

Versteckt – Verirrt – Verschollen

Reisen und Nicht-Wissen

Herausgegeben von Irina Gradinari, Dorit Müller und Johannes Pause

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2016

Inhalt

Vorwort der Reihenherausgeber	V
Johannes Pause Reisen und Nicht-Wissen Ein Aufbruch	1
1. Entdecker	
Peter Bexte Die Bilderreisen der <i>Nova Reperta</i> Über die allmähliche Verfertigung des Wissens beim Nachbilden	29
Sebastian Kaufmann Südseereisen „aus der edlen Absicht Entdeckungen zu machen“ Ästhetisches (Nicht-)Wissen vom kulturell Fremden bei Bougainville, Cook und Georg Forster	45
Wolfgang Struck Karten-Legenden August Petermanns Verschollene	69
Florian Krobb „Ihm war das Leben wiedergegeben“ Begegnungsszenen in der deutschen Afrikaliteratur des neunzehnten Jahrhunderts	85
Dorit Müller Begegnungen mit der ‚Leere‘ am Pol Bewältigung von Nichtwissen als literarisches und mediales Ereignis	107
Rolf Parr Filmische Schätze und re-importiertes Heimatwissen Die populären Expeditionsreisen der Zwischenkriegszeit	133
2. Vagabunden	
Uta Schaffers Nicht-Wissen als Voraussetzung und produktive Kraft des Reise-Schreibens Die Orienttexte Annemarie Schwarzenbachs	151

Peter Bexte

Die Bilderreisen der *Nova Reperta*

Über die allmähliche Verfertigung des Wissens beim Nachbilden

Reisen sind Zukunftsgeneratoren – dieser Satz sei den folgenden Betrachtungen vorangestellt. Sie blicken auf Kupferstiche der frühen Neuzeit zurück, welche ihrerseits auf Vergangenheiten rekurrieren, die jedoch im Gewand des Neuen erscheinen. Von diesen Zeitgefügen wird zu sprechen sein: als einem Denken in Bildern.

I. Reisende Bilder

Um 1590 wurde in Antwerpen, in den Werkstätten der Brüder Galle, eine Mappe mit zunächst zehn Kupferstichen gedruckt. Sie trug den Titel ‚Nova Reperta‘, womit neue Errungenschaften angesprochen werden sollten. Auftraggeber war ein florentinischer Kaufmann namens Aloysius Alamanius; die zeichnerischen Vorlagen schuf Jan van der Straet, alias Johannes Stradanus.¹ Diese Kupferstiche zählen zum qualitativ Besten von dem, was um 1600 gedruckt wurde. Nach einer ersten Lieferung wurden weitere zehn Blätter hinzugefügt. Von diesen insgesamt zwanzig Blättern sollen im Folgenden fünf angesprochen werden.²

Die Bilder der ‚Nova Reperta‘ haben eine weitreichende Rezeption in der Wissenschafts- und Technikgeschichte gefunden.³ Auch Kunstgeschichte und Medienwissenschaften haben sich dafür interessiert.⁴ Dabei lassen sich summarische Überblicke neben Untersuchungen von Einzelblättern bemerken. Motivische Zusammenhänge wurden jedoch selten thematisiert. Eben dies soll hier im Hinblick auf ein Motiv des Reisens unternommen werden.

In der Tat findet sich in diesen Blättern eine Vielzahl von Rekursen auf das Reisen, und zwar in expliziter wie in impliziter Form. Es wird explizit auf Schifffahrt, Navigation und die Entdeckung Amerikas rekuriert, und zwar in der Figur des Rückblicks. Denn die Fahrten des Columbus lagen bereits einhundert Jahre zurück. Zudem setzten diese Kupferstiche eigene Reisewege voraus, ohne die sie gar nicht hätten entstehen können. Dies meint nicht nur einen Wissenstransfer durch Bücher, Briefe usw., sondern auch den materiellen Transport der Bilder selbst. Diese Reisebilder reisten ihrer-

1 Für das Gesamtwerk des Künstlers vgl. den Catalogue Raisonné von BARONI VANNUCCI, Stradanus; ferner SELLINE, Court Artist.

2 Scans der Erstausgabe unter [<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:C0RC54F4> (14.03.2014)].

3 Vgl. MCGINTY, Stradanus; WHITE, Technology, S. 135.

4 Vgl. BERNSMEIER, Reperta; DAVIS, Inventions; GOMBRICH, Eastern.

seits. Der für die Vorzeichnungen zuständige Künstler Jan van der Straet war in Brügge geboren, lebte aber in Florenz und sandte seine Blätter an die Stecher in Antwerpen.⁵

Das Präfix ‚vor‘ im Ausdruck ‚Vorzeichnung‘ verdeutlicht nicht nur eine zeitliche Verschiebung, sondern auch eine räumliche zwischen den Werkstätten, ferner eine hierarchische zwischen den Akteuren. An der unteren Bildkante des Titelblattes (Abb. 1) liest man: „Joan. Stradanus invent. Phls. Galle excud“. Der eine hat es entworfen, der andere führt es aus. Die Bildfindung hat sich von der Ausführung getrennt, was ein bedeutsamer Vorgang ist und im Begriff des ‚invenire‘ die Rolle des Zeichners in Differenz zum ausführenden Stecher definiert. Diese Differenz wurde durch das neue Medium Kupferstich virulent. Sie markiert eine Trennung des Künstlers vom Handwerker.⁶ Damit wurden räumliche Zusammenhänge gelockert und entstanden zusätzliche Verkehrswege in der Entstehung eines Bildes.

Das Titelblatt markiert weitere Verschiebungen. Am oberen Rand finden sich in einer Kartusche die titelgebenden Wörter ‚Nova‘ und ‚Reperta‘, zwischen ihnen zeigt sich ein Kreuz mit vier Sternen. Dieses Kreuz mit Sternen erscheint erneut auf einem späteren Stich mit dem Titel ‚Astrolabium‘ (Abb. 5). Dort wird es mit einem Vers des florentinischen Dichters Dante Alighieri verbunden. Dante nämlich hatte in seiner ‚Commedia‘ von einer Himmelserscheinung aus vier Sternen gesprochen, die am südlichen Himmel zu sehen wären.⁷ Darum zeigen frühe Darstellungen vom Kreuz des Südens oft diese vier Dante-Sterne. Sie schieben sich hier zwischen die titelgebenden Wörter und schaffen einen Subtext, der noch zu entfalten sein wird.

II. alt/neu. Modalitäten einer Relation

Die Nova Reperta stehen im Zeichen Dantes. Dieser starb zweihundertfünfzig Jahre vor Erscheinen der fraglichen Kupferstiche. Was also meint das Stichwort ‚nova‘? Die Frage ist durchaus nicht leicht zu beantworten; es ist kein banales Problem. Zunächst lässt sich vermuten, dass die zeitlichen Toleranzzonen um 1600 größer gewesen sind als in einer späteren ‚Informationsgesellschaft‘, deren News im Sekundentakt veralten. Doch ist dies nicht alles. Vielmehr lassen sich in den ‚Nova Reperta‘ zwei prinzipiell mögliche und miteinander konkurrierende Modi beobachten, auf deren Basis die Relation alt versus neu konfiguriert werden kann: erstens als Trennung, zweitens als Verbindung.

Das Neue kann zunächst als Bruch mit dem Alten auftreten. Neu ist demnach alles, was die Alte Welt nicht kannte. Tatsächlich zeigt das Titelblatt (Abb. 1) diverse Dinge, die in der klassischen Antike unbekannt waren: von Amerika über die Druckerpresse bis zum Steigbügel. „Ignota romanis“, den Römern unbekannt: So lautet das entscheidende Stichwort auf einem der nachfolgenden Blätter, das sich den Windmühlen widmet („Mola alata“). Dem Nicht-Wissen der Römer wird ein Wissen entgegenstellt,

5 Vgl. MANDER, *Leben*, S. 281.

6 Im Übrigen hat die Unterscheidung Zeichner versus Stecher zu einigen Verwerfungen in den Werkstätten geführt. In diesem Zusammenhang ist an einen denkwürdigen Streit zwischen Peter Paul Rubens und seinem Stecher Lucas Vorstermann zu erinnern. Vgl. SCHULTZE/WINTHER, *Rubens*, S. 12 und 16.

7 DANTE, *Purgatorio*, S. 15: „I' mi volsi a man destra, e puosi mente / all'altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor ch'alla prima gente.“ (1/22-4).

das durch eine Kluft vom Vorgängigen geschieden sei und sich qua Kontrast als neu erweisen soll.

Auf vergleichbare Weise hatte auch Amerigo Vespucci argumentiert, als er 1503 den Ausdruck ‚Mundus Novus‘ prägte. In einem Brief an Lorenzo di Pierfrancesco de Medici begründete er den Ausdruck damit, dass den antiken Autoritäten dieser Kontinent unbekannt gewesen sei.⁸ Für die Modalität der Relation alt/neu wird also auch hier das Modell der Trennung vorausgesetzt.

Das Neue muss jedoch nicht eo ipso als Absage an die Vergangenheit aufgefasst werden, als sei sie immer schon passé. Vielmehr ist es oftmals umgekehrt. Das Neue Testament der Bibel gilt im Christentum nicht etwa deshalb als neu, weil es den Alten Bund erledigen würde, sondern weil es ihn erfüllen soll: „auf dass die Schriften der Propheten erfüllt würden“ (Mt 26,56)⁹. Wie jeder Rückverweis in den Marginalien zum Neuen Testament von Luthers Bibelübersetzung demonstriert, kommt es hier nicht auf die Trennung an, sondern auf die Verbindung. In diesem Sinne erscheint das Neue als die Postfiguration einer Präfiguration, durch die es allererst beglaubigt wird. Es handelt sich um ein Denken des Urbildes, exegetisch gesprochen: der Typologie.

Im typologischen Denken ist das Neue dadurch bestimmt, dass es ein Älteres einlöst, eine Versprechung wahr macht, eine Prophezeiung erfüllt. In eben diesem Sinn hatte Columbus' Sohn Hernando auf Senecas Drama ‚Medea‘ verwiesen, in dem von einer Reise über die Säulen des Herakles hinaus gesprochen wurde. In einer Seneca-Ausgabe der Bibliotheca Colombina, Sevilla, findet sich die folgende Randglosse des Hernando an besagter Stelle: „haec prophetia expleta est per patre meum Cristoforu Colo almirate anno 1492“. ¹⁰ Der Sinn der Reisen des Columbus wird demnach rückwirkend verdeutlicht, im Rekurs auf ein antikes Drama, das als Prophezeiung fungiert. Die kulturelle Überhöhung mag ideologische Funktion haben, zugleich verdeutlicht sie jedoch ein prinzipielles Dilemma, das in der Zeitstruktur nistet und das wir weiter unten in Gestalt des Futur II ansprechen werden.

Ein typologisch verstandenes Neues erhält vom Älteren seine Bestätigung und seine Legitimierung. Als Einlösung ist es nicht einfach Wiederholung, sondern Lösung. Es löst ein altes Problem und löst sich damit auch von dem, was ihm zugleich seine Beglaubigung erteilt. Diese vielschichtige Relation gibt dem Begriff des Neuen eine Tiefe

8 VESPUCCI, *Mundus Novus*, S. 45: „In the past I have written to you in rather ample detail about my return from those new regions which we searched for and discovered with the fleet, at the expense and orders of His Most Serene Highness the King of Portugal, and which can be called a new world, since our ancestors had no knowledge of them and they are entirely new matter to those who hear about them. Indeed, it surpasses the opinion of our ancient authorities, since most of them assert, that there is no continent south of the equator, but merely that sea they called the Atlantic; furthermore, if any of them did affirm that a continent was there, they gave many arguments to deny that it was habitable land. But this last voyage of mine has demonstrated that this opinion of theirs is false and contradicts all truth (...).“

9 Das Diktum entstammt der Szene im Garten Gethsemane. Für die bildliche Darstellung dieser Szene hat sich ein ikonographisches Muster gebildet, das dem ‚Astrolabium‘ genannten Blatt der ‚Nova Reperta‘ unterlegt ist (Abb. 5). Wir kommen darauf zurück.

10 Vgl. HARLFINGER, *Wiedergeburt*, S. 79–80.

in der Ausdehnung und zugleich eine Abgrenzung gegenüber dem Monströsen, als dem Zerrbild des Neuen.¹¹

In der titelgebenden Kartusche der ‚Nova Reperta‘ kommt dem Verweis auf Dante die Funktion eines präfigurierenden Subtextes zu. Um diesen Gedanken wachzuhalten, soll der Titel im Folgenden mit einem Sternchen in der Mitte geschrieben werden: ‚Nova*Reperta‘. Denn es geht hier um ein Neues, das sich im Rekurs auf einen älteren Text formiert, der von Sternen handelt.

Es gibt also zwei prinzipiell unterschiedliche Weisen, neu und alt aufeinander zu beziehen: als Trennung oder als Verbindung. Es handelt sich um höchst wirkungsmächtige Konzeptualisierungen, die noch in den Debatten um alte versus neue Medien wiederkehren.¹² Beide Strategien sind jeweils möglich, sei es in der Bibel oder in der Medientheorie; und es ist nicht vorab zu entscheiden, wie das Neue der ‚Nova*Reperta‘ aufzufassen sei.

III. Table und Tableau

Das Titelblatt versammelt allerlei Verschiedenes, und zwar im Rahmen einer Szene, die auf sandigem Grund spielt. (Abb. 1) Was ist das für ein Schauplatz am Ufer eines imaginären Meeres, übersät mit Strandgut des Wissens? Hier wird auf einen Sand gebaut, der mit Punkten, Strichen und Schraffuren angedeutet wird, also mit grundlegenden Mitteln des Mediums Kupferstich. Das Bild hat eine Ebene der Produktion, die sich untergründig in der Repräsentation des dargestellten Bodens mitteilt: Sand und Kupfer zugleich. Auf diesem doppelten Boden sind allerlei Dinge versammelt: Maschinen, Hölzer, Karten, allegorische Gestalten. Oben links erblickt man eine weibliche Figur, die mit einem Stab auf eine runde Karte von Amerika zeigt. Es ist die Allegorie der Neuen Welt. In symmetrischer Entsprechung zeigt der bärtige alte Mann rechts eine Allegorie der Alten Welt. Beide Gestalten tragen einen Ouroboros in der Hand, d. h. die Schlange, die sich selber in den Schwanz beißt und als Sinnbild des ewigen Kreislaufs von alt und neu gilt.

Das Blatt zeigt neun mit römischen Zahlen durchnummerierte Gegenstände, die in einer Subscriptio benannt werden. Es handelt sich um ein bildliches Inhaltsverzeichnis. Denn in der Serie der nachfolgenden Kupferstiche wird jedem dieser Dinge ein Einzelblatt gewidmet sein.

An erster Stelle findet sich ‚Americæ‘, vorgestellt als kreisrunde Karte des Kontinents. Eine Umschrift nennt Christopher Columbus aus Genua als ‚inventor‘. Er-

11 Man vergleiche, wie Sebastian Munster das Sprichwort, Afrika bringe allezeit etwas Neues hervor, verstanden wissen wollte: „Plinius der groß Natürlich Meister schreibt / dass der groß mangel des Wassers in Africa ein Ursach sey der seltsamen Gestalten der Thieren. Dann wann also mancherley Thier zusammen kommen zu einem Wasser / wird manchs aus geilheit des andern genötiget das seines Geschlechts nicht ist / empfhahet und gebiert ein Monstrum: das ist / ein Geburt die auß der Ordnung der Natur nicht kompt. Darumb bey den Griechen ein Sprichwort erwachsen ist: Africa bringt allwegen etwas news.“ MUNSTER, *Cosmographie*, S. MCCCCXiii.

12 Vgl. CRARY, 24/7, S. 84: „A tendency in recent media history has been to qualify or suspend the language of rupture or discontinuity in discussing the relations between ‘old’ media and ‘new’ digital technologies. Instead, older models and arrangements are understood to persist in various forms of hybridity, convergence remediation, or recuperation.“

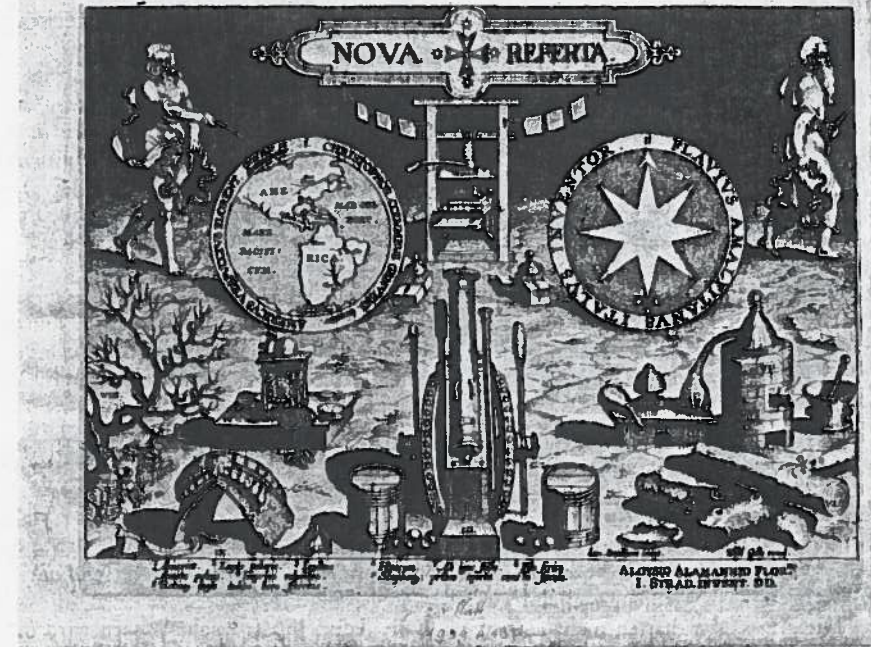


Abb. 1: An fremden Ufern des Wissens: Das Titelblatt der ‚Nova Reperta‘

neut liest man das Wort ‚invenire‘ – als habe Columbus Amerika erfunden, so wie der Künstler Stradanus das Blatt entwarf. Beides wird mit dem nämlichen Wort angesprochen, in dem sich Finden und Erfinden noch nicht voneinander getrennt haben. Diese Doppelung ist bedeutsam für das Naturverständnis der frühen Neuzeit: Ein Erfinden, welches über das hinausschießen würde, was in der Natur sich finden lässt, wäre Magie.¹³ Zudem kann ‚invenire‘ auch ‚erwerben‘ bedeuten, was im Zusammenhang mit Kolonien nicht uninteressant ist und in keiner mir bekannten Übersetzung mitgedacht wird.¹⁴ Es ist übrigens die einzige Stelle in der gesamten Kupferstichserie, in der Columbus genannt wird, und zwar ausdrücklich als Genueser. Demgegenüber wird der Florentiner Amerigo Vespucci mehrfach genannt und bildlich dargestellt. Zu den neuen Errungenschaften, den ‚Nova*Reperta‘, zählt offensichtlich auch ein neues Selbstbewusstsein der Stadt Florenz. Es hat sich in den Rückblick auf die Fahrten ein-

13 Quintilian hatte den Magier als „homo cuius ars est contra naturam“ bezeichnet (Quintilian: *Declamationes*, X).

14 „De insulis nuper inventis“ steht über der lateinischen Fassung des berühmten Columbusbriefes von 1493. Dafür liest man in der deutschen Ausgabe die zweifelhafte Übertragung: „Von der Entdeckung neuer Inseln“. Vgl. COLUMBUS, Brief, S. 12/13. Bei dem Wort ‚nuper‘ handelt es sich jedoch um ein Adverb, nicht um ein Adjektiv. Der Ausdruck ‚nuper inventis‘ lässt sich daher lesen im Sinne von ‚kürzlich erworben‘.

geschrieben und dabei den Namen Columbus überschrieben. Das Titelblatt zeigt uns ein reflexiv gewordenes System, das sich zu schließen sucht und eben dabei Lücken produziert.

In spiegelbildlicher Entsprechung zu der runden Karte findet sich eine Kompassrose (II). Sie verweist auf den Magnetstein („Lapis polaris“), mithin den Kompass. Es folgen das Schwarzpulver und die Kanone (III). Letztere steht auf der Mittelachse des Bildes und zielt bemerkenswerterweise auf eine Druckerpresse (IV). Vom Buchdruck geht es zur Uhrmacherei (V), gefolgt von drei Scheiten Holz namens ‚Hyacum‘ (VI). Dieses Holz galt als Heilmittel gegen die Syphilis, wie sie als unerwartete Kolonialware von reisenden Männern mitgebracht worden war. (Über den unwissenschaftlichen Transport von Keimen und Biomaterial aller Art wäre einiges zu sagen. In diesem Punkt haben Reisen und Nicht-Wissen sich oft fatal verbunden.) Es folgt ein Destilliergerät (VII), wie es in der Alchimistenkammer der Medici in Florenz gestanden hat; Stradanus hat es an anderer Stelle in einem Ölgemälde dargestellt. Als Nummer (VIII) erscheint die Seidengewinnung, wie sie seit dem 5. Jahrhundert bekannt war. Abschließend (IX) werden Steigbügel gezeigt.

Der Name des Steigbügels („Staphae, sive Stapedes“) bot ein philologisches Problem: Weder im lateinischen noch im griechischen Wortschatz war ein Ausdruck dafür vorhanden, wie Giovanni Tortelli 1471 bemerkte.¹⁵ Seine neuzeitliche Bedeutung war jedoch unbestreitbar, wie seitens der jüngeren Technikgeschichte von Lynn White hervorgehoben wurde; in Anlehnung an White hat Marshall McLuhan den Steigbügel als neues Medium behandelt.¹⁶ So haben die Bilder der ‚Nova*Reperta‘ auf verschlungenen Wegen in die Mediengeschichte gefunden.

Die Alten aber hatten nicht einmal ein Wort dafür. Ihrem Nicht-Wissen wird in unserem Kupferstich ein triumphales Tableau entgegengestellt. Es ist tatsächlich ein Tableau und keine zufällige Begegnung disparater Dinge auf einem Seziertisch (wie die surrealistische Formel lautete).¹⁷ Das Tableau präsentiert eine Ordnung der Dinge und des Wissens. Sie ist hier um vier zentrale Gegenstände gruppiert: Karte, Kompass, Kanone und Buchdruck.

Kartieren, navigieren, schießen und drucken – in diese vierfache Praxis ist das Reisen eingesetzt. In der kleblatthafte Vierung wiederholt sich die Figur des Kreuzes mit den vier Sternen, wie sie im Titel zu sehen ist und insgeheim auf eine Prophezeiung Dantes verweist. Mit dieser Konstellation (im wörtlichen Sinne) ist eine symbolische Ordnung entworfen, die den Maschinenpark umgreift und überhöht, durchaus im Sinne einer Ideologie: Ideologie des Reisens und des Kolonialismus, verbunden mit der Ignoranz und Blindheit, wie sie allen Ideologien eignet. Selten sind sie deutlicher hervorgetreten als ausgerechnet in diesem Bilderzyklus, der eine Feier des neuen Wissens hatte sein sollen. Dieses Nicht-Wissen im Gewande des Wissens sei näher betrachtet.

15 GOMBRICH, Eastern, S. 194. Gombrich verweist auf Giovanni Tortelli: De Orthographia, 1471. Dort werden antike Wörter für Dinge wie Steigbügel, Kompass etc. vermisst.

16 MCLUHAN/FIORE, Village, S. 26–35, rekurriert auf WHITE, Technology, S. 135. Lynn White bezieht sich für das Thema ‚Steigbügel‘ ausdrücklich auf die ‚Nova Reperta‘, die bei McLuhan allerdings ungenannt bleiben.

17 Zur Differenz von Tisch und Tableau vgl. FOUCAULT, Ordnung, S. 30.



Abb. 2: Eine Ikone der Postcolonial Studies: Das Blatt ‚America‘ aus den ‚Nova Reperta‘

IV. Amerika im Futur II: Landgang

Das vielleicht bekannteste Blatt des Zyklus zeigt die Entdeckung Amerikas in einer allegorischen Szene (Abb. 2). Sie spielt am Ufer des Meeres, wo glatter und gekerbter Raum sich überlagern, Wissen und Nicht-Wissen sich mischen wie Wasser und Sand.¹⁸ Im Zentrum steht ein bekleideter Mann namens Amerigo Vesputi vor einer unbekleideten weiblichen Gestalt, die als Sinnbild der Amerika zu verstehen ist. Mit Schwert, Messinstrument und Kreuzesbanner erweist Amerigo sich als militärisch, wissenschaftlich und kirchlich gewappnet. In dem Banner über seinem Kopf erscheint erneut das Kreuz mit den vier Dante-Sternen. In diesem Zeichen soll die Schwelle ins Außereuropäische überschritten werden. So tritt der Mann an das Ufer eines Landes, das durch nackte Frauen und Kannibalen charakterisiert wird. Es sind zwei europäische Phantasmen dessen, was das Andere sei. 1975 hat Michel Certeau das Blatt als Frontispiz seines Buches ‚L'écriture de l'histoire‘ gedruckt.¹⁹ Seitdem ist es zu einer Ikone der Postcolonial Studies geworden.²⁰ Was um 1590 als Errungenschaft des Rei-

18 Die Unterscheidung glatter und gekerbter Raum nach DELEUZE/GUATTARI, Plateaus, S. 663–669.

19 CERTEAU, L'écriture.

20 Vgl. CHRISTADLER, America-Allegorie.

sens gemeint war, gilt mittlerweile als verblendeter Wahn. Der Blick hat sich gewendet: Er folgt nicht mehr den Augen des Mannes, sondern denen der Frau, die das seltsame Spektakel dieser Szene betrachtet.

Man mag in dieser Wendung etwas von der Macht des Futur II erahnen. Die Behauptung, dies oder jenes werde der Sinn einer gewissen Szene gewesen sein, kann je nach historischer Situierung zu sehr verschiedenen Ergebnissen führen. Es steht damit wie in der antiken Tragödie oder in Shakespeare-Dramen: Was gestern noch ein Wissen war, ist heute schon Unwissenheit. Man kann es gar nicht prinzipiell unterscheiden. Denn die Unterscheidung von Wissen und Nicht-Wissen wird sich immer erst im Rückblick herausbilden. Diese Zeitstruktur hat Folgen. Sie markiert eine Form prinzipiellen Nicht-Wissens, die sich im Hypothetischen des Futur II ausspricht. Eben darauf zielte der eingangs aufgestellte Satz: Reisen sind Zukunftsgeneratoren.

Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger hat den Begriff wie folgt geprägt: „Zukunftsgeneratoren sind dadurch ausgezeichnet, daß die Ereignisse, die sie erzeugen, nur in der vergangenen Zukunft an- und ausgesprochen werden können. Sie beziehen ihre Bedeutung aus dem, was sie gewesen sein werden.“²¹ Rheinbergers Überlegungen zielten auf wissenschaftliche Laboratorien. Die Logik des Futur II lässt sich jedoch auch auf andere Gebiete übertragen, etwa auf das Reisen. Man wird in Zukunft davon sprechen und also immer erst im Rückblick wissen, was man getan haben wird. So liegt in der Ordnung der Zeit eine prinzipielle Form des Nicht-Wissens.

1. Datierungsfragen

Für die Datierung des Blattes (und damit des gesamten Bilderzyklus) ist eine Vorzeichnung wichtig, die sich im Metropolitan Museum New York befindet. Sie betrifft den Ameisenbär, wie er unten rechts neben dem Baum dargestellt wird (Abb. 2). Dieses Tier war in Europa unbekannt, und der Zeichner Stradanus hatte Probleme, wie er ein Tier darstellen sollte, das er nie gesehen hatte. Auf der Rückseite seiner Vorzeichnung hat der Künstler Notizen hinterlassen. Für den Ameisenbär bezieht er sich auf einen Reisebericht des Jesuitenpaters Giovanni Pietro Maffei: *Historiarum Indicarum*, Florenz 1588, in dem das Tier beschrieben war. Das Erscheinungsdatum des Buches gibt einen Terminus post quem für die Datierung der ‚Nova*Reperta‘. Diese Kupferstiche müssen nach 1588 erschienen sein, keinesfalls bereits um 1580, wie oft angenommen wird.²²

V. Schiffe und Tische (1): Im Studiolo

Der Zusammenhang von Reisen und Wissen hat in einem bildlichen Motiv seine bündigste Darstellung gefunden, und zwar in der Verknüpfung von Schiff und Tisch. Es lassen sich drei verschiedene Formen dieses Zusammenspiels beobachten.

²¹ RHEINBERGER, *Iterationen*, S. 25.

²² In dem kunsthistorischen Standardwerk *The New Hollstein* wird die Jahreszahl 1591 genannt: LEESBERG, *New Hollstein*, S. 5–16. Auf dem Webserver des vom Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte betriebenen Projektes ‚European Cultural Heritage Online ECHO‘ findet sich die falsche Angabe „ca. 1580“: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:CORC54F4> (17.03.2014).

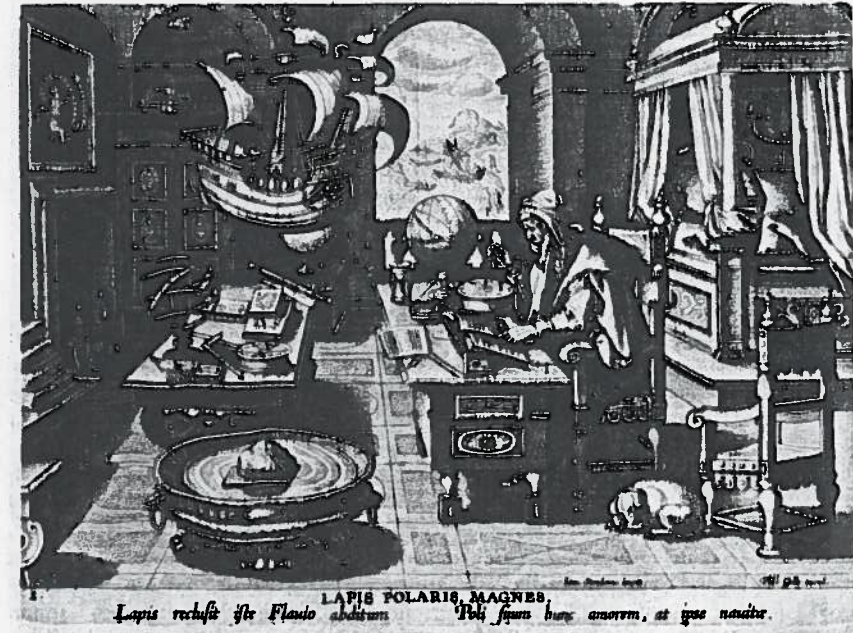


Abb. 3: Schiffe und Tische zur Generierung von Wissen:
Das Blatt zum Magnetismus aus den ‚Nova Reperta‘

Das erste Blatt dieser Serie handelt vom Magnetstein, mithin vom Kompass, und zeigt eine Szene in einem Studiolo mit Meeresblick. Draußen fahren Schiffe, drinnen hängt ein Modellschiff über zwei Tischen, die ihrerseits auf geometrisch konstruiertem Boden stehen. Die Darstellung hat zwei Achsen: intern von rechts nach links; ins Externe führend von vorne nach hinten. Am Schnittpunkt dieser Achsen steht einer der Tische voller Schriften und Instrumente: Quadrant, Astrolab, Winkelholz, Globus, Kompassrose. An diesem Tisch und also unter dem Schiffsmodeil sitzend erblickt man einen Geometer bei der Arbeit. Die Konstellation dieser Dinge verdeutlicht den Zusammenhang von Schiffen und Tischen und der Generierung von Wissen.

Was wir sehen, ist ein Bild des Flavio Gioia, der im 13. Jahrhundert in Amalfi den Kompass erfunden haben soll. Die linke Hand des Mannes weist in ein Buch, seine rechte hält einen Zirkel. Schriftliche Überlieferung und geometrische Demonstration halten einander die Waage. Die Szene gemahnt an ein Wort des Horaz, welches die Royal Society zum Motto erhob: „Nullius in verba“ = Nichts auf das bloße Wort hin zu glauben. Damit war antike Skepsis in ein wissenschaftliches Credo umgemünzt. In der Tat ist mit der Skepsis eine bedeutsame Form von Nichtwissenskultur angesprochen. Der Mann, den wir hier sehen, ist nur noch mit der einen Hand ‚in verba‘, mit der an-

deren experimentiert er bereits. Denn bloßes Bücherwissen reicht nicht mehr, so viel weiß er offensichtlich schon. Das Geschriebene muss erprobt und neu aufgeschrieben werden, wie ein Tintenfass samt Federkiel andeutet. Die Magnetnadel ist klein und unscheinbar vorn an der Tischkante angebracht, noch getrennt von der Kompassrose unter seiner rechten Hand.

Die Praxis des Navigierens mit Magneten ging ihrer Theoretisierung voraus. 1269 hat Petrus Peregrinus etwas beschrieben, was auch hier im Bild zu sehen ist, nämlich in der Wasserschale vorn im Bild: Wenn man einen Magnetstein nimmt und ihn auf ein schwimmendes Brett legt, so wird das Brett sich nach den Polen ausrichten. Es ist eine ältere Praxis, deren systematische Erprobung hier gezeigt wird. Flavio Gioia braucht nur noch die Magnetnadel auf den gradweise eingeteilten Kreis unter seinem Zirkel zu setzen, dann ist der Magnetismus im Reich der Geometrie angekommen und ist der Trockenkompass fertig. Bald schon wird er den Raum des Studiolo verlassen und in den Fluchtungen des Tisches jenseits des Fensters an Bord der Schiffe erscheinen, die dort draußen in See stechen.

Was drinnen modelliert wurde, wird draußen realisiert. Man mag darin die Macht von Modellen erblicken: Schiffsmodell, Kompassmodell. Modelle machen verfügbar, was man nicht direkt ergreifen kann. Und die ambivalente Message lautet: Halte dich nur an das Modell, dann wird die abwesende Realität sich schon fügen! Auf Basis dieses Wissens kann man getrost ins Ungewisse reisen, denn das Modell funktioniert überall, auch in der Terra incognita. Selbst von Erdteilen, von denen man nichts weiß, weiß man zumindest eines: dass auch dort die Navigationsinstrumente funktionieren. Diese Einsicht in die Homogenität des Raumes ist entscheidend. Sie hat dem havarierten Kapitän Bontekoe im November 1619 das Leben gerettet, wie in seinem Bericht von der Fahrt im Rettungsboot zu lesen.²³

Die Modellierung, die im Innenraum erprobt wurde, verändert das Verhältnis zum Außenraum. Auch im Adresslosen wird man nicht orientierungslos sein, sondern zurückfinden können. Der Prüfstein für die Kunst des Navigierens liegt in der Heimkehr, nicht in der Ausfahrt. Im Hafen ein Segel zu hissen und aufzubrechen, das ist leicht. Dagegen ist es wesentlich schwerer, auf offener See zu kreuzen und dann in den Hafen zurückzufinden. Bemerkenswerterweise zeigen frühe Schiffsbilder in der Regel die Heimkehr und nicht die Ausfahrt. Entgegen aller späteren Begeisterung für ein Pathos des Aufbruchs erweist sich die Heimreise als die entscheidende Reise.²⁴

23 BONTKOE VAN HOORN, Reise, S. 68: „Am 21., 22. und 23. praktizierten wir einen Gradbogen um Höhe zu nehmen. Wir schlugen einen Quadranten auf der Plicht, und fertigten dazu einen Stab mit gekreuztem Querholz. Wir hatten den Kästner Teunis Ysbrantsz. van Horn bei uns im Boot. Der hatte einen Zirkel. Er kannte sich auch ein wenig aus, wie man einen Stab zeichnet, so daß wir miteinander so einen Gradbogen austachen und unterteilten, mit dem wir die Höhe maßen.“ Bei dem Stab geht es um den Jakobsstab, mit dem der Winkel zwischen nautischem Horizont und Polarstern gemessen wurde, was man ‚die Höhe‘ nannte. Aus dieser Messung ließ sich der Breitengrad bestimmen.

24 Das Problem, die Ausfahrt von der Heimkehr zu unterscheiden, charakterisiert eine Debatte um das Frontispiz von Francis Bacon: *Instauratio Magna*, London 1620. Die Frage lautet, ob das dargestellte Schiff zwischen den Säulen des Herakles in den Atlantik hinausfährt oder aber aus ihm zurückkehrt. Je nachdem, wie man diese Frage beantwortet, ergeben sich ganz verschiedene Lesarten. Vgl. hierzu BEXTE, Schiffe, S. 210.

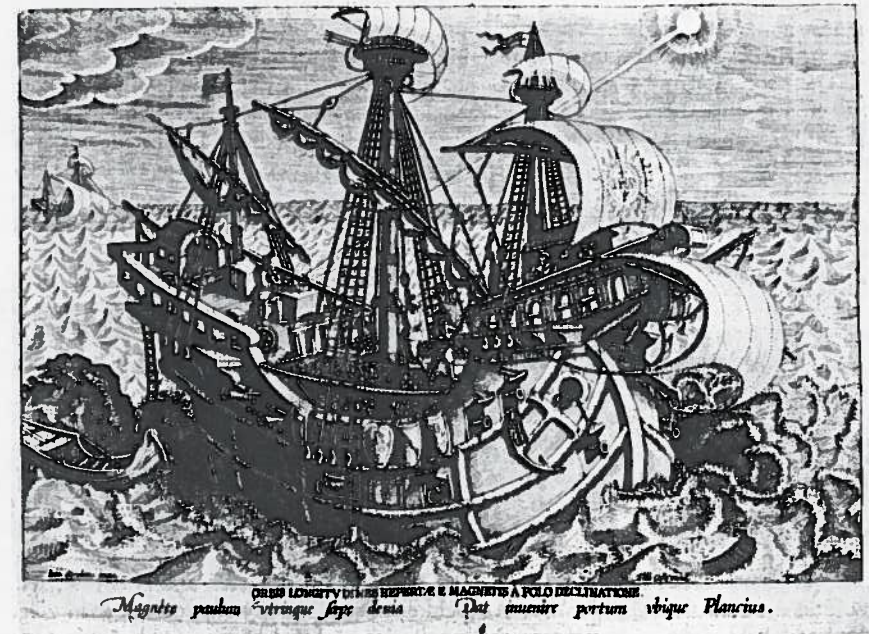


Abb. 4: Tische auf Schiffen modellieren den Raum: Das Blatt zur Bestimmung des nautischen Längengrades aus den ‚Nova Reperta‘

VI. Schiffe und Tische (2): An Bord

Der Künstler Jan van der Straet hat anhand von Schiff und Tisch einen Modelltransfer gestaltet, der aus dem Studiolo aufs offene Meer hinaus führt. Dies wird in einem Bild verdeutlicht, in dem die beiden Dinge in ein umgekehrtes Verhältnis zueinander treten. (Abb. 4) Denn nun erscheint nicht mehr das Schiffsmodell über dem Tisch, sondern umgekehrt: der Tisch an Deck eines Schiffes. Das Schiff ist militärisch, kirchlich und wissenschaftlich gewappnet: Vorn sieht man Kanonen und christliche Symbole; hinten sitzt ein Mann an einem Tisch mit Instrumenten. Er bedient einen Quadranten, um den Einfallswinkel der Sonnenstrahlen zu bestimmen. Bei genauerem Hinsehen lässt sich erkennen, dass in diesen Quadranten eine Kompassrose eingesetzt ist. Die Kombination von Sonnenlicht und Magnetismus, von Himmel und Erde, sollte es erlauben, den Längengrad zu bestimmen. So lautete die Theorie des niederländischen Theologen und Geografen Petrus Plancius (1552–1622), den die *Subscriptio* ausdrücklich nennt. Es war einer der vielen vergeblichen Versuche, den Längengrad zu bestimmen. Tatsächlich hat man im 16./17. Jahrhundert auf offener See niemals genau gewusst, wo man war. In diesen Lücken eines Aufschreibesystems ist manche Insel und manche meuternde

Mannschaft verschwunden.²⁵ Der Breitengrad ließ sich mithilfe des Jakobsstabes bestimmen, den Längengrad jedoch hat erst Captain Cook mit Hilfe von Logarithmentafeln sowie der Harrison-Uhr errechnen können.

Über solche Mittel verfügt unser Seemann noch nicht. Er kann nicht mit Sicherheit wissen, wo er ist. Dennoch verfügt er über eine andere Sicherheit. Man sieht: Das Meer ist aufgewühlt, die Segel blähen sich. Das Tischtuch unter dem Messinstrument aber bleibt unbewegt, als wäre es in einem Studiolo. Man könnte dies für einen Fehler des Zeichners halten. Es gibt jedoch noch eine andere Lesart, die besagt: Dieses Tischtuch bleibt deshalb unbewegt, weil es sich im Reich der Geometrie befindet. Dort aber gibt es keine Bewegung. Denn die Geometrie handelt einzig und allein von räumlichen Relationen, niemals aber von der Zeit. Selbst Sonnenuhren zeigen nur Winkelverhältnisse, die erst als Zeitzeichen interpretiert werden müssen. Geometrie kennt keine Zeit und also keine Bewegung, wie sie notwendig an Zeitlichkeit gebunden ist. Insofern ist es quasi ein Zenonsches Paradox, wie die Geometrie und das Reisen zusammenkommen sollen. Der fliegende Pfeil fliegt nicht, und das segelnde Schiff bewegt sich nicht. Trotzdem geschieht all dies auf Basis einer Geometrisierung des Raumes. Es geht, weil es nicht geht. Eben dieses Rätsel zeigt sich in dem Widerspruch von flatterndem Segel und unbewegtem Tischtuch.

VII. Schiffe und Tische (3): Am Ufer des Nicht-Wissens

Die Nacht ist ein besonderer Raum für das Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen. Es sind die Schlaflosen, die daraus Möglichkeiten schöpfen. Nicht von ungefähr zeigt das letzte Bild, das hier betrachtet werden soll, eine nächtliche Szene. (Abb. 5) Sie spielt erneut an einem Meeresufer als dem Ort der Überlagerung von Ordnung und Rauschen, von glattem und gekerbtem Raum.²⁶ Rechts hinten liegen Schiffe, in der Mitte steht ein Tisch. Damit ist einiges gesagt. Der Tisch, der aus dem Studiolo kam und an Bord ging, ist in der neuen Welt an Land gegangen. Eine Oberfläche des Wissens ist in Bewegung geraten: Texte, Modelle, Schriften, Instrumente surfen gleichsam auf dem Tischbrett um die Welt.

Die Szene wird im Muster einer älteren Ikonografie vorgestellt, wie sie sich für das Geschehen im biblischen Garten von Gethsemane herausgebildet hatte (Mt 26,36ff.; Mk 14,32; Lk 22,39; Jh 18,1ff.).²⁷ Eine zentrale Figur, nämlich Christus, wacht und wendet sich zum Himmel. Seine drei Gefährten aber schlafen; einer von ihnen hält ein Schwert. All diese Details sind hier zu sehen, wobei Amerigo Vespucci in die Position des Christus tritt. Ihm wird das Attribut der Schlaflosigkeit zugeschrieben, wie es traditionell zum Lob von Herrschern, Mönchen und Humanisten zählte.²⁸ Die kulturell geprägten Figuren der Schlaflosigkeit werden sich in der Neuzeit vermehren: Reisende, Wissenschaftler und Künstler kommen hinzu. Ihre Selbstbeschreibungen als Schlaflose

25 Vgl. BEXTE, *Fluchtlinien*, S. 140–142.

26 Vgl. DELEUZE/GUATTARI, *Plateaus*, S. 657–693.

27 In diesem Sinne auch PALM, *Lob*, S. 15: „Nicht zufällig erinnert die Gruppe an eine Ölberg-Darstellung.“

28 Vgl. MÜLLER HOFSTEDE, *Vigilia*.



Abb. 5: Der Tisch am Ufer des Nicht-Wissens: Das Blatt ‚Astrolabium‘ aus den ‚Nova Reperta‘

füllen Bibliotheken. Das typologische Urbild aber findet sich in dem Bildnis des Amerigo Vespucci, wie es hier in den ‚Nova*Reperta‘ erscheint.

Am nächtlichen Strand also und an einem Tisch. Auf diesem Tisch befinden sich von rechts nach links: ein Kreuz, eine Blendlaterne, ein Tintenfass mit Feder und Federmesser, ferner Papier sowie ein Winkelmesser und ein Astrolab. Die Bewegung geht vom Kreuz zum Messinstrument, von der Religion zur Wissenschaft. Es ist, als ob der Tisch eine Säkularisierungstheorie in nuce anbieten würde.

Amerigo Vespucci hält in seiner Rechten einen Zirkel, mit der Linken hebt er ein Astrolab zum Himmel. Dort erscheint das Kreuz mit den vier Sternen, wie es schon im Schriftzug ‚Nova*Reperta‘ zu sehen war. Der Bezug zu Dante wird linker Hand in einer Kartusche ausgeführt, nämlich durch das berühmte Zitat aus dem ersten Canto des ‚Purgatorio‘, das noch einen Alexander von Humboldt begeistern sollte. In der neueren Prosaübertragung von Hartmut Köhler lautet die Passage: „Ich wandte mich rechter Hand und richtete mein Augenmerk auf die eine Himmelhälfte; und ich sah vier Sterne, die seit den ersten Menschen nie mehr gesehen wurden.“ (V. 21–23).²⁹ Mit

29 DANTE, *Purgatorio*, S. 15.

diesen vier Sternen war ursprünglich eine Allegorie der vier antiken Kardinaltugenden gemeint: ‚prudentia‘, ‚iustitia‘, ‚fortitudo‘, ‚temperantia‘. In radikaler Umdeutung hat die Reiseliteratur daraus das Kreuz des Südens gemacht. Die Subscriptio des Blattes spricht es aus: Amerigo Vespucci soll als Erster nach Adam und Eva diese Sterne wiedergesehen haben. Ob sie in der Zwischenzeit von Asiaten beobachtet wurden, zählte offenbar wenig. Wer aber als Europäer reist, sieht das Sternbild als Wiederkehr und findet noch im Kreuz des Südens ein Dante-Zitat. Es fungiert als Urbild eines Neuen, das sich einerseits vom Alten distanzieren will, andererseits der Rückversicherung bedarf. Das Schwanken zwischen den zwei Modalitäten der Relation alt/neu ist bezeichnend. Es bezeichnet ein Problem, das sich auf paradoxe Weise in die Zukunft verschiebt und in Gestalt des Futur II ausspricht. Rückblickend wird dem Sternbild ein Text zugeordnet, und zwar um eine fundamentale Wissenslücke zu verdecken. Was der Sinn einer Reise gewesen sein wird, ist niemals endgültig zu sagen, sondern immer nur vorläufig. In dieser Zeitstruktur nistet eine prinzipielle Form des Nicht-Wissens. Sie hat die seltsame Folge, dass man nicht mehr aufhören kann, wenn man einmal begonnen hat. Reisen und Schreiben geraten in einen unendlichen Regress.

VIII. Da capo senza fine

Jeder Versuch der retrospektiven Schließung eines Systems macht seine Lücken deutlich. Dies lässt sich in den ‚Nova*Reperta‘ an einem drastischen Beispiel bemerken: dem Verschwinden des Columbus. Er wird im Titelblatt ein einziges Mal genannt, kommt jedoch ansonsten nicht vor. Stattdessen wird eine florentinische Tradition angeboten, für die ein Dante einstehen soll, der bekanntlich aus Florenz vertrieben wurde. Hier stimmt etwas nicht.

Grundsätzlich bleibt es hier – wie auch ansonsten – völlig unklar, warum man eigentlich losgefahren ist. Um es mit einer lapidaren Formulierung des großen englischen Reiseschriftstellers Aldous Huxley zu sagen: „Why not stay at home?“³⁰ Diese Frage haben sich spätere desillusionierte Reisende des 20. Jahrhunderts gestellt.³¹ „Why not stay at home?“ Warum ist der Tisch des Geometers nicht im Studiolo geblieben, sondern mit fatalen Folgen auf Schiffen und Tischen um die Welt getragen worden? Wer darauf antworten könnte, hätte ein Rätsel der Neuzeit gelöst.

Reisen sind Zukunftsgeneratoren. Dies bedeutet jedoch nicht nur, dass die Zukunft ungewiss wäre, sondern bezieht sich auch auf die vergangenen Ereignisse. Man spricht von ihnen stets im Modus der Nachträglichkeit und also in der Grammatik des Ungewissen, nämlich im Futur II: „Das wird der Sinn des Unternehmens gewesen sein.“ Der lapidare Satz unterläuft alle Versuche, das Erfahrene im Rückblick systematisch zu schließen. Er macht die Narration porös.

30 HUXLEY, Why.

31 Vgl. FLETCHER, Illusion. Man denke ferner an den legendären ersten Satz aus dem Buch ‚Tristes Tropiques‘ von Claude Lévi-Strauss.

Bildnachweise

- Abb. 1: European Cultural Heritage Online ECHO: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>
 Abb. 2: European Cultural Heritage Online ECHO: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>
 Abb. 3: European Cultural Heritage Online ECHO: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>
 Abb. 4: European Cultural Heritage Online ECHO: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>
 Abb. 5: European Cultural Heritage Online ECHO: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/>

Quellen und Literatur

Quellen

- STRADANUS, JOHANNES: *Nova Reperta. New discoveries of the middle ages and the renaissance. 24 plates in folders with translations by Dr. Edward Rosen and notes by Bern Dibner, Norwalk 1953.*
 STRAET, JAN VAN DER: *Nova Reperta.* [<http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/MPIWG:C0RC54F4> (17.03.2014)].

Literatur

- ACHILLES, KATRIN: Indianer auf der Jagd. Der neue Kontinent in den Venationes des Johannes Stradanus, in: KARL-HEINZ KOHL (Hg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin 1992, S. 161–172.
 BARONI VANNUCCI, ALESSANDRA: Jan Van der Straet detto Giovanni Stradano. *Flandrus pictor et inventor*, Milano 1997 (Archivi arte antica, Catalogues raisonnés).
 BENISOVICH, MICHEL N.: The drawings of Stradanus in the Cooper Union Museum for the Arts of Decoration New York, in: *The Art Bulletin* 38 (1956), S. 249–51.
 BERNISMEIER, UTA: *Die Nova Reperta des Jan van der Straet. Ein Beitrag zur Problemgeschichte der Entdeckungen und Erfindungen im 16. Jahrhundert*, Hamburg 1986.
 BEXTE, PETER: *Schiffe, Schleier, Bärenklumpen. Schwierigkeiten mit dem Neuen in der Frühen Neuzeit*, in: WOLFGANG SOHST (Hg.): *Die Figur des Neuen*, Berlin 2008, S. 199–219 (Philosophische Kontexte, Bd. 1). [http://home.arcor.de/peter_bexte/PBexte_SchiffeSchleier-Baerenklumpen.pdf (17.03.2014)].
 BEXTE, PETER: *Fluchtlinien. Die Mythen des Horizonts oder das Fazit der Perspektiven*, in: *Kunstforum* 136 (1997), S. 138–147.
 VAN HOORN, BONTEKOE/YSBRANTZ, WILLEM: *Die gefährvolle Reise des Kapitän Bontekoe und andere Logbücher und Schiffsjournale holländischer Seefahrer des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1972.
 CERTEAU, MICHEL DE: *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975 [Das Schreiben der Geschichte, Frankfurt am Main/New York 1991].
 CHRISTADLER, MAIKE: *Giovanni Stradanos America-Allegorie als Ikone der Postcolonial Studies*, in: *Kunst und Politik, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 3 (2002), S. 17–33.
 CRARY, JONATHAN: *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London 2013.
 COLUMBUS, CHRISTOPHER: *Der erste Brief aus der Neuen Welt*, lateinisch/deutsch, hg. von ROBERT WALISCH, Stuttgart 2000.

- DANTE ALIGHIERI: *La Commedia/Die göttliche Komödie. II: Purgatorio/Läuterungsberg*, hg. von HARTMUT KÖHLER, Stuttgart 2011.
- DAVIS, LUCY: *Renaissance inventions. Van Eyck's Workshops as a site of discovery and transformation in Jan van der Straet's 'Nova Reperta'*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 59* (2009), S. 222–247.
- DELEUZE, GILLES/GUATTARI, FÉLIX: *Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- FLETCHER, ROBERT JAMES: *Inseln der Illusion. Briefe aus der Südsee*, Frankfurt am Main 1981.
- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt Main 1978.
- GOMBRICH, ERNST H.: *Eastern Inventions and Western Responses*, in: *Daedalus 127/1* (Winter 1998), special issue 'Science in Culture', S. 193–205.
- HARLFINGER, DIETER (Hg.): *Die Wiedergeburt der Antike und die Auffindung Amerikas. 2000 Jahre Wegbereitung einer Entdeckung*, [Kat.] Wiesbaden 1992.
- HUXLEY, ALDOUS: *Why not stay at home?*, in: *DERS.: Along the road. Notes and essays of a tourist*, London 1994, S. 3–10.
- LEESBERG, MARJOLEIN (Hg.): *The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450–1700)*, Bd. 18,3 (Stradanus), Ouderkerk aan den IJssel 2008.
- MANDER, CAREL VAN: *Das Leben des hervorragenden Malers Johannes Stradanus von Brügge*, in: *DERS.: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, nach der Ausgabe von 1617* übersetzt von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 280–282.
- MARGOLIN, JEAN-CLAUDE: *À propos des Nova Reperta de Stradan*, in: FRANÇOIS LAROQUE/FRANCK LESSAY (Hgg.): *Esthétiques de la nouveauté à la renaissance*, Paris 2001, S. 1–28.
- MCGINTY, ALICE BONNER: *Stradanus (Jan van der Straet) his role in the visual communication of Renaissance discoveries, technologies and values*, Ann Arbor 1974 (Ph.D. thesis).
- MCLUHAN, MARSHALL/FIORE, QUENTIN: *War and peace in the global village* (1968), Berkeley 2001.
- MÜLLER HOFSTEDE, JULIUS: *Vita Mortalium Vigilia. Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten*, in: SABINE SCHULZE (Hg.): *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Stuttgart 1993, S. 34–46.
- MUNSTER, SEBASTIAN: *Cosmographie oder beschreibung aller Länder herrschafften und fürnehmsten Stetten des gantzen Erdbodens*, Basel 1588, Reprint München 1977.
- PALM, ERWIN WALTER: *Amerika oder die eingeholte Zeit. Zum Lob des Vespucci von Joannes Stradanus*, in: *Indiana. Beiträge zur Völker- und Sprachkunde, Archäologie und Anthropologie des indianischen Amerika 10* (1985), S. 11–25.
- RHEINBERGER, HANS-JÖRG: *Iterationen*, Berlin 2005.
- SCHULTZE, JÜRGEN/WINTHER, ANNEMARIE (Hgg.): *Rubens und seine Stecherwerkstatt. Ausgewählte Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1977.
- SELLINK, MANFRED: *Stradanus (1523–1605). Court artist of the Medici*, Turnhout 2012.
- VESPUCCI, AMERIGO: *Letter V. Mundus Novus. Amerigo Vespucci to Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, with many salutations*, in: LUCIANO FORMISANO (Hg.): *Letters from a New World. Amerigo Vespucci's Discovery of America*, New York 1992, S. 45–56.
- WHITE, LYNN: *Medieval Technology and Social Change*, Oxford 1962.

- Xenia Wotschal
Schreibend reisen
Ilse Aichingers *Schattenspiele* und *Unglaubliche Reisen*
zum versteckten Nichtwissen. 167
- Andrea Geier
Begehren und (Nicht-)Verstehen
Kulturkontakt-Szenarien in Romanen von Ilija Trojanow und Lukas Bärfuss . . . 183
- Michaela Holdenried
Inszenierungsformen des *status viatoris* als Nichtwissenskunde
Thomas Stangls Timbuktu-Roman *Der einzige Ort* 199
- Irina Gradinari
Auf der Suche nach einer neuen Vergangenheit
Reise und Nicht-Wissen im russischen Kriegsfilm der Gegenwart 213
- Winfried Pauleit
Migration in den Klangraum
Zum Spiel mit Wissensordnungen in *The Three Burials of Melquiades Estrada* . . 243
- Sarah Kristin Happersberger
Nichtwissende Reisende oder wissende Betrachter?
Reisen, Nichtwissen und Absurdität in Filmen von Rodney Graham
sowie Sener Özmen und Erkan Özgen. 261

3. Spurensucher

- Susan Gujer
„Reisebericht“ im juristischen Gewand.
Der „Mord“ an Philipp von Hutten und Bartholomäus Welser und die Akten
des Prozesses gegen Juan de Carvajal, Venezuela, 1546. 287
- Reto Rössler
Weltgebäude/Mögliche Welt
Gedanken-Reisen der Aufklärung. 305
- Stefan Hermes
„[W]as gibt ein Schiff, das zwischen Himmel und Meer schwebt,
nicht für weite Sphäre zu denken!“
Seefahrt und (Nicht-)Wissen in Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. 329
- Hannah Zindel
À ballon perdu
Forscherohnmacht an einem bewölkten Septembernachmittag 1862. 347

Roland Meyer
Fremde Muster
Übertragungswege der frühen Daktyloskopie 367

Clemens Schwender/Kerstin Wölki
Krieg als Bildungsreise 389

4. Ankunft?

Burghart Schmidt
Inwiefern Reisen zwar ankommt, immer ankommt und doch nicht ankommt
Hegel/Bloch und Proust/Joyce als Reiseführer. Oder:
Antwort auf Clifford Geertz' Reiseagnostizismus 413

Kurzbiografien 431