geschichte des Historienbildes so häufig gestellte Frage nach dem fruchtbaren Augenblick der Darstellung stellte sich im Fall der «Geschichte des Jahrhunderts» nicht, denn hier wird nicht eigentlich *erzählt*. Ihr Ziel, so die beiden Maler, sei es gewesen,

«einen langen Zeitraum wiederzubeleben, [...] in dem Vergangenheit und Gegenwart sich gleichsam gegenüberstehen, von einer Zeit, in der die königliche Garde mit Musketen bewaffnet war, bis zu unseren Infanteriegewehren, von einer Zeit, in der unsere Grossmütter an ihren Hauben Schleier trugen, bis in unsere Tage, in denen die eleganten und modebewussten Damen ihre Hüten mit Federn schmücken».²²

22 Stevens/Gervex (1889), 260 (aus dem Französischen übersetzt, P. G.).

Tatsächlich galt die Aufmerksamkeit der beiden Maler vor allem der historisch korrekten Kleidung der Dargestellten. Bildnisse wurden studiert, die Bestände der Bibliothèque nationale konsultiert, fachkundige Couturiers befragt, vor allem aber versuchte man, in den Besitz historischer Kleidungsstücke zu gelangen, denn als Künstler, die «Genauigkeit» und Akkuratessse als wesentliche Merkmale ihrer Malerei nannten, war es entscheidend, die Dinge vor Augen zu haben. Was die Heldinnen und Helden des verflossenen Jahrhunderts geschrieben oder gedacht hatten, für welche wissenschaftliche Entdeckung sie standen oder wodurch ihr politisches Lebenswerk geprägt war, all das liess sich im historischen Gruppenbild kaum zur Darstellung bringen, wohl aber ihre *äussere* Erscheinung. Wenn Gervex und Stevens von einem Bildraum sprechen, «in dem Vergangenheit und Gegenwart sich gleichsam gegenüberstehen», dann wird diese Gegenüberstellung im Bild vor allem durch den Anblick der Kleidung geleistet. Die Zeit schreitet voran, eine neue Kleidermode löst die alte ab, und die überlebten Kleidungsstücke bleiben als abgelebte Überreste zurück.

Im Unterschied zum gerahmten Bild verfügt ein Panorama weder über Anfang noch Ende, sondern schliesst das Dargestellte in eine Kreisbewegung ein. Wenn Gervex und Stevens ihre historische Gesellschaft, wie sie notieren, «selbstverständlich in chronologischer Reihenfolge» zeigen, führen sie in das Rundbild eine zeitliche Ordnung ein, die seiner Struktur widerspricht: in einem Bildraum, in dem alles, was zu sehen ist, grundsätzlich gleichzeitig existiert, wird durch den Zeitstrahl der Geschichte die gegenläufige Ordnung der Chronologie eingeführt. Diese Chronologie wird durch das gleichzeitige Erscheinen der Figuren an einem gemeinsamen Ort zugleich aber auch wieder negiert. Der Horizont des Bildes ist hier als dasjenige, was die Dinge zusammenbindet und in einen gemeinsamen Raum versetzt, auch wenn sie darin zeitlich getrennt erscheinen sollen.

Die prekärste Zone begegnet dort, wo die Gegenwart des Jahres 1889 unvermittelt auf die Vergangenheit stösst. An dieser Stelle steht, an den Sockel einer Allegorie Frankreichs gelehnt, «einsam», wie es im Begleitheft heisst, Victor Hugo (1802–1885). Was hier die Einsamkeit Hugos genannt wird, kann aber nicht nur seine vereinzelte Position am Fuss des Denkmals meinen – sondern auch seine Verlorenheit in der Zeit. Hugo erscheint – so Gervex – als «Bindestrich [*trait d'union*] zwischen den Jahrhunderten»,²³ eine Existenz an der unsichtbaren Schwelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Zu seiner Linken erblickt man, in seine Arbeit vertieft an einem Schreibpult sitzend, den Chemiker Eugène Chevreul (1786–1889), einen Zeitgenossen, zu seiner Rechten Philipp d'Orléans, gestorben 1701, einhundert Jahre bevor Hugo geboren wurde. Durch das äussere Erscheinungsbild von Physiognomie und Mode voneinander getrennt, jeder in sein Jahrhundert eingerückt, stehen Hugo und Philippe d'Orléans zugleich auf demselben Grund. Zwischen beiden erstreckt sich ein Niemandsland, eine Niemandszeit.

Die Inkohärenz der Zeit kulminiert in einem weiteren Detail. Vom bronzenen Relief am Sockel der Statue ist eine Farbbahn herabgelaufen – historische Pa-

tina, Spur des Alterns und des Vergehens von Zeit. Aber welche Zeit genau soll hier vergangen sein? Vergeht in einem Bildraum, der mühelos das Personal zweier Jahrhunderte in sich aufnehmen kann, überhaupt die Zeit? In der Geschichte der Historienmalerei markiert die «Geschichte des Jahrhunderts» einen aussergewöhnlichen Fall – die paradoxe Verschränkung von Anachronismus und Chronologie, die Fiktion einer unmöglichen Zusammenkunft bei gleichzeitiger Wahrung historischer Korrektheit.

8.4 Bibliografie

- Roland Barthes (2005): Roland Barthes, «Der Wirklichkeitseffekt», in: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a. M., 164–172.
- Buddemeier (1979): Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München.
- Comment (2000): Bernard Comment, *Das Panorama*, Berlin.
- Crary (2002): Jonathan Crary, «Géricault, the Panorama and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century», *Grey Room* 9, 6–25.
- Groebner (2008): Valentin Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München.
- Koselleck (1979): Reinhart Koselleck, «Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien», in: Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M., 349–375.
- Hartmann (1925): Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen [1887]*, Berlin.
- Hansmann (1997): Martina Hansmann, «Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' «Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau». Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons», in: Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann (Hgg.) *Bilder der Macht. Macht der Bilder*, München u. Berlin, 157–175.
- Loiperdinger (1996): Martin Loiperdinger, «Lumières Ankunft des Zugs – Gründungsmythos eines neuen Mediums», *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 5, 37–70.
- Luhmann (1986): Niklas Luhmann, «Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst», in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer (Hgg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M., 620–672.
- Luhmann (1990): Niklas Luhmann, «Die Zukunft kann nicht beginnen. Temporalstrukturen der modernen Gesellschaft», in: Peter Sloterdijk (Hg.), *Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft*, Frankfurt a. M., 119–150.
- Müller/Schmieder (2016): Ernst Müller u. Falko Schmieder, *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*, Frankfurt a. M.
- Nietzsche (1988): Friedrich Nietzsche, «Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», in: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München, 243–334.
- Kemp (2006): Wolfgang Kemp, «Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmens im 19. Jahrhundert», in: Kilian Heck u. Cornelia Jöchner (Hgg.), *Kemp Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München u. Berlin, 21–41.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzverschiebung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M.
- Oettermann (1997): Stephan Oettermann, *The Panorama. History of a Mass Medium*, New York.

- Olsen (2012): Niklas Olsen, *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, New York u. Oxford.
- Raulff (2019): Ulrich Raulff, «Letzte Sätze», *Zeitschrift für Ideengeschichte* 13.1, 129–142.
- Robichon/Rouillé (1992): François Robichon u. André Rouillé, *Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855–1856)*, Nîmes.
- Simmel (1922): Georg Simmel, «Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch», in: Georg Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam, 46–54.
- Sternberger (1981): Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.
- Stevens/Gervex (1889): Georges Stevens u. Henri Gervex, «Paris Panorama of the Nineteenth Century», *The Century; a popular quarterly* 39, 256–269.

9. Horizont und Welt bei Blumenberg

Eva Geulen

Horizont ist optisch und räumlich eine Frage der Perspektive,¹ sprachlich aber Sache der Präpositionen – und das ist so geblieben, auch nachdem Philipp von Zesen (1619–1689) der Deutungshoheit von Zentralperspektive und neuzeitlichen Einzelwissenschaften, insbesondere Astronomie und Geografie, den fälligen Tribut zollte, indem er Horizont als «Gesichtskreis» ins Deutsche übersetzte und so die Grenz- und Scheidelinie mit Rücksicht auf ihre subjektive Bedingtheit durch den jeweiligen «Sehepunkt» relativierte.² Dessen ungeachtet reden wir aber noch immer davon, dass etwas *am, hinter, vor, unter* oder *über* dem Horizont erscheint oder verschwindet. Der Reichtum der Präpositionen deutet Optionen an, die dem das Beschränkende betonenden Gesichtskreis fehlen. Und wer etwas hinter, unter, am Horizont sucht oder findet, bedient sich auch keineswegs automatisch einer Metapher. Albrecht Koschorke hat in seiner Geschichte des Horizonts unter anderem unter Bezug auf Hans Blumenberg deutlich gemacht, dass der Horizont symbol- und metaphernresistent ist, gerade weil man ihn zwar jederzeit unmetaphorisch vor Augen haben kann (freie Umsicht vorausgesetzt), es sich aber gleichwohl nicht um einen empirisch-faktischen Gegenstand handelt, den man symbolisch ausdeuten oder übertragend meinen könnte.³ Zur Metapher wurde Horizont folglich, als das, was für Spätantike und Mittelalter wesentlich zu seinem Begriff gehörte, *unter* den Horizont der aufgeklärten Zeitgenossinnen und Zeitgenossen gerutscht war. Erst im achtzehnten Jahrhundert hielt man die Rede vom geistigen Horizont für die Übertragung eines exklusiv naturwissenschaftlichen und abstrakten Begriffs ins Geistig-Menschliche. So tadelte Kant (1724–1804) den Gebrauch der Formulierung «über den Horizont».⁴ Unter bestimmten Umständen sind Metaphern – oder was man dafür hält – Symptome eines beschränkten Gesichtskreises. Den muss man leider auch dem Autorenduo attestieren, das den Beitrag zu *Horizont* im kleinen Suhrkamp-Glossar *Blumenberg lesen* verfasst hat. Sie identifizieren Horizont nicht nur bei Blumenberg (1920–1996) durchgängig als Metapher, sondern behaupten auch, dass unter diesem Lemma die einzige Metapher im grossen *Historischen Wörterbuch der Philosophie* behandelt würde.⁵

1 Vgl. Borchmeyer (2004).

2 Pfeifer (1993), 731.

3 Vgl. Koschorke (1990), 7.

4 Vgl. Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974), 1198.

5 Vgl. Lepper/Künstler (2014), 132.

Hans-Jürgen Engfer, Verfasser des zweiten Abschnittes dieses Horizont-Artikels, hat aber überzeugend nachgewiesen, dass «Horizont» erst neuzeitlich metaphori-sche Qualitäten gewann: Die Verwissenschaftlichung «verhindert, dass das breite Bedeutungsfeld, das sich der Begriff in der Spätantike und im Mittelalter erobert hatte, in seiner neuzeitlichen Verwendung wirksam bleibt».⁶

Im Zentrum der vergessenen, älteren Deutungstradition steht ihm zufolge der sogenannte *Liber de causis*, arabisches Exzerpt aus der Proklos zugeschriebenen *Elementatio theologica*, das im Verlauf seiner Rezeption und Kommentierung durch Gerhard von Cremona (1114–1187) und Wilhelm von Auvergne (1180?–1249) bis zu Albertus Magnus (1200–1280), Thomas von Aquin (1224–1274) und Meister Eckhart (–1328) zur «Summe mittelalterlicher Reflexion über den Menschen» wird.⁷ Im § 2 dieses *Liber de causis* geht es um die Bestimmung des Ortes der menschlichen Seele. Sie befinde sich «nach der Ewigkeit und über der Zeit, weil sie im Horizont der Ewigkeit unterhalb und über der Zeit ist (*quoniam est in orizonte aeternitatis inferius et supra tempus*)».⁸ Die menschliche Seele ist genau zwischen der Zeit und der Ewigkeit anzusiedeln. Sie befindet sich sowohl unterhalb wie oberhalb der Zeit, weil sie sich *im Horizont* – und dieses «in» bedeutet im Lateinischen eben auch «auf» –, der Grenze der Ewigkeit befindet. Deshalb ist die Seele nicht vergänglich wie andere zeitliche Dinge, aber sie hat auch nicht unmittelbar Anspruch auf das Prädikat der Ewigkeit. Vielmehr liegt die Seele auf der Grenze und damit im Einzugsbereich von Ewigkeit, die sie unter bestimmten Umständen erwarten darf – ein Erwartungshorizont der etwas anderen Art –, und befindet sich dadurch in liminaler Affinität zur *aeternitas* Gottes.

Diese Formulierung *in orizonte aeternitatis* muss eine Quelle der deutschen Redewendung «im Horizont von» sein, die in den hermeneutischen Fächern bis heute üblich ist, obwohl (oder auch weil) sie durch den Wegfall der Bedeutung «auf» der Raumanschauung entbehrt, die die anderen Präpositionen plausibel macht. Denn selbst auf dem Meer ist man nicht *im Horizont*, sondern hat ihn, wenn man sich um die eigene Achse dreht, um sich herum. *Im Horizont* von etwas sein ist gewissermassen aperspektivisch gedacht, jedenfalls nicht vom betrachtenden Subjekt her, das den Horizont vis-à-vis vorfindet, sondern vom Horizont als einer Grenze her, die etwas freigibt, aber gleichzeitig auch beschränkt. Die alte Formel aus dem *Liber de causis* ist der einzige Anhaltspunkt, den ich für die Bedeutungsgeschichte des offenbar nur im Deutschen üblichen Ausdrucks «im Horizont von» gefunden habe, der landläufig im Sinne von «Kontext» oder «Zusammenhang» gebraucht wird.

Horizont ist aber bekanntlich auch eine Schlüsselvokabel in Husserls (1859–1938) *Phänomenologie* und spielt eine besondere Rolle bei ihrem Weltbegriff. Der Begriff «Welt» setzt bei Husserl der potenziell endlosen Iteration der Horizonte –

6 Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974), 1195.

7 Ebd., 1193.

8 Ebd., 1189.

dass sich hinter jedem ein neuer auftut – mit dem «Welthorizont» ein Ende.⁹ Ohne Husserl direkt zu nennen, beschreibt Blumenberg diese Operation am Anfang seiner *Matthäuspassion*. Das Problem der endlosen Vervielfältigung von Horizonten wird gelöst, «indem man *im* [Hervorhebung E. G.] «Horizont aller Horizonte» eine *Welt* definiert».¹⁰ Blumenbergs Husserl-Paraphrase attestiert dem Universalhorizont der Phänomenologie aber schon seine Unhaltbarkeit. Der phänomenologische Weltbegriff bleibt ja selbst auf jenen Horizont bezogen, *in dem* er definiert wird und der deshalb nicht Teil dessen sein kann, was da definiert wird: Auch hinter tausend Horizonten erschliesst sich keine abschliessende Welt, sondern ein neuer Horizont.

Diese Spitze gegen Husserls Welthorizont-Begriff, deren grössere ideen- und philosophiegeschichtlichen Implikationen und Konsequenzen Nicola Zambon in seinem jüngsten Blumenberg-Buch¹¹ kenntnisreich rekonstruiert hat, kann bei Blumenberg als Theoretiker der neuzeitlichen Vervielfältigung der Welten und der Horizonte eigentlich nicht überraschen. Und doch hat der frühe Blumenberg in einer für die späteren Bücher – mit Ausnahme der *Matthäuspassion* – atypischen Direktheit sein eigenes philosophisches Projekt ausdrücklich und emphatisch unter Bezug auf Welt und Horizont formuliert. In einem der jüngst veröffentlichten Feuilletons aus dem Jahr 1954 findet sich der bemerkenswerte Satz: «Für das Verständnis dieser ungeheuren geschichtlichen Krise, in der wir noch mitten darin stehen, muss nun alles darauf ankommen, [...] ein Verstehen von Wirklichkeit vorzubereiten, das die ruinanten *Erfahrungen* des letzten halben Jahrhunderts *aufzufangen* und im Horizont *einer* Welt zu befassen vermag.»¹² Ob und wie dieses zunächst erst einmal restaurativ anmutende Projekt, die geschichtlichen Erfahrungen «im Horizont *einer* Welt» zu befassen, versöhnt werden kann mit Blumenbergs Theorie der vielen und möglichen Welten, ist die Frage, die ich anhand einiger ausgewählter Passagen beantworten möchte und mich dabei weitgehend auf die Koppelung von Welt und Horizont beschränke.

Ohne Goethe (1749–1832) geht das natürlich nicht! Gemeinsam mit der Horizontenerfahrung der Inselbewohner Crusoe und Freitag ist Goethes Überfahrt nach Sizilien Gegenstand eines Eintrages in dem postum publizierte Band *Goethe zum Beispiel*. Auch in diesem Text geht es implizit um Kritik an Husserls Vorstellung von Welt als der Erfahrung nicht zugänglichem, unausschöpfbarem, aber gleichwohl absolutem Horizont der Horizonte. Blumenberg misst diesen Weltbegriff der Phänomenologie an deren methodischen Ansprüchen: «Wir sollen, verlangt der Phänomenologe, die Verantwortung für unsere Begriffe aus unseren «Erlebnissen», aus Anschauungen tragen können. Zur Beschreibung solcher Erlebnisse sind jedoch wieder Begriffe unentbehrlich [zum Beispiel der Begriff «Welt»], und gelegentlich gerät der Phänomenologe selbst in den Verdacht, es möchte mit der

9 Vgl. Auer (2020).

10 Blumenberg (1988), 7.

11 Zambon (2017).

12 Blumenberg (2017), 45.

Verantwortung für seine deskriptiven Mittel nicht zureichend bestellt sein.»¹³ Und wenn Blumenberg dann hinzufügt, «[n]atürlich weiss so einer, was ein Horizont ist»,¹⁴ dann formuliert er maliziös den Verdacht, dass der Phänomenologe eben *nicht* weiss, was ein Horizont ist, oder es nur als Begriff weiss, dessen Erlebbarkeit oder Anschaulichkeit fraglich ist. Der Städtebewohner *weiss* zwar, dass hinter den Häusern der Horizont ist, aber er erfährt und sieht ihn nicht oder nur teilweise. Deshalb ist Husserls Vorstellung von der Welt als Horizont der Horizonte «ein Schluss», eine Folgerung, «*pars pro toto*», aber «kein Erlebnis» und keine Erfahrung.¹⁵ Nur wer sich auf das Meer begibt, «kommt in die Sichtposition dessen, der nichts als Horizont vor sich und um sich hat als die Linie, die an jedem ihrer Punkte der Erwartung dieselbe Chance gibt, etwas über sie empor und damit herankommen zu sehen, was sich im Masse seiner Annäherung konkret als das bekannt macht, was es der Typik nach schon in der Erwartung gewesen war».¹⁶ Über diesen Horizont kann immer nur Bekanntes kommen, «seit es Ungeheuer nicht mehr gibt».¹⁷ Weil der Horizont sich aber gerade nicht verändert oder verschiebt, wenn nicht etwas zwischen Beobachter und Horizont tritt, wie zum Beispiel ein Schiff oder eine Insel, die man passieren kann, um so die Verschiebbarkeit des Horizontes tatsächlich zu erfahren, erzeugt die Erfahrung eines leergefegten Seehorizontes paradox keine Vielfalt der Horizonte, sondern eine «Statik des ganzen Erlebnisfeldes».¹⁸ Vor diesem Hintergrund und also nach Husserls eigenen Massstäben wird der phänomenologisch behauptete «Zusammenhang zwischen [...] Horzonterfahrung und dem Weltbegriff als dem [...] nicht mehr erlebbaren Horizont aller Horizonte» fragwürdig.¹⁹

Goethe war ein Zusammenhang von Horizont und Welt dagegen ganz anders zugefallen. Blumenberg zitiert aus der *Italienischen Reise*: «Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt. Als Landschaftszeichner hat mir diese grosse, simple Linie ganz neue Gedanken gegeben.»²⁰ Diese Horzonterfahrung wird Goethe also als Landschaftsmaler zuteil, der das «Konstrukt» Horizont, das eine gemalte Landschaft organisiert, mit einem Male «nackt und leibhaft vor sich» hat.²¹ Was eine Welt als Horizont der Horizonte ist, erfährt also der, der sie vor sich entstehen lassen will, «der sie durch «Konstitution» sich gegeben macht».²² Verkürzt gesagt, Künstler/innen und vor allem Landschaftsmaler/innen wissen besser als Phänomenologinnen und Phänomenologen, was eine Welt als Horizont der Hori-

13 Blumenberg (1999), 67.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., 68.

20 Goethe (1993), 248.

21 Blumenberg (1999), 69.

22 Ebd.

zonte ist. Auf dem Meer macht Goethe damit auch eine Erfahrung, die der zu seiner Zeit noch gültigen Auffassung widerspricht, dass die Ansammlung der Dinge in der Welt die Welt ausmacht (*series rerum*). Vor dem Horizont auf See wird Goethe deutlich, dass die Horizont-Linie weder zur Naturwelt noch zur Zeugwelt gehört und sich vom Schiff aus bestenfalls *als* Natur präsentiert.

Blumenberg führt anschliessend noch Robinson Crusoe auf seiner Insel als Proberstein für Husserls Horizont der Horizonte an. Crusoe «weiss», was ein Horizont ist, weil er sowieso schon viel weiss. Als «Experimentalsubjekt»²³ und phänomenologischer Proberstein eignet sich der Eingeborene Freitag sehr viel besser. Der weiss aber definitiv zu wenig, um über die phänomenologische Iteration der Horizonte belehrt werden zu können, denn am Horizont, «[w]o Himmel und Meer sich berühren, ist seine Welt zu Ende».²⁴ Auf den Schluss, dass hinter dem Horizont ein weiterer Horizont sich auftäte, kann er folglich trotz Rundumblick nicht kommen. Woher Blumenberg weiss, was Freitag wissen oder nicht wissen kann, weiss man nicht.

Die phänomenologische Rede von der Welt als Horizont der Horizonte wird den methodischen Anforderungen der Erlebbarkeit und Erfahrung jedenfalls nicht gerecht. (Dass es sich gleichwohl nicht um eine Metapher handelt, zeigt Goethes Horizonserfahrung.) Aber mit einem einzelnen Satz weist Blumenberg noch auf etwas anderes hin, das in der Horizonserfahrung auf dem Meer sinnfällig wird und einen Einblick in das erlaubt, was der Phänomenologe durch die Operation der Reduktion auszuschliessen versucht. Die Erfahrung zeigt nämlich «etwas davon, wie Reduktion und Verwesentlichung des Gegebenen über das Ungegebene zusammenhängen».²⁵ Die phänomenologische Reduktion, die zu den Sachen selbst, zur Wesensschau vorstossen möchte, ist auf Ungegebenes angewiesen, das sich in der leeren Welt, die sich nicht mehr aus dem zusammenaddiert, was der Fall ist, gewissermassen zeigt – gewissermassen, weil sich etwas, das nicht gegeben ist, auch nicht unmittelbar zeigen kann, sondern nur mittelbar *als* Abwesenheit anwesend ist. Das Ungegebene kann also nicht das schlechthin nicht Gegebene, nicht Existente sein. Mit Heidegger (1889–1976) paraphrasiert wird in der Horizonserfahrung auf dem Meer quasi anschaulich, dass es Seiendes nur im Horizont eines Seins gibt, das nicht selbst ein Seiendes ist.

Darüber, *wie* das Gegebene mit dem Ungegebenen in der Phänomenologie und über sie hinaus zusammenhängt, äussert sich Blumenberg an dieser Stelle nicht. Zwei Modi sind vorstellbar. Zunächst, nun doch, die Metaphern. Sie werden stets dann fällig, wenn es um «Totalhorizonte» geht, «die für unsere Erfahrung nicht mehr zu durchschreiten und abzugrenzen sind».²⁶ Solche Metaphern heissen bei Blumenberg auch *absolute*.²⁷ Der Horizont ist keine Metapher, sondern

23 Ebd., 68.

24 Ebd.

25 Ebd.

26 Blumenberg (1979), 90.

27 Vgl. ebd.

eine Erfahrung, die allerdings nicht bis zum Universalhorizont reicht. Aber eine alte und vielfach bewährte Metapher für die Welt ist der Wald, «den wir niemals anders denn als in ihm Stehende gewahren»,²⁸ wie es im *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* am Ende von Blumenbergs *Schiffbruch mit Zuschauer* heisst. Im Wald zu sein, ist der Erfahrung und Anschauung sehr viel vertrauter, als «im Horizont von etwas zu sein». Zwar besteht der Wald aus Bäumen, aber die von Blumenberg angeführte Redewendung, dass wir den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen, bekundet den Sprung der Anschauung, der zwischen vielen Bäumen und einem Wald besteht. Aus der Versammlung von mehr oder weniger Bäumen ergibt sich der Wald nämlich nicht. Ausgehend von gegebenen Bäumen ist der Wald das «Ungegebene», in dem man aber sehr wohl sein und in dem man sich verirren kann. Deshalb eignet sich der Wald als Metapher von Welt, die uns durch Iteration von Horizonten so wenig gegeben ist wie der Wald durch seine Bäume. Zwischen iterierbaren Horizonten und der Welt klafft dieselbe Lücke wie zwischen Bäumen und Wald. Aber weil einem der Wald auch sprachlich vertrauter ist, ist er eine sinnvollere Metapher für die Welt als ihre Definition «im Horizont von Horizonten» bei Husserl.

Eine weitere Weise, in der Gegebenes sich auf Ungegebenes verwiesen sieht, ist bei Blumenberg der gesamte Bereich des Möglichen im Unterschied zum Wirklichen, was der Fall und gegeben ist. In der Geschichte der Erschliessung des Möglichen spielt für Blumenberg bekanntlich die Kunst eine besondere Rolle, die sich ja auch für Goethes Horzonterfahrung als entscheidende Bedingung erwies. Um den Zusammenhang von Möglichkeitsdenken und Kunstautonomie bei Blumenberg zu verdeutlichen, ist aber etwas weiter auszuholen.

In seinen sogenannten ästhetischen Schriften, vor allem dem Nachahmungsaufsatz von 1957 sowie *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* von 1964 hat Blumenberg die so unwahrscheinliche wie umwegige, dann aber triumphale Dignität der Kunstwerke in der abendländischen Tradition zu klären versucht. In der Antike sprach alles gegen die Würdigung der Kunst als genuin menschliche Schöpfung. Platon hatte behauptet, dass die Künstler, allen voran die Dichter, immer nur lügen können, weil sie schon defizitäre Manifestationen der Ideen nachahmen. Aristoteles hatte die Kunst auch auf Nachahmung festgelegt, aber nicht von Urbildern, sondern in der Natur wirksamen Formprinzipien. Unter diesen Auspizien gab es keinen legitimen Ort für souveräne Künstler und autonomes Schaffen.

Dabei hatte das Mittelalter Blumenberg zufolge eigentlich alles zur Hand, um unter Berufung auf den Menschen als Ebenbild Gottes der Mimesis-Forderung Genüge zu tun und in eins damit menschliche Kreativität zu vindizieren. Den Beweis, dass das durchaus denkmöglich war, liefert Nikolaus von Kues (-1464) mit seinen *Idiota*-Texten von 1450. Der *idiota* begreift die Löffel, die er schnitzt, sehr wohl als Nachahmung, aber nicht eines platonischen *eidos* oder aristotelischer Formprinzipien, sondern als *imitatio* von Gottes Schöpferakt, zu der ihn seine verbürgte Ebenbildlichkeit berechtigt. Genau diese beim Cusaner freilich aufs Hand-

werklich-Technische eingeschränkte Möglichkeit blieb aber historisch folgenlos. Stattdessen verlief die Legitimierungsgeschichte der Kunst und die Überwindung des Mimesis-Gebotes Blumenberg zufolge umwegig über das *theologoumenon* der Allmacht Gottes und die damit verbundene Aufwertung des Möglichen: Als die *potentia* Gottes einmal als so unendlich definiert worden war, dass auch der Kosmos sie nicht erschöpfen konnte, entstand erstmalig ein bleibender «Spielraum unverwirklichten Seins»,²⁹ den die Kunst für sich in Anspruch nehmen konnte.

Nun hat diese Erweiterung des Wirklichen um das Mögliche eine Reihe von Konsequenzen, nicht nur für die Kunst, sondern auch für die ihr gegenüber zusehends abgewertete Natur und schliesslich auch für das Verhältnis der einen zu den vielen möglichen Welten, auf das es hier vor allem ankommt. Man muss sich zunächst vergegenwärtigen, dass Blumenberg in beiden genannten Aufsätzen die triumphale Dignität der autonomen Kunst auch und gerade vor dem Hintergrund seiner eigenen Gegenwart durchaus kritisch sieht. Die Überwindung des Mimesis-Gebotes im Zeichen von Gottes *potentia* war nämlich so erfolgreich, dass die modernen Künste in den bekannten Strudel einer sich beschleunigenden Überbietungslogik geraten sind, von dem vor allem der rasche Wechsel der Avantgarden zeugt. Gegen die metaphysischen Hypothesen der Überwindung des Mimesis-Gebotes, die sich in der Hypostasierung und Verabsolutierung von Kunstansprüchen ebenso bemerkbar machen wie im Innovationsimperativ, macht Blumenberg am Ende seines Nachahmungsaufsatzes mit Paul Klee (1879–1940) eine Alternative geltend. Er deutet an, dass «die Phase der gewalttätigen Selbstbetonung des Konstruktiven und des Authentischen, des ‹Werkes› und der ‹Arbeit›, nur Übergang»³⁰ gewesen sein könnte, und bringt alternativ zur Nachahmung eine «Vorahmung der Natur»³¹ ins Spiel, die er an Paul Klees Bildern illustriert. In ihnen nämlich kristallisierten «unvermutet Strukturen [...], in denen sich das Uralte, Immer-Gewesene eines Urgrundes der Natur in neuer Überzeugungskraft zu erkennen gibt».³² Damit ist nicht gemeint, dass sich der immer gewesene Urgrund der Natur bei Klee *wieder* zeigt, sondern dass er in seiner Kunst neue Überzeugungskraft gewinnt und sich folglich *anders* zeigt: Das Alte gibt sich *neu* zu erkennen. Es geht also nicht um eine Restauration des aristotelischen Natur- und Kosmosbegriffs als der «eine[n] Welt»,³³ sondern Klees Kunst macht Natur (wieder, aber anders, nämlich neu) möglich und damit auch die Idee der *einen Welt* neu überzeugend. Mit dem vielleicht wichtigsten Satz des Textes und in deutlicher Nähe sowohl zu Klee wie zu Husserl: «Es ist ein entscheidender Unterschied, ob wir das Gegebene als das Unausweichliche *hinzunehmen* haben oder ob wir es als den Kern von Evidenz im Spielraum der unendlichen Möglichkeit wiederfinden und in freier Einwilligung *anerkennen* können. Das wäre, worum es letztlich ging, die *Verwesentlichung*

29 Blumenberg (2001a), 35.

30 Ebd., 45.

31 Ebd.

32 Ebd., 46.

33 Blumenberg (2017), 150.

des Zufälligen».³⁴ Wir sind nicht einfach zur freien Kunstschöpfung ermächtigt, sondern wir sind ermächtigt zur Freiheit, den Kern von Evidenz, nach Blumenbergs Romanaufsatz der für die Antike einschlägige Wirklichkeitsbegriff,³⁵ in einem Spielraum, also unter verschiedenen Möglichkeiten und Bedingungen «*relative[r]* Kontingenz»³⁶ wiederzufinden und anzuerkennen. Im Horizont der vielen möglichen Welten gewinnt die «*eine* Welt» eine neue Chance, also nicht wie im Modell von Heideggers Seinsgeschichte qua Rückkehr zur Seinsfrühe der Antike, sondern weil die «*eine* Welt» im Horizont des historisch gewonnenen Möglichkeitsspielraumes nicht mehr dieselbe ist, sondern fortan eine weder auszuschliessende noch notwendige Möglichkeit unter den vielen Welten. Das Kleezitat von der «Verwesentlichung des Zufälligen» – was in Husserls Phänomenologie «Reduktion» heisst – meint also nicht die Verwandlung von Zufall in Notwendigkeit, sondern die Chance, die leere Fülle unendlicher ästhetischer Möglichkeiten in einen gehegten Spielraum begrenzter Möglichkeiten zu verwandeln. So gesehen gibt es keinen Widerspruch zwischen den neuzeitlich gewonnenen vielen möglichen Welten und der *einen* Welt. Wenn verschiedene Welten möglich sind und mögliche Welten auch zur Welt gehören, seit die Neuzeit sich nicht mehr auf eine Welt, wie sie der antike Kosmos war, festlegen lässt, gehört eben diese *eine* Welt auch in den Horizont des Möglichen.

Dasselbe Argument steckt auch im Romanaufsatz. Dort skizziert Blumenberg eine historische Typologie von Wirklichkeitsbegriffen: der antike der unmittelbaren Evidenz, der mittelalterliche einer von der externen Gottesinstanz garantierten und der doppelte Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit, als unendlicher, auf Intersubjektivität angewiesener Kontext und als das nur Ungefügige oder Paradoxe. Wenn wir davon ausgehen müssen, und nach Blumenberg müssen wir das, dass es in der Neuzeit keinen einheitlichen Wirklichkeits- und Weltbegriff mehr gibt, dann sind aber auch die vorangegangenen der Antike und des Mittelalters nicht einfach historisch abgegolten, sondern wieder im Spiel als Möglichkeiten.

Nun hat Blumenberg mit seinen historisch enorm weit und manchmal bis ins Unvordenkliche ausholenden Rekonstruktionen alles darangesetzt, möglichst viel von dem, was, wie der alte Horizontbegriff, unter den Horizont der Neuzeit gerutscht war, in den Horizont der *einen* Welt abendländischer Geschichte zurückzuholen. Umbesetzung und Umweg sind Schlüsselbegriffe für Blumenbergs historisierende Bemühungen, durch die Epochenschwellen hindurch die Einheit der Tradition als die einer gemeinsamen Welt vor Augen zu führen. Böswillige könnten behaupten, Blumenbergs Geschichtsschreibung sei deshalb dem verwandt, was Carl Schmitt (1888–1985) in *Römischer Katholizismus und politische Form* (1923) mit dem Begriff der «Elastizität» für das Überdauern des Katholizismus verantwortlich macht: «Mit jedem Wechsel der politischen Situation werden anscheinend alle Prinzipien gewechselt, ausser dem einen, der Macht des Katho-

34 Blumenberg (2001a), 46.

35 Vgl. Blumenberg (2001b), 49.

36 Blumenberg (2001c), 110.



Abb. 9.1: Paul Klee, Park bei Lu, 1938, 129, Öl- und Kleisterfarbe auf Papier und Jute; originale Rahmenleisten, 100 × 70 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv (Obj. Id. 1419).

lizismus.»³⁷ Aber eine der Kirche analoge «Macht der Tradition», die Gadamer in *Wahrheit und Methode* 1960 aus anderem als katholischem Geist zu rehabilitieren versuchte, gibt es bei Blumenberg nicht und wohl auch kein anthropologisches Substrat für die unvermeidbare und unabschliessbare Geschichte der Umbesetzungen und der sie begleitenden Mythenbildungen. Deshalb wäre es angemessener zu sagen, dass Blumenberg gegen Hegels (1770–1831) Eule der Minerva den Beweis antritt, dass Historisierung nicht zwangsläufig Liquidation bedeutet.

Erst spät, ein Jahrzehnt vor seinem Tod, nach den dicken Historisierungsproblemmis, unter anderem zur *Genesis der kopernikanischen Welt*, der *Vollzähligkeit der Sterne*, den *Höhlenausgängen* und dem Mythos, hat er sich in einem vergleichsweise schmalen Buch mit der Frage nach der Kehrseite der historisierenden Wiederbeheimatung der Tradition *im Horizont* der modernen Welt auseinandergesetzt. Zur Moderne gehört nämlich auch die Erfahrung, «dass nicht Alles-Mögliche möglich *bleibt*». ³⁸ Was ist mit den «gewesenen Möglichkeiten», mit all dem, was historisch *und* logisch nicht mehr möglich, sondern unmöglich geworden ist? Dieses Problem spielt Blumenberg am sehr besonderen Fall von Bachs Matthäuspassion durch: Was ist und kann sie dem spätzeitlichen Hörer noch sein, «unter dessen Horizont die Bilder und Gleichnisse, die heiligen Geschichten und Reden, die Sprüche und Choräle der Bachgemeinde entschwunden sind». ³⁹

Der Titel des ersten Kapitels lautet «Horizontabschreitung». Er beschreibt das Unterfangen dieses Buches, nämlich «keine theoretische Bestandsaufnahme, nicht einmal die ›Umbesetzung‹ des Horizonts der ›impliziten‹ Bachgemeinde, sondern die Konstitution des *noch möglichen* Hörers als des von seiner Tradition verlassenen und doch ihrer punktuell noch erinnerungsfähigen Zeitgenossen». ⁴⁰ Die Metapher «Horizontabschreitung» – und das ist jetzt wirklich eine Metapher, was Blumenberg mit dem ersten Satz des Kapitels einräumt – hat ihren Sinn nur, wenn man den Horizont auf die Zeit, also Vergangenheit und Zukunft von der Gegenwart aus als Sehpunkt bezieht. Man kann dabei zum einen quasi-phänomenologisch so verfahren, dass man all das, was «innerhalb des Umkreises der Position» ⁴¹ liegt, die man innehat oder in die man sich «versetzen» möchte, suspendiert beziehungsweise umgeht. Der Horizont rückt dann sozusagen in den Hintergrund, vor dem sich das Geschehen abspielt. Man konzentriert sich also auf die Personen und Figuren, nimmt sie als wirklich gewesene und lässt die Frage ihres sowie des eigenen Horizontes gerade aussen vor. Aber man kann natürlich auch umgekehrt verfahren und dem Hintergrund, dem Horizont den Vorrang einräumen. Sowohl das eine wie das andere aber «entzieht [jeweils] Wesentliches», ⁴² denn es gilt: «Einseitigkeit ist das Schicksal aller Wahrnehmung». ⁴³ Und in dieser Perspek-

37 Schmitt (2019), 7–8.

38 Blumenberg (1988), 11.

39 Ebd., 8.

40 Ebd., 9.

41 Ebd., 7.

42 Ebd., 8.

43 Ebd.

tive ist es auch einerlei, ob man sich für einen Primat des Erwartungshorizontes oder der Erinnerung entscheidet. Spätestens bei dem in Anführungszeichen gesetzten «Erwartungshorizont» ist deutlich, dass Blumenberg sich mit seiner Horizontabschreitung nicht nur vom eigenen Theorem der Umbesetzung distanziert, sondern auch vom hermeneutischen Ideal der Horizontverschmelzung sowie der Rezeptionsästhetik Jaussens und Iasers.

Darauf, wie Blumenberg seine Horizontabschreitung als die «Konstitution des noch möglichen Hörers als des von seiner Tradition verlassenen und doch ihrer punktuell erinnerungsfähigen Zeitgenossen» in der *Matthäuspassion* umsetzt, welche Rolle dabei das nicht nur immer noch und immer wieder unzumutbare Skandalon spielt, dass ein allmächtiger Gott sich durch Menschen so hat beleidigen lassen können, womit die fromme Theologie des Matthäus besser umzugehen wusste als die historische Bibelkritik, was der Status der Musik ist und Blumenberg gegen das Kerygma der Verkündigung beim Realismus der Passion bleibt, all das würde viel zu weit führen und weg vom «Horizont», in dem wir uns hier bewegen und der uns interessiert. Deshalb nur zwei Schlussbemerkungen:

1. Natürlich weiss einer wie Blumenberg, «was ein Horizont ist». Er weiss es nicht wie Defoes Freitag, von dem er etwas zu rasch und apodiktisch behauptet, dass er es nicht wissen könne; nicht wie Robinson, der es, wie Husserl, auch weiss, aber nicht erfahren, sondern erschlossen hat, und er weiss es auch nicht wie der Landschaftsmaler, der weiss, was ein Horizont ist, weil er sich Welten durch «Konstitution» gegeben macht. Trotzig und vielleicht auch unbelehrbar wie das Kind, das, wie es im Eingangssatz der *Matthäuspassion* heisst, beim Versuch der «Horizontabschreitung» nur die enttäuschende Erfahrung machen würde, «dass sich ihm mit jeder Anstrengung ein neuer, nicht minder unerreichbarer Gesichtskreis aufspannte»,⁴⁴ schreitet Blumenberg in der *Matthäuspassion* – und vielleicht nicht nur dort – die Horizonte ab. Dabei ist Horizontabschreitung nicht bloss Metapher, sondern bewährt sich als Verfahren einer nicht mehr hermeneutischen, also sinnorientierten, aber gleichwohl findigen und kombinatorischen Historisierung. Dieses Verfahren wäre genauer zu beschreiben und in Beziehung zu setzen zu vergleichbaren Ansätzen, etwa bei Michel Foucault in *Les mots et les choses* (1966).

2. Zum Problem der «einen» Welt und dem Horizont: Blumenbergs Kritik an Husserl hat Konsequenzen für das Verständnis dessen, was in dem frühen Feuilleton *eine* Welt genannt wurde. Diese ist, könnte man sagen, als das Ungegebene im Gegebenen, mindestens eine Möglichkeit und damit auch eine Dimension in dem von Blumenberg praktizierten Historisierungsverfahren. In einem anderen der frühen Feuilletons der fünfziger Jahre heisst es über die Aufgabe der Kunst: «Zurückgewinnung aller Möglichkeiten aus ihrer historischen Festlegung».⁴⁵ Es gibt keinen Grund, historisierende Verfahren nicht auch in diesem Horizont zu sehen.

44 Ebd., 7.

45 Blumenberg (2017), 151.

Bibliografie

- Auer (2020): Michael Auer, «Welthorizont», in: Thomas Erthel/Robert Stockhammer (Hgg.), *Welt-Komposita. Ein Lexikon*, Paderborn, 109–112.
- Blumenberg (1979): Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.
- Blumenberg (1988): Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, Frankfurt a. M.
- Blumenberg (1999): Hans Blumenberg, *Goethe zum Beispiel*, Frankfurt a. M.
- Blumenberg (2001a): Hans Blumenberg, «Nachahmung der Natur». Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen», in: Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M., 9–46.
- Blumenberg (2001b): Hans Blumenberg, «Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans», in: Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M., 47–73.
- Blumenberg (2001c): Hans Blumenberg, «Sokrates und das ‹objet ambigu›. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes», in: Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt a. M., 74–111.
- Blumenberg (2017): Hans Blumenberg, *Schriften zur Literatur 1945–1958*, Berlin.
- Borchmeyer (2004): Dieter Borchmeyer, «Aufstieg und Fall der Zentralperspektive», in: Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann (Hgg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg, 287–310.
- Goethe (1993): Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise. Teil 1*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 15/1, Frankfurt a. M.
- Hinske/Engfer/Janssen/Scherner (1974): Norbert Hinske, Hans-Jürgen Engfer, Paul Janssen u. Maximilian Scherner, «Horizont», in: Joachim Ritter and Karlfried Gründer (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel, 1187–1206.
- Koschorke (1990): Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M.
- Lepper/Künstler (2014): Marcel Lepper u. Kira Louisa Künstler, «Horizont», in: Robert Buch u. Daniel Weidner (Hgg.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Frankfurt a. M., 131–145.
- Pfeifer (1993): Wolfgang Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München.
- Schmitt (2019): Carl Schmitt, *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart.
- Zambon (2017): Nicola Zambon, *Das Nachleuchten der Sterne. Konstellationen der Moderne bei Hans Blumenberg*, Paderborn.

10. Horizons of History in Nietzsche

James I. Porter

Nietzsche's theory of history, at least as it is presented in his second *Unzeitgemässe Betrachtung* (1874), *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, is founded on a paradox that can be stated simply: history, understood as the production and possession of historical awareness, is a means of forgetting, and not remembering, the past. Thus, the three modes of historical awareness sketched out in this essay – *die monumentale*, *die antiquarische*, *die kritische Historie*, that is, (i) the location in the past of *monumental* exemplars of greatness, the classical, and the rare; (ii) the *antiquarian* heaping up of facts about his or her own local past; and (iii) the wholesale *critique* and *condemnation* of the past for its being other than the present and of no value to it – are, appearances to the contrary, three ways of *forgetting* the past.¹

The claim that history is how we forget the past may seem like an outrageous provocation, and it will not be found in the critical orthodoxy on Nietzsche. It also runs counter to the surface argument of the essay, which suggests that the difference between the historical and the unhistorical is stark and unbridgeable.² Nevertheless, the claim is perfectly consistent with Nietzsche's view of the representational structures of the human mind, a view that is first announced in *On the Birth of Tragedy* (1872) and that then runs through the rest of his thinking until the end of his career, albeit in different forms and under different banners. Underlying his claim about history is a basic claim about human thought and awareness and its need for containment, boundaries, and other kinds of limits in order to operate, and indeed in order for human life to obtain at all, never mind flourish.³

- 1 Translations of *Untimely Meditations 2*, «The Uses and Disadvantages of History for Life» (henceforth abbreviated as «UM 2», with «F» for Foreword) are from Hollingdale (1983), referred to below by page or section number or both. References preceded by a forward slash are to the pagination of Nietzsche (1988), henceforth abbreviated «KSA». Abbreviations of Nietzsche's works in English follow the standard conventions, with translations listed in the Works Cited: *BGE* (*Beyond Good and Evil*); *BT* (*The Birth of Tragedy*); *D* (*Daybreak*); *EH* (*Ecce Homo*); *GS* (*The Gay Science*); *HAH* (*Human, All Too Human*); *Z* (*Zarathustra*). Translations from the *Nachlass* are my own.
- 2 Salaquarda (1984), 28 draws the hard distinction («*Dichotomie*») that I am opposing. This is the critical orthodoxy. Cf. Nicodemo (2012); Ward (2013), 85: «mutually exclusive beliefs»; Jensen (2016), 50, 80. A rare exception is Stambaugh (1959), 32–33 n. 16, who briefly acknowledges that the differences between the several historical modalities in *UM 2* are not always sharply drawn by Nietzsche.
- 3 This, too, runs counter to the critical orthodoxy. Nicodemo (2012) is an exception here.

The most common terms used by Nietzsche in *UM 2* and elsewhere to designate these life-preserving enclosures that protect the living from being overwhelmed from without include the following: *Horizont* (horizon), *Grenze* (boundary), *Begrenzung* (delimitation), *Horizont-Umschränkungen* (limitations of [one's] horizon), *Kreis* (circle), *Dunstkreis* (surrounding mist), *Zirkel* (circle), *Zaun* (fence), *(umhüllende) Atmosphäre* (enveloping atmosphere), *Hülle* (envelope), *umhüllender Wahn* (enveloping delusion), *historisches Zeltdach* (historical awning), *Gesichtsfeld* (visual field), *Gesichtskreis* (visual field or circle of vision), *Horizont-Perspektive* (perspectival horizon), or *Perspektive* (perspective).⁴ The terms are not so much synonyms as they are metaphors that qualify and complicate one another.

Historical consciousness in general is the result of one such set of horizons: it frames our sense of the present by cordoning off and delimiting the events of the past. What falls outside this horizon is forgotten. In other words, the historical sense (*der historische Sinn*), which gives us a sense of a historical past, is predicated as much on what history banishes from awareness – what it «forgets» – as what it encompasses within its horizons – what it «remembers». Just as «it is altogether impossible to live at all without forgetting» (§ 1, 62/251), so too is it impossible to live without a horizon, illusion, or atmosphere – «the mood of pious illusion in which alone anything that wants to live can live» (§ 7, 95/296) – and therefore without being unhistorical: «The unhistorical is like an enveloping atmosphere (*einer umhüllenden Atmosphäre ähnlich*) within which alone life can germinate (*in der sich Leben allein erzeugt*) and with the destruction of which it must vanish again» (§ 1, 63–64/252; trans. modified; cf. § 7, 95/295); it is required of «everything that is alive» (*alles Lebendige*) (§ 7, 97/298; trans. modified). And «without that envelope of the unhistorical [one] would never have begun or dared to begin» to act at all (§ 1, 64/253).

Historical consciousness is a species and symptom of consciousness in general, and both are conditioned by the same requirement – namely, that action and awareness are predicated as much on what they take in as on what they exclude. This is one of the mainstays of Nietzsche's view of cognition: perspectivism. Perspectival seeing and knowing is a matter of seeing things from a defined if limited angle and across an area mapped out by a closed horizon.⁵ As with history, so too with perspectival seeing. In both cases, Nietzsche's position is characterized by ambivalence. In general, he acknowledges that a partiality of perspectives is an inevitable and essential component of consciousness (for «it is by these horizons, within which each of us encloses his senses as if behind prison walls, that we measure the world», *D II*, 117; trans. Hollingdale). At times he attacks perspectival vision for its limitations (*BGE 6*), while at other times he praises perspectivism for the power of focus it provides (*GM 3:12*). Quite often, it is entirely unclear

4 The list, mostly drawn from *UM 2*, is not meant to be exhaustive.

5 Cf. *HAH 1*, Pref. 6, trans. Hollingdale; emphasis added: «You shall learn to grasp the sense of *perspective* in every value judgement – the displacement, distortion and merely apparent teleology of horizons and whatever else pertains to *perspectivism*», which is «*inseparable from life*, life itself as conditioned by the sense of perspective».

whether Nietzsche wants to bemoan or condone perspectivalism, and it may be fair to say that, being aware of its benefits and limits (and harms), Nietzsche harbors a canny ambivalence towards the concept, which in turn represents an ambiguous reality.

The difficulty lies in the two-sided act of seeing itself, which involves a kind of contingent «blindness» and does an «injustice» to phenomena whenever it seizes its objects, but also does an injustice to the viewer, for whom these alterations remain invisible.⁶ In the field of action, this comes out as the kind of claim that we find in *The Gay Science*: «In dem wir thun, lassen wir» (by doing we forgo; *GS* 304).⁷ Whenever we act, we suppress a manifold of untaken actions: «He who acts is [...] always without a conscience; he forgets most things so as to do one thing» (*UM* 2, § 1, 64/254). This suppression is as much a matter of what we attend to as of what we remove from view simply in order to be able to perform our actions successfully. Here, Nietzsche would be in complete agreement with William James, who recognized that we live, indeed survive, thanks to an in-built attention deficit disorder («selective attention»): we cannot consciously attend to many things at once, and far fewer things than we imagine.⁸ And so, whatever gets done by an agent owes its existence to «the blindness and injustice in the soul of him who acts» (*UM* 2, § 1, 65/254).

Assessing Nietzsche's stance towards the more general claim about the activities of perceiving, thinking, and awareness is somewhat difficult to do, owing to the ambivalence that surrounds his (and our) notions of a limit and the idea of limits in general. For example, if our life is contained within limits, does this imply that our life is limited (i.e., constrained) or simply that it is delimited in ways that need to be determined?⁹ What does it mean to overstep those limits? Is transgression possible or impossible for a thinking subject in Nietzsche's eyes? Are there some limits that can be transgressed and others that cannot? And what is the exact relationship between *historical* boundaries and *existential* or *cognitive* ones? These are some of the main problems that Nietzsche's theory of history raises. How we end up answering them will have a decisive impact on how we view Nietzsche, that is, whether we decide to see him as a transgressive, a rebellious, or a chastening and sobering thinker. And, assuming we take these issues to heart, as I think we should, how we answer these questions will also have an impact on how we view ourselves, that is, whether we think of ourselves as be-

6 Cf. *HAH* 1, Pref. 6, which speaks of «the quantum of stupidity that resides in antitheses of values and the whole intellectual loss which every For, every Against costs us. You shall learn to grasp the necessary injustice in every For and Against, injustice as inseparable from life, life itself as conditioned by the sense of perspective and its injustice». Horizons for Nietzsche come in two shapes, either a surrounding circle or a projected cone (as in a cone of vision). But the true hallmark of a horizon is its invisibility to a user; it is a prison we cannot see and mostly do not even sense.

7 Cf. *KSA* 7:706; 29[180], 1873: «Forgetting is part and parcel of every creation [or <doing>]» (*Vergessen gehört nun einmal zu allem Schaffen*).

8 James (1890) 1: 402, 409, cf. 489.

9 Cf. *GS* 354, diagnosing consciousness.

ings who are in some sense fundamentally limited or delimited and who are capable or incapable of transgressive behavior. But for now, let's take on a smaller task and assess Nietzsche's conceptions of history in *UM 2*, starting with the initial impression he gives there, namely that history (*Historie, die Geschichte*) and the historical (*das Historische*), as these exist in our minds, are defined by a horizon that encompasses remembrance, and that what historical thinking excludes are forgetting and the unhistorical (*das Unhistorische*) – in other words, that the historical and the unhistorical are polar opposites. As I hope to show, these appearances are entirely misleading.

10.1 The *Es war* of history

We may begin with the principal definition of history that is given in the first section of the work. The starting point is a rather unflattering image of a herd of cows (*die Herde*) grazing in their pastures, rambling about and frolicking (as only cows can). They «eat, rest, digest, leap about again», without a care in the world, and without taking the slightest cognizance of their world. «Fettered to the moment (*angebunden [...] an den Pflock des Augenblickes*) and its pleasure or displeasure», neither sad nor bored, they have no sense of time's passing by days, hours, or years. Instead, their life dissolves without a trace into the present (*[das Thier] geht auf in der Gegenwart*), which has no particular temporal value for them: it just is the facticity of their being. Dwelling «within a horizon that is reduced to a point» (*innerhalb eines punktartigen Horizontes*), which is to say, the instantaneous vanishing point of their gaze, they lead a life that is «unhistorical» (*unhistorisch*) (§ 1, 63/252). «A human being may well ask the animal, «Why do you not speak to me of your happiness but only gaze back at me blankly?» The animal would like to say, «The reason is that I always forget what I was going to say» – but then he forgot this answer too and stayed silent: so that the human being was left wondering» (§ 1, 60–61/248; trans. modified).

Looking at these creatures, «man» is both envious and thinks himself superior to the animals before him. He is envious because he is himself «chained» not to the present but to the past. However much he tries, he cannot learn to live «unhistorically» as the herd animal spontaneously does on its own. The past – the inconsolable thought «it was» (*es war*) – haunts him. It chafes and torments. It reminds him of the world's essential imperfection («existence fundamentally is [...] an imperfect tense that can never become a perfect one») and of the fact that «existence (*Dasein*) is only an uninterrupted has-been (*ein ununterbrochenes Gewesensein*), a thing that lives by negating, consuming, and contradicting itself» (§ 1, 61/248–250). And the creature that lives chained to history follows suit, by negating, consuming, and contradicting itself, minute after minute, day after day. Such is the existential predicament of mankind.

Why is the «it was» of the past so painful to bear? Not because the past cannot be recalled in the present (it can: this is what memory is for), but because it is

something over which we exert no control. This *es war* (it was) is the great stumbling block to any living human creature. Signifying the inalterable condition of *das Gewesensein* (what lies completed in the past), the past is radically other, more so than any other alterity in one's midst, including one's own mortality – for death is an «it was» that has yet to be; we feel we can cheat death, but we cannot cheat the past – but also including other living creatures or things that cohabit our present. Over these contemporaneous others we can exert some modicum of control. We can turn them into our personal instruments; we can remove them from view; at the limit, we can destroy them. But not so a past deed, be it our own or another's, or indeed any fact about the world as it once was but no longer is. *A deed cannot be undone*, and it mocks us with its obstinacy and, what is worse, with the appearance of its necessity, even when its occurrence was no more than a matter of happenstance. For in retrospect, the chance event has become an inalterable necessity – an ineliminable «it was». It therefore injures twice over, first in its brutal contingency and then in its inescapable facticity.

Zarathustra rages eloquently against this fact, which he takes to be a basic condition of all existence:

It was (*Es war*) – that is the name of the will's gnashing of teeth and most secret melancholy. Powerless against what has been done, it is an angry spectator of all that is past. *The will cannot will backwards*; and that it cannot break time and time's covetousness, that is the will's loneliest melancholy. [...] *No deed can be annihilated*.¹⁰

And Nietzsche repeats the refrain in later writings, for instance whenever he speaks about the revenge that a finished act, thought, or sentence wreaks on him as he looks back on himself, as for example in *Ecce Homo*, where he speaks of this phenomenon as «the *rancune* of the great».¹¹

And yet there is a work-around. What we cannot alter, we can mitigate, either by subordinating ourselves to the past and accepting the inevitable – through what in *Zarathustra* is called the «redemption of the will» and in *Ecce Homo* is called «*amor fati*» – or else, more radically, by consigning the past to oblivion as though it never existed – through forgetting, or in plainer terms, by a conscious disavowal of remembrance or, what amounts to much the same thing, by rewriting the past. Surprisingly, and out of keeping with these later stances, in *UM 2* Nietzsche appears to take the latter route and to *recommend* the delightful innocence of forgetting, which is to say, the unhistorical life of the herd animal, on the grounds that «it is altogether impossible to live at all without forgetting», as we've seen. There is, to be sure, a difference. Living in a permanent state of immediate oblivion, the animal cannot truly be said to forget a thing: it lacks «the ability to forget» (*das Vergessen-können*) and «the capacity (*das Vermögen*) to feel unhistorically during its duration» (§ 1, 62/250). It lives within a horizon, albeit one that is *punktartig* («reduced almost to a point»), because it is defined by wherever it happens to cast its

10 Z II, «On Redemption», trans. Kaufman; slightly modified; emphasis added.

11 *EH*, «Why I Write Such Good Books», *Zarathustra: A Book for All and None*, 5; trans. Norman.

gaze from one moment (*Augenblick*) to the next. What the herd animal achieves without reflection and without forgetting, the human animal must achieve by a subtler form of calculation, by «drawing a horizon around itself» (*einen Horizont um sich [...] ziehen*) (§ 1, 63/251; cf. § 10, 120/330), thus nominating a domain over which it can exert complete control. What falls inside that horizon is brightly lit and his to remember; what falls outside it is consigned to darkness, oblivion, and nonexistence. And so, whereas the animal lives in a perpetual present – or more precisely, in a series of unconnected present moments – the human animal by contrast lives in an extended present that includes as much or as little of the past as it can bear to withstand.

The ability to impose this kind of dominion over one's phenomenological surround requires a superior act of volition, perhaps of the very highest sort, what Nietzsche labels a truly «plastic power» (*[eine] plastische Kraft*) (§ 1, 62/251). It is «the plastic power of life» (§ 10, 120/329):

That which such a nature [as our own] cannot subdue it knows how to *forget*: it no longer exists, the horizon is rounded and closed (*der Horizont ist geschlossen und ganz*), and there is nothing left to remind us that there are people, passions, teachings, goals lying beyond it (*jenseits desselben*). And this is a universal law: a living thing can be healthy, strong and fruitful only when bounded by a horizon (*nur innerhalb eines Horizontes*); if it is incapable of drawing a horizon around itself, and at the same time too self-centred to enclose its own view within someone else's horizon (*und zu selbstisch wiederum, innerhalb eines fremden [sc., Horizontes] den eigenen Blick einzuschliessen*), it will pine away slowly or hasten to its timely end. Cheerfulness, the good conscience, the joyful deed, confidence in the future – all of them depend, in the case of the individual as of a nation, on the existence of a line dividing the bright and discernible from the unilluminable and dark; on one's being just as able to forget at the right time as to remember at the right time; on the possession of a powerful instinct for sensing when it is necessary to *feel* historically and when unhistorically (§ 1, 63/251–252; trans. modified; emphasis added).

Although Nietzsche appears to be drawing a bright dividing line of his own between the historical and the unhistorical, his choice of words is significant. To *feel* historically is not the same thing as *being* historical. In point of fact, there is an indelible historicist logic working through Nietzsche's view of subject formation in this essay and elsewhere, and it is one that typically gets lost in readings that celebrate him as a prophet of transgression and especially of self-transgression or «self-overcoming». As he indicates in his essay, in a beautifully resonant set of observations, the past inhabits us in ways that we can neither escape nor fully comprehend: «We are the outcome (*die Resultate*) of earlier generations», but also «of their aberrations, passions and errors, and indeed of their crimes; it is not possible wholly to free oneself from this chain» (§ 3, 76/270). Similar sentiments are expressed in *Human, All Too Human*: «Direct self-observation is not sufficient for us to know ourselves: we require history (*wir brauchen Geschichte*), for the past continues to flow within us in a hundred waves (*denn die Vergangenheit strömt in hundert Wellen in uns fort*); we ourselves are, indeed, nothing but that which at every moment we experience of this continued flowing» (*HAH* 2.223; trans. Hollingdale).

In the same vein, a notebook entry from 1875 reads, «We are a multiplication of many pasts» (*eine Multiplication vieler Vergangenheiten*) (KSA 8:34, 3[69]). Finally, a note from 1885 reads, «We are historical through and through» (*wir sind historisch durch und durch*) (KSA 11:442, 34[73]). It is impossible, in Nietzsche's eyes, to escape the clutches of history. And so, when Nietzsche speaks of «feeling *unhistorically*», what he has in mind is more like a mood than a fact, call it «being cheerful», «joyous», or «confident». But what is it to «feel *historically*»?

10.2 Feeling historical while being unhistorical

In *UM 2*, Nietzsche names three ways in which this feeling can obtain, through the monumental, antiquarian, or critical historical attitudes. Each has positive, life-enhancing features that can inspire the living to go on living, as opposed to abandoning life in the face of the ever-greater and crushing burden of historical time, which he understands as a genuine danger to life. But each of these life-nourishing attitudes can as easily degenerate into life-threatening practices owing to the means by which they each «justify» life itself and thereby commit an injustice in some other quarter of life, following Nietzsche's insight into this basic law of action («By doing we forego»).

Monumental history glorifies the past, sometimes in the name of emulation that encourages us to reproduce greatness in the present again. But often monumental history comes at the expense of the present by turning it into a sepulcher of the past under the motto, «let the dead bury the living» (§ 2, 72/264). The same is true of antiquarian history, which in its zeal to preserve life in the past can work against «engendering» life in the present, for instance through its «blind rage for collecting, a restless raking together of everything that has ever existed» that leaves «man [...] encased in the stench of must and mould» and asphyxiated by «the dust of bibliographical minutiae» (§ 3, 75/268). Critical history serves to clear a path forward for those living in the present by judging and condemning («breaking up and dissolving») the past out of «a present need» (§ 2, 72/264). But it does so at the risk of disavowing the less appealing realities of human nature that are found not only in the past but also in the present, for example the unalterable fact that «we are the outcome» of the «aberrations, passions and errors, and indeed [...] crimes» of «earlier generations». ¹² That is the principal «injustice» of critical history, one that we perpetrate against *ourselves* in the present.

Each of these three modes of accommodating oneself to time past and present produces a distortive appropriation of the past and, in consequence, a distortive apprehension of the present. ¹³ Each illustrates a different way of drawing around

¹² This is well noticed by Jensen (2013), 84.

¹³ Cf. *UM* § 2, 70–71/262: «History in general incurs the danger of becoming somewhat distorted, beautified, and coming close to free poetic invention», i.e., mythical fiction (cf. § 6, 91/289–292). Monumental history «deceives by analogies» and «with seductive similarities»; it needs the corrective

oneself a «protective atmosphere» (§ 9, 115/323) by encompassing the sweep of temporal events within a horizon out of which a meaningful and vital life can emerge (§ 7, 97/298). And each is, for these same reasons, a form of living *unhistorically*. This last conclusion is too easily lost in the rapid blur of Nietzsche's distinctions, and it typically is by Nietzsche's readers. Briefly, each of these three historical attitudes produces a rough, formal schematism of what it encompasses, «overlooking» large swaths of time, «forcing» the rest «into a universal mould» and thereby producing what are at best «approximations and generalities», forced similarities («what is dissimilar» is made to seem «similar»), and «mythical fiction[s]» on the basis of «an extremely restricted field of vision» (*ein höchst beschränktes Gesichtsfeld* [or *Gesichtskreis*]) (§ 2, 69–70/261–262; § 3, 267). Thanks to this procedure, «most of what exists [i.e., any given historical attitude and the history it produces] does not perceive at all», and instead «it rotates in egoistic self-satisfaction around its own central axis» (*um ihren eignen Mittelpunkt*) (§ 3, 74/270; 75/268; trans. modified).¹⁴

These last quotations have been drawn from Nietzsche's discussions of monumental and antiquarian history, but they apply equally well to critical history. For it, too, is caught up in its own formal confines, producing a focus that directs critique outward and away from itself but never back at itself. Condemning the injustices of the past, it enables us, hypocritically, «to forget the extent to which to live and to be unjust is one and the same thing» (§ 3, 76/269). Lest we have any doubts about where Nietzsche's loyalties lie, we should recall his response at this point: «If we condemn these aberrations [of the past] and regard ourselves as free of them, this does not alter the fact that we *originate* in them» (76/270; emphasis added). It is in fact the critical historian that prompts Nietzsche to register his complaint that we cannot free ourselves from our ancestral «aberrations, passions and errors», and «crimes». For it is history in its critical capacity, whenever it dispassionately excavates and «verifies» the past as it actually was, that brings these outrages to light. To condemn this past is to condemn ourselves. To negate it is to deny a truth about ourselves. In sum, with each of these forms of history, «the *past itself* suffers» (§ 3, 74/267). And as the past suffers, so do we.¹⁵

of the other two kinds of history (§ 2, 71), but also that of the suprahistorical vantagepoint, to be discussed below.

- 14 The image presented here recalls that of the historical panorama discussed by Geimer (this volume).
- 15 Tempting as it is to value the idea of «critique» wherever it appears in Nietzsche, readers tend to fall into the trap of overvaluing the «critical» mode of history, e.g., Heidegger (2003) § 31, 79; § 50, 106–107; Breazeale (2000); Lemm (2011). Not only is «critique» not universally admired by Nietzsche (think of Socratic wisdom and «the critical-historical spirit» that it emblemizes, to be discussed below). In point of fact, *all* forms of historical awareness rest on the critical capacity. Cf. § 7, 95/295–296, an account of «*der historische Trieb*», which is a generalized feature of all historical inquiry in its destructive and critical capacity before a constructive phase sets in, that of imaginative rearrangement *via* falsification and aestheticization through the application of a «*Bautrieb*» («a drive to construct»; this is called a «*künstlerische[r] Nebentrieb*» in *BT* § 11). In short, all history initially «knows» the past before it falsifies it. Critical history is the historical drive that stops short of the second, recuperative phase.

It only remains to conclude from this last set of reflections (i) that *historical thinking is unhistorical thinking*; (ii) that each of the three modes of historical reflection named by Nietzsche represents a different way of drawing a protective *horizon* or *atmosphere* around the present moment and around those who inhabit it; (iii) that the forms of remembrance embodied by the three modes of history are actually three forms of *forgetting the past*. None of this ought to be controversial given what we have seen up to this point. But even without this evidence, the very same conclusion would have to follow from Nietzsche's basic premise concerning the unhistorical, which I mentioned at the outset of this essay: the unhistorical *fosters* life and is essential to it; it is a protective atmosphere without which its bearer would cease to exist (§ 1, 63–64/252). It is required of «*all living things*» (§ 7, 95/295). And «without that envelope of the unhistorical [one] would never have begun or dared to begin» to *act* at all (§ 1, 64/253). In short, *no action, perception, or thought* can succeed unless it is premised on the unhistorical. To *act* one has to *forget*. *In dem wir thun, lassen wir*.

Needless to say, each of the three modes of historical perception described in the essay is the product of such an act. They are all equally exemplifications of the «plastic power» of mankind that retouches everything that it sees in its own image. In case this still seems unlikely, consider what Nietzsche says about «*historical men*»: «[They] have no idea that, *despite their preoccupation with history, they in fact think and act unhistorically*» (*sie wissen gar nicht, wie unhistorisch sie trotz aller ihrer Historie denken und handeln*). They are unaware that their preoccupation with history «*stands in the service, not of pure knowledge, but of life*» (§ 1, 65/255), be it for the sake of emulating past greatness, developing local or national pride, or shoving the past aside to make room for life in the present. History is a vital function of the living, whether one knows it or not, and whether one *wants* it or not. Indeed, it is only through a preoccupation with history that «*man became man*» (*wird der Mensch zum Menschen*) (§ 1, 64/253; trans. modified). And yet, as resounding as this last point may seem, there is nothing unequivocally triumphant about the claim. For what, after all, is it for «man» to be «man»? Here we need to remember that for Nietzsche the all-too-human animal – that «timorous and shortlived animal» that we call man, who «*emerg[es] again and again to the same needs and distresses and fend[s] off destruction only with effort and for a short time*» (§ 2, 68/259) – is a complex, dubious, and deeply equivocal creature, at once marvelous and flawed, and the one because the other – that is, marvelous owing to its flaws.¹⁶ And the same holds for the historical and the unhistorical, which, though they are not exactly identical despite the many traits they share, are best seen as each other's *equivocation*. History is the unhistorical posing as the historical, while the unhistorical postures as history's contrast.

16 Cf. the claim in *GM* 1, 6 (trans. Kaufmann): «It is only fair to add that it was on the soil of this *essentially dangerous* form of human existence, the priestly form, that man (*der Mensch*) first became an *interesting animal*, that only here did the human soul in a higher sense acquire *depth* and become *evil*.»

Nietzsche's underlying point in *UM 2* resonates across his writings: it is through the plastic power of fashioning horizons – these massive webs of illusion – that life becomes apprehensible and worth living at all. But as such, it comes at a considerable price. We first hear about this idea in *The Birth of Tragedy* in the form of the Apollonian principle, which represents the «delicate boundary line» (*die zarte Linie*) thanks to which appearances appear at all, but which cannot be overstepped without spoiling the dream-like illusion that the Apollonian horizon creates. Apollonian appearances provide an aesthetic justification of life, and, as in *UM 2*, this justification that operates principally on the level of culture. Thus, myth, that un-historical conceit *par excellence*, is the most vital element of culture. In the absence of myth, cultures «lose their healthy, creative, natural energy; *only a horizon surrounded by myths* encloses and unifies a cultural movement (*erst ein mit Mythen umstellter Horizont schliesst eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab*). Only by myth can all the energies of fantasy and Apolline dream be saved from aimless meandering» (§ 23; emphasis added; trans. Speirs).

Myth in *The Birth of Tragedy*, typified most of all by the myth of the Dionysian, is the exact equivalent of the unhistorical in *UM 2*: it creates the conditions in which «the immediate present» appears «*sub specie aeterni* and, in a certain sense, as timeless», cut off from the past by a «gulf of oblivion» (*BT* §§ 7, 23). In fact, the two works, separated by a mere two years, are strictly analogous.¹⁷ Their surface arguments are identical. Both lament the progressive withering away of timeless myth and the hypertrophy of the «historical sense» (*der historische Sinn*) and of «the critical-historical spirit» under the influence of «the enormous historical need of dissatisfied modern culture» (*ibid.*).¹⁸ And both argue, at least on the surface, for the selfsame antidote: a return to the virtues of the unhistorical and the mythical as a means of revitalizing contemporary culture.¹⁹ By obliterating all forms of time-keeping, the greatly expanded eternal present replaces the present that is known to historical cultures as a slice of time sandwiched between past and future. The newfound timeless and tenseless present gives an incalculable *relief* from the burdens of temporality. It reproduces what is known and envied in modernity as «Greek serenity» or «cheerfulness» (*griechische Heiterkeit*», *BT* §§ 23, 7) and glorified as an eternal «present» (*das Gegenwärtige*, § 11).

The hidden sting of Nietzsche's apparent endorsement of this unhistorical mythological temporality is that it resembles what the moderns already do unbe-

17 Nicodemo (2012), 383–384, also notices this connection, which is often denied (cf. Jensen [2016], 68).

18 Cf. *BT* § 23: This culture «cannot be satisfied by anything it devours, and since even the most nourishing, health-giving food, when touched by it, is usually transformed into «history and criticism»». In *BT*, the rise of Socratism coincides with the rise of «the critical-historical spirit», itself a branch of science and so, like it, conceived as constructing fields of knowledge bounded by a horizon («an infinite number of points on the periphery of the circle of science») that fails to close itself off definitively: it points to a murky outside, a realm of the unknown; the horizon is never stable (for «we have no way of foreseeing how the circle could ever be completed», *BT* § 15).

19 «The rebirth of German myth» (*BT* § 23).

knownst to themselves in their own practice of oblivion, not least because Greek «cheerfulness» is itself the unconscious *product* of modernity. That this is the case is clear from one more twist in Nietzsche's chain of argument. One of the areas named in *The Birth of Tragedy* that is taken over by myth is *history*, which then predictably denies its own mythical origins: «for it is the fate of every myth to creep gradually into the narrow confines of an allegedly historical reality (*in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen*) and to be treated by some later time as a unique fact with historical claims» (§ 10). In a word, *history is myth that pretends to be historical and, so too, «mythless» (mythenlos)* (§ 23). Indeed, the whole of Nietzsche's picture of antiquity in *The Birth of Tragedy* is nothing other than a myth about antiquity that is being presented in the guise of a history. He is challenging modernity on its own ground and in its own terms by pitting one myth (his own countermyth) against another (the moderns' «history» of the classical past). He is rendering antiquity *untimely*.²⁰

Here we can add one further essential ingredient to the vital activity that makes human life possible for us, which I so far have only mentioned in passing: not only is the enclosing of manifolds within horizons essential to life, but so too is *disavowing* this very activity. Life requires illusion; but it cannot be lived *as* illusion. And illusion can as easily degenerate into an activity that is inimical to life even as it continues to serve the ends of life after its own fashion. That is why life stands forever in need of frequent disillusionment; it has to be reminded of the fictions that permit it to flourish, and of the fact that no one can be perfectly unhistorical. In short, it needs not only a sense of history but also a sense of history's illusion-creating mechanisms, which means that life needs to be reminded of the true character of life.

Hence the complexity of Nietzsche's position in *UM 2*, which in the very formal structure of its argument captures – mimics and critiques – the perplexity of human nature it is commenting on by wavering between extremes: it erects distinctions only to erode them, again and again, as if performing the dialectical logic of avowal and disavowal that it is laying bare. Proceeding in a non-linear direction, Nietzsche's thought does more than capture or critique the perplexity of human nature. It brings out the fragility and vulnerability of all final stances towards history, for we stand in an aporetic relation to the past, present, and future – as does life. We are untimely. We are untimely creatures. Let's clarify Nietzsche's thoughts on illusion before we turn to some final consideration of the nature of temporality, which we have perhaps been taking in too facile a way up to this point. For what if time is *itself* an illusion?

The claim that illusion is the product of boundary-setting, and as such is the primary function of human activity, is a core feature of Nietzsche's thinking both in his writings from around 1870 to 1874 and in his later works, for example *Beyond Good and Evil*. But this position comes with significant caveats: «Consider any morality with this in mind: what there is in it of «nature» teaches hatred of the *laisser*

20 See Porter (2000; 2018).

aller, of any all-too-great freedom, and implants the need for *limited horizons* (*das Bedürfniss nach beschränkten Horizonten*) and the nearest tasks – teaching the narrowing of our perspective, and thus in a certain sense *stupidity, as a condition of life and growth* (§ 188; cf. *ibid.*, § 231; trans. Norman). To think and to perceive is – for the most part unwittingly and unwillingly – to fence off and simplify phenomena; it is to «make stupid» (cf. *GS* § 354).²¹ Only so are existence and life possible.

It is here that the herd animal and the rational calculating animal finally meet on common ground.²² It would be wrong to imagine that what the animal does spontaneously (forgetting) the human animal performs of set purpose, as though forgetting were a clever trick that we have learned in imitation of the grazing animal.²³ Nor should we for a moment think that Nietzsche is defending, let alone recommending, the human propensity for self-deception and disavowal. Rather, he is exposing its *ineluctability*. His point is that we can no more control our need for this kind of self-deception than we can achieve it to any degree of perfection. We are constantly reminded of our mistakes after the fact, if at all. Indeed, Nietzsche makes it his business to be among the first to remind us of these very mistakes, and on every page that he writes. He also assures us that we will continue to go on making the same simplifications and eliminations – our mistakes – unwittingly in the future. That is part of our all-too-human *condition humaine*.²⁴

But in one sense, our reductions of the world do perform a vital function: the horizons we draw around the present through our approach to the historical past are *defense* mechanisms; they conserve life and fend off vital dangers. But what exactly does historical thought have to defend itself against – apart, that is, from its own illusions? The answer, I believe, lies not only in the threat of *das Gewesen-sein*, the unalterable «it was» of time that has past, but in the nature of temporality itself, which, Nietzsche suggests, does not unfold in an orderly and rational way. In a word, time is an untimely affair. This background assumption is what makes his second *Meditation*, precisely, an untimely one.

21 Cf. the passages from *HAH* 1, Pref. 6 quoted in nn. 3 and 5 above.

22 The difference between a horizon that is spun around a *Mittelpunkt*, as in the case of the human (§ 3,75/268), and one that is *punktartig*, as in the case of the animal, is only a matter of degree, not of kind. But then, the human is *also* an animal, however much he may deny this «deadly» truth (§ 2, 68/260; § 9, 320/112). Like the animal, historians are «fettered to the moment» (*angebunden [...] an den Pflock des Augenblickes*), whether this is defined by the narrow present moment they inhabit or by the punctual form of isolated facts that steal their attention. Historians are «legionaries of the moment» (*des Augenblicks*) who build their existences around the existence of a fact that «is always stupid» (*dumm*) and that «has at all time resembled a calf (*Kalb*) rather than a god» (§ 8, 106/310; emphasis added; cf. «*der Götzendiens[t] des Thatsächlichen*», § 8, 105/309). Facts are the stupid *bêtises* of the historian-animal.

23 Pace Heidegger (2003) § 9, e.g., 30, who overstates the differences that Nietzsche deliberately underplays («the lack of any cardinal distinction between man and animal,» *UM* §9, 112/319).

24 Cf. *GM* Preface 1.

10.3 Against linear time

Offering a cautionary tale about the hazards of historical awareness, Nietzsche is also producing a complex notion of temporality that gives intelligibility and an even greater urgency to his recommendations. First, he proposes a view of time that contrasts with Christian eschatology and the «disguised theology» (*UM* 2, § 8, 102/305) of monumental and antiquarian time, both of which are rooted in «the religion of the power of history» («the idolatry of the factual»; § 8, 105/309) and are directed by «the priests of the mythology of the idea» (§ 8, 105/309).²⁵ This counter-view embraces a history that is nonsalvific,²⁶ nonteleological, and nonlinear. On this view, which he calls «the suprahistorical» (*das Überhistorische*), the world is ridden with chance events, it essentially lacks meaning, it gives no secure purchase to horizons, shapes, or forms, and it rages on chaotically in an «unending superfluity of events» (§ 2; 66/256) and of infinitely graded differences and particularities (§ 2, 70/261). There is something sickening and nauseating about this oppressively disenchanting worldview, which drains history, and indeed life itself, of all meaning (§ 2, 66/256), *if* what you are looking for is temporal stability, which is to say horizons that are fixed in place and not subject to restless and unfathomable change and revision, which is precisely what the suprahistorical in the end affirms: it «lead[s] the eye away from becoming (*von dem Werden*) towards that which bestows on existence the character of the eternal and equivalently meaningful (*des Ewigen und Gleichbedeutenden*)» (§ 10, 120/230; trans. modified). The suprahistorical thus involves two kinds of apprehension in rapid succession: first, a disorientating glimpse of the temporal chaos of Becoming, followed by a sublime indifference to temporal movement itself, what we might call a chaos of the Eternal, achieved through a reification of the Event. Where all meaning is equivalently the same, meaninglessness results.

Nothing is more disturbing than seeing one's familiar historical horizons disappear in a tidal flood of change. Nietzsche makes it clear that the subject of history who lives safely walled off from time thanks to his narrow historical horizons owes his «superlative health and vigor» entirely to this selective blindness and «injustice» to phenomena, «while close beside him a man far more just and instructed than he *sickens and collapses because the lines of his horizon are always restlessly changing*, because he can no longer extricate himself from the delicate net of his judiciousness and truth and recover his straightforward capacity to will and desire» (§ 1, 63/252; trans. modified; emphasis added).

But nausea is not the only option. A daring and generous acceptance of the given (what Nietzsche calls *amor fati*) and an openness to unknown, if unfathomable, pasts, presents, and futures²⁷ is an equally valid response, one that recog-

25 The argument anticipates Nietzsche's critique of the secularized ascetic ideal in *GM* 3.

26 «The suprahistorical man sees no salvation (*Heil*) in the process» (§ 1, 66/255).

27 That is, «every flight into the unknown», a path that conventional history resists with all its might (§ 8, 102/304).

nizes, as Nietzsche seems willing to do, that «the world is complete and reaches its finality at each and every moment. What could ten more years teach that the past ten were unable to teach!» (§ 2, 66/255–256).²⁸ A view like this, attributed here to the suprahistorical vantage point, has echoes with Nietzsche's own theory of the Eternal Recurrence, which is premised not on the idea that time repeats itself but on the problem whether one would *want* to repeat one's life once or eternally, which is a different proposition altogether. The challenge is an ethical one that tests our commitment to and our capacity for living with ourselves in time, as temporal beings who are confronted, rudely, with our own temporal finitude and imperfectness. For, as he says, «existence fundamentally is [...] an imperfect tense that can never become a perfect one» (§ 1, 61/250). It is this because time is in a steady (or rather, unsteady) state of becoming.

But before we succumb to the easy and rather fashionable conclusion that history is a restlessly shifting and endlessly changing set of contingencies, Nietzsche adds one more feature to his portrait of time, namely the fact of its inextricable *complexity*. Here, he quotes from two sketches by Franz Grillparzer, *Zur Dramaturgie* (On Dramaturgy) and *Über den Nutzen des Studiums der Geschichte* (On the Usefulness of the Study of History), both published posthumously in 1872:²⁹

Indeed, Grillparzer ventures to declare: «What is history but the way in which the mind of man apprehends *events impenetrable* to itself; [...] substitutes something comprehensible for what is *incomprehensible*; imposes its concept of purposiveness from without upon a whole; and *assumes the operation of chance where a thousand little causes have been at work*. All human beings have at the same time their own individual necessity, so that *millions of courses run parallel beside one another in straight or crooked lines, crisscross one another, frustrate or advance one another, strive forwards or backwards, and thus assume for one another the character of chance*, and so, quite apart from the influence of the occurrences of nature, *make it impossible to establish any all-embracing necessity prevailing throughout all events.*» (UM 2, § 6, 91–92/290–291; slightly modified; emphasis added)

Time here is truly untimely. It is also unruly, less a matter of tracing arcs and lines than a matter of tracing inextricable *entanglements* that capture us and events in no single and definable fashion. «Only that which has no history is definable» (GM 1:13), whereas it is in the nature of temporality to be, precisely, maximally overdetermined to the point of being undefinable. As temporality goes, so goes identity, for it is in the nature of identity to be caught up in webs of entanglements. That is the lesson of Zarathustra where he refers to «the knot of causes in which I am entangled» (*der Knoten von Ursachen kehrt wieder, in den ich verschlungen bin*),³⁰ and it is repeated in *Ecce Homo*, where Nietzsche speaks of having «something *behind* you that you were never allowed to will, something the fate of humanity was *knot-*

28 *Amor fati* is not «love of fate» in the sense of bowing before universal necessity. It is an acceptance of the actually given as this obtains at any moment in time and the utter affirmation of what happens to be the case, even and especially if what happens is a product of chance.

29 Grillparzer (1872), 9:40 and 129.

30 Z III, «The Convalescent», 2; trans. Kaufmann.

*ted up in» (worin der Knoten im Schicksal der Menschheit eingeknüpft ist).*³¹ This kind of entanglement and overdetermination – this *Verknotung* («complex» or «knotting together» of factors, § 2, 70/261) – is the only condition under which any seizure of one's historical bearings can take place. For existence, in its temporal character, *lives off* its internal contradictions and complexities (*davon lebt*, § 1, 61/250). Time, history included, is pluriform and a matrix of unforeseen possibilities: it is an accident waiting to happen, and not just once, but again and again, and differently each time. A nonreductive model of time like this recognizes that time is never fully present to itself, or to us:

Whoever doesn't grasp how brutal and meaningless history is will also fail to understand the impulse to make history meaningful. Now consider how seldom such a meaningful understanding of one's own life is [...]: how could any reasonable outcome emerge out of all these veiled and blind existences when they act so chaotically with and against one another? (KSA 8, 5[58]; 1875)

In *UM 2*, Nietzsche seizes on this view of history as a tangle of factors that no amount of rational labor can disentangle and offers it as a counter to the historicist views that he attacks, for these work merely to simplify and disentangle the many spools of pluridimensional time and then assigns their logic to some underlying historical «force». Nietzsche has fully taken on board Grillparzer's analysis.³² And in doing so, he has vastly complicated the picture of time that should be taken into account if we wish to understand his essay. In particular, he is inviting us to take up an alternative view of time according to which temporal relations represent the entanglement of a multidimensional kind and are neither static nor a matter of horizons that recede along a flat plane.

There are several advantages to this view of temporal relations as irreducibly imbricated and overdetermined.³³ One advantage, which is phenomenological, is that time «cannot be viewed directly».³⁴ Hence, it cannot be objectified without distortion. Another is that time, in its unruly sense of lateral and longitudinal entanglements, is resistant both to positivist historicism and to any historical scheme that promotes the ideal of timelessness as a refuge from time. From here an interesting prospect opens itself up to view – the possibility that time, which does not run in straight lines, might be *constitutively* out of joint, which is to say anachronic,

31 *EH* «Why I Write Such Good Books», *Zarathustra: A Book for All and None*, 5; trans. Norman.

32 Despite its neglect (e.g., Salaquarda (1984); Guery (1998); Liebsch (1996), 125 is a brief exception), Grillparzer's model of historical time is palpable elsewhere in *UM 2*. For now, consider just two significant passages: § 2, 70/261–262 (on the endlessly differentiated particularity and singularity of individual events ruled by chance) and § 4, 78/272 («the disorderly, stormy and conflict-ridden household» of temporal events). Small wonder that Nietzsche sought to recruit Grillparzer to his camp: «he is almost always one of *our own!*» (Letter to Erwin Rohde from 7 December 1872; Nietzsche (1986) 4:98).

33 Contrast the liberal pluralist view of Koselleck (2018), 194: «history is composed of a multiplicity of meanings (*Vielsinnigkeit*). There is no «history in and for itself», no «history in general»». This is not Nietzsche's view. For him, temporality operates behind the backs of subjects and for that reason alone is ultimately unmasterable by them and irreducible to meaning.

34 Grosz (2004), 5.

and hence that both the past and the present are available and unavailable to us in plural and not singular ways, a veritable «knot» of complexities.³⁵ The greater the awareness we have of this possibility and its unmasterable content, the more open we will be to what the past has to offer, and the better our chances of living with the past in the present and future will be as we straddle the various dimensions of time that loom around us without our being enslaved either to a notion of historical facticity (the attitude that the past is irreversibly finished and merely awaits rediscovery), which needs to be distinguished from the facticity of the given (the *Begebenheit*), to an excessive magnification or diminution of the past just because it is past, or to an overvaluation or undervaluation of the present just because it is the moment in which we happen to find ourselves.

Nietzsche knows that the historian will always be tempted to go another way. Confronted with so much complexity, the historian presses for a simplicity that acts counter to life by unraveling (hence, disavowing) the messy spool of time (*UM* 2, § 5, 83–84/280; cf. § 9, 108/313; § 4, 81/276). The only question that remains is how it can be that *accepting* the entanglements of time serves *life*. Isn't a protective horizon required to make this effort? Nietzsche's answer here, I suggest, is that even this picture of time as a chaotic assemblage of strands, to which the suprahistorical vision is partly allied, is the product of a horizon, one that has been drawn not around history, with the historian standing at its dead center, but around the totality of time itself, which is, after all, a fictional *Grenzbegriff* in its own right. (One might compare Hans Blumenberg's concept of a «*Horizont aller Horizonte*».³⁶) Protected on this model is not, in the first instance, the life of an individual or a culture, but life in the largest possible sense: life as it belongs to «nature, the world, and the whole sphere of becoming and transitoriness» (*GM* 3:11). Measured against this largest of values, history takes a back seat. This is not to say that the value of history is negated. Rather, it is contested as an end in itself. Only by subordinating history to time and both to life, can we learn to live with ourselves in the present, as the untimely creatures of time that we are.³⁷

35 See Nagel/Wood (2010) on the «anachronic»; and a host of other recent authors on the synchronicity of temporal relations that is a kind of anachronic temporality, e.g., Bloch (1977 [1932]); Fabian (1983); Rancière (1996); Didi-Huberman (2002), esp. 62: «a knot of anachronisms, [...] a mixture of things past and present»; «a play – or knot – of heterogeneous temporalities»; The Postclassisms Collective (2019), ch. 2.8 («Untimeliness»).

36 See Eva Geulen's discussion (this volume), with her comment, which fits Nietzsche to a tee: «Auch hinter tausend Horizonten erschliesst sich keine abschliessende Welt, sondern ein neuer Horizont.»

37 I wish to thank Beate Fricke and Lucas Burkart, the organizers of the 2019 Colloquium Rauricum, for the opportunity to present and refine my thoughts on *UM* 2, which had been brewing in my mind for years, as well as the participants of the colloquium and Anthony Jensen for comments.

10.4 Works Cited

- Bloch (1977 [1932]): Ernst Bloch, «Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics», *New German Critique* 11, 22–38.
- Breazeale (2000): Daniel Breazeale, «Nietzsche, Critical History, and *Das Pathos der Richter-tum*», *Revue Internationale de Philosophie* 54.211 (1), 57–76.
- Didi-Huberman (2002): Georges Didi-Huberman, «The Surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology», *Oxford Art Journal* 25.1, 59–70.
- Fabian (1983): Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York.
- Grillparzer (1872): Franz Grillparzer, *Grillparzer's sämtliche Werke*, ed. Heinrich Laube and Josef Weilen, 10 vols., Stuttgart.
- Grosz (2004): Elizabeth Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely*, Durham, NC.
- Guery (1998): François Guery, «Sources de Nietzsche», *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 188.3, 347–357.
- Heidegger (2003): Martin Heidegger, *Zur Auslegung von Nietzsches II. Unzeitgemässer Betrachtung*, «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben», ed. Hans-Joachim Friedrich, in: *Gesamtausgabe II Abteilung, Vorlesungen 1919–1944*, vol. 46, Frankfurt a. M.
- James (1890): William James, *The Principles of Psychology*, 2 vols., New York.
- Jensen (2013): Anthony K. Jensen, *Nietzsche's Philosophy of History*, Cambridge.
- Jensen (2016): Anthony K. Jensen, *An Interpretation of Nietzsche's «On the Uses and Disadvantage of History for Life»*, New York.
- Lemm (2011): Vanessa Lemm, «History, Life, and Justice in Friedrich Nietzsche's *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*», *The New Centennial Review* 10.3, 167–188.
- Liebsch (1996): Burkhard Liebsch, «Probleme einer genealogischen Kritik der Erinnerung: Anmerkungen zu Hegel, Nietzsche und Foucault», *Hegel-Studien* 31, 113–140.
- Nagel/Wood (2010): Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York.
- Nicodemo (2012): Nicola Nicodemo, «Die Poetik der Geschichte und die Krise des Historismus», in: Marco Brusotti and Renate Reschke (eds.), *Einige werden posthum geboren*, Berlin, 379–390.
- Nietzsche (1983): Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge.
- Nietzsche (1986): Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in acht Einzelbänden*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, Berlin.
- Nietzsche (1988): Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, 2nd ed., Berlin.
- Nietzsche (1996): Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge.
- Nietzsche (1999): Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, ed. Raymond Geuss, trans. Ronald Speirs, Cambridge.
- Nietzsche (2002): Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, ed. Rolf-Peter Horstmann, trans. Judith Norman, Cambridge.
- Nietzsche (2005): Friedrich Nietzsche, *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, ed. Aaron Ridley, trans. Judith Norman, Cambridge.
- Porter (2000): James I. Porter, *The Invention of Dionysus: An Essay on «The Birth of Tragedy»*, Stanford.
- Porter (2018): James I. Porter, «Untimely Philology: Nietzsche, Classics, and Modernity», in: Thomas Stern (ed.), *A New Cambridge Companion to Nietzsche*, Cambridge.

- Rancière (1996): Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel* 6, 53–68.
- Salaquarda (1984): Jörg Salaquarda, «Studien zur zweiten Unzeitgemässen Betrachtung», *Nietzsche-Studien* 13, 1–45.
- Stambaugh (1959): Joan Stambaugh, *Untersuchungen zum Problem der Zeit bei Nietzsche*, Den Haag.
- The Postclassicisms Collective (2019): The Postclassicisms Collective, *Postclassicisms*, Chicago.
- Ward (2013): Joseph Ward, «Life, the Unhistorical, the Suprahistorical: Nietzsche on History», *International Journal of Philosophical Studies* 21.1, 64–91.

11. Koloniale Privilegien. Neue Horizonte für globale Gesellschaften?

Madeleine Herren

11.1 Einleitung: «Platzusancen» – koloniale Privilegien im globalen Kontext

Im Sommer 1882 setzte sich die Regierung der Schweiz mit einer Frage auseinander, für die sich keiner der Departementsvorsteher für kompetent erklären wollte. Es ging um die juristischen Befugnisse des schweizerischen Generalkonsulats in Japan, die sogenannte Konsulargerichtsbarkeit. Das Recht, nicht der lokalen Gerichtsbarkeit ausgesetzt zu sein, exterritoriale Vorrechte zu besitzen und gegenüber der lokalen Justiz immun zu sein, gehörte zu den zentralen westlichen Privilegien und hatte im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts eine synonyme Bedeutung für westliche Kolonialherrschaft erreicht. Am Beispiel der schweizerisch-japanischen Beziehungen im neunzehnten Jahrhundert lassen sich die ambivalenten Folgen einer privilegienbasierten Jurisdiktion exemplarisch aufzeigen. Die Vorstellung der Verbreitung universalistischer, westlicher Rechtsnormen machte nicht nur deutlich, dass die in aussereuropäische Regionen gespiegelte Einheitlichkeit weit über die nationale Rechtsvereinheitlichung hinausging. Solche Privilegien entwickelten vor Ort eine eigene gesellschaftliche Dynamik, deren Potential in diesem Beitrag diskutiert werden soll. Exterritoriale Vorrechte werden demnach nicht ausschliesslich als rechtliche Problematik, sondern ebenso sehr als soziales Distinktionsmerkmal verstanden, als gemeinsame Basis einer heterogenen Gesellschaft, die sowohl als Fremd- als auch als Eigenbezeichnung vom ausgehenden neunzehnten Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg den Namen *Foreign Residents* führte.

Für Gesellschaften, die sich selbst als *Foreign Residents* bezeichneten, stellten rechtliche Privilegien einen Identifikationsprozess dar. Dieser, so unsere These, verlieh *Foreign Residents* ungeachtet ihrer sehr unterschiedlichen Herkunft eine soziale Kohärenz, die von den Kolonialmächten nicht intendiert war und von diesen kritisch rezipiert wurde. Die Annahme, dass Exterritorialität im kolonialen Kontext zur Bildung globaler Gesellschaften beitrug, bedingt eine spezifische theoretische und methodologische Ausrichtung mit dem Ziel, auch historiografisch neue Horizonte zu suchen, und damit letztlich zu erreichen, dass sich mit bislang wenig berücksichtigtem Quellenmaterial neue Fragen stellen lassen. Auf der in-

terdisziplinären Ebene kommt ein solcher Ansatz den derzeit geführten Diskussionen um einen *Historical Turn* in der internationalen Rechtsgeschichte entgegen, wie er beispielsweise im *Journal of the History of International Law* geführt wird.¹ In unserem Kontext ist dabei bedeutsam, dass sich im interdisziplinären Diskurs die Aufmerksamkeit von den Normen zu den Praktiken verschiebt und Dinge, Orte, Agency eine bedeutende Rolle zu spielen beginnen.² Diese Entwicklung erlaubt wiederum eine globalhistorische Horizonterweiterung, die es insbesondere aus der Perspektive der Globalgeschichte aufzugreifen und über die Geschichte der Imperien und des Imperialismus hinaus zu erweitern gilt.³ Für die Geschichtsschreibung öffnet sich dadurch die in der Globalgeschichte⁴ bislang selten konzeptionell verwendete Verbindung von zwei interessanten Ressourcen: Die Kolonial- und Konsulargerichte erlauben zum einen Einblicke in die Konsequenzen privilegienbasierter Rechtsprechung. Zum anderen bieten die Urteile derartiger Gerichte eine Einsicht in grenzübergreifende, kosmopolitische Lebensläufe, die einer im methodologischen Nationalismus gefangenen Historiografie versagt bleibt. Besonders hilfreich sind dabei die von der australischen Macquarie University bereitgestellten Entscheide, deren Zusammenstellung dem Ziel geschuldet ist, «the hidden case law of the British empire's colonial and consular courts» aufzudecken.⁵ Hier soll erläutert werden, weshalb es sinnvoll ist, solche Quellenbestände weder als empirische Basis eines genuin britischen, noch eines ausschliesslich imperialistischen Narrativs zu verstehen. Die Darstellung der schweizerischen Schwierigkeiten mit der Durchsetzung ihrer eigenen Kolonialgerichtsbarkeit gewährt Einsichten in die vielschichtigen Spannungen und Dynamiken, die mit der eingeforderten Vorstellung westlicher Dominanz verbunden waren. In einem weiteren Schritt soll dargelegt werden, wie die örtliche Gerichtsbarkeit zur Konstituierung einer Gesellschaft von *Foreign Residents* beitrug. Um diese Feststellungen kritisch zu überprüfen und aus dem hermeneutischen Zirkel des Quellenmaterials auszubrechen, sollen die Aktivitäten der Gerichte als Teilbereiche einer globalen *Invention of Tradition* verstanden werden. Gibt es Hinweise, wie diese globale Gesellschaft sich anderweitig Legitimität zuschreibt? Vermag eine privilegienbasierte Gerichtsbarkeit die Historizität des Globalen zu fassen? Die Ausführungen sind Teilergebnisse eines laufenden Forschungsprojektes,⁶ das neben der Frage nach der globalen Verortung

1 Tourme-Jouannet/Peters (2014), 1–8.

2 Lang/Marks (2016), 321–339; Besson/d'Aspremont (2017); Fassbender/Peters (2012).

3 Benton/Ford (2016).

4 Conrad (2016).

5 Kercher (2020).

6 Zu den vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojekten vgl. <<https://adc.basel.hasdai.org/>> (30.5.2021) sowie <<https://europa.unibas.ch/de/forschung/globalgeschichte-europas/the-divisive-power-of-citizenship>> (30.05.2021).

der Staatsbürgerschaft mit den sogenannten *Asian Directories & Chronicles*⁷ eine neue Quelle digital zugänglich machen will.⁸

11.2 Rechtsgrundsätze und deren Globalisierung

Ganz ohne Kolonien und dennoch kolonial vernetzt,⁹ wurde die Frage, ob die Schweiz als *Puissance capitulaire* zu betrachten sei, im Laufe der Zeit von den jeweiligen Akteuren sehr unterschiedlich beantwortet. Nach dem Ersten Weltkrieg, im Licht der neuen, durch den Völkerbund geprägten Weltordnung, finden sich in der schweizerischen diplomatischen Korrespondenz des Öfteren Reflexionen zu der nun zunehmend kritisierten Praxis der Kolonial- und Konsulargerichtsbarkeit. Dabei tritt ebenso sehr die Unschärfe der Begrifflichkeit als auch die Präsenz schweizerischer Vertretungen in solchen Gerichten in den Vordergrund – deutlich wird aber auch, dass die ortsansässigen schweizerischen *Foreign Residents* an der Aufrechterhaltung solcher Gerichte interessiert waren, ob es sich nun um die sogenannten *Mixed Courts* in Shanghai oder um die gemischten Gerichte in Alexandria handelte. Das schweizerische Aussenministerium berichtete im September 1932 in einem vertraulichen Schreiben an die schweizerischen diplomatischen Vertretungen über eine zunehmende Unklarheit, wer als *Puissance capitulaire* zu verstehen sei. Es gab offensichtlich keinen Grund, nur die Grossmächte dieser Kategorie zuzuordnen. Zur Einschätzung der kolonialen Gerichtsbarkeit als eine keineswegs nationale oder imperiale, sondern zusehends globale Institution mit verwischten nationalen Grenzen trug der Hinweis bei, dass sich extritoriale Vorrechte in einer für den global vernetzten Kleinstaat typischen Art und Weise diskret in den Meistbegünstigungsklauseln der Handelsverträge verstecken liessen.¹⁰ Die Präsenz einer schweizerischen Vertretung in den gemischten Gerichten in Alexandria war aufgrund der Wahl eines Vertreters einer «*Puissance non capitulaire*» erfolgt¹¹ und spiegelte zwar einerseits die vermittelnde Rolle der Schweiz, aber nicht minder das vielseitige Interesse an der Aufrechterhaltung einer spezifischen kolonialen Rechtstradition auch nach der Auflösung des osmanischen Reiches und der Anerkennung der ägyptischen Unabhängigkeit. An der Entwicklung der schweizerisch-japanischen Beziehungen lässt sich besonders gut zeigen, wie sich Japan vom Objekt extritorialer Hoheitsrechte zu einem solche

7 Dabei handelt es sich um eine jährlich herausgegebene Serie, die mit der Titelvariante *Chronicle & Directory* erschien als *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands India, Borneo, the Philippines, &c.; with Which Are Incorporated 'The China Directory' and 'The Hongkong Directory and Hong List for the Far East' ...*, *Hongkong: The Hongkong Daily Press Office* (1863–1941).

8 Zur Aufbereitung und Nutzung der *Asian «Directories & Chronicles»* als Datenbank vgl. <<https://fr-benchmark.unibas.hasdai.org/>> (30.05.2021); Cornwell/Herren (2019).

9 Purtschert/Lüthi/Falk (2013).

10 Dodis (1982).

11 Dodis (1994).

Vorrechte selber beanspruchenden Subjekt wandelte und wie überdies aus der schweizerischen Perspektive Aussen- und Innenpolitik in einem spannungsreichen Verhältnis zu den Eigeninteressen der *Foreign Residents* standen. Aus schweizerischer Sicht ergab grosse Distanz dennoch enge Verflechtungen, da die *Foreign Residents* mit konsularischen Aufgaben betraut waren. Der Bundesrat hatte aufgrund des Handels- und Freundschaftsvertrages mit Japan bereits 1866 festgelegt, dass der Generalkonsul bei solchen Gerichtsfällen «die in der Schweiz geltenden allgemeinen Rechtsgrundsätze sowie die Platzzusancen zur Richtschnur nehmen» sollte.¹² Die vage Formulierung erwies sich allerdings als wenig hilfreich. Das schweizerische Generalkonsulat in Japan verlangte eine Präzisierung, die 1882 zu einem Kreisschreiben an die schweizerischen Konsularbeamten in Japan führte.¹³ Das Dokument bestätigte die Konstituierung eines schweizerischen Konsulargerichtshofes und hielt fest, dass die Führung eines Handelsregisters in Japan die Umsetzung der schweizerischen obligationenrechtlichen Bestimmungen sicherstellte. Doch bei Strafsachen wurde die Angelegenheit unübersichtlich – ein schweizerisches Zivilgesetzbuch gab es erst 1907, das StGB liess noch länger auf sich warten, nämlich bis ins Jahr 1937. Davor galt die kantonale Justiz der 25 Kantone. Der Bundesrat war realistisch genug festzustellen, «wir halten es nicht für nöthig, die Buntscheckigkeit der in Japan für die Fremden geltenden Strafgesetzgebungen noch durch die Anwendung unserer 25 kantonalen Gesetzgebungen zu vermehren».¹⁴ Der Bundesrat legte seinen Konsularbeamten nahe, exterritoriale Vorrechte auszuüben, dabei aber möglichst nach eigenem Gutdünken zu handeln und heikle Fälle zu vermeiden. Die besondere Wertschätzung von Freilassung gegen Kautions hatte angesichts der im nächsten Satz betonten Distanz zwischen Japan und der Schweiz den klaren Subtext, dass das Entwischen des Delinquenten eine durchaus wünschbare Option darstellte.

Die Ambivalenz von Nähe und Ferne und die asymmetrischen Ansprüche staatlicher Regulierung verlieh der Exterritorialität eine nicht intendierte Eigendynamik, welche die Bedeutung der *Foreign Residents* als ebenso eigenständige wie vielschichtige Gesellschaft stärkte. Der Kohärenz zuträglich war dabei eine zusätzliche Verwischung von lokalen Grenzen. Exterritorialität betonte zwar die Distanz von den örtlichen Behörden, ermöglichte aber auch eine Kooperation mit lokalen Eliten in den gemischten Gerichten, den *Mixed Courts*.¹⁵ Die *Foreign Residents* hatten ein grosses Interesse, mit lokalen Unternehmen zu kooperieren, denn nur so liessen sich die Vorteile des Weltmarktes tatsächlich auch nutzen. Wer wessen Horizont teilte, ist mithin eine umstrittene Frage – wer sich globalhistorisch

12 Dodis (1986).

13 Dodis (1986, Annex).

14 Ebd. Der Bundesrat schickte in Ermangelung einer schweizerischen Handhabe ein deutsches Lehrbuch nach Japan. Alfred Friedrich Berners *Lehrbuch des deutschen Strafrechts* war in Leipzig 1857 erschienen und wurde mit dem Hinweis verschickt, man dürfe gerne unter dem deutschen Strafmass bleiben und keinesfalls die Todesstrafe aussprechen.

15 Winkelmann (2015).

mit Horizonten auseinandersetzt, tut gut daran, von konkurrierenden Horizonten oder sogar von einem *Clash of Horizons* auszugehen.

Sir Francis Piggott (1852–1925), von 1905 bis zu seiner erzwungenen Pensionierung oberster britischer Richter in Hongkong und Verfasser eines ausführlichen Kommentars zur Exterritorialität,¹⁶ gestand den «Platzusancen» eine beträchtliche juristische Eigenständigkeit zu. Er bestätigte letztlich, dass die Anerkennung von Exterritorialität die Formierung einer globalen Gemeinschaft ermöglicht, in der alle Fremden ungeachtet ihrer nationalen Herkunft einen Teil der exterritorialen Gemeinschaft bilden. Piggott argumentierte, dass die Souveränität des Staates unantastbar und die Existenz von exterritorialen Privilegien nur so zu erklären sei, dass britische Gerichte in China im Namen des chinesischen Kaisers Recht sprachen, respektive von China dazu aufgefordert worden waren, die Durchsetzung von Recht gegenüber Fremden wahrzunehmen. Diese Annahme beinhaltete allerdings, dass dies für alle Fremden Geltung besass, oder anders gesagt: alle Fremden, die um konsularischen Schutz baten, wurden faktisch als britische Untertanen behandelt. Wie nahe diese scheinbar absurde juristische Konstruktion der Realität kam, zeigt das Beispiel jener Schweizer/innen, die gleich mehrfach konsularischen Schutz von unterschiedlichen Staaten beanspruchten – oder auch jene Schutz- und Vertretungsangebote, die im Fall fehlender diplomatischer Vertretungen bestanden. Die Schwierigkeit, die Fiktion nationaler Trennung aufrechtzuerhalten, bestätigt *ex negativo* die offensichtlich aktiv betriebene Schaffung einer globalen Gesellschaft, gerade weil die Voraussetzung, nämlich Privilegien, neue gesellschaftliche Horizonte öffnete.

11.3 *Invention of Tradition*

Während sich die Rechtswissenschaft mit dem Konzept der Exterritorialität auseinandersetzte und die Aufgabe der Kapitulationen seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein Dauer- und Reizthema der internationalen Beziehungen darstellte, bildete sich die Berichterstattung zu den Fällen der Konsulargerichte zusehends zu einem Instrument lokaler Selbstdarstellung aus. Dazu trug die nicht geregelte Verschriftlichung konsularischen Rechts bei, die zur Publikation von Rechtsurteilen in den lokalen Printmedien zwang. Zwar sollte das steigende Bedürfnis nach einem Zugang zu handelsrelevanten Informationen nicht unterschätzt werden, aber für die beeindruckende Zunahme von Printmedien im ostasiatischen Raum in westlichen Sprachen sowie deren zunehmende Übersetzung in lokale Sprachen¹⁷ sind die Publikation der Konsulargerichtsentscheide von nicht unwesentlicher Bedeutung. Am Beispiel von Norton-Kyshe (1855–1920), einem ebenfalls in Hongkong tätigen Juristen, lässt sich beobachten, wie die Instrumente der Jurisdiktion und die Gerichtsentscheide zu einem Fundament einer lokalen

16 Piggott (1907).

17 O'Connor (2010).

Geschichtsschreibung transformiert wurden.¹⁸ Norton-Kyshe verfasste eine Geschichte von Hongkong, die bereits im Titel klar machte, dass es um weit mehr als um die Charakterisierung lokaler Eigenarten ging: *The History of the Laws and Courts of Hongkong: Tracing Consular Jurisdiction in China and Japan and Including Parliamentary Debates: And the Rise, Progress, and Successive Changes in the Various Public Institutions of the Colony from the Earliest Period to the Present Time*. Norton-Kyshe entwickelte ein Bild, das weit von den Wunschvorstellungen der britischen Kolonialverwaltung entfernt war: In Hongkong befasste sich demnach die Justiz mit der Frage, wie korrupt die Kolonialregierung war, wie sehr der Gouverneur gemeinsame Sache mit chinesischen Piraten machte und wie und warum der mächtige Verleger der Hongkonger Zeitung *Daily Press* wegen übler Nachrede verurteilt wurde. Diese Form der historischen Identitätsbildung ging über Hongkong und über die jeweilige territoriale Gerichtsbarkeit hinaus. Sie eignete sich auch dazu, die komplexe Inselwelt der *Straits Settlements*, die britischen Besitzungen um die Strasse von Malakka, als Einheit sichtbar zu machen.¹⁹ Während das wachsende Misstrauen der Londoner Zentrale seinen Konsular- und Kolonialrichtern gegenüber anderweitig dargestellt wurde,²⁰ soll im folgenden Abschnitt die historiografische Qualität der so gewonnenen Informationen und deren Bedeutung *ausserhalb* der juristischen Fachliteratur diskutiert werden.

11.4 Der Alltag globaler Biografien

Gerichtsentscheide – hier auf der Basis der Macquarie-Datenbank vorgestellt²¹ – beinhalten jeden erdenklichen Aspekt des täglichen Lebens, von nicht eingehaltenen Heiratsversprechen und Nachbarschaftsstreitigkeiten bis zu schweren Delikten. Fragen nach der Zuständigkeit der Gerichte waren insbesondere für Erbschaftsstreitigkeiten von grosser Relevanz und entschieden beispielsweise darüber, ob Frauen erbberechtigt waren oder nicht. Die Einzelfälle ermöglichen die Personalisierung und Individualisierung der abstrakten Bezeichnung *Foreign Resident* – für transkulturelle Biografien eröffnen sich damit zumindest aus einer methodischen Perspektive neue Horizonte. Vielschichtige und globale Biografien werden als Lebenspraxis greifbar, vor allem aber verschiebt sich deren Einschätzung von einer Randerscheinung aus nationaler Sicht zu einem mit anderen *Foreign Residents* geteilten Normalfall. Die an Erbschaft und Heirat geknüpfte Frage der Jurisdiktion erhielt 1932 die globale Aufmerksamkeit der Medien, als das britische Konsulargericht in Shanghai die Gültigkeit des Testamentes von Silas Aaron Hardoon (1851–1931)²² bestätigte – damit ging eines der grössten, aus Immobiliengeschäften, Rohstoff- und Opiumhandel gewonnenes Vermögen jener Zeit an die chine-

18 Norton-Kyshe (1898).

19 Norton-Kyshe (1885).

20 Herren (2020).

21 Kercher (2020).

22 Für die komplexen Geschäfte von Hardoon vgl. Betta (2016).

sische Ehefrau des Verstorbenen. Der Gerichtsfall dokumentierte eine in der Tat globale Verflechtungsgeschichte. Hardoon war auf dem Territorium des *International Settlement* von Shanghai gestorben und im Garten seines Palastes beerdigt worden²³ – die Gegenpartei, die Verwandtschaft aus Zentralasien, zweifelte nicht nur an der Legalität der nicht gemäss jüdischem Ritus geschlossenen Ehe, sondern auch am Gerichtsstand Shanghai, da Hardoon aus Bagdad stammte und der neu gegründete Staat Irak ebenfalls Forderungen stellte.²⁴ Weniger erfolgreich war dagegen eine Frau, die von der Suezkanalgesellschaft mit Verweis auf ihren verstorbenen Mann 1896 eine kleine Pension erstreiten wollte. In diesem Fall blieb die Frau anonym und ging leer aus. Die Frage bezog sich vor allem darauf, ob ein gemischtes internationales Gericht, oder aber ein französisches Gericht für die internationale Suezkanalgesellschaft zuständig war.²⁵

Auch wenn die Konsulargerichtsbarkeit in der Tat Bausteine zum sozialen Selbstverständnis der *Foreign Residents* lieferte, so bleibt dennoch die Frage offen, ob die Vision einer kosmopolitischen Gesellschaft aufgrund exterritorialer Privilegien zu einem Zeitpunkt neue Horizonte öffnete, in der es auf den ersten Blick neben *Empirebuilding* und *Nationbuilding* nur wenige praxistaugliche Alternativen gab. Lassen sich in einem vom Narrativ der Nation geprägten ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert Versuche einer kosmopolitischen *Invention of Tradition* nachweisen und dieses von Ranger und Hobsbawm vor fast vierzig Jahren eingeführte Konzept zu einer globalen Historiografie erweitern? Lässt sich die Gesellschaft der *Foreign Residents* als zwar vielschichtigen, aber dennoch eigenständigen Akteur verstehen? Wie bereits dargelegt wurde, war die Nutzung einer gesonderten Gerichtsbarkeit mit der geeigneten Publikation der Gerichtsentscheide in den englischsprachigen Zeitungen verbunden, die spezifische Gerichtsbarkeit daher mit dem gemeinsamen Interesse an der Zirkulation und Zugänglichkeit ökonomisch relevanter Informationen verknüpft. Der Rohstoff Information, der von Wetterverhältnissen bis zu Angaben von Massen und Gewichten reichte und ebenso die Inhalte internationaler Verträge sowie Gerichtsentscheide erfasste, bildete sich in Ostasien in vielschichtigen Publikationen ab. Die in Hongkong publizierten *Directories & Chronicles* sind dabei besonders geeignet, um die Bedeutung solcher Printmedien zur Verortung der *Foreign Residents* jenseits eines nationalen Narrativs darzustellen und zu fragen, ob jenseits des pragmatischen Nutzens individueller Vorteile eine gemeinsame Vorstellung des Globalen festzustellen ist.

23 The Palestine Bulletin (1932); Nambour Chronicle (1932).

24 Ebd.

25 The Times (1896).

11.5 Die «Chronology of remarkable events»

Das 1863 erstmals publizierte und bis 1941 ohne Unterbruch erscheinende *Directory & Chronicle* stellte eine «classified lists of business firms», aber auch «other general information and statistics, list of foreign residents» sowie «a short history of each city or colony» bereit.²⁶ Die jährlich erscheinende Publikation war so erfolgreich, dass sie in kontinuierlichen und bis zu zweitausend Seiten wachsenden Jahressbänden von 1863 bis 1941 herausgegeben wurde. Die japanische Besetzung von Hongkong beendete die Herausgabe der Publikation, die allerdings während des Zweiten Weltkriegs von der amerikanischen Library of Congress auch weiterhin sorgsam gelistet und dokumentiert wurde.²⁷ Selbst als dieses Nachschlagewerk nicht mehr erscheinen konnte, erlaubte die Breite der aufgenommenen *Foreign Residents* und die Liste der Firmen ein beeindruckend detailliertes Bild über die Präsenz jener Fremden, die alle in unterschiedlicher Weise und unter japanischer und arabischer Beteiligung sowie unter Berücksichtigung der chinesischen Handelspartner (Honglist) von den Privilegien der Exterritorialität profitierten.

Die Annahme, es handle sich bei den in Hongkong herausgegebenen *Directories & Chronicles* um ein Herrschaftsinstrument des British Empire, lässt sich allerdings nicht bestätigen. Bereits in der ersten Ausgabe stellte sich heraus, dass der Herausgeber alles andere als ein Freund der britischen Kolonialregierung war und mit seinen bis nach London an die Fleet Street gelieferten Jahressbänden die weitreichende und ökonomisch bedeutsame Gruppe der *Foreign Residents* nicht nur dokumentierte, sondern vielmehr zu deren Entstehung und Sichtbarkeit beitrug, indem die *Directories & Chronicles* die *Foreign Residents* mit einer eigenen Geschichte versorgten.²⁸ Dazu diente eine bereits im ersten Band erschienene «Chronology of remarkable events»,²⁹ die, jeweils nach Monaten geordnet, Ereignisse aus unterschiedlichsten Jahrhunderten einem einzelnen Tag zuwies. Die Liste verband die Erwähnung westlicher Monarchen mit den Hinweisen auf chinesische und japanische Kaiser, die Auflistung westlicher Gelehrter mit Geburt und Tod von Konfuzius, spektakuläre Gerichtsfälle und Schiffsuntergänge stehen neben den Semesterdaten von Oxford und Cambridge. Die *Invention of Tradition* korrespondierte mit der wachsenden Liste von chinesischen, japanischen, jüdischen, islamischen, parsischen und christlichen Feiertagen. In den folgenden Bänden wurden diese Chronologien bis in die dreissiger Jahre weiterentwickelt, die erste Gasbeleuchtung in Hongkong erwähnt,³⁰ die Eröffnung des dortigen Freimaurertempels,³¹ die erste Telegrafienverbindung zwischen Hongkong und

26 USBFDC/Kolquist (1931).

27 Library of Congress/Dudenbostel Jones (1945).

28 Die *Directories & Chronicles* werden derzeit zu einer Datenbank aufgearbeitet und zugänglich gemacht. Vgl. <<https://fr-benchmark.unibas.hasdai.org>> (30.08.2020).

29 The Hongkong Daily Press Office (1863). Titelvariante: *The Chronicle & Directory for China, Japan & The Phillipines*.

30 The Chronicle & Directory (1885), 26.

31 Ebd., 28.

den Philippinen.³² Im Kontext der pragmatischen Nützlichkeit von Monsunzeiten, den Preislisten unterschiedlicher Qualitäten von Seide und den Adresslisten der Versicherungsvertretungen sind diese Versuche zur Etablierung einer transkulturellen Identität ebenso bemerkenswert wie deren Aufgabe im Jahr 1933.

11.6 *Broken Horizon* – ein Fazit

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bildete sich in Ostasien eine vielschichtige, transkulturell verflochtene Gesellschaft von *Foreign Residents*. Diese definierte sich zum einen durch den Anspruch auf die exterritorialen Vorrechte der Konsular- und Kolonialgerichtsbarkeit, und etablierte zum anderen einen eigenständigen, nicht auf einzelne Kolonial- und Herrschaftsgebiete beschränkten Informationsaustausch, der an die wachsende Bedeutung fremdsprachiger, in Ostasien produzierter Printmedien geknüpft war. Die dadurch erfolgte Erweiterung des Horizontes durchbrach territorial definierte Herrschaftsansprüche und erreichte eine globale Ausrichtung, deren Bedeutung sich allerdings weniger an der Vergrößerung des Handlungsspielraumes der *Foreign Residents*, sondern an der konfliktreichen Auseinandersetzung um die angestrebte Horizonterweiterung messen lässt. Die hier vorgestellte These einer privilegienbasierten Globalisierung ist an eine historiografische und methodologische Erweiterung des Forschungshorizontes gebunden. Die Einbeziehung der Gerichtsfälle macht die Ambivalenz von Privileg und Grenzüberschreitung greifbar und erlaubt die Darstellung von transkulturellen Biografien, die aufgrund der nationalen Quellen- und Archivlage anderweitig schwierig zu dokumentieren sind. Die Spannungen um die Bedeutung von Exterritorialität innerhalb des British Empire, die Marginalisierung der in diesem Feld tätigen Rechtsexperten und die Rolle der Medien als Opposition gegen die britische Regierung von Hongkong wird in den Gerichtsfällen deutlich sichtbar. Am schweizerischen Beispiel lässt sich wiederum zeigen, dass exterritoriale Privilegien strukturelle Inkompatibilitäten markieren und darauf hinweisen, dass solche Privilegien nicht ausschliesslich aus der Sicht imperialistischer Grossmachtspolitik gelesen werden können. Solche Auseinandersetzungen lassen sich methodologisch aus einer globalhistorischen Perspektive fassen, bedingen aber auch ein erweitertes Verständnis der Interaktion zwischen lokalen und globalen Handlungsebenen. Globalgeschichte hat sich nach dem Ende des Kalten Krieges als neue Option der Geschichtsschreibung entwickelt, die in dieser Zeit auf zwei Aufgaben ausgerichtet waren: den methodologischen Nationalismus zu überwinden und eine Antwort auf die Forderungen der postkolonialen Studien zu finden. Das Konzept hat sich unterdessen weiterentwickelt und ist nun weit davon entfernt, als Geschichte der Welt missverstanden zu werden. Globalgeschichte bietet die nötigen analytischen Instrumente, um die Durchlässigkeit von Grenzen, die transkulturellen Texturen von Gesellschaften zu unter-

32 Ebd. (1905), iv.

suchen und Historizität multimedial zu begreifen. Der globale Fokus hat zu einer neuen Geschichte des Kapitalismus geführt und erlaubt, die Materialität des Güteraustausches zu analysieren.³³ Am Beispiel der *Foreign Residents* wird deutlich, dass Globalgeschichte in einem erst ansatzweise umgesetzten interdisziplinären Dialog mit der Rechtsgeschichte einen zusätzlichen Mehrwert gewinnt. Das hier dargestellte Beispiel der *Foreign Residents* zeigt aber auch, dass Agency nicht nur im lokalen, sondern auch im internationalen Kontext berücksichtigt werden sollte – für die Dynamiken multilateraler Entscheidungsfindung und die Nutzung von versteckten Partizipationen an kolonialen Vorteilen bietet die Schweiz im internationalen System ein überzeugendes Beispiel. Aus dieser Sicht wird eine Verflechtungsgeschichte sichtbar, die einer auf die Geschichte der imperialen Grossmächte ausgerichteten Historiografie notwendigerweise entgeht. Dennoch gilt ein Vorbehalt: Die Historizität des Globalen eignet sich nicht, um *Foreign Residents* als glückliche Patchworkfamilie westlicher Nationen zu imaginieren. Dies verbietet der koloniale Kontext der Privilegien, die Ambivalenz einer aus Gerichtsurteilen entwickelten gemeinsamen Geschichte, die im Fall von Hongkong deren Ruf als «Problemkolonie» und Zentrum der Prostitution, des Opiumkonsums, der Piraterie und der Glücksspiele zementierte. Während des Zweiten Weltkriegs bestätigte sich die Fragilität globaler Lebensläufe, als die meisten *Foreign Residents* als *Enemy Aliens* in japanischen Internierungslagern eingesperrt wurden.³⁴

Selbst die nachweisbare Entwicklung einer globalen *Invention of Tradition* ist vom Umstand geprägt, mit dem im neunzehnten Jahrhundert bereits veralteten Mittel der Chronik gegen die wesentlich erfolgreichere Nationalgeschichte antreten zu müssen. Dennoch sind die versuchten Überschreitungen der im neunzehnten Jahrhundert zementierten kulturellen und gesellschaftlichen Grenzen bemerkenswert. Die in den *Asian Directories & Chronicles* publizierten Chroniken verzichten auf eine modernisierungsinduzierte Periodisierung und folgen stattdessen einer transtemporalen Logik. Die Festlegung eines unterschiedlichen Horizonts spielte dabei eine bemerkenswerte Rolle. Bereits 1863 im allerersten Band der *Directories & Chronicles* führte die *Chronology* unter dem Eintrag des 17. Dezember die 1719 erfolgte Entdeckung der Aurora Borealis auf. Das Nordlicht war zu diesem Zeitpunkt bereits mehrfach in der Entdeckerliteratur aufgetaucht und gehörte zu den Erscheinungen des «broken horizon»,³⁵ der beides beinhaltete: die Unsicherheit neuer Phänomene als auch das Verschwinden der Realität in der Spiegelung des reflektierenden Eises.

33 Gerritsen/Riello (2016).

34 Zur Rolle der *Foreign Residents* als *Enemy Aliens* siehe Herren (2020).

35 Scoresby (1820), 389.

11.7 Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Berner (1857): Alfred Friedrich Berner, *Lehrbuch des deutschen Strafrechts*, Leipzig.
- Dodis (1994): «Aide-Mémoire du Département politique, Berne, 9 avril 1937», in: Oscar Gauye (Hg.), *Diplomatische Dokumente der Schweiz*, Bd. 12, Dok. 57, dodis.ch/46317, Bern.
- Dodis (1986): «Bundesratsbeschluss vom 14.2.1866», zit. in: «Protokoll der Sitzung des Bundesrates vom 11. Juli 1882», in: Erwin Bucher u. Peter Stalder (Hgg.), *Diplomatische Dokumente der Schweiz*, Bd. 3, Dok. 219, dodis.ch/42198, Bern.
- Dodis (1986, Annex): «Der Schweizerische Bundesrath an die schweizerischen Konsularbeamten in Japan, Bern 11. Juli 1882», in: Erwin Bucher u. Peter Stalder (Hgg.), *Diplomatische Dokumente der Schweiz*, Bd. 3, Dok. 219, Annex, dodis.ch/42198, Bern.
- Dodis (1982): «La Division des Affaires étrangères du Département politique aux legations de la Suisse, Berne, 24 septembre 1932», in: Jean-Claude Favez et al. (Hgg.), *Diplomatische Dokumente der Schweiz*, Bd. 10, Dok. 194, dodis.ch/45736, Bern.
- Asian Directories and Chronicles Digital Resource*, <<https://adc.basel.hasdai.org/>> (30.8.2020).
- Asian Directories & Chronicles Foreign Residents Benchmark*, <<https://fr-benchmark.unibas.hasdai.org/>> (30.8.2020).
- Library of Congress/Dudenbostel Jones (1945): Library of Congress u. Helen Dudenbostel Jones, *Biographical Sources for Foreign Countries*, Washington, DC.
- Nambour Chronicle (1932): Nambour Chronicle (Australia), *Chinese Widow's Fortune. Army of Kin Frustrated*, 16.09.1932.
- Norton-Kyshe (1898): James William Norton-Kyshe, *The History of the Laws and Courts of Hongkong: Tracing Consular Jurisdiction in China and Japan and Including Parliamentary Debates: And the Rise, Progress, and Successive Changes in the Various Public Institutions of the Colony from the Earliest Period to the Present Time*, London.
- Norton-Kyshe (1885): James William Norton-Kyshe, *Cases Heard and Determined in Her Majesty's Supreme Court of the Straits Settlements, 1808–1884*, Singapore.
- Piggott (1907): Francis Taylor Piggott, *Exterritoriality: The Law Relating to Consular Jurisdiction and to Residence in Oriental Countries*, Hongkong u. London.
- Scoresby (1820): William Scoresby, *An Account of the Arctic Regions. With a History and Description of the Northern Whale-Fishery*, Vol. 1, Cambridge.
- The Hongkong Daily Press Office (1863–1941): The Hongkong Daily Press Office, *The Directory & Chronicle for China, Japan, Corea, Indo-China, Straits Settlements, Malay States, Siam, Netherlands India, Borneo, the Philippines, &c.; with Which Are Incorporated <The China Directory> and <The Hongkong Directory and Hong List for the Far East>*, Hongkong.
- The Palestine Bulletin (1932): The Palestine Bulletin, *Court Rules Against Claimants In Har- doon Estate*, 15 July 1932.
- The Times (1896): The Times, *The Suez Canal Company and French Consular Jurisdiction in Egypt*, 10.07.1896.
- USBFDC/Kolquist (1931): United States Bureau of Foreign and Domestic Commerce u. Oscar Nathaniel Kolquist, *Foreign Directories*, Washington, DC.

Literatur

- Benton/Ford (2016): Lauren Benton u. Lisa Ford, *Rage for Order. The British Empire and the Origins of International Law, 1800–1850*, Cambridge, MA u. London.
- Betta (2016): Chiara Betta, «The Rise and Fall of the Hardoon Family, 1874–1956», in: Robert Bickers, Isabella Jackson (Hgg.), *Treaty Ports in Modern China: Law, Land and Power*, New York, 61–77.
- Besson/d’Aspremont (2017): Samantha Besson u. Jean d’Aspremont, «The Sources of International Law: An Introduction», in: Samantha Besson u. Jean d’Aspremont (Hgg.), *The Oxford Handbook of the Sources of International Law*, Oxford, DOI: 10.1093/law/9780198745365.003.0001.
- Conrad (2016): Sebastian Conrad, *What Is Global History?*, Princeton, N.J.
- Cornwell/Herren (2019): Peter J. Cornwell u. Madeleine Herren, *Asian Directories: Foreign Residents Benchmark Dataset*, <<https://zenodo.org/record/2580998>> (30.08.2020).
- Europainstitut Basel (2020): Forschungsprojekt The Divisive Power of Citizenship, <<https://europa.unibas.ch/de/forschung/globalgeschichte-europas/the-divisive-power-of-citizenship/>> (30.08.2020).
- Fassbender/Peters (2012): Bardo Fassbender u. Anne Peters (Hgg.), *The Oxford Handbook of the History of International Law*, Oxford, DOI: 10.1093/law/9780199599752.001.0001.
- Gerritsen/Riello (2016): Anne Gerritsen u. Giorgio Riello (Hgg.), *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London u. New York.
- Herren (2020): Madeleine Herren, «Strength through Diversity? The Paradox of Extraterritoriality and the History of the Odd Ones Out», *Journal of the History of International Law* 22, <<https://doi.org/10.1163/15718050-12340153>> (22.07.2021).
- Herren (2020): Madeleine Herren, *Exchange Ships: A Paradigm in Global Diplomacy*, <<https://swiss-diplo.ch/projekt/exchange-ships/>> (30.08.2020).
- Kercher (2020): Bruce Kercher, *Colonial Cases Home*, <https://www.law.mq.edu.au/research/colonial_case_law/colonial_cases/site/cc_home/> (18.08.2020).
- Lang/Marks (2016): Andrew Lang u. Susan Marks, «Even the Dead will not be Safe», in: Wouter Werner, Marieke de Hoon u. Alexis Galán (Hgg.), *The Law of International Lawyers. Reading Martti Koskenniemi*, Cambridge, 321–339.
- O’Connor (2010): Peter O’Connor, *The English-Language Press Networks Of East Asia, 1918–1945*, Leiden u. Kent.
- Purtschert/Lüthi/Falk (2013): Patricia Purtschert, Barbara Lüthi u. Francesca Falk (Hgg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld.
- Tourme-Jouannet/Peters (2014): Emmanuelle Tourme-Jouannet u. Anne Peters, «The Journal of the History of International Law: A Forum for New Research», *Journal of the History of International Law* 16, 1–8.
- Winkelmann (2015): Ingo Winkelmann, «Mixed Courts, Other (National Courts with International Participation)», in: Rüdiger Wolfrum (Hg.), *Max Planck Encyclopedia of Public International Law [MPEPIL]*, Oxford, <<http://opil.ouplaw.com>> (19.08.2020).

12. Limit and Transcendence. An Ecological Perspective from Interwar Urbanism

Shiben Banerji

This essay examines the implication of shifting horizons in the experience of one's subjectivity. Such a possibility is already richly suggested by the editors of this volume in their analysis of an illuminated twelfth-century English manuscript on the life of Cuthbert. There, the perception of shifting horizons within the space of a single page prompts the viewer's experience of their own perceptual horizon shifting. As they look at the image of monks communicating by torch across a horizon, viewers experience themselves visualizing movement from this to another world, from life to death. By experiencing themselves perceiving something that is not depicted and that cannot be seen, they experience themselves as believers. Such a possibility is easy to conceive in a twelfth-century world, but are shifting horizons capable of prompting the experience of our subjectivities in what Charles Taylor calls a secular age, in which belief in God has become optional?¹ Yes. This essay recuperates a phenomenological approach to the movement of capital found in an ecologically-oriented strand of interwar urbanism, identifying it as a method for perceiving shifting horizons including the shifting of one's perceptual horizon within modern secularity.

This rudimentary assertion begs the question: why should experiencing one's subjectivity matter? It is a fundamental aspect of leading an unalienated life. It consists in sensing consistency across one's subjective view of the world and one's capacity for agential action in that world. The salience of this idea is easily understood if human agency is understood as «thoroughly normative» as Akeel Bilgrami argues.² What is special about human agency is that it is prompted by demands for evaluative judgement and action. It is impossible to exist without constantly determining how one ought to act. There is nothing particularly moralistic about this; it does not necessarily entail acceding to some social norm. It is just that one cannot think about persons, things, plants, animals, moisture, heat without making an evaluative judgment about them.

Crucially, the demand to determine how one ought to act in relation to another in a given situation is prompted from without; the prompts do not arise from within one's own mental states. Prompts for evaluative judgment and action are,

1 Taylor (2007).

2 Bilgrami (2006a).

to use Max Weber's (1864–1920) illuminating term, «external callings» (*Berufe*).³ Different subjects apprehend the demands they subjectively encounter in their quotidian relations with others in the world in entirely contingent ways. Although callings are external to subjects, they are not objective. They are not properties of objects that can be determined dispassionately and with detachment. They are not universally valid the way physical properties of the universe, as studied by the physical sciences, might be. Callings are properties that reside *in* our relations in the world, and they engage us subjectively. When we perceive value properties, we do so with a view to act and make a difference in that world. This is what makes the perception of shifting horizons so important. It is an awareness that our view of the world has expanded or altered in some way, and with that change we are alert to new demands for evaluative judgment and action.

To explicate the historical and conceptual stakes of arguing that the experience of one's subjectivity is a fundamental aspect of leading an unalienated life, the essay first engages with Bilgrami's scholarship on belonging.⁴ The purpose here is twofold. First, to grasp the evaluative dimension of agency. Second, to notate how the picture of agency as responsiveness to evaluative demands from without was gradually obscured in the early modern period with the accretion of a new notion of the self as the source of evaluative meaning. Alienation, or a lack of belonging, can then be appropriately cast as a modern problem in which agency is ironically destroyed by the very strands of humanist thought that sought to elevate it.

Bilgrami's account of the normativity of agency is grounded in a perspectival duality: a radical contrast between first- and third-person points of view on oneself and the world. Whereas the first-person point of view entails subjective engagement, the third-person point of view entails detached observation. By turning inward, by producing the self as the site of callings that prompted action, humans pervasively came to see themselves and the world with detachment where the latter contained opportunities to satiate self-standing desires located in the former. This outlook wherein «one can – in principle – master all things by calculation», as Weber characterized it, marked the «intellectualization» of the world *and* the loss of self-governance.⁵ For the passage of our concept of world from a place of subjective engagement to a thing to master entailed increasingly seeing ourselves as objects rather than subjects; as receptacles of desires in need of gratification and not as agents expressing desires in response to qualities in the world we subjectively found desirable.

The antinomy of mastery of the world and self-governance comes into sharp relief when connected to a notion of limit – a concept bound together with the metaphor of the horizon. To perceive a limit is to acknowledge the contingency of one's circumstances. It is to see oneself as embedded in a nexus of relations in the world. To elaborate the importance of limit in a subject's evaluative framework,

3 Weber (1922).

4 See Bilgrami (2010); and Bilgrami et al. (2018). See also Bilgrami (2014).

5 Weber (1922), 536.

the essay turns to a passage in Karl Marx (1818–1883) on «the valorization of value» and figuration capitalist as the «conscious bearer of [the limitless] movement of capital». ⁶ That passage both captures the external sources of self, and as detailed below, via Aristotle's (–322 BC) ethics of limit, notates the servitude of capitalist subjects in their «boundless drive for enrichment». ⁷

With a historical understanding of the conceptual relationship between alienation and value in place this essay examines an ambiguity in the concept and metaphor of transcendence observed by Bilgrami. There are three curiously related meanings of transcendence that are already implicit in this essay. First, there is the notion of transcendence as crossing over from one realm to another. In the world that produced the twelfth-century illuminated manuscript referenced at the outset of this essay, crossing from the visible to invisible had connotations of the transcendent-*al*, or that which belongs to a spiritual realm. Describing such an image in terms of transcendence and the transcendental is anachronistic; such terminology is immanent to our secular age. Tellingly, these terms do not appear in English until the seventeenth century, indicating the need for a vocabulary to designate a realm that was distinct from the mundane. Beginning in medieval Europe, clerical and political elites banished spirits from daily life. Those who continued to perceive the world as suffused with spiritual charisma, like the Lollards, were charged as heretics. This is a pivotal moment in Taylor's genealogy of modern secularity. Annotating the conceptual distance between our modernity and a twelfth-century world is necessary for understanding the remove with which moderns apprehend evaluative demands. Instead of viscerally sensing the world – as threatening, for instance – moderns excessively and self-destructively observe the world, and consequently ourselves, with intellectualized detachment. Alienation is the failure to perceive the externality of the prompts of our agential view of the world.

Defining alienation negatively – as the lack of a certain outlook – has the disadvantage of implying that substituting for that lack is sufficient for overcoming alienation. It raises the question: does transcending, in the sense of overcoming, alienation require belief in the transcendental? This is the second related meaning of transcendence that lends ambiguity to the concept and metaphor. Judging by recent scholarship, an agnostic or atheist might recoil so violently from the presumption that transcending alienation requires doing religion as to reject the salience of alienation. A section of commentary on the decline of secularism as a political doctrine insouciantly denies the cognitive grip of alienation and the abject failure of competitive electoral politics to address the loss of self-governance that stems from alienation. ⁸ Their presumption is wholly unnecessary. Yet, it re-

6 Marx (1990), vol. 1, 254.

7 Ibid.

8 One site of justifiably vociferous criticism of the destruction of secularism that is marred by an inadequate sensitivity to alienation is Mufti (2013). More responsible accounts of the trajectories of secularism as a political doctrine can be found in Bhargava (1998) and Asad (2003). On the need for a democratic politics that addresses the psychological and cultural inheritances of early modern intellectual commitments, see Bilgrami (2006b) and Bilgrami (2009).

veals an important facet of how belief, in God or science, has come to be understood in our modernity.

In the terms of Bilgrami's perspectival duality, belief goes from a *mode* of apprehending the world from a first-person view to a *thing* we scrutinize with the detached gaze of the third-person point of view.⁹ Instead of experiencing one's beliefs as responses to demands in the world, moderns are inclined to describe beliefs as a mental checklist. It is profoundly alienating to search one's mind to see if it contains a particular belief; to constantly look at oneself from without as if staring at a foreign object. Contrast it with acting responsively. The distinction exposes the fallacy of linking alienation to the absence of belief in God. A religious person would be no less alienated than an atheist as long as either construed belief as a set of propositions about which they could only have a third-person view.

What matters in overcoming alienation is not *how* a subject perceives value properties but *that* they perceive such properties or callings as external to their mental states.¹⁰ This assertion that a subject is always embedded in a world that places demands on them brings to the fore the third meaning of transcendence: the external sources of self. Human agency is prompted from without in the course of a subject's relations in the world. That a person is impelled to act in entirely subjective ways does not make the prompts for such action a subjective property.

To instantiate a modern conception of secular transcendence that made no reference to the transcendental wherein subjects experienced their capacity for subjective response prompted from without thereby overcoming alienation stemming from early modern constructions of the self as the source of evaluative meaning, this essay turns to an example of ecologically-oriented urbanism from interwar Australia by the Chicago architects Marion Mahony (1871–1961) and Walter Burley Griffin (1876–1937). In 1914, Mahony and Griffin opened offices in Melbourne and Sydney in order to realize their prize-winning design for a new Australian federal capital, and pursue private architectural commissions. Between 1920 and 1935, Mahony and Griffin designed, developed, and intermittently lived in a 650-acre waterfront suburb in North Sydney named Castlecrag. (Fig. 12.1) The spaces they created, as well as the visual and verbal forms by which Mahony and Griffin imagined-into-existence a multiethnic and mixed-income community dedicated to the conservation of the waterfront, were enmeshed in a transnational effort to theorize urbanism as a method for fostering belonging.¹¹ Mahony and Griffin wanted Castlecrag residents to regain self-governance by experiencing their subjectivities as a form of responsiveness to the world. By caring for common spaces

9 For a critique of the shift in the conception of belief within British literature, see Jager (2015).

10 Of course, different subjects would experience their pursuit of an unalienated life differently. A religiously formulated first-person view of the world is not equivalent to an agnostic or atheist view. How disagreement across these viewpoints ought to be addressed exceeds the scope of this essay.

11 On the transnational configuration of urbanism as a method for fostering belonging, and the role of occultist organizations, most notably the Theosophical Society, in shaping and transmitting design ideas across imperial and linguistic boundaries between 1905 and 1945, see Banerji (2022).

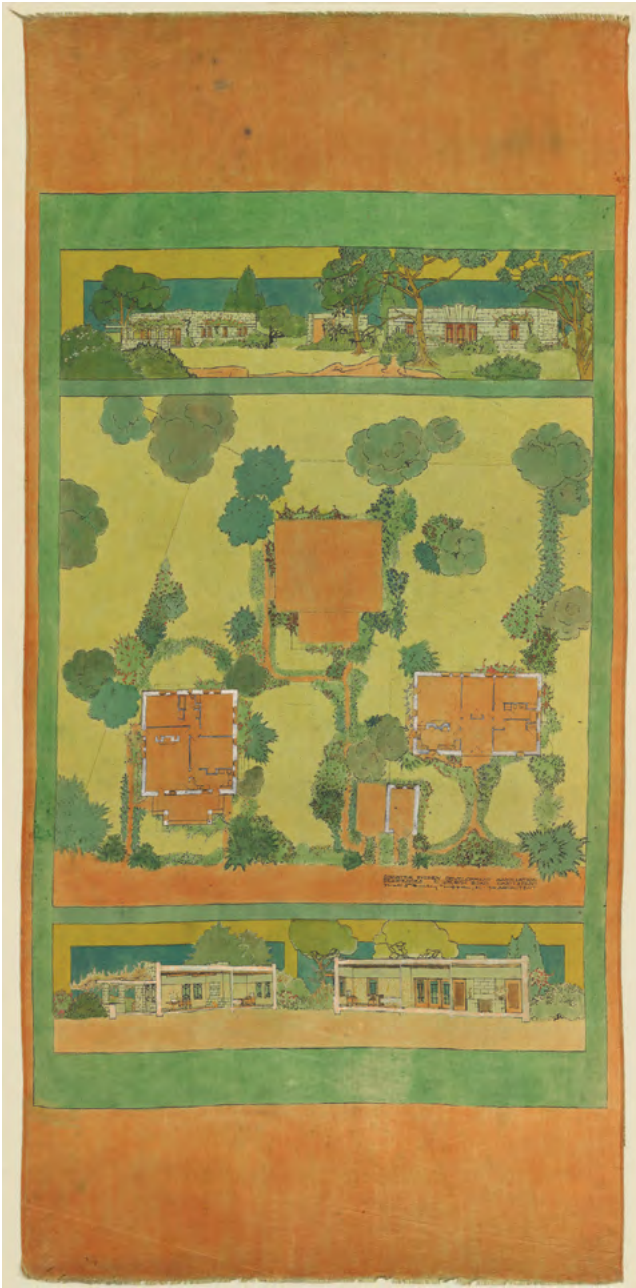


Fig. 12.1: Marion Mahony and Walter Burley Griffin, *Greater Sydney Development Association Residences*, 1922. Ink and color on cloth, 82.5 × 50.25 cm, on sheet 101.5 × 52.75 cm, National Library of Australia, Canberra, nla.obj-150332308.

and common property, Castlecrag residents were expected to constantly work out the obligation they owed each other as well as the land itself.

12.1 Belonging and alienation

There are three distinct notions of belonging that need to be seen as such, especially since each is linked to the theme of alienation differently. These notions are: belonging in the sense of identity; belonging in the sense of solidarity; and belonging in the sense of the ideal of an unalienated life. The focus here is on the third notion, though it is important to acknowledge the alienation felt by so many when they fail to identify with an identity that is presumed to be objective as in the case of gender dysphoria. No less significant in contemporary life is the alienation caused by a lack of solidarity between persons with divergent commitments. Akeel Bilgrami's scholarship on belonging offers insight on identity and solidarity, but it is his work on the ideal of an unalienated life that is of primary interest here for its exploitation of a genealogical critique of an implausible notion of agency that emerged in early modernity. Commending Charles Taylor's account of the construction of a new moral order within which human flourishing was to be conceived in strictly individualistic terms, especially for noting that this construction emerged through an accumulation of ideas and practices and not the subtraction of «the «transcendental» elements of a previous conceptual framework», Bilgrami sophisticates Taylor's story of these accretions with details from historical scholarship on ideological battles in seventeenth-century England over the conception of nature waged by political and mercantile elites against scientific, political, and religious dissenters.¹²

Before presenting Bilgrami's conception of an unalienated life and explicating its relevance to an understanding of the implication of shifting horizons in the experience of one's subjectivity, it is necessary to mention a key feature of and two broad conclusions from Bilgrami's trenchant critique of early modern conceptions of agency and value as inhering in humans.¹³ The key feature is the philosophical integrity of his argument. He integrates four themes previ-

12 Bilgrami (2010), 145; on the genealogy of the modern moral order, see Taylor (2007), especially 221–295. For the wider canvas of historical details that Bilgrami invokes, see Hill (1991), especially 287–304, and Jacob (2006), especially 59–79.

13 Modern accounts of agency as something that inheres in human subjects and can be exercised with volition, at least in theory, have been roundly criticized in multiple disciplines and in widely different conceptual vocabularies. Bilgrami's definition of an unalienated life as responsiveness to value properties subjects perceive in their relations in the world raises the philosophical integrity of agency, value, intentionality, and self-knowledge in a manner not registered by adherents of Actor-Network-Theory, or by theorists of vibrant materialism – two strands of criticism of modern accounts of agency that have shaped the trajectory of urban studies. On Actor-Network-Theory, see Latour (2005). For a discussion of its impact, see Fariás/Bender (2011). On vibrant materialism, see Bennett (2010). For an example of its contribution to the historiography of urban environments, see Rajagopalan (2016).

ously presumed to be unrelated: agency and the first-person point of view; irreducibility of value; irreducibility of intention; and special authority and transparency of self-knowledge.

One broad conclusion to emerge from integrating these four themes is that the perspectival duality a person has on themselves – whereby they can either intend to do something or predict they will do something but cannot intend and predict at the same time – is the same perspectival duality they have on the world. To predict entails looking at oneself from the third-person point of view with detachment: a perspective that leaves out any consideration of value. There is a richness of self-understanding to be gained from this perspective, but it can be too much of a good thing. To only predict how one would act would be to not act at all. Correspondingly, to only look at the world with detachment in order to determine if it contained qualities that satisfied standalone needs or urges contained in our minds would be agency-killing. Yet, that is crudely the metaphysical outlook recommended by (early) modern theories of moral psychology.¹⁴ The antinomy of mastery of the world and self-governance can thus be seen as a species of the antinomy of the first- and third-person points of view.

Another broad and germane conclusion from Bilgrami's argument is that commitments, unlike urges or tendencies, remain commitments even when we flout them because they entail a normative state – not necessarily a social norm, just the belief that we ought to act in a certain way in a given situation, such as ducking when approaching a low ceiling. Nothing moralistic here. Just the belief that we ought to protect ourselves, and a commitment to believing other things implied by it such as, «I will be injured if I bump my head». For this reason, the commitment, «I ought to avoid low ceilings» remains even when we fail to live up to it. The normativity and irreducibility of intentionality (believing that I ought to avoid low ceilings; desiring to not injure myself) only comes into view when we see that value is irreducible: it cannot be reduced to physical properties that are amenable to detached observation in the way that physical sciences study the physical world. When a person sees a low ceiling, they perceive a threat (value) from the vantage of their first-person point of view. They do not calculate the ductility of the ceiling and the velocity of their trajectory, and if they do, it is only because they sense danger (value).

Grounding intentionality in a non-naturalism and a radical perspectival duality is crucial to answering gross assertions of the «irrationality» of subjects who allegedly act against their political or economic interest. This approach to dialectics was the preserve of abusive readers of Karl Marx. It is now apparently obligatory for reactionary punditry. This presentation is far too rudimentary for an argument as elegant as Bilgrami's. It has much to offer, not least of which is an enduring justification for pursuing the promise of democracy. Nothing could be

14 Bilgrami (2010) is particularly critical of the framing of Humean moral psychology, wherein even other-directed moral sentiments like sympathy are mistaken as inhering in a subject rather than seen as subjective responses to evaluative demands the subject encountered in the world.

more urgent at a time when the rules of democratic consent and government are in tatters everywhere.

12.2 Alienation and self-governance

Although alienation is a modern malaise, Bilgrami is scrupulous in insisting that overcoming it cannot entail a hankering for an earlier epoch. This is not least of all because there is no need to abandon two central political values of our modernity: liberty and equality. Bilgrami proposes that we reorient our perspective on the two values, which have long been presumed to be in a zero-sum tension, such that they are seen as necessary conditions for fulfilling a much more central ideal: that of an unalienated life. Leading a life in which we experience our actions as consonant with our perception and judgment of the world around us would reframe the value of liberty such that it came to mean individual self-governance. This definition attractively retains the conception of liberty as a predicate of action, or freedom from interference.¹⁵ This essay will not elaborate the details of this idea in political terms, but will argue that retaining self-governance in order to pursue an unalienated life requires an ethics of limit. To develop this argument, it turns to Max Weber's characterization of the loss of self-governance in «Wissenschaft als Beruf», as well as compatible ideas in Marx and Aristotle.

Weber's essay is nothing if not witty. Reading it prompts a wry smile. Originated as a guest lecture to students, it draws in the hearer as wit does. This aspect of Weber's presentation of his argument is more central to the argument than the English translation suggests.¹⁶ Weber begins his remarks by discussing the political economy and geography of employment in the social sciences, before dryly acknowledging that this was not the subject he had been invited to address and that his audience hoped to hear him on the «*inward* calling to science».¹⁷ By punning on «vocation» (*Beruf*) as profession and calling, by unexpectedly switching subjects, and by referencing the inter-play of material practices and social norms, Weber prepares his audience for a stranger – indeed estranging – substitution: science replacing magic.

Too often Weber is hastily read as describing the inexorable march of rationality, or telling a story about the inevitable subtraction of irrational belief. Read

15 Although beyond the scope of this essay, it is possible to imagine self-governance, understood as a condition for pursuing an unalienated life instead of as a standalone political value, would transform the dominant modern conception of negative liberty in a way that addresses its shortcomings when contrasted with competing notions of liberty – such as self-flourishing, or «freedom to», and the classical notion of liberty as the name of a status. To suggest this possibility is not to endorse the «coherentist» view of liberty, which insists there must be one, all-subsuming theory of freedom. It is not to disregard the boundaries separating distinct concepts hitherto referred to as «liberty». For an overview of classical, early modern, and modern definitions of liberty, see Skinner (2002).

16 See Weber (1946).

17 Weber (1922), 530; emphasis added.

rhetorically, this essay cautions the reader to be alert to the logical inconsistency of an inward calling. Instead of actions (agency) being called from without, the mentality that turns inward for sources of action, cannot but become dejected. Turning to the literary, Weber notes that it is in Tolstoy (1828–1910) that the meaninglessness of life is revealed to be a fallout of the meaninglessness of death in a world dominated by the detached outlook of scientific investigation.¹⁸

The evaluative dimension of daily life that cannot be seen by its intellectualization was once described in terms of spirits, malevolent and benevolent, whose cooperation humans sought at the start of any activity. Weber's account does not make explicit that there can be no «return» to any past conception of an *anima mundi*. This does not preclude conceiving of ourselves as buffeted by spirits. Just that any conceptual effort to see the world as always already calling us from without will have to reckon with the vast accumulation of moral, political, material, and aesthetic values that have emerged with and have sustained our alienation. Marx – for whom accumulation, value, alienation, and transcendence, had much more specialized meanings that nonetheless rested on the sparer senses of these terms invoked here – is a good place to see both the impossibility of «return», and a way for an individual in our modernity to be ethical without surrendering to an individualistic conception of the moral.

Marx scrupulously distinguishes conditions «posited by capital itself» from those that it finds, citing money as long predating the birth of capital and therefore not a condition posited by it; but when a credit system is established with a fiat currency guaranteed by a central bank, then money is a condition posited by capital.¹⁹ It is in that second condition that «the circulation of money as capital is an end in itself, for the valorization of value takes place only within this constantly renewed movement. The movement of capital is therefore limitless (*masslos*)».²⁰ Here Marx invokes Aristotle's distinction between *oikonomia* and *chrematistike*, where the former is «limited to procuring the articles necessary to existence and useful either to a household or to a state», whereas in the latter, quoting Aristotle, «circulation is the source of riches [...] there are *no bounds* to its aims».²¹

Although Marx's reference was to *Politics*, the contingency and situatedness of limit versus the ex-orbitant (*masslos*) quality of boundlessness, is more readily visible in Aristotle's *Ethics*, particularly in his discussion of liberality (*eleutheriotēs*) and magnificence (*megaloprepia*).²² Concerned about habits of giving and receiving things of value that can become self-destructive, Aristotle holds giving correctly to be more virtuous than refraining from receiving inappropriately, for giving is always in relation to the agent. A person was not marred if they possessed vast resources they either acquired correctly or inherited. What was incumbent on them was disposing their resources in a manner that was fitting to their status in relation to oth-

18 Ibid., 536–537.

19 Marx (1979), 491–492.

20 Marx (1990), vol. 1, 253.

21 Ibid.; emphasis added.

22 See Aristotle (1976), 142–153.

ers. From this it becomes much clearer that by limit Aristotle was not advocating frugality or austerity. It was a call to attend to the specificity of one's circumstances.

How might such an attentiveness look or feel in our modernity? Now that the condition of money is not the condition Aristotle had in mind. How might a person perceive the implication of their subjectivity with the movement of capital? The following example of an ecological approach to urbanism from interwar Australia suggests one possibility.

12.3 Self-governance and responsiveness

Richard Neutra (1892–1970), an Austrian émigré architect in the United States, featured the Chicago architects Marion Mahony and Walter Burley Griffin's North Sydney suburb Castlecrag in a 1927 essay, *Amerikanischer Einfluss auf Australische Bauarbeit*. (Fig. 12.2) His characterization of the project as a «*Gartensiedlung*» with American antecedents provides a foil to the historical account of the project elaborated here.²³ The design of Castlecrag was informed by Mahony and Griffin's Australian experience, and, as such, advanced an ecological approach to urbanism much further than any of their projects in the midwestern United States. The features of Castlecrag that Neutra identified with *Gartensiedlungen* – residential lots that opened on to small parks and playgrounds managed in common by residents – constituted Mahony and Griffin's strident critique of the garden city movement. Recovering the immediate circumstances of the project as well as its conceptual origins provides the necessary basis for seeing how the physical spaces and visual representation of Castlecrag employed shifting horizons to alert residents to their obligation to one another and the land.

The First World War erupted shortly after Mahony and Griffin opened offices in Australia, and they soon encountered the imperial dimensions of the War. As a dominion of the British empire, Australia was compelled to support the war effort. Construction of the Australian Federal Capital, which Griffin was directing, ground to a halt. In August 1914, without any parliamentary authorization, Australian banks stopped gold payments, securing private gold reserves for the war effort.²⁴ Despite losing two successive referenda on conscription, as well as the leadership of his party, the British Governor-General of Australia reinstated Billy Hughes as Prime Minister. Vehemently against conscription, Mahony discussed these events in her unpublished memoir to underscore the incompatibility of imperialism and democracy.²⁵

For his part, Griffin viewed the War as the urgent pretext for cultivating a new conception of the world. In an address to the First Australian Town Planning and Housing Conference and Exhibition held in Adelaide in October 1917, Griffin noted

23 Neutra (1927).

24 Herald (1914).

25 Mahony (2008).



Fig. 12.2: Richard J. Neutra, «Amerikanischer Einfluss auf australische Bauarbeit». Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

that the blind application of «technical knowledge and mechanical powers» had produced «no ultimate or tangible good in time of peace, and only infinite harm in war».²⁶ He then criticized utilitarian conceptions of nature as resources for human gratification, and the ideological construct that naturalized this outlook:

Our duty was once said to be to direct the great sources of power in Nature to the use and convenience of man, but it has since been pointed that it is now fully as much our function as planners, as engineers, to determine what not to do, what not to construct [...] that is to relieve [humans] of the burdens of improper or superadaption of nature, that a civilization may be making worse even than the under-development of primitive and simple life.²⁷

Griffin's contrast between «civilization» – as the name of an ideological construct that sees nothing in the world that is not for exploitation – and «under-development» was inherited from the English socialist Edward Carpenter (1844–1929), whose work Griffin showily attested to knowing.²⁸ Beginning in the 1880s, Carpenter's texts refused material comforts derived from colonial rule in Ireland and India, as well as the cultural and moral surround that justified the exploitation of colonized subjects and the natural world, edgily defining civilization as a veneer of moral superiority that cloaked the degradations the civilized visited on those they deemed inferior.²⁹ His complaint was not that the English were hypocritical or inconsistent, or that they had failed to live up to their ideals in the colonies. It was that the conceptual apparatus by which the English came to value scientific and material progress left no room to be ethical in the quotidian sense of being mindful of one's impact on another. This was an impoverishment of responsibility. A weakening of the capacity to be answerable to and answerable for one's actions.

In his inheritance of Carpenter, Griffin explicitly linked a loss of self-governance stemming from the impoverishment of responsibility to a perceptual failure, as evident in the focus on «use and convenience» in his Adelaide talk. Any consideration of utility that did not regard the impact of a person's choices on others, including other species, was a flawed way of looking: it failed to see the normative dimension of one's relations in the world. It failed to see the external sources of self; the ways in which a person's subjective engagement was called forth from without.

As detailed below, Griffin was careful not to circumscribe a regard for one's impact on the natural world as a narrow consideration of conserving current resources for future use. That would have disregarded the external sources of self, and continue to treat value properties as objective; as amenable to scrutiny with a detached gaze rather than as prompts for subjective engagement. To look at the natural world and see resources was to pervasively occupy a detached stance toward the world. It was irresponsible, not merely in colloquial sense of destructive, but in an etymological sense of not being answerable. To exclusively see the world in terms of opportunities to satisfy standalone values that inhered in the

27 Ibid.

28 Writing to a former colleague in 1920, Griffin claimed to have read all of Carpenter's books as a teenager – an exaggeration at best since Carpenter continued to write well into the 1920s. See Walter Burley Griffin to William Gray Purcell, 27 March, 1920, William Gray Purcell Papers (N3), Northwest Architectural Archives, University of Minnesota Libraries, Minneapolis.

29 See Carpenter (1887; 1905; 1914). On Carpenter's critique of the culture and politics of imperialism, see Gandhi (2006).

human mind – as implied by the notion of resources – was to cancel the alterity of the world. It reduced the world to an extension of our mental states: a fantasy. It made it non-sensical to account for one's actions to another. Correspondingly, a world that was just a reflection of desires residing in the human mind was self-annihilating. It was a picture bereft of demands for response: the callings for evaluative judgment and action that prompted subjects to sense how they *specifically* impacted the world.

It was the experience of the world as ceaselessly prompting subjective engagement that Griffin feared was missing in the will to technological mastery of the world, which he termed as the «superadaption of nature». The awkwardness of Griffin's neologism shrewdly approximated the artificiality of habitually looking at nature with detachment. What was needed were new ways of perceiving value properties as wholly other and as residing in a subject's relations in the world. The task of the planner was to cultivate this new repertoire of perceptual habits.

Griffin's address to the Adelaide conference made clear that there was no precedent in urbanism for the work he now saw as urgently needed. In another awkward turn of phrase, he described this need as the «development of a practical common sense of common responsibilities».³⁰ Although not systematically pursued within Griffin's talk, the contrast between the «superadaption of nature» and the «development of a practical common sense of common responsibilities» illuminates the coherence of self-governance and responsiveness. Simply put, there is no self-governance without responsiveness. The former is unintelligible without the latter.

Consider first the case of «superadaption». A person might think they benefit by capturing natural resources, not merely in a material sense but in a broader intellectualized sense of having mastered the world. However, this thought requires surrendering to an outlook in which they can only gaze at themselves and the world with detachment. With this surrender, they are just natural objects in a natural order of things. There is no scope for their subjectivity; for making decisions about governing themselves in accord with their *own* sense of self.

Contrast this with a «practical common sense of common responsibilities». A person who sees themselves as owing something to others makes decisions about governing themselves with a view to their impact on the world. It would be crass to conflate this with selflessness or altruism. They are not necessarily acting on behalf of someone else. They are making choices for and about themselves with an understanding that their decisions alter their surroundings. This need not entail defecting to another subjectivity, or adopting the point of view of the commons. They are, much more modestly, striving for consistency across what they know of the world and what they know of themselves. They gain self-governance by not allowing themselves to impact the world in a way that is not consonant with how they account for themselves. Whether different persons share the same subjective evaluation of a situation, and whether or not they agree on a specific

response – for instance, to protect an endangered species of wildflower – is secondary. Such considerations depend primarily on a person seeing themselves as a responsive being. If they do, they will strive to do what they believe is correct without fear that others around them may not arrive at the same conclusion, as Bilgrami notes in moving prose on the non-sense of the tragedy of the commons for a person who is unalienated.³¹

12.4 Conserving nature

What was stated abstractly in the preceding section about the «development of a practical common sense of common responsibilities», Mahony and Griffin achieved tangibly at Castlecrag. Less than a year after Griffin's conference address in Adelaide, they purchased 650 acres on three rocky promontories jutting onto Sydney's Middle Harbour.³² In 1920, they incorporated the Greater Sydney Development Association to develop residential suburbs along the six-kilometer shoreline, raising equity capital from relatives, as well as community leaders and politicians they knew from Griffin's work on the Federal Capital.³³ Some of their outside investors grew impatient with the time it took to develop the first subdivision, and expressed horror when it failed to resemble an elite garden suburb.³⁴ Mahony and Griffin were unmoved by these misgivings. They insisted that the time and money spent on laying out roads that conformed to the contour of the land was worth the uninterrupted views of the harbor it afforded each lot, and the drainage system it created turning rainwater into seasonal waterfalls that invigorated common spaces. These topographic features of Castlecrag, and the emphasis on improving the commons, are evident in promotional material for the project (Fig. 12.3 and 12.4).

Mahony and Griffin's resolve to only build small, affordable homes at Castlecrag was at odds with the Australian understanding of homes in a garden suburb.³⁵ Their system of reserves at Castlecrag was purposefully opposed to the garden city ideal as Mahony and Griffin understood it. A network of easements linked small parks and playgrounds. Narrow pedestrian paths wound down from each tier of

31 See Bilgrami (2018; 2020a; 2020b).

32 Richardson and Wrench Limited to The Secretary Greater Sydney Development Association, 4 April 1921, Papers of King O'Malley, MS 460, National Library of Australia, Canberra.

33 See Memorandum and Articles of Association of Greater Sydney Development Association Limited, Papers of Edgar Deans, MS 2019, National Library of Australia, Canberra.

34 See C. J. Cerutti to H. W. Parkinson, 2 September 1927, C. J. Cerutti Papers, 1990.0096, University of Melbourne Archives, Melbourne; C. J. Cerutti to E. A. Deans, 11 September 1928, C. J. Cerutti Papers, 1990.0096, University of Melbourne Archives, Melbourne; C. J. Cerutti to W. B. Griffin, 5 October 1932, C. J. Cerutti Papers, 1990.0096, University of Melbourne Archives, Melbourne; and «Greater Sydney Development Association,» C. J. Cerutti Papers, 1990.0096, University of Melbourne Archives, Melbourne.

35 On the meanings of garden city and garden suburb in Australia, see Freestone (1989) and Garnaut (2000). For an overview of the transnational routes of the garden city movement and the variability of meanings of its key terms, see Banerji (2020).



Fig. 12.3: Greater Development Sydney Association, *Castlecrag Album*, 1920s. Art Institute of Chicago.

the rocky crag to the foreshore, which was protected from development in perpetuity and held as common property by all residents. As one promotional brochure put it, these reserves were «designed to perpetuate the delightful rambles which were a feature of Castlecrag before its development», adding that their preservation instilled a «determined idealism [... and] new spirit» in the developer and their purchasers, respectively.³⁶ Evidence of the mentality of Castlecrag developers and residents, the brochure boasted, could be found in the former's refusal to accept «tempting private offers to buy» undeveloped open space, and the latter's decision to make Castlecrag a «sanctuary of native life, vigilant protection being extended to the birds, opossums, porcupines, and [... koalas]». ³⁷ This commitment to restoring land and conserving nature for its own sake – rather than as resources for future use – contrasted with the character of the garden city that Mahony and Griffin disliked and resisted. Namely, its approach to land as blank, meaningless,

36 *Castlecrag* (1926), 14.

37 *Ibid.*

■ BEFORE DECIDING BE SURE TO SEE THE ■
FINEST HARBOUR VIEWS OFFERING IN SYDNEY



LOOK AT ■ The view past Northbridge, Beasley Point and the Spit to THE HEADS and THE SEA. THE LAKES OF KILLARNEY are no lovelier.

CASTLECRAG ■ Take the EDINBURGH ROAD motor bus at MILSON'S POINT and go to Castlecrag. Greater Sydney Development Association Ltd. Phone J3448.

MIDDLE HARBOUR ■ The MOST CHARMING of all Sydney's Harbours and the only one now offering the possibility of an ideal resident suburb.

NORTH SHORE BRIDGE ■ CONTRACT SIGNED. Aims straight at Castlecrag. Will make it one of the closest of the FIRST-CLASS WATER FRONT SUBURBS.

SYDNEY TO SURPASS TOORAK ■ At last Sydney realises that it has no THOROUGHLY SAFEGUARDED high-class residential area, PERMANENTLY BEAUTIFUL, with contour roads, and embowered dwellings.

PERMANENT HARBOUR VIEWS ■ Only at Castlecrag is there space to lay out PARKDRIVES PERFECTLY GRADED, safeguarding PERMANENT VIEWS.

FOUR MILES FROM SYDNEY'S CENTRE ■ With the Bridge completed, its approaches extending to within 2½ Miles of Castlecrag, it will be but 20 Minutes from WYNARD SQUARE.

NATURAL BEAUTIES PRESERVED FOR ALL-TIME ■ GROTTOS, CASCADES, LOOKOUTS, PLAYGROUNDS, AND WATER-FRONT PARKS reserved.

BEST INVESTMENT IN RESIDENT PROPERTY IN THIS HEMISPHERE ■ PRICES STEADILY RISING—BUY NOW!

GREATER SYDNEY DEVELOPMENT ASSOCIATION LIMITED TELEPHONE J3448 ■

■ CASTLECRAG ■

Fig. 12.4: Greater Sydney Development Association, Sales poster for Castlecrag, 1920s. National Library of Australia, Canberra, nla.obj-150345354.

and uninhabited space that ought to be molded into an expression of its owner's self-image without any sense of restraint.³⁸

The claims made by the Castlecrag promotional brochure are bound to spark two questions: why cooperate with the system of reserves, especially since its preservation entailed restrictions on the development of privately held land and required residents to contribute monetarily to its upkeep; and, would it not be a subjective fantasy to project any description onto the land, especially one that designates the land as a delightful rambling site and sanctuary for vulnerable species?³⁹ These hypothetical questions are formulated in the voice of an alienated person. It is possible to infer something of the success of Castlecrag in cultivating responsiveness that the reserves remain intact a century later. Although a detailed social history of Castlecrag cannot be included here, clarifying the conceptual issues raised by these two questions makes it easier to see the work of shifting horizons in this project.

38 For examples of Mahony and Griffin's criticism of the garden city, see *Mossmain* (1914); and Mahony (2008).

39 *Castlecrag* (1926) specified that each owner paid ten shillings annually toward the upkeep of «community parks», and summarized covenants running with the land that required approval of all construction plans to «conserve the scenery for the future and assure unobstructed rock, valley and water views» (15, 20).

The first question about why a person should cooperate with the upkeep of the commons can be shown to be a much more parochial anxiety/objection than previously presumed. If residents experienced their subjectivity in their responses to routine demands they encountered in Castlecrag they would be disinclined to accept an argument for non-payment of dues or non-compliance with development controls as «rational», or «objective», or «self-interested» steps toward safeguarding private interests from public administrative failure (aka the tragedy of the commons). Instead, they would rightly call such conduct «destructive». Those who knew themselves to be caring, and therefore unwilling to tolerate destruction, would stop destructive conduct. They would experience their subjectivity as caring individuals by recovering unpaid dues, making allowances as necessary if it turned out that non-payment was for reasons of financial hardship and so forth. This is broadly what transpired at Castlecrag during the Depression of the 1930s when sales plummeted, payments from most owners were in arrears, and a section of investors in the Greater Sydney Development Association attempted to alter the company's financial position by seeking to dilute development controls, and, when that failed, by trying to sell protected land. Their efforts failed because sufficient numbers of residents along with a few investors were not willing to abide ecological destruction, and with it a loss of their self-governance as caring subjects. The admirable actions of residents and investors who guarded against the betrayal of their convictions by protecting Mahony and Griffin's stipulations for Castlecrag instantiate Bilgrami's assertion that knowledge of one's beliefs and desires is an ordinary fallout of the capacity to act accountably in the world.

The second question about the location of value can be shown to be a muddle. It does not follow that because a subject *perceives* value that their mind is the *source* of value. Notating the contingency of an evaluative judgment makes it no less real or decisive. That a cultural construct – the picturesque, in the case of Castlecrag – informed the imagery of «delightful rambles» does not diminish its power to call forth a subjective response to protect the land. Indeed, the historian's task is to explain how this construct rather than another proved to be so decisive in interwar Australia. To contextualize what made the crag *delight-ful* is to enter into the profound meaning it had from a subject's first-person point of view. It is not a statement about an objective quality that can be viewed with detachment. There is therefore no need to conflate an observation about the social construction of ideas about nature with the claim that ideas about nature are at best epiphenomenal and at worst self-delusion because they cannot be reduced to natural properties as studied by the natural sciences.

12.5 Building for nature

Griffin implicitly addressed both questions in a 1928 essay on the conceptual stakes of Castlecrag titled «Building for Nature» for a journal published by the Australian Section of the Theosophical Society – a worldwide heterodox religious move-

ment dedicated to uncovering occult forces that supposedly pervaded the universe, binding every human, animal, plant, and thing into a «universal brotherhood». Beginning in 1926, Mahony and Griffin found themselves in the orbit of sundry occultists, spiritualists, and faith healers. Their work was featured glowingly in Theosophical publications, and they were invited to address Theosophical audiences. Although they never joined the Theosophical Society, they later became members of two of its offshoots and worked for numerous clients drawn to modern occultism. A number of Mahony and Griffin's supporters at Castlecrag who rallied to protect its ecology during the Depression were inclined toward «occult science».

Theosophists' vision of the world as suffused with spirits that could not be studied by the protocols of the physical sciences undoubtedly affirmed Mahony and Griffin's characterization of the world as a site of practical subjective engagement. Yet, for reasons historical and conceptual, this does not diminish the secularity of Mahony and Griffin's approach to overcoming alienation. Historically, the design of Castlecrag predates Mahony and Griffin's first encounter with modern occultism. Conceptually, as Alex Owen and Gauri Viswanathan uncover, modern occultism mined techniques and content from art, music, literature, popular science, and ritual magic to produce imagination rather than belief as the proper site for contesting religious and scientific orthodoxy.⁴⁰ Modern occultism thus disputed the sharp distinction between the immanent and the transcendental that emerged in early modernity. It turned to poetics, fiction, design to imagine, figure, conjure the spiritual forces putatively animating human action. Modern occultism thus spoke of transcendence without claiming that the external prompts for human agency had a transcendental source.

It was in this context that Griffin contributed his essay on the work of urbanism in tuning a subject's ethical reflex. In it, he posits mastery of the world as the dominant conception of «world» in our modernity, and modestly suggests responsiveness to the world as a quotidian alternative that consisted in a subject's evaluative judgments. Describing the importance of common property and common space for the training of such judgment, his essay addresses potential misgivings about cooperating with the system of reserves at Castlecrag, and the social construction of ideas about nature.

The journal's précis of «Building for Nature» drew on the same idiom as Griffin's Adelaide conference address from a decade earlier, describing Castlecrag as an experiment in «inhabiting a distinctive type of dwelling designed to simplify and beautify life».⁴¹ The essay itself opens with a genealogy: «For 300 years intellectual curiosity has absorbed the best part of men's energy. The results of scientific investigation have been so progressively startling that we have become more and more mentally conceited [and] individually detached from the world [and] from our own subconscious mind».⁴²

40 See Owen (2004); Viswanathan (2008 and 2018). See also Hanegraff (1996).

41 Griffin (1928), 123.

42 Ibid.

With this precise delineation of alienation as the cumulative effect of an intellectualized outlook rather than the subtraction of specific commitments in place, Griffin surveys multiple sites of human activity that reinforced the malaise of alienation, observing that religion and art had «deteriorated to timid routine [...] nature has come to be regarded primarily as a field of economic exploitation [...] its beauty only considered...where it can be exploited profitably».⁴³ What did the routinization of religion and art, and the commodification of natural beauty have in common? These processes were consequences of a flawed conception of value. They each presupposed value as a property of the human mind.

The inability to perceive value as residing in our relations in the world was still more pronounced in the ascendance of utilitarianism, which yielded «a quarried world of rank weeds and domestic pests on the one hand, and on the other hand a few useful but diseased, dependent, degenerate plants and animals tamed and cowed».⁴⁴ Yet, for all its mastery of the natural world, this conception of world was beset with unease. Unable to experience their daily lives as moved by the world they had conquered, humans took to thrill-seeking: «transitory expedients of personal aggrandisement and physical stimuli [...] such as aerobatics [...] [that] betray a craving for emotional satisfaction which can never be attained except through feelings in sympathy with, rather than opposed to, practical needs and experience».⁴⁵ A more searching and poetic description of the antinomy of mastery of the world and self-governance is difficult to fathom. Unable to draw on their relations with others in the world to experience a sense of self, humans sought out temporary transgressions; reminders of their identity that came from the frisson of momentarily breaking character.

A conception of world as a site of responsiveness toward others in place of the ubiquitous notion of mastery («feeling in sympathy with, rather than opposed to») was all that was needed to regain self-governance. To reiterate, as long as a person knew themselves to be caring and did not wish to lose this aspect of themselves, they would preempt destructive conduct. They cooperated with the upkeep of the commons, including by limiting actions that left unchecked weakened their commitment to being caring. Though this might have a corrective dimension – for instance, taking legal action against a neighbor who is destroying the commons – it has an exemplary quality that gives it moral force. Even corrective action reveals this force. Why pursue a matter legally unless it mattered to one's sense of self? This hypothetical shows that a responsive person, even when taking a corrective action, is acting as a moral exemplar. Their way of being, and their commitment to that way of being under specific circumstances, offer examples for others to follow.

Griffin richly understood the importance of an ethics rooted in learning from exemplars. His essay concludes by bemoaning the «fatal deficiency» of intimate communities within modern cities where the relationships between «some two

43 Ibid., 124.

44 Griffin (1928).

45 Ibid., 124–125.

thousand persons [...] provided natural standards of conduct, easy and varied ways of emulation and encouragement to free expression, and the growth of independent thinking».⁴⁶ His final sentence poses designing common property and common space as a remedy for the absence of intimate communities within modern cities. Without socializing all land or abolishing the institution of private property, common property and common space thus gave individuals the physical and psychological room to gain a repertoire of responses to evaluative demands they encountered in the world. The techniques for improving the commons, ranging from collecting fees to placing legal restrictions on private development to taking legal actions against violations of the commons, gave individuals the media by which they committed to their sense of self under specific, even trying circumstances (such as retaining their commitment to being caring toward both the land and financially precarious neighbors during the Depression).

Becoming attuned to contingency via techniques for improving the commons substituted for the range of possible responses a person would have seen in an intimate community – the «easy and varied ways of emulation». Griffin's emphasis on the habituation and situatedness of ethics implicitly addressed anxieties about the cultural specificity of ideas about nature. It revealed that there need be no presumption of a universal or natural way of perceiving and responding to callings from nature. And, just because all talk of nature is cultural does not make it any less real.

Mahony and Griffin's ecological approach to urbanism thus begins with a critique of the blind application of «technical knowledge and mechanical powers» (a habitual looking at the world from the third-person point of view with detachment instead of from the first-person point of view of subjective engagement). This opens a way to conceiving of world as a site of responsiveness rather than a thing to master (inhabiting the world with a view to retaining self-governance). Fortifying one's commitments entails becoming attuned to divergent situations (habituation). To put this all telegraphically: habitual → inhabiting → habituation.

12.6 Shifting horizons

How did Mahony and Griffin design and represent common property and common space in order to sharpen subjects' capacity to act accountably and learn from others' responses to the world? The photographs of reserves in figure 12.3, which were included in a real estate brochure for Castlecrag, contain helpful clues.

A narrow winding path cuts through the bluff down to the water at Watergate Cove. Along the path, a person would have to briefly duck under a sandstone out-

46 Griffin (1928), 127.

cropping.⁴⁷ While walking, they would perceive the horizon shifting. They might catch glimpses of the true horizon when looking at Middle Harbour. At other moments, they would see the visible horizon through the trees and other promontories. For a flash, all they saw was the path as they ducked down. Even as their vista changes quite rapidly they perceive continuity: they realize that it is their bodily orientation on the world that affords them this richly kaleidoscopic sensorium. They do not merely see the horizon shifting; they feel it as the gradient of the slope changes. Their awareness of their bodily orientation is heightened as they crouch.

To be responsive to the world can be as mundane as bending when we perceive a threat to our body. There is nothing fictitious about the sandstone outcropping, or specious about judging it a threat to our head and neck, or bizarre about wanting to be careful. This simple illustration reveals that knowledge of one's mental states (desire to be careful) cannot be radically separated from our knowledge of the world (ledge ahead), and that any commitment to a desire or belief requires us to correctly perceive value (threat) in the world.

This illustration is not advancing a phenomenological explanation of Castlecrag. Motivated by Bilgrami's scholarship, it tests a historical explanation for the phenomenology that Mahony and Griffin sought to cultivate at Castlecrag. The built and visual forms found at and of Castlecrag heighten a subject's consciousness of the external sources of their sense of self. Mahony and Griffin arrived at this design program in the wake of the First World War and out of an acute feeling of urgency that colonized subjects in Australia needed a secular route for pursuing an unalienated life.

There is one further dimension to the phenomenology Mahony and Griffin were prompting at Castlecrag. It made subjects conscious of the movement of capital. It made them aware that their mental states, knowledge of the world, and perception of value were always already inflected by capital. Not just that: it encouraged them to practice an ethics of limit so that they did not lose sight of their own mental states and its connection to the world; so that they did not become subservient to capital.

How so? Figure 12.3 stages the *instructive purposiveness* of the pedestrian paths through the reserve system at Castlecrag. Their narrowness obliges residents and visitors to remain in single file. The presence of a person standing in the middle ground of the photograph of Palisade Reserve establishes the scale of the path in relation to both the human body and the reserve itself. Boundary stones along the paths discourage residents and visitors from straying into the fragile bushland. These didactic and obviously designed features of Castlecrag prompt residents and visitors to work out what they owe each other and the land. They are also conduits to pleasure, enjoyment, leisure. They lead from homes and playgrounds to the water past rare wildflowers. They are meant to be used. Likewise,

47 The outcropping is more clearly visible in a digital version of the photograph. See *View of Castlecrag bushland with specimen tree*, National Library of Australia, <https://nla.gov.au/nla.obj-150344818/view> (30.10.2020).

the hewn sandstone facing of the small homes depicted in figure 12.1 is meant to be appreciated aesthetically. Salvaged from the rubble created by carving roads and pathways into the bluff, the sandstone facing exemplified an ethos of use that was sensitive to its impact on others, including the land itself.

The ethos Mahony and Griffin sought to cultivate phenomenologically contrasted radically and favorably with the dominant approach to suburban design in North Sydney. An auction poster for Yachtville, a subdivision on one of the promontories jutting onto Middle Harbour developed in 1904, exposes the mentality Mahony and Griffin critiqued (Fig. 12.5). It extols «Absolute Water Frontage, no Reservation» as the defining quality of this real estate opportunity. A neat array of parallel lines demarcates 21 individual plots. Analyzing these verbal and visual cues rhetorically discloses a concatenation of antinomic propositions: the definitional quality of the project crowds out the experience of what uniquely defines a subject; the delineation of private property as without consideration for the commons obscures the distinction between self and world.

The insistence on «absolute water frontages» and the refusal to incorporate any reservations at Yachtville was excessive. To purchase at Yachtville was to risk becoming ex-orbitant. Transcendence in the secular sense was unlikely at Yachtville. Would-be owners were unlikely to experience themselves being moved by qualities they encountered in the world. If the diagnosis of alienation found in Taylor, Bilgrami, Weber, and Griffin is correct, these would-be owners would experience a profound malaise, which they confirmed rather than transcended by seeking the thrill of competitive yachting conjured in the upper third of the poster.

Nothing in the critique Castlecrag stages of a Yachtville amounts to a moratorium on fun. Castlecrag should not be mistaken for an indoctrination camp. Its promotional materials, including a film of Griffin rowing in the bay, overwhelmingly characterize the rewards of living in Castlecrag as the joy of hiking, boating, thinking with and for oneself.⁴⁸ This is conceptually consistent with acting as a moral exemplar without fear that others around you may not immediately see the world the way you do and with the courage that your example will persuade them otherwise.

An ink and color on cloth rendering by Mahony from 1921 offers a lasting image of the ecological approach to pursuing an unalienated life nurtured at Castlecrag (Fig. 12.6). It combines plan, elevation, and perspectival views of a small home on a wooded ridge in a single picture plane. Each view (plan, elevation, perspective) is drawn at a different scale, and the horizon line of the perspective in the upper third is emphasized on the right-hand side of the image by a sharp line denoting the ridge.

48 See «Beautiful Middle Harbour», YouTube Video, 3:59, extracted from a 16mm film produced by the Greater Sydney Development Association Limited circa 1928 by the Willoughby City Library, posted by Griffin Society on November 11, 2019, https://youtu.be/w_8coY3Lbcl (16.07.2021).

YACHTVILLE ESTATE

MIDDLE HARBOR

FOR AUCTION SALE ON THE GROUND
22ND OCTOBER 1904 AT 3:30 P.M.
 BY
BATT, RODD & PURVES LTD
 AUCTIONEERS.

Absolute Water Frontage
no Reservation.

TERMS
 10 per cent Deposit.
 Balance by quarterly
 Instalments extending
 over 3 Years, Interest 5%.

ST. RODD
 Agent for Vendor
 80 Pitt St. Sydney

BAY

SUGAR LOAF

MOWBRAY ROAD

EAST

"TORRENS TITLE"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

3e-15p 3e-23p 3e-30p 3e-36p 3e-38p 3e-37p 3e-39p 3e-38p 3e-38p 3e-34p 3e-32p 3e-28p 3e-25p 3e-24p 3e-29p 3e-32p 3e-37p 1.0.2 1.0.6 1.0.6 1.0.9

STEAMER will leave
FORT MACQUARIE at 2:30 p.m.
 and COACHES will leave at
 intervals for the ESTATE from
**Railway Hotel, Chatswood, and Miloughby
 Hotel, Miloughby, on Day of Sale.**
 TICKETS OBTAINABLE FROM AUCTIONEERS.

J.A. DOWLING & TAYLER
 Solicitors for the Estate
 113 Pitt St Sydney.

NOTES
 All dimensions subject to approved
 Plan. Balances shown along Water
 frontage Approximate only.

J.H. LUCAS
 Licensed Surveyor under Real Property
 and Mining Acts.
 39 CHARLEMAGNE ST. SYD.

LOCAL SKETCH

Fig. 12.5: Yachtville Estate, 1904. Auction poster. National Library of Australia, Canberra, nla.obj-230297401.



Fig. 12.6: Marion Mahony, Reverend Cheok Hong Cheong Dwelling, 1921. Ink and color on cloth, 107.5 × 52.9 cm, on sheet 119 × 52.9 cm. National Library of Australia, Canberra, nla.obj-136739468.

It presents the finest example of Mahony's two decade-long apprenticeship to Japanese woodblock printing and painting (*ukiyo-e*).⁴⁹ Here, Mahony retains the tonalism found in late eighteenth century *ukiyo-e*, particularly in her rendering of the sky above the visible horizon. At the same time, she inventively appropriates the visual qualities of *nishiki-e* – a form of multicolored printing that emerged in the 1760s, in which a separate woodblock is carved for each color. Here, however, discrete colors are outlined in pen and ink with some of the graphite underdrawing still visible as one might expect of an architectural drawing. This assertion of the medium-specificity of Beaux-Arts architectural presentation drawings is particularly evident in Mahony's presentation of trees shown in elevation in the upper right portion of the image. A further complication emerges in the depiction of the largest tree in the image. Running from the base of the image in the middle to the upper left corner, it organizes pictorial space in a manner reminiscent of the framing devices in the *analytique*: a Beaux-Arts graphic technique for representing a building by conveying a story about the relationship between its various parts with different fragments drawn at different scales. In Mahony's image, leaf clusters on the largest tree are neither outlined as they would have been in a Japanese woodblock, nor in the style of a Beaux-Arts architectural presentation drawing. Instead, they appear stippled except they are painted with quick dashes of color.

The invitation to attend to shifts in signification in this image, particularly as they relate to movement across cultural and artistic boundaries, approximates the theoretical call to become alert to the conceit of an intellectualized outlook on the world. With its miniscule plan and oversized trees, the rendering asks viewers to overcome alienation by exercising their fundamental capacity to act accountably in the world.

12.7 Bibliography

- Aristotle (1976): Aristotle, *Ethics*, trans. J. A. K. Thomson, rev. ed., London.
- Asad (2003): Talal Asad, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*, Stanford.
- Banerji (2020): Shiben Banerji, «Garden City», in: Kevin Murphy (ed.), *Oxford Bibliographies in Architecture, Planning, and Preservation*, New York, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780190922467/obo-9780190922467-0033.xml> (16.7.2021).
- Banerji (2022): Shiben Banerji, *Lineages of the Global City: Occult Modernism and the Spiritualization of Democracy*, Austin.
- Bennett (2010): Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, N.C. and London.
- Bhargava (1998): Rajeev Bhargava (ed.), *Secularism and its Critics*, Delhi.
- Bilgrami, (2006a): Akeel Bilgrami, *Self-Knowledge and Resentment*, Cambridge, Mass. and London.
- Bilgrami (2006b): Akeel Bilgrami, «Occidentalism, the Very Idea: An Essay on Enlightenment and Enchantment», *Critical Inquiry* 32.3, 381–411.

49 Mahony's first presentation drawings informed by Japanese woodblock printing and painting date to projects from 1906 with Frank Lloyd Wright. See Kruty (2011).

- Bilgrami (2009): Akeel Bilgrami, «Democracy and Disenchantment», *Social Scientist* 37.11/12, 4–21.
- Bilgrami (2010): Akeel Bilgrami, «What is Enchantment?», in: Michael Warner, Jonathan VanAntwerpen, and Craig J. Calhoun (eds.), *Varieties of Secularism in a Secular Age*, Cambridge, Mass. and London, 145–165.
- Bilgrami (2014): Akeel Bilgrami, *Secularism, Identity, and Enchantment*, Cambridge, Mass. and London.
- Bilgrami (2018): Akeel Bilgrami et al., «Belonging», *International Panel on Social Progress 2018 Report*, Chapter 20, <https://www.ipsp.org/download/chapter-20> (26.07.2021).
- Bilgrami (2020a): Akeel Bilgrami, «Value and Alienation: A Revisionist Essay on Our Political Ideals», in: Akeel Bilgrami (ed.), *Nature and Value*, New York, 68–88.
- Bilgrami (2020b): Akeel Bilgrami, «Rationality and Alienation», in: Tanweer Akram and Salim Rashid (eds.), *Faith, Finance, and Economy: Beliefs and Economic Well-Being*, Cham, 53–73.
- Carpenter (1887): Edward Carpenter, *England's Ideal and Other Papers on Social Subjects*, London.
- Carpenter (1905): Edward Carpenter, *Toward Democracy*, Complete Edition in Four Parts, London.
- Carpenter (1914): Edward Carpenter, *Civilisation: Its Cause and Cure and Other Essays*, 13th ed., London and New York.
- Castlecrag (1926): *Castlecrag Homes*, Sydney.
- Fariás/Bender (2011): Ignacio Fariás and Thomas Bender (eds.), *Urban Assemblages: How Actor-Network-Theory Changes Urban Studies*, London.
- Freestone (1989): Robert Freestone, *Model Communities: The Garden City Movement in Australia*, Melbourne.
- Gandhi (2006): Leela Gandhi, *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Durham, N.C. and London.
- Garnaut (2000): Christine Garnaut, «Towards Metropolitan Organisation: Town Planning and the Garden City Idea», in: Stephen Hamnett and Robert Freestone (eds.), *The Australian Metropolis: A Planning History*, New York, 46–64.
- Griffin (1928): Walter Burley Griffin, «Building for Nature», *Advance! Australia* 4.3, 123–127.
- Hanegraff (1996): Wouter Hanegraff, *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leiden.
- Herald (1914): «Banks Pay Paper Money», *The Herald* (Melbourne), 4 August, 14.
- Hill (1991): Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*, London.
- Jacob (2006): Margaret C. Jacob, *The Radical Enlightenment: Pantheists, Freemasons and Republicans*, rev. ed., Lafayette.
- Jager (2015): Colin Jager, *Unquiet Things: Secularism in the Romantic Age*, Philadelphia.
- Kruty (2011): Paul Kruty «Graphic Depictions: The Evolution of Marion Mahony's Architectural Renderings», in: David Van Zanten (ed.), *Marion Mahony Reconsidered*, Chicago and London, 50–93.
- Latour (2005): Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York.
- Mahony (2008): Marion Mahony Griffin, *The Magic of America: Electronic Edition*, The Art Institute of Chicago and The New-York Historical Society, 29 October 2008, <http://archive.artic.edu/magicofamerica>.
- Mail (1917): «Planning for Economy», *Mail* (Adelaide), 8 December, 10.
- Marx (1979): Karl Marx, *Theories of Surplus Value*, 3 vols., Moscow.
- Marx (1990): Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, trans. Ben Fowkes, 3 vols., London.

- Mossmain (1914): *Mossmain Montana*, Billings.
- Mufti (2013): Amir R. Mufti (ed.), *Antinomies of the Postsecular* (special issue of *boundary 2* 40.1.), Durham, N.C.
- Neutra (1927): Richard J. Neutra, «Amerikanischer Einfluss auf australische Bauarbeit», *Österreichs Bau- und Werkkunst* 3, 174–179.
- Owen (2004): Alex Owen, *The Place of Enchantment: British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago and London.
- Rajagopalan (2016): Mrinalini Rajagopalan, *Building Histories: The Archival and Affective Lives of Five Monuments in Modern Delhi*, Chicago and London.
- Skinner (2002): Quentin Skinner, «A Third Concept of Liberty», *Proceedings of the British Academy* 117, 237–268.
- Taylor (2007): Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Mass. and London.
- Viswanathan (2008): Gauri Viswanathan, «Secularism in the Framework of Heterodoxy», *PMLA* 123.2, 466–476.
- Viswanathan (2018): Gauri Viswanathan, «In Search of Madame Blavatsky: Reading the Exoteric, Retrieving the Esoteric», *Representations* 141, 67–94.
- Weber (1922): Max Weber, «Wissenschaft als Beruf», in: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 524–555.
- Weber (1946): Max Weber, «Science as Vocation», in: H. H. Gerth and C. Wright Mills (eds.), *From Max Weber: Essays in Sociology*, New York, 129–156.

13. Horizons Within and Without. Aerial Photography and Mapping in South Africa, 1930s–1960s

Lorena Rizzo

13.1 Introduction

I would like to open this chapter on aerial photography in South Africa in the mid-twentieth century with a putatively self-evident observation: aerial photography is an image form *without* horizon, i. e., there is no visible horizon *in* an aerial photograph, no line that divides a land mass from the sky and serves as an orienting marker.¹ My interest here is to reflect on what this singularity might bring to the conversation on shifting horizons entertained throughout this volume. My point of departure is an idiosyncratic one, an intent on a preoccupation with language and a set of tropes that can be unearthed once we look into the problem of the horizon in aerial photography. Following Michael Powers, we can describe this language, these tropes as a meteorological or «atmospheric rhetoric» which can be traced throughout the writings of one of the «classics» in the theory of photography, Walter Benjamin (1892–1940).² What I wish to propose here, in addition, is that Benjamin’s deliberations resonate in remarkable ways with a similar atmospheric rhetoric or tone in the South African archive of aerial photography; I understand this resonance to be indicative of a broader thinking about photography and visual perception among South African officials at the time.

Before taking a closer look at this particular archive and a selection of photographic images it includes, let me provide a cursory account of some elements of Benjamin’s thinking traceable in his writing on photography.³

As is well known, Benjamin situates photography at the beginning of a historical shift from an era dominated by an auratic mode of perception and representation to the modern era of mass, mechanical reproduction, without however

1 This is a somewhat abbreviated formulation, given that strictly speaking classifications of aerial photographs include vertical and oblique images, in which there can be a visible horizon. See Paine/Kiser (2012), 28–29.

2 Powers (2015).

3 The notions of cloud and fog have especially been discussed in relation to Benjamin’s philosophy of language, such as in Bock (2005); Hamacher (1986). Eduardo Cadava has retraced the rhetoric in Benjamin’s writings on photography, especially his «Short history of photography» and «The work of art in the age of mechanical reproduction», see Cadava (1997), 5–7. Powers (2015) builds on Cadava’s deliberations.

presenting this shift as a rupture.⁴ I will not rehearse the debate on aura here, and just want to note, for the sake of simplicity, that Benjamin's understanding of the term can be characterized by the cult value of the unique artwork, embedded in a fixed spatial and temporal context, and with a clear referential link to the moment of its creation.⁵ What interests me more specifically, however, is how in his treatment of aura, or more precisely, in his narration of aura's decline in the modern era, Benjamin employs the atmospheric rhetoric mentioned previously. What we encounter in his texts is a recurrent use of tropes such as fog, clouds and cloudiness, and nebulosity, all of which are important components in Benjamin's formulation of the structure of indeterminate photographic referentiality, the alterability, i. e. the cloudiness of the photographic image, and the instability of its conceptual horizon.⁶ Benjamin reveals here, in short, a fundamental ungroundedness of the photograph, and the ways in which the lack of grounding in any particular time or place underpins the photographic medium as such. In lieu of the horizon of orientation, i. e., an external point of reference towards which sight and perception might orient themselves, the photographic medium's horizon is instead, according to Benjamin, established internally, as a medial drift, along a continuum of light and darkness – much like the nuanced shifts that constitute the color spectrum. Thus, an unstable horizon is produced, one that manifests itself within a structure of contiguous differentiation and along a movement of immanent non-self-identity.⁷ In other words, the intrinsic alterability that structures photography and color is precisely at the heart of Benjamin's understanding of both as particular kinds of media.

Benjamin's deliberations traverse material, figurative, media specific and metaphorical conceptions of photography's horizon. Yet, one of his main intentions is ultimately to complicate the tension between objective, disenchanted, technologically mediated and hence realistic and transparent photographic representation on the one hand, and a clouded, opaque and thus mystic and enchanted gaze on the other hand.⁸ The talk of clouds, atmosphere, and fog does precisely that, by way of dismissing conventional categorical juxtapositions and instead highlighting alterability and a continuum of transformation. Here, clouds and cameras, nature and technology, the empirical and abstraction – are not in opposition to each other. Instead, horizon, and by implication the problem of auratic perception,

4 Hansen (2008).

5 Powers (2015), 280, and more generally Hansen (2008), 339–340.

6 The retracement of this particular language in Benjamin's oeuvre is developed in Powers (2015), 282–285.

7 Powers explains that Benjamin developed the concept of contiguous difference, which he later applied to photography, in his studies of color. Benjamin understands color as a structure of gradations and variations as one's sight moves from distinct hues and shades across the color spectrum. Different colors are seen as nuances of one and the same medium, which is determined by its capacity to «vary from itself by repeating itself in a slightly different form». The use of nuance is deliberate and plays on the etymological linkage to the Latin *nubes*, i. e. cloud. Powell (2015), 284; and also Jay (2009), 174.

8 Duttlinger (2008).

serves as the lens through which to shed light on how, within the domain of photography, the myth of objective representation is unmasked, and the relationship between a grounded and oriented viewing subject and depicted object unsettled.⁹

In what follows, I wish to explore how this particular kind of thinking about photography's horizon is shored up in the domain of aerial photography, and what administrators and technocrats, who shaped aerial photography in South Africa in the mid-twentieth century, would have said about it.

13.2 South African aerial photography – «Seeing our land from above»

In my earlier writing on South African aerial photography, my approach has been twofold.¹⁰ Firstly, I understand aerial photography as a specific genre, with its peculiar imagery, iconographic convention and historical genesis, *and* secondly, as an assemblage of diverse practices that are contingent on particular times and localities. Let me just briefly outline some of the main visual characteristics of aerial photographs (conf. Fig. 13.1): to non-specialists, aerial photographs appear to be rather obscure; they are highly encoded, and hard to read and make sense of. Since the image does away with the horizon, we are deprived of one of the main orientation guides that would help us distinguish between cardinal directions, up and down, left and right. Aerial photographs are simultaneously evocative and banal, aesthetically appealing but strangely blank in their metrical outline. Their legibility and vantage point are uncertain. Their perspective is comprehensive, yet – depending on scale, quality and resolution – limited in detail. Thanks to extreme scaling aerial photographs underscore a vertiginous, radically detached and removed view, and the high level of abstraction and the intrinsic verticality confuse habitual, lateral, and more embedded ways of seeing, whereby the relationship between subject and object of vision remains undetermined.¹¹ While looking at aerial photographs there is, in short, a persistent sense of the non-situated and ungrounded, of miniaturization and visual limitlessness. Some have accordingly spoken of an «aesthetic of lightness» in an attempt to describe how aerial photography is conducive to an anti-gravity that radically reconceives the relationship between viewer, material form and ground and suspends the sense of spatio-temporal dependence.¹²

Given the described characteristics, we like to conceive aerial photography as an abstracted and coherent image genre and medium.¹³ While this is appropriate, to some extent, I prefer to understand it as an *emerging object*, whose iterations across time and space depend on complicated material, discursive, institu-

9 Lalvani (1996), 2.

10 Rizzo (2019).

11 See e. g., Cosgrove/Fox (2010); Morshed (2004); Deriu (2006); Haffner (2013).

12 Morshed (2004).

13 Deriu (2006).

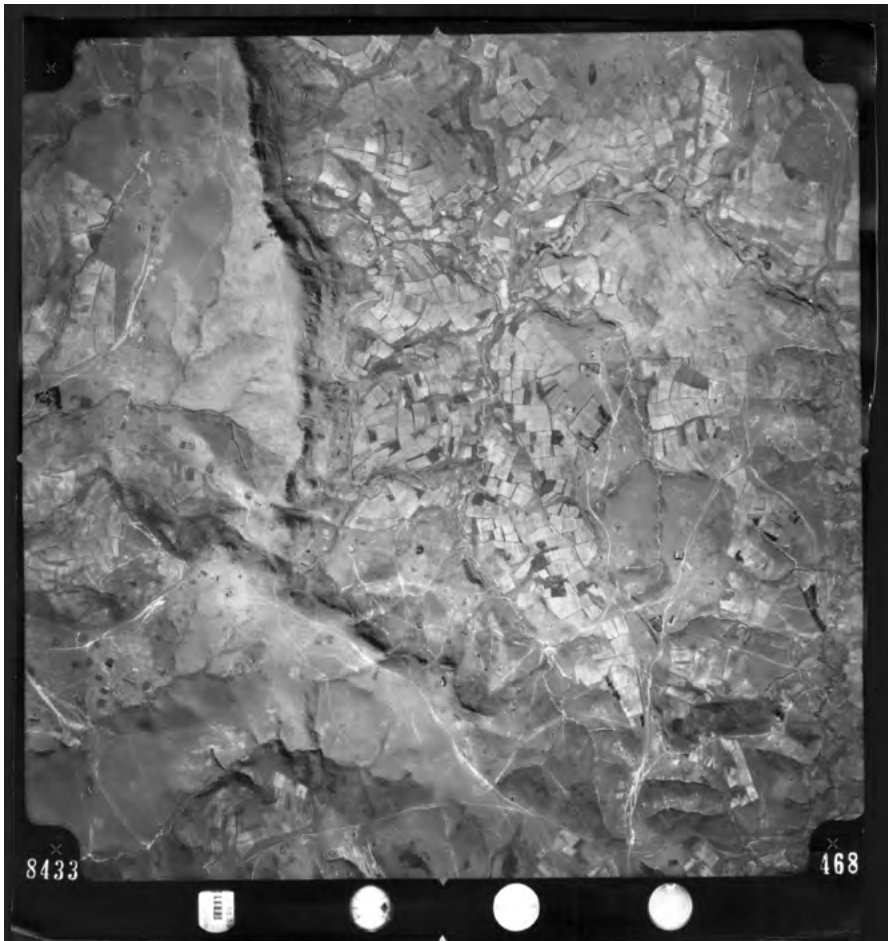


Fig. 13.1: National Geo-Spatial Information (NGI) Cape Town, Butterworth, Job 468, Strip 1, Image Number 8433, 5.6.1961, scale: 1:36'000.

tional, and technological networks within which aerial photographs are produced, circulated and deployed.¹⁴ These emerging, *historical* qualities – I wish to argue – condition the problem of aerial photography's horizon, in other words the ways in which aerial photography is recognized, named, and interpreted and grounded in a specific spatial and temporal frame of reference.

In many regards, the history of South African aerial photography mirrors its development and application in other contexts, though here it was deeply em-

14 The notion of emerging object understands photography not as an object that is simply out there, in a positivist sense, but one that emerges from the ways in which actors decide how to recognize, name, and interpret it as an image and object. The epistemological and normative implications of emerging objects are always contested. See e. g., Larkin (2013).

broiled with the politics of race and apartheid by the mid-twentieth century. As elsewhere, the coevolution of photography and flight in the late nineteenth and early twentieth centuries, first by balloon and later powered aircraft, was fueled by colonial conquest, industrial capitalism and military surveillance, and predicated on the imaginary of what was alternatively referred to as the bird's-eye or God's eye perspective.¹⁵ Aerial views became critical for military reconnaissance and surveillance during the Anglo-Boer War and especially the period of World War I.¹⁶ There were, however, important civilian domains, in which the medium was deployed as well, among them especially mapping and surveying, and aerial photographs became part and parcel of colonial land appropriation.¹⁷ South Africa's constitution and ideation as a modern nation and imperial force rested on an elevated notion of an all-encompassing aerial vision, but the development of aerial photography as a technological image form and domain of state practice remained characterized by scattered and eclectic experimentation throughout the 1920s and 1930s.¹⁸ Dispersed trials by various state departments, private companies, the military, and moneyed adventurers and amateurs began to give way to more coordinated visual production only in the late 1930s and consolidated into a centralized regime of aerial photography after World War II. The political rationale of the emerging official record of South Africa's landscape first placed the focus on national surveying, the documentation of infrastructure such as ports, railways, or hydroelectric schemes, and concerns linked to the character of the territory's sensitive natural environments both on white-owned commercial farms *and* in the so-called «native reserves».¹⁹ With the advent of formal apartheid after World War II and throughout the 1950s, aerial photography was fully aligned with largescale social engineering and the constitution of homelands for the marginalized black majority population.²⁰

These political and institutional shifts had important and complicated material, aesthetic and epistemological repercussions for what I consider a specific manifestation of aerial photography in South Africa. In view of our particular interest in the problem of the horizon, I wish to return here to what I have called the meteorological rhetoric. By way of addressing its idiosyncratic formulation in this particular historical context, and reflecting on the atmospheric tropes encountered in the archive at hand, I hope to shed light on early to mid-twentieth century institutional negotiations of the photographic medium and the problem of its shifting horizons.

As we shall see in a moment, there was recurrent talk of clouds, wind, atmosphere, fog and other weather phenomena among South African administrative personnel and surveyors who engaged with aerial photography in the period under

15 Sekula (1975); Hüppauf (1993).

16 Illsley (2012).

17 Wonnacott (2010).

18 Rizzo (2019), 168.

19 Beinart (2003), 332–340.

20 Rizzo (2019), 186–187.

consideration. Before we turn to a couple of instances that exemplify this kind of talk, there is first need for a few words on the problem of the aerial photographic archive and its shaping by the capricious doings of climate and weather. Broadly speaking, one simply cannot take aerial photographs if there are clouds, or if adverse weather impairs flight and image taking. This was certainly true in the first half of the twentieth century and remains to some extent the case up to date.²¹ The written record associated with aerial photography evidences how the specific geography, climate and changing seasonal weather across South Africa resulted in a complex temporal and spatial dynamic that conditioned the production of aerial photographs and its archive. The rainy winter months in the Cape Peninsula, regular fogs along South Africa's coasts, or the moist forest areas of Kwazulu-Natal were characterized by atmospheric conditions that posed severe problems to aerial surveying and photographic recording. These intrinsic meteorological difficulties – and the technical limitations faced in addressing them – are reflected in documentary gaps and interruptions, fissure and fragmentation that run counter to the vision of a comprehensive, consistent and continuous aerial record – a total archive, if you like – entertained by the South African state by the mid-1930s.²²

The predicament of South African aerial photography showed from the very beginning. Thus it appears in the first attempt to take aerial photographs in an African communal area in 1926, when the challenges posed by the weather clustered within a multi-layered preoccupation with atmosphere(s), which in turn engendered a particular understanding of the photographic image and medium. The few photographs taken of Ndabakazi, a village in the Eastern Cape, were seen as a tentative trial for the use of aerial photography in ascertaining African residential patterns and land tenure systems, but the result was disappointing. The mountainous nature of the country, strong winds and air currents had made accurate flying difficult, and cirrostratus clouds and occasional rains had obstructed the view for days.²³ However, once the photographic shots succeeded and the glass plates were subjected to official scrutiny by native affairs and surveying authorities, the results belied expectations: the aerial photographs were considered «nebulous» and «opaque», as if «steeped in fog», aesthetically unappealing, formally undetermined, and ultimately too «inaccurate for cadastral surveying».²⁴ The repudiation was unfortunate, especially since the use of aircrafts and cameras in a «native reserve» was deemed problematic in the first place and there was concern about African clamor. The muddled situation caused by technical shortcomings, poor image quality, political sensitivity and the waywardness of topography, cli-

21 Satellite imagery, or space-borne photography, remains contingent on the presence of clouds and weather phenomena more generally. See e. g., Marshall/Rees/Dowdeswell (1993).

22 Schwartz (2007).

23 South African National Archives (SAB), NTS 8356 20/355, vol. 1, Native Affairs Department, Survey of Native allotments by Air photography. Aerial Survey, Lieutenant Colonel for Chief of General Staff Defence Department to the Secretary for Native Affairs, 3. December 1926.

24 SAB, NTS 8356 20/355, vol. 1, Native Affairs Department, Survey of Native allotments by Air photography. Aerial Survey, Surveyor General to the Secretary for Native Affairs, 24. December 1926.

mate and weather had literally and metaphorically produced an unfavorable atmosphere for the formulation and entrenchment of a visual epistemology from above. What made the photographs of Ndabakazi clouded to those who wished to assess their value as a modern and objective means for mapping lands was, at first sight, inadequate differentiation, the fuzzy and unfocused style, and the indeterminacy of detail, form and iconography.²⁵ More decisive, however, was state officials' inability to establish any objective point of reference for these photographs, since they made visual perception erratic and unstable, and could not be grounded or fixed within the prescribed spatio-temporal grid of surveying land.²⁶ The Ndabakazi photographs, in short, lacked both a discernible internal *and* external horizon, and bluntly exposed the semantic ambiguity and epistemological obscurity at the heart of photography.²⁷

The perceived cloudiness of aerial photography solidified in the years to come, but so did attempts to contain the image and medium's indeterminacy, especially in the period after 1936, when the South African state decided to map the entire country by making extensive use of aerial photography.²⁸ Investments in state-of-the-art equipment, both in relation to photographic cameras and aircrafts, and specialist training of pilots and photographers were meant to offset technological limits to the production of high quality aerial photographs that lived up to expectations of objective and detailed visual representation.²⁹ Furthermore, developing a professional archival system, including mechanisms of image referencing, retrieval and reproduction – was considered critical,³⁰ and I will explain in a moment why the concept of archive was essential for establishing aerial photography's horizon. Nevertheless, there continued to be suspicion and criticism of the photographs' vagueness and unintelligibility, and the difficulties encountered in grounding them empirically, especially since the standardization of image formats remained unresolved. These concerns and hesitations, frequently couched in the described atmospheric rhetoric, played on an analogy between and mutual dependence of the unpredictability of South Africa's weather – the complex geography and temporality of cloud and fog formation, rains, and extreme heat and cold – and the arbitrariness of aerial photographic representation.³¹ In other words: while the weather was seen as part of objective phenomena that required a technical solution, they likewise served as a metaphorical lens through which South

25 Ibid.

26 Rizzo (2019), 173.

27 See e. g., Roberts (1998), 2–13; Edwards (2001), 1–23.

28 Wonnacott (2010), 28.

29 SAB, LBD 2099/R3730, vol. 1, Department of Agriculture. Aerial Photography. General Correspondence 24 July 1930–24 October 1947. Director of Trigonometrical Survey, Whittingdale, to the Director of Technical Services Union Defence Forces, 17 September 1936.

30 SAB, LBD 2099/R3730, vol. 1, Department of Agriculture. Aerial Photography. General Correspondence 24 July 1930–24 October 1947. Director of Trigonometrical Survey, Whittingdale, to the Secretary for Agriculture and Forestry, Report and minutes of the Second Meeting of the Air Survey Committee on 26 June 1939, 8 August 1939, 8.

31 Rizzo (2019), 184.

African technocrats negotiated the nature and role of aerial photography within an institutional process of mapping and surveying. In the course of these negotiations, two key ontological questions arose. First, how to establish aerial photography's internal horizon, i. e., to contain its visual ambiguity and un specificity, and constitute it as a unified visual domain, and second how to ground the photographic image in reality and make it into an intelligible and meaningful representation of that reality – in short establish aerial photography's external horizon.

13.3 Flightplans and ground-truthing

The grappling with aerial photography's grounding is thus decisive for the problem of the horizon, and yet again a reminder of why the figure of the cloud served reflections on the nature of photography so well. There are two ways in which the problem of photographic grounding was tackled in South Africa, whereby one avenue led through the technological, the other one through the visual (Fig. 13.2).

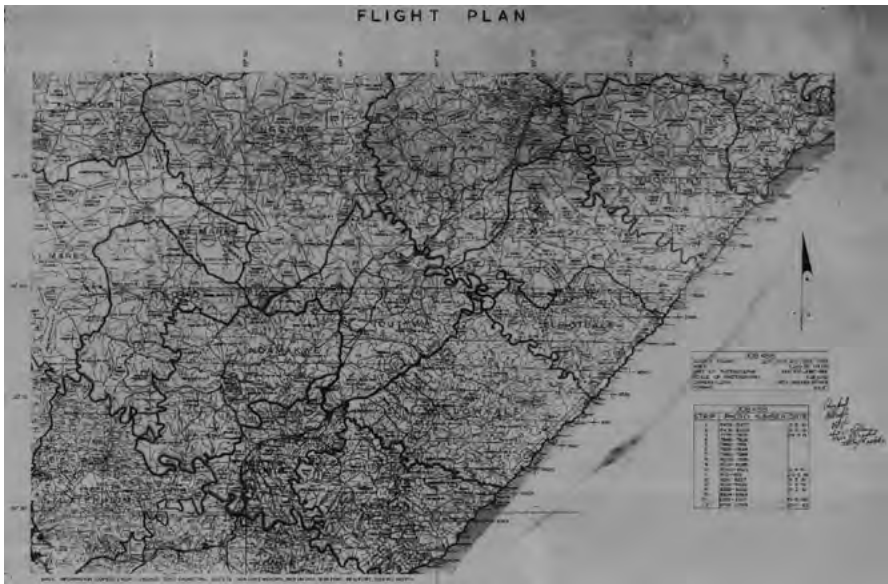


Fig. 13.2: NGI Cape Town, Flight Plan Job 468, Butterworth 1961.

What we see here is the procedure that governed the production of aerial photographs. Due to the requirements of flight, a linear structure underlay the taking of photographs from a great distance above. Aerial photography was essentially organized on the basis of such flight plans and assembled into so called flight jobs. Every flight job comprised a determined number of images, and every line marked a series of consecutive and overlapping photographs. During flight Job

468, a photographer on a plane overflying the Butterworth area in the Eastern Cape took the photograph shown here as figure 13.1, among a total of 629 photographs. These photographs were divided into 17 filmstrips, of which the majority was exposed in May and June 1961. The area covered for the flight job comprised 8417 square kilometers and 13.5 photographs were taken for every single square kilometer. Within the structure determined by the flight plan, every photograph was marked with an image number and furnished with information on altitude, focal length, and time and date of recording. In sum, then, flight plans did not rest on a logic of single, discrete images produced from the vantage point of a situated viewer, but on the seriality of partly overlapping photographs taken *along the vectors of flight* and from a highly abstracted, totalizing view – the before mentioned bird’s-eye or God’s eye perspective. Flight plans, in other words, were constitutive of an idiosyncratic internal structure conditioned by the specific conjunction of two technologies – photography and aviation. Echoing Benjamin’s deliberations, this conjunction enhanced and amplified the differentiation and dispersal caused by the movement of sight across a series of images within a spectrum determined, we might recall, by the technological media themselves. The photographs thus produced were essentially grounded in a self-immanent difference constitutive of aerial vision as a unified sphere.³²

The constitution of a unified domain of vision was essential to the project of national surveying embarked on in the late 1930s. Flight plans determined aerial vision’s *visuality and materiality*. They formed the scaffold for image ordering and nomenclature, as well as for their management and archiving. Likewise, flight plans mediated the state’s intent to establish a close connection between the world-encompassing view provided by aerial photography and the archive’s desire for a totalizing systematization of lands and landscapes.³³ As suggested earlier on, aerial photography as a distinct field of practice was subject to idiosyncratic policies, regulations, and economic rationales, procedures and temporalities, all of which in turn shaped the organization of flight jobs.³⁴ While flight jobs were commissioned at government’s highest levels and processed by a centralized administrative body, excessive bureaucratization and internal rivalry between state departments engendered chronic delays and dysfunctional image supply chains. In addition, image processing, reproduction and distribution were costly and technically complicated. Once flight jobs had been commissioned and photographs of particular areas taken, they would form the basis for purposed visual derivatives – enlargements and reductions, partial views and composites (or mosaics), which would then circulate among technocrats and fieldworkers and be used accordingly in diverse fields of application, among them surveying, soil conservation, water management, infrastructural development, policing and «na-

32 Powers (2015), 285.

33 Amad (2010), 262.

34 For a detailed discussion of how South African political, economic and administrative considerations shaped the logics and temporality of aerial photography see Rizzo (2019), 190–191.

tive administration». Operationalizing aerial photography as a national project left much to be desired far into the post-World War II era, but the image form and medium began to determine the ways in which the central state would perceive and interpret South Africa's physical and social environment. For the South African government aerial photography would, in short, henceforth condition and ground what it meant to «see and act like a state».³⁵

By the mid-twentieth century, aerial photography in South Africa had cohered into a self-referential archive and representational system based on the logics of flight. Because the image form was highly abstracted and codified, and provided no orientational clue, it needed to be made legible and intelligible to those who wished to make use of it. In other words, aerial photographs had to be translated and placed on a defined perceptual horizon. In geography and surveying, this process of translation and placement is called *ground-truthing*. Narrowly speaking ground-truthing describes the need of direct surveying in order to coordinate aerial images with real space, i. e., to find referents *on the ground*.³⁶ Here it is simply considered a technical operation, and it provides a clue to how inter-mediality also shapes aerial photography's internal horizon. However, ground-truthing is, obviously perhaps, much more than a mere matter of methodology and technical equivalence between distinct systems of surveying (photography versus cartography). Ground-truthing, I wish to argue, is essentially about grounding visual theory and abstraction in *ways of seeing* specific to and contingent on place and time. In other words, it is a concept that helps us shift attention away from the intrinsic heterogeneity of the aerial photographic medium towards the historical singularity of photographic images, i. e., the fact that they were taken at a particular place and time, by a particular subject, of a particular object – and needed to be seen and recognized as such.³⁷

If then we understand ground-truthing in terms of an actualization of theory and abstraction, we can explore the intricacies of what constituted aerial photography's *external* horizon in South Africa at the time. I would like to conclude this chapter by way of correlating this question with a particular concern at the heart of apartheid, namely racial mapping, and by implication, the state's ability to strategically look at and perceive the territory it ruled across shifting scales.³⁸ Once we place aerial photography in the epistemological and visual context of ra-

35 Scott (1998). Scott does not pay attention to media and mediation, but his argument about regimes of vision that ground state action is critical. The point to be made here is that once aerial surveying was made the prerequisite for any intervention by the state in physical and social space, state action would be made contingent on the availability of aerial photographs, i. e., the spatio-temporal determination of flight plans. In other words, aerial photography delimited and shaped a particular perception of space, while it also determined interventions in space.

36 Cosgrove/Fox (2010), 24.

37 Powers (2015), 279; Dyce (2013).

38 Unlike Scott (1998), who concentrates on large-scale planning, I consider the possibility of zooming in and out, almost at will, to be critical for (colonial) state rule. For a critique of the idea of scaling and the use of optical metaphors in understandings of space and time see Latour (2017), 93–96.

cial mapping, we begin to comprehend how between the late 1930s and the 1960s the typology of landscape engendered by aerial representation came into being in relation to the segregation and classification of subjects who inhabited that landscape, in urban as much as in rural areas.³⁹ For the South African state's vision to produce a comprehensive and detailed record of the territory's physical landscape was an agenda simultaneously pursued in the domain of population control and social engineering.⁴⁰ With the advent of institutional apartheid, the new government passed the Population Registration Act in 1950, an act that consolidated older policies and administrative practices and provided for the identification, registration and racial classification of every South African above the age of sixteen years.⁴¹ Population registration was also the first occasion on which the South African state required every adult person to be photographed, and photography became critical in inserting a strong indexical rationale to the bureaucratic epistemology of race and racial classification.⁴² However, much like in the domain of aerial photography, the nebulosity of the image proved, once again, a matter of concern, even if the atmospheric rhetoric receded.⁴³ South African officials hoped to qualify and fix race by means of photography, since they understood how photography and race shared the same semiotic grid and substantiated each other.⁴⁴ Yet the medium's alterability compromised the alleged ontological connection between surface – the photographic print, the skin of human bodies – and the historical reality they claimed to represent, and frustrated the fantasy of stable racial classification.⁴⁵ Almost as if keeping with Benjamin's formulation, would they fail in redressing the process of contiguous differentiation and in containing the infinite spectrum of nuances that characterized both photography *and* race.⁴⁶ Ultimately, the cloudiness of photographic likeness, or «photographic semblance» as contemporaries would call it, dismantled population registration from within, since it revealed that neither photography nor race constituted objects on view, let alone empirical facts, but media that first of all shaped *ways of seeing* and *conditions of visibility*.⁴⁷ Photography's internal horizon accrued, as we saw, from a medial drift, and it constantly ran up against its external one, namely the need to provide historical depth and referentiality.

39 For an introduction to the spatial structure of racial segregation in rural and urban South Africa in the early and mid-twentieth century see Beinart/Dubow (1995).

40 For racial classification in the interwar period see Rizzo (2014).

41 Breckenridge (2014), 138–163.

42 Rizzo (2019), 80–99; Masondo (2019).

43 Rizzo (2019), 91.

44 Abel/Raiford (2006).

45 Raengo (2013), 27; Masondo (2019), 89.

46 Landau (2012), 145.

47 Mitchell (2012); Mitchell importantly traces back the notion of race as a medium – or veil – to Du Bois (1903).

13.4 Works cited

- Abel/Raiford (2006): Elizabeth Abel and Leigh Raiford, «Introduction: Photography and Race», *English Language Notes* 44.2, 159–167.
- Amad (2010): Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York.
- Beinart (2003): William Beinart, *The Rise of Conservation in South Africa. Settlers, Livestock, and the Environment 1770–1950*, Oxford.
- Beinart/Dubow (1995): William Beinart and Saul Dubow, *Segregation and Apartheid in Twentieth Century South Africa*, London and New York.
- Bock (2005): Wolfgang Bock, «Dialektik des Nebels. Zu den Motiven der Wolken und des Wetters bei Walter Benjamin», in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert and Joseph Vogl (eds.), *Wolken*, Weimar, 41–55.
- Breckenridge (2014): Keith Breckenridge, *Biometric State. The Global Politics of Identification and Surveillance in South Africa, 1850 to the Present*, Cambridge.
- Cadava (1997): Eduardo Cadava, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, 1997.
- Cosgrove/Fox (2010): Denis Cosgrove and William L. Fox, *Photography and Flight*, London.
- Deriu (2006): Davide Deriu, «The Ascent of the Modern Planeur: Aerial Images and Urban Imaginary in the 1920s», in: Christian Emden, Catherine Keen and David Midgley (eds.), *Imagining the City*, Oxford, 189–211.
- Du Bois (1903): W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Chicago.
- Duttlinger (2008): Carolin Duttlinger, «Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography», *Poetics Today* 29.1, 79–101.
- Dyce (2013): Matt Dyce, «Canada between the photograph and the map: Aerial photography, geographical vision and the state», *Journal of Historical Geography* 39, 69–84.
- Edwards (2001): Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford and New York.
- Haffner (2013): Jeanne Haffner, *The View From Above: The Science of Social Space*, Cambridge, Mass.
- Hamacher (1986): Werner Hamacher, «The Word Wolke – if it is One», *Studies in 20th Century Literature*, 11.1, 133–162.
- Hansen (2008): Miriam Bratu Hansen, «Benjamin's Aura», *Critical Inquiry*, 34.2, 336–375.
- Hüppauf (1993): Bernd Hüppauf, «The Emergence of Modern War Imagery in Early Photography», *History & Memory* 5.1, 131–151.
- Illsley (2012): John Illsley, «Seeing Our Land from Above: the First Decades», *PositionIT*, 22–26.
- Jay (2009): Martin Jay, «Magical Nominalism: Photography and the Re-enchantment of the World», *Culture, Theory & Critique* 50.2–3, 165–183.
- Lalvani (1996): Suren Lalvani, *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*, Albany.
- Landau (2012): Paul S. Landau, «Empires of the Visual: Photography and Colonial Administration in Africa», in: Paul S. Landau and Deborah D. Kaspin (eds.), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley, Los Angeles and London, 141–171.
- Larkin (2013): Brian Larkin, «The Politics and Poetics of Infrastructure», *Annual Review of Anthropology* 42, 327–343.
- Latour (2017): Bruno Latour, «Anti-zoom», in: Michael T. Clarke and David Wittenberg (eds.), *Scale in Literature and Culture*, Cham, 93–96.
- Masondo (2019): Ingrid Masondo, «Unstable Forms: Photography, Race, and the Identity Document in South Africa», in: Patricia Hayes and Gary Minkley (eds.), *Ambivalent. Photography and Visibility in African History*, Athens, Ohio, 77–104.

- Marshall/Rees/Dowdeswell (1993): G. J. Marshall, W. G. Rees and J. A. Dowdeswell, «Limitations Imposed by Cloud Cover on Multitemporal Visible Band Satellite Data Sets from Polar Regions», *Annals of Glaciology* 17, 113–120.
- Mitchell (2012): W. T. J. Mitchell, *Seeing Through Race*, London.
- Morshed (2004): Adnan Morshed, «The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama», *Journal of the Society of Architectural Historians* 63.1, 74–99.
- Paine/Kiser (2012): David P. Paine and James D. Kiser, *Aerial Photography and Image Interpretation*, Hoboken, NJ.
- Powers (2015): Michael Powers, «Wolkenwandelbarkeit: Benjamin, Stieglitz, and the Medium of Photography», *The German Quarterly* 33.3, 271–290.
- Raengo (2013): Alessandra Raengo, *On the Sleeve of the Visual: Race as Face Value*, Hanover, NH.
- Rizzo (2014): Lorena Rizzo, «Gender and Visuality: Identification Photographs, Respectability and Personhood in Colonial Southern Africa in the 1920s and 1930s», *Gender & History* 26.3, 688–708.
- Rizzo (2019): Lorena Rizzo, *Photography and History in Colonial Southern Africa: Shades of Empire*, Johannesburg.
- Roberts (1998): Richard Roberts, *The Art of Interruption: Realism, Photography, and the Everyday*, Manchester and New York.
- Schwartz (2007): Joan M. Schwartz, ««Having New Eyes»: Spaces of Archives, Landscapes of Power», *Archives & Social Studies*, 1.0, 321–361.
- Scott (1998): James C. Scott, *Seeing like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven, Conn.
- Sekula (1975): Allan Sekula, «The Instrumental Image. Streichen at War», *Artforum* 14, 26–35.
- Wonnacott (2010): Richard Wonnacott, «90 Years of Surveying and Mapping», *PositionIT*, 26–32.

14. 17 Volcanoes. Franz Junghuhn's Horizon

Philip Ursprung

In June 2017, I stood halfway up the volcanic cone of Gunung Semeru on East Java. It was pitch dark, 3 in the morning, and cold.¹ I struggled gradually upward, through a boulder field of volcanic sand, two steps forward, one back. I was grateful for the poles that gave me extra grip, grateful that I had taken a light backpack and only the bare necessities of water and chocolate. My altimeter showed 3,300 meters, 370 meters to go. I was panting because of the thin air. The short rest in the tent had been uncomfortable – too cold, too noisy, my digestion was not working well. Below me flashed the lights of the plain, somewhat reminiscent of Los Angeles. Cut out between them were black, wedge-shaped figures, the neighboring volcanoes. Above me, the starry sky arched with constellations I didn't know. I saw the headlamps of my companions ahead: Volcanologist Clive Oppenheimer, architects Adrienne Joergensen and Alexander Lehnerer, artists Berit Seidel and Stefanie Rubner, and artist Martin Kunz Bas Princen. Artist Armin Linke and my PhD student Sebastian Linsin brought up the rear, accompanied by linguist, mountain guide and photographer Deni Sugandi.

The adrenaline helped, I scrambled on. I overtook the group of young people who had deprived me of sleep by their music and were now quite out of breath. Suddenly a shock: high above me, almost at the zenith, a bright light flashed. The summit was still further than I had thought, the ascent would still take hours! But no, it was Jupiter that had appeared behind the summit. Gradually the slope became less steep, high gullies of solidified lava gave more support than the scree, and then suddenly the passage to the summit opened. In the blue light of dawn I saw that I had reached the top, the others were already up there. We hugged and we laughed, all efforts forgotten.

The contours of the crater became visible, then I heard a bang, a cloud rose: the first eruption of Semeru! Sugandi showed us the way to the crater. Oppenheimer had already set up his tripod there so as not to miss any of the eruptions, which occurred about every 30 minutes. Far below us stretched a sea of clouds as the sun rose. If the sky was clear, we would be able to see as far as the neighboring island of Bali. We were standing on the highest mountain in Java, which in mythology

1 An earlier version of this text was published in German under the title «17 Vulkane: Eine Reise in die Stadt der Zukunft», Ursprung (2020).



Fig. 14.1: Gunung Semeru, Java (photo: Philip Ursprung, June 2017) common domain, not copyrighted.

attaches the island to the world like a nail. We looked down on the circular lava dome as if in a Greek theater. Oppenheimer explained that, like toothpaste from a tube, the lava slowly pushed its way up and crumbled down the slope, already solidified. Steam hissed around the edge of the circular opening, like through small valves, emitting whistling sounds like a giant instrument.

14.1 At the Future Cities Laboratory in Singapore

The climb up Semeru marked the endpoint of field work in a five-year project I was leading at the Future Cities Laboratory in Singapore since 2015. The project is titled «Tourism and Cultural Heritage» and is situated in the context of research on urbanization processes in Southeast Asia. Singapore is located in the Indonesian archipelago, and the island of Java is a readily accessible research subject thanks to its proximity to Singapore and the rapid pace of urbanization and economic growth.

With my group, however, I did not want to study the obvious centers of the tourism industry, i. e., neither beaches, temples, airports, nor hotel complexes, but rather the volcanoes that have so far been almost untouched by travelers and that characterize the landscape. Java is located on the «ring of fire», and there are a total of 45 active volcanoes on Java. We conducted ten expeditions from Singa-

pore to Java to climb 17 of these volcanoes. They fascinate us because they stand for something that we cannot categorically grasp. They are neither landscape nor city, neither dead nor alive, neither static nor mobile. They make the land fertile and at the same time bring destruction.

Our aim was to find new concepts and means of representation for the study of urbanization, an academic field which, in our view, has been stagnating in recent years. Our field research was so closely intertwined with the structures of the tourism industry that we decided to also think of ourselves explicitly as tourists, rather than as researchers working distantly *on* tourism. For our project we amalgamated the figure of the tourist with the figure of the explorer, the researcher, the traveling artist, the researching artist, and the traveling architect.

One is never the first, neither as a tourist nor as an explorer. We therefore followed different guides. On the one hand, Dean MacCannell, the pioneer of modern sociology of tourism, who in his canonical study *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* defines the tourist as: «one of the best models available for modern-man-in-general». ² MacCannell's study has not only inspired us to differentiate stereotypical notions of tourism. It also, precisely because we became aware of the connections between tourism and research, sharpened our focus on the economic conditions of our own work. In his words:

As a worker, the individual's relationship to his society is partial and limited, secured by a fragile «work ethic», and restricted to a single position among millions in the division of labor. As a tourist, the individual may step out into the universal drama of modernity. As a tourist, the individual may attempt to grasp the division of labor as a phenomenon *sui generis* and become a moral witness of its masterpieces of virtue and viciousness. ³

Another guide was Mieke Bal's book *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. It is a montage of case studies that encouraged us to approach places physically while remaining skeptical of any kind of abstraction or generalization. Bal's definition of the concept as a «miniature theory» applies well to our interest in new concepts and images for discussing urbanization:

Concepts are the tools of intersubjectivity: they facilitate discussion on the basis of a common language. Generally, they are considered abstract representations of an object. But, like all representations, they are neither simple nor adequate in themselves. They distort, unfix and inflect the object. To say something of an image, metaphor, story or what have you – that is, to use concepts to label something – is not a very useful act. Nor can the language of equation – «is» – hide the interpretative choices being made. In fact, concepts are, or rather do, much more. If well thought through, they offer miniature theories, and in that guise, help in the analysis of objects, situations, states and other theories. ⁴

2 MacCannell (1976), 1.

3 MacCannell (1976), 7.

4 Bal (2002), 22

A third guide was Anna Lowenhaupt Tsing, namely her book *Friction: An Ethnography of Global Connection*.⁵ Tsing explores the interrelationships of politics, economics, ecology, changes in language and mentality, and global financial connections that have taken place on the Indonesian island of Kalimantan since the 1970s. It discusses the interest of middle-class Indonesian youth in nature and the landscape. But it is not only the geographical proximity to Java that makes the book so stimulating; it is also the form Tsing chooses, weaving together the scientific collection of data and diagrams with methods of journalism and activism.

14.2 Franz Junghuhn

In addition to MacCannell, Bal, and Tsing, we chose the German-Dutch naturalist Franz Wilhelm Junghuhn (1809–1864) as our guide and imaginary interlocutor. Born in Mansfeld in the Harz Mountains, he acts as a kind of lens or prism that allows us to draw connections between the early nineteenth century and the present. Junghuhn came to Java, then the Dutch East Indies, with the Dutch occupation forces in 1835 and was stationed first in Batavia, then in Semarang and Yogyakarta. He later settled in Lembang near Bandung, where he died in 1864. He initially served as a military doctor. His true vocation, however, was the study of nature. The occupiers realized that he was of more use to them when he sent reports on minerals and plants to Holland, with a view to exploiting the colony's natural resources. He became an expert in geology, volcanology – before the discipline existed in the modern sense – and by the mid-nineteenth century was an internationally respected explorer. Alexander von Humboldt (1769–1859) introduced him to the Prussian King Frederick William IV. (1795–1861) After his death, he was also considered the «Humboldt of Java».

In the facets of his diverse oeuvre as author, artist, and researcher, works by Goethe (1749–1832) are refracted as well as Novalis (1772–1801) and Heinrich Heine (1797–1856). Heine's book *Harzreise* (1826) served yet as another guide among our many references. The collection of short stories marks the beginning of German travel literature. In spring 2016, as part of the seminar week «Harz bricht aus: A Monument for Franz Junghuhn in Germany's Empty Center», we reenacted Heine's narrative with our students and climbed the famous Brocken.

Junghuhn, who is largely forgotten today, published various books on botany and geology, as well as countless essays. His main work is a three-volume study of Java.⁶ Also successful were two portfolios of views of Java, with color lithographs based on his drawings. He sent his extensive collections of fossils and plants to Berlin, Leiden and Bandung. He is also the author of a book entitled *Licht- und*

5 Tsing (2005).

6 Junghuhn (1857).



Fig. 14.2: Franz Wilhelm Junghuhn, Gunung Merapi, color lithograph, from: Franz Wilhelm Junghuhn, *Java-Album. Landschafts-Ansichten von Java, nach der Natur aufgenommen*, Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1856, common domain, not copyrighted.



Fig. 14.3: Franz Wilhelm Junghuhn, Northside of Merapi, lithograph, from: Franz Wilhelm Junghuhn, *Topographischer und naturwissenschaftlicher Atlas zur Reise durch Java*, Magdeburg, Baensch, 1845, common domain, not copyrighted.

Schattenbilder aus dem Inneren von Java, which deals critically with missionization and thus indirectly with colonization.⁷

One of the main reasons for Junghuhn to climb many volcanoes was to draw up a map. From the mountain peaks it was possible to accurately measure the land. In fact, Junghuhn's map of Java, published in 1855, is considered a masterpiece and set standards for half a century. The noun «Horizon» occurs only rarely in Junghuhn's writings. The adjective «horizontal» is more important to him, so that he can place his theodolites correctly. But from the point of view of cartography, his approach is revolutionary and interesting for the discussion of the horizon. Instead of depicting the island from the coast, as the earlier cartographers of the British Empire, such as Stamford Raffles (1781–1826), and earlier James Cook (1728–1779), who were interested in navigation to the ports to take away raw materials, Junghuhn took it from the interior, virtually from the perspective of the volcanoes that partly created and feed the land. His perspective, his conceptual horizon, so to speak, is comparable to that of the inhabitants of Java, for whom the sea is the death-giving principle, while the volcanoes are life-giving.

Parallel to the map, he also published an elevation, view of the island showing all the volcanoes. It was published as a Leporello fold, measuring 130 cm as part of his three volume book on Java. The height of the mountains is exaggerated to scale in order to better understand the structure and context of the volcanoes. The Leporello fold with the lined up volcanoes fascinated me when I first encountered it in a vitrine that had been arranged by Natasha Ginwala for the exhibition *Double Lives* at the Berlin Biennale 2014.



Fig. 14.4: Franz Wilhelm Junghuhn, «Höhenkarte» (Elevation), Leporello in Franz Wilhelm Junghuhn, *Java, seine Gestalt, Pflanzendecke und Innere Bauart*, Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1852, common domain, not copyrighted.

It became a kind of score for the entire research project. The volcanoes lined up like characters from a play, they resemble a parade. They prefigured for us the modern metropolis with its skyline of skyscrapers. And they pointed to the mysterious «city of the future» to which research at the Future Cities Laboratory in Singapore is dedicated. Reenacting some of Junghuhn's expeditions, we expected to see the urbanization of Java through new eyes. It also inspired us to actually climb seventeen of them.

Junghuhn was an engaging storyteller. His account of Mount Semeru, which he climbed in late September 1844, exactly matched my own experience, from the

7 Anonyme [Junghuhn] (1855).



Fig. 14.5: Franz Wilhelm Junghuhn, mud volcano, from: Franz Wilhelm Junghuhn, *Java, seine Gestalt, Pflanzendecke und Innere Bauart*, Leipzig, Arnoldische Buchhandlung, 1852, common domain, not copyrighted.

struggles to climb the sandy cone to the observation of the ash clouds formed by the regular eruptions and the mixture of fascination and anxiety when standing near the crater. Unlike today, where one starts to climb the volcanoes at night, Junghuhn climbed during the day and then stayed overnight at the top, in order to profit from the clear morning view before the tropical clouds build up.

He had overcome very similar difficulties as I had, and described the ascent through the sand cone as follows: «This lowest part of the sand cone is [...] the most difficult and laborious to climb because of the fineness and mobility of the sand. One sinks into the sand up to the ankle, and with every step one takes forward, one moves back again a little.»⁸ Like me, he soon found solid ground and, like me, was startled by the eruption at the summit:

[...] no steam was visible, but all at once a horrible roar was heard, we jumped up in fright, our eyes directed to the crater; Coal-black masses, jaggedly torn, like internal cliffs, rose from the crater floor, grew, became spheres, followed by a hundred other similar spheres with lightning speed, and whirled around their own center with stormy haste, forming a column composed of many individual spherical vortices, which, with a roar of the volcano that made our innermost nerves tremble, shot up in a few seconds to such a great height that we thought we could see it in our zenith, while hundreds of thousands of large and small stone debris flew out of it in all directions, fell in arcs on the mountainside, and rolled on in leaps.⁹

8 Junghuhn (1857), 535–536.

9 *Ibid.*, 542.

Not only does his description of the rising column of ash and steam correspond exactly with our observations. I also shared his queasy feeling: «Think of [...] the possibility that some of the many thousands of large stones (...) could fly over to our position, do not forget that here, so far from shelter and human help, no escape is to be thought of, and then judge whether there could be a mortal of sound mind who is able to look at this spectacle of nature without horror, without the innermost trembling!»¹⁰

In regard to the observation of the horizon, the most intriguing report is the climb to the Tjikorai volcano on August 12 and 13, 1844, shortly before his ascent to Semeru. Again, he was able to take the best bearings for his map from the summit.

At the foot of the volcano, he spends the night with his group. It is raining and cold, the night is interrupted by a terrible noise when tigers bite three horses to death. They ascend after breakfast, following in part the «canal-like paths of the rhinoceroses»¹¹ until they reach the top at 3:30 p.m. where the servants build a small hut and light a fire: «Joking merrily, the Javanese crowded round the crackling flames, proving sufficiently by their laughter that they were at ease, and that they too tasted some of that enjoyment which may be called mountain pleasure (*Bergeslust*).»¹²

Junghuhn places the thermometers and theodolites and stays awake before going into the hut:

I spent a part of the night, sitting on my pillows, awake; two candles, stuck on split tree branches in the ground, shine for me to draft these remarks in pencil in my diary. Everything is quiet around; the happy sleepers below are snoring; good night! But then: Who paints my fright! when I awoke the next morning and already saw the bright daylight penetrating through the cracks of my hut! To jump up and hurry to the instruments was one thing; but my fear was groundless, the sun was still below the horizon and I could hardly make out the numbers of the scale on the thermometer. Also, my theodolite was already set up last night and protected from the weather with a hat set up for this purpose. My joy was great, all peaks, near and far, were visible, the whole sky was ethereally pure, and with a kind of satisfaction I saw the sun approaching, taking one observation after the other, until it was also peeped in the horizon. The number of peaks was great, so I had to hurry; for nothing was more certain than that all the seas of clouds that now lay stretched out low on the low land would also rise higher as the sun rose, and then envelop all the peaks.¹³

Already at seven o'clock there was a clear movement in these seas of clouds, and from eight o'clock on they rose visibly higher, first enveloping the lower peaks, then the higher ones, but to the same extent clearing the lower land, the flat highlands, especially the valley of Garut, whose coconut groves, villages, rice fields, meandering rivers and lovely lakes looked up at us through ever larger windows. In this way, it became possible to take bearings toward the lowlands as well.¹⁴

10 Ibid., 543.

11 Ibid., 403.

12 Ibid., 404.

13 Ibid., 405–406.

14 Ibid., 406.

For a long time, we feasted our eyes on the magnificent views all around us. We saw the G. Gede steaming, the G. Guntur! the Kawah-Manuk, the G.-Pepandajan, and the king of all these, the G.-Slamat! (five steaming craters in one view) – until increasing cloudiness hastened our departure from the summit.¹⁵

Unlike Thomas Stamford Raffles, Alexander von Humboldt or Alfred Russel Wallace (1823–1913), Junghuhn is not a star researcher. He published in German and Dutch. His work has, therefore, hardly been noticed by the English-language scholarship. In 2009, on the 200th anniversary, an exhibition was held in Bandung, at the Goethe Institute. The exhibition is now permanently installed at the Heimatverein Mansfeld and can be visited by appointment. Renate Sternagel published a comprehensive biography.¹⁶ However, our aim is not to rehabilitate Junghuhn. Rather, we rely on him as a guide whose texts and images help us produce our own research subject.

Junghuhn's sketches of details from his trips, for example, appeal to architects because they capture all the information in a few strokes that are comprehensible to experts and laymen, but completely worthless to the military or authorities organizing the extraction of mineral resources. Most often, the drawings also depict the figure of the explorer and his companions and servants. At the same time colonizer and colonized – Junghuhn, in addition to his salary for each expedition, required financial and organizational support from the occupying army in each case – he mirrors, to some extent, our own situation, which, thanks to a generous grant from the National Research Foundation, we were able to realize this project and the many associated trips.

14.3 Horizon of questions

The diversity of our group, composed of artists, scientists, historians, and architects, indicates that the interests were continually changing. Basically, we had no overarching research question besides the, rather vague, investigation of how the tourism industry and urbanization were related and what new terms and images we could bring to the urbanization debate. We therefore gave ourselves a set of rules. For example, that the artists involved should not merely accompany or illustrate the research project, but should also be able to change it. Bas Princen, who had made a name for himself primarily as a photographer of architecture and urban planning, was the one who tipped the scales in favor of focusing on volcanoes instead of cities, as initially planned, by producing the photography *Volcano Walk* (2015).

Armin Linke, in turn, one of the important voices in the Anthropocene discussion in art, brought economic, political and ecological aspects into focus. When we visited Junghuhn's home in Bandung, Linke first took us to the site of the 1955

¹⁵ Ibid., 408.

¹⁶ Sternagel (2011).



Fig. 14.6: Bas Princen: Volcano Walk (*Kawah Putih*), 2015, © Bas Princen.



Fig. 14.7: Armin Linke, Centre for Volcanology and Geological Hazard Mitigation, Monitoring Station, Bandung, Indonesia, 2015, © Armin Linke.

Asian-African Conference. It marked the beginning of the Non-Aligned Movement and thus one of the pivotal moments in the history of decolonization.

We read together the classic work of postcolonial studies, *The Color Curtain* (1956) by Richard Wright, an African-American writer who had attended the conference. I was fascinated by the passage where the author meets a colleague who suggests he visit the volcanoes:

⟨I must take you to see a volcanic crater.⟩
 ⟨I don't think so,⟩ I said.
 ⟨Why?⟩ he asked, surprised.
 ⟨I'm looking for human craters,⟩ I said.¹⁷

The artist collective U5, consisting of Steffi Rubner, Martin Kunz and Berit Seidel, chose this quote for the title of their film *The Human Crater*.¹⁸ Their artistic work bridges the gap between Singapore and Java and introduces the figures of the researchers as actors in the artistic work. In her film, volcanoes emerge as personalities, emotional beings with their own character traits. What had not been possible before, namely to present Singapore as the starting point of the journeys and Java on one level, was achieved by fictionalizing them in the film.



Fig. 14.8: U5, *The Human Crater*, Video, 2017, videostill, © U5.

Can we combine geological, artistic, historical, and contemporary observations to articulate, rather than reduce, the complexity of the urban? Junghuhn had a wide horizon when he climbed Tankuban Perahu, on June 17, 1848, before leaving for Europe:

17 Wright (1956), 130–131.

18 *The Human Crater*, a film by Artist Collective U5, Sound: The Observatory and Li Tavor & Nicolas Buzzi, 60 min., 2017.

It was here on the crater rim of the volcano that I received the newspapers from Europe, which had been brought to Batavia by landmail in the middle of June. – Revolution in Paris – Republic proclaimed, – Louis Philipp escaped! – that cautious king whom all the world believed so firmly on his throne. – This was the news which was announced in the most unexpected, quite fabulous way, and which put all minds in the most fear-



Fig. 14.9: Franz Wilhelm Junghuhn, Tankuban Perahu, photograph, ca. 1860, common domain, not copyrighted.

ful suspense, even in Java. The excitement of the people, caused by this, resembled the electromagnetic force, which propagates itself with invisible speed through half the world. To this were added later the news from Bali, – reform movements, political demonstrations at Batavia, – unusual weather phenomena, – high altitude smoke, – rain, – overflows, – earthquakes! – volcanic eruptions, – an expected comet here – and there, in Europe, turmoil and war; – such were the news which at this time stormed upon us and which, even if not all of a pleasant nature, were nevertheless suitable to awaken even the slackest mind from its lethargy.¹⁹

Would it be possible to connect our own excursion to political events of our own time, for instance Brexit? Can we link geological and historical time, the long duration of the history of the earth with short-lived events? Over time, we were often asked what our travels had to do with architecture and urban planning, indeed, what kind of research this was. In addition to searching for new concepts and images for the discussion of urbanism, we also understand our project as a performative critique of today's dominant project research, which seeks to determine the answers to research questions as far in advance as possible. In contrast to this kind of planned research, we were interested in preserving the freedom of searching as long as possible, indeed in making this search the object of discussion. This included being able to revise the direction of the project at any time and to allow for new questions – quite possibly even on the bus, during a traffic jam. And it was part of this that we organized the first of four exhibitions after only a short time at ETH Zurich – the others took place at the Canadian Center for Architecture in Montreal, the Princeton University School of Architecture and the National University of Singapore Museum. Just as we did not see art as an accompaniment to research, we saw exhibitions as a medium for the research process, not merely as a presentation of results.

With a population of 140 million in an area three times the size of Switzerland, Java is one of the most densely populated areas and one of the fastest growing economies in the world. We decided that we wanted to look at Java as a «city of the future». This urban network is punctuated by the volcanoes on the island. They are holes, if you will, in the city of the future. We experienced them as places of freedom, left alone except by us and the small groups of young people mentioned at the beginning who want to escape their families for a weekend. Perhaps in the near future they will be developed and absorbed by the tourist industry. For us, they are entry points to something that lies beneath the urban network that was there before the city and will be there after it.

19 Junghuhn (1852), 2.

14.4 Works cited

- Anonyme [Junghuhn] (1855): Anonyme [Franz Junghuhn], *Licht- und Schattenbilder aus dem Innern von Java, Über den Charakter, den Bildungsgrad, die Sitten und Gebräuche der Javanen; über die Einführung des Christentums auf Java, die Freigebung der Arbeit und anderen Fragen der Zeit. Erzählungen und Gespräche, gesammelt auf Reisen durch Berge und Wälder; durch die Wohnungen der Armen und Reichen von den Gebrüdern Tag und Nacht, mitgeteilt von Ersterem*, aus dem Holländischen übersetzt von [...], Amsterdam.
- Bal (2002): Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto.
- Junghuhn (1852): Franz Junghuhn, *Rückreise von Java nach Europa, in der sogenannten englischen Überlandpost*, aus dem Holländischen übertragen von J. K. Hasskarl, Leipzig.
- Junghuhn (1857): Franz Junghuhn, *Java, seine Gestalt, Pflanzendecke und innere Bauart*, nach der zweiten Auflage des holländischen Originals in's Deutsche übertragen von J. K. Hasskarl, 2. Abteilung, 2. Ausgabe, Leipzig.
- MacCannell (1976): Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley.
- Sternagel (2011): Renate Sternagel, *Der Humboldt von Java, Leben und Werk des Naturforschers Franz Wilhelm Junghuhn, 1809–1864*, Halle.
- Tsing (2005): Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton.
- Ursprung (2020): Philip Ursprung, «17 Vulkane: Eine Reise in die Stadt der Zukunft», in: *Kunstchronik, Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 73.7, 406–412.
- Wright (1956): Richard Wright, *The Color Curtain, A Report on the Bandung Conference*, Jackson.

Authors

Hans Aurenhammer forscht zur Geschichte der italienischen Kunst und Architektur der Renaissance (mit einem besonderen Schwerpunkt auf Venedig), zur Kunst- und Architekturtheorie und zur Fachgeschichte der Kunstwissenschaft. Bevor er 2008 an die Goethe-Universität Frankfurt am Main berufen wurde, war er an der Universität Wien sowie als Vertretungsprofessor in Venedig, Berlin und Dresden tätig. Er ist korrespondierendes Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Shiben Banerji's scholarly contributions to the global urban humanities focus on the spatial formation of new economic subjectivities in the interwar period. He has held visiting appointments in the Department of History at the University of Pennsylvania, the Institute for the Humanities at the University of Illinois at Chicago, and the Indian School of Public Policy, and is an Associate Professor in the Department of Art History, Theory, and Criticism at the School of the Art Institute of Chicago.

Ingrid Baumgärtner, seit 1994 Professorin für Mittelalterliche Geschichte an der Universität Kassel, war Heisenberg-Stipendiatin der DFG, Visiting Scholar in Princeton, Stanford und an der Villa I Tatti in Florenz, Vizepräsidentin des Deutschen Studienzentrums in Venedig und ist noch Mitglied im Academic Committee der Martin Buber Society of Fellows in Jerusalem. Sie forscht zu Kirchenrecht, Geschlechter-, Raum- und Kartografiegeschichte im Mittelalter mit einem geografischen Schwerpunkt auf dem Deutschen Reich, Italien und dem Mittelmeerraum.

Lucas Burkart's research interests encompass the cultural history of the Middle Ages and the Renaissance, the history of material culture, and the history of historiography. He is currently working on a comprehensive project to make digital collection holdings findable, accessible, interoperable, and reusable; this project is guided by a vision of Open Cultural Heritage. Finally, he is also overseeing the completion of the critical edition of the works by Jacob Burckhardt.

Seth Estrin's research explores the lived experience of ancient Greek art – its sensuous and affective properties, its entanglement in subjective experiences such as memory and emotion, and its place in intimate encounters and personal histories. He is currently working on a monograph on the emotional dimensions of Classical Attic funerary monuments. He has been Assistant Professor at the University of Chicago since 2017.

Beate Fricke's research focuses on the history of sculpture, image theory and the veneration of images in the Middle Ages, relics and treasure objects in Early and High Medieval Art as well as objects as archives of a history of applied arts, materiality, knowledge transfer and trade in the global «Middle Ages». Before joining the department of History of Art at the University of Bern in 2017, she was Professor for Medieval Art at the University of California, Berkeley.

Peter Geimer forscht zur Theorie und Geschichte der Fotografie, zur Kunst- und Kulturgeschichte des Dings («Reliquien, Reste, Zeugs»), zu Formen der Evidenz in Geschichte und Ästhetik und zur Wissenschaftsgeschichte. Er ist Professor für Kunstgeschichte an der FU Berlin und Direktor des Deutschen Forums Kunstgeschichte in Paris.

Eva Geulen arbeitet zur Geschichte der deutschen Literatur und Philosophie seit dem 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der erzählenden Prosa, der Theoriebildung und der Wissensgeschichte. Nach zwanzig Jahren Forschung und Lehre in den USA nahm sie 2003 einen Ruf nach Bonn an und leitet seit 2015 das Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin.

Madeleine Herren ist auf die Globalgeschichte Europas im 19./20. Jahrhundert spezialisiert. Zudem setzt sie sich mit der Geschichte der internationalen Organisationen, der transnationalen Geschichte der Schweiz, dem liberalen und faschistischen Internationalismus und den westlichen Expatgesellschaften in Ostasien auseinander. Bevor sie 2013 als Direktorin des Europainstituts nach Basel berufen wurde, arbeitete sie als Ordinaria am Historischen Seminar der Universität Heidelberg und leitete als Co-Director das Exzellenzcluster «Asia and Europe in a Global Context».

Andreas Lammer studierte Philosophie und Germanistik an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und dem King's College London. Nach einer Assistenz am Thomas-Institut der Universität zu Köln promovierte er in Philosophie und Arabistik an der LMU in München und ist seit 2018 Juniorprofessor für Arabische Philosophie, Kultur und Geschichte an der Universität Trier. Er untersucht die Rezeption (spät-)antiker griechischer Wissenschaften in arabischen und persischen Werken sowie den Einfluss arabischer Texte auf die Geistesgeschichte Europas.

Niklaus Largier arbeitet zum Begriff und zur Phänomenologie ästhetischer und religiöser Erfahrung, insbesondere im Blick auf die Geschichte der Mystik, der Imagination, und der Sinne. Er ist seit 2000 Professor für Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of California, Berkeley.

Kailani Polzak's research focuses on European visual culture in the eighteenth and nineteenth centuries with particular attention to histories of science, aesthetic philosophy, race, colonialism, and intercultural contact in Oceania. She also maintains a methodological interest in writing about and curating colonial histories from

multiple perspectives. Before joining the History of Art and Visual Culture department at the University of California, Santa Cruz in 2020, she was Assistant Professor of Art at Williams College.

James I. Porter is Irving Stone Professor in Literature and teaches in the Department of Rhetoric at the University of California, Berkeley. He has published monographs on Nietzsche, Greek and Roman aesthetics, and Homer, and has edited collections on the body in antiquity, Lacan and the Classics, classicism, and Erich Auerbach. His current research projects include a book-length study on the absence of the self in antiquity from Heraclitus to the Roman Stoics as well as an edited collection on Nietzsche and literature.

Lorena Rizzo is a historian of Namibia and South Africa, with special interest in colonial epistemology, race, gender, visual history and theory. She has published on gender and colonialism, photography and public history in Southern Africa, and co-curated exhibitions on Namibian visual history and memory. She was a fellow and lecturer at the University of the Western Cape, the University of Namibia, the University of Michigan, and Harvard University. Lorena Rizzo is the co-chair of the Centre for African Studies at the University of Basel.

Avinoam Shalem is an art historian. His main field of interest is in medieval artistic interactions in the Mediterranean, medieval aesthetics and the historiography of the field. He holds the Riggio Professorship for the Arts of Islam at Columbia University in New York. Before joining Columbia University in 2013, he was Professor for the Arts of Islam at Munich University.

Philip Ursprung's research focuses on the history of Western contemporary art and architecture. His most recent book *Joseph Beuys: Kunst Kapital Revolution* was published in 2021. After studying in Geneva, Vienna and Berlin he taught at UdK Berlin, Columbia University New York and the University of Zurich. Since 2011 he is professor of the History of Art and Architecture at ETH Zurich. From 2015 to 2020 he directed the research project «Tourism and Cultural Heritage» at Future Cities Laboratory in Singapore.



Schwabe Verlag's signet was Johannes Petri's printer's mark. His printing workshop was established in Basel in 1488 and was the origin of today's Schwabe Verlag. The signet refers back to the beginnings of the printing press, and originated in the entourage of Hans Holbein. It illustrates a verse of Jeremiah 23:29: 'Is not my word like fire, says the Lord, and like a hammer that breaks a rock in pieces?'

SHIFTING HORIZONS

What happens when horizons shift? More specifically, what occurs when that line, which in everyday experience appears so consistent and omnipresent, reveals itself to be contingent? And if the horizon line is mutable, what does that imply about the systems of knowledge, order, and faith that the seemingly immutable horizon appears to neatly delimit and order?

These are the questions that the volume of essays addresses, offering perspectives from multiple historical periods and disciplines that tackle instances in literature, history, and art in which shifts in conceptualizing the horizon made themselves manifest.

Lucas Burkart is Professor of History at the University of Basel since 2012. His research focuses on medieval and Renaissance culture and society and on their global entanglements. Currently, he is also overseeing the completion of the critical edition of the works by Jacob Burckhardt.

Beate Fricke is Professor for Medieval Art at the University of Bern since 2017. Her research focuses on the history of sculpture, image theory and the veneration of images in the Middle Ages as well as on objects as archives, knowledge transfer and trade in the global «Middle Ages».

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4518-4

