

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LVI. BAND — 2014  
HEFT I

*Littoral and Liminal Spaces  
The Early Modern Mediterranean  
and Beyond*



LVI. BAND — 2014

HEFT I

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

---

Littoral and Liminal Spaces  
The Early Modern Mediterranean and Beyond

*edited by Hannab Baader and Gerhard Wolf*

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | *Le Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,  
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:  
c/o Sal. Oppenheim jr. & Cie. AG & Co. KGaA  
z. H. Frau Cornelia Schurek  
Odeonsplatz 12, D-80539 München  
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

\_ 3 \_ *Hannab Baader - Gerhard Wolf*

A Sea-to-Shore Perspective. Littoral and Liminal Spaces of the Medieval and Early Modern Mediterranean

\_ 17 \_ *Çiğdem Kafescioğlu*

Viewing, walking, mapping Istanbul, ca. 1580

\_ 37 \_ *Stephanie Hanke*

An der Schwelle zwischen Stadt und Meer: Frühneuzeitliche Uferpromenaden in Messina, Palermo und Neapel

\_ 59 \_ *Itay Sapir*

The Birth of Mediterranean Culture: Claude Lorrain's Port Scenes Between the Apollonian and the Dionysian

\_ 71 \_ *Brigitte Sölch*

Architektur bewegt – Pugets Rathausportal in Toulon oder Schwellenräume als 'sympathetische' Interaktionsräume

\_ 95 \_ *Joachim Rees*

Auf schwankendem Grund. Visuelle Konstruktionen des Litorals in den Bildkünsten der Niederlande und Japans um 1600

\_ 113 \_ *Peter N. Miller*

*From Spain to India* Becomes *A Mediterranean Society*. The Braudel-Goitein 'Correspondence', Part II



---

1 Kopie nach Kanō Mitsunobu, Stellschirm mit  
Darstellung von Burg und Stadt Hizen Nagoya  
(Detail). Saga (Kyūshū), Präpekturmuseum

---

# AUF SCHWANKENDEM GRUND VISUELLE KONSTRUKTIONEN DES LITORALS IN DEN BILDKÜNSTEN DER NIEDERLANDE UND JAPANS UM 1600

---

*Joachim Rees*

Nachhaltig stimuliert von der geopolitischen Umbruchsituation der 1990er Jahre, ist die Analyse der sozialen, diskursiven und medialen Praktiken der Raumrepräsentation auch im disziplinären Spektrum der Geschichts- und Kulturwissenschaften zu einer zentralen Forschungsaufgabe geworden. Ein wichtiger Aspekt dieser ‘Raumwende’ gibt sich in der Einholung der maritimen Dimension historischer und aktueller Raumerfahrungen zu erkennen. War die Geschichte des Maritimen – zumal in europäischer Perspektive – lange Zeit von wirtschaftshistorischen und expansionsgeschichtlichen Fragestellungen dominiert, so finden in jüngster Zeit verstärkt jene Phänomene und Prozesse der transmaritimen Verflechtung Beachtung, die im Paradigma moderner Nationalstaatlichkeit nicht

zu erfassen sind und selbst für die Raumkonzepte der *area studies* eine Herausforderung darstellen. In der Kunstgeschichte zeigt sich diese Neuausrichtung zum einen in der Rekonstruktion weiträumiger Transferprozesse, die jedoch die methodischen Prämissen einer im Zuge des *spatial turn* wieder verstärkt diskutierten ‘Kunstgeographie’ bislang nicht entscheidend zu korrigieren vermochte.<sup>1</sup> Zum anderen erweisen sich für die Kunstgeschichte und historische Bildwissenschaft jene Motivprägungen und Medialisierungsprozesse als ergiebige Forschungsfelder, welche in verschiedenen Bildkulturen zur Ausbildung einer spezifischen Ikonizität des Maritimen beigetragen haben.<sup>2</sup> Diese auf “nautische Bildwelten” einzuengen, liegt in Anbetracht der buchstäblich elementaren Verbindung zwi-

<sup>1</sup> Exemplarisch für eine solche ‘terrestrisch’ dominierte Kunstgeographie, in der maritime Verbindungen und Transferprozesse unspezifisch im Hintergrund bleiben: Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004.

<sup>2</sup> Siehe zu diesem Themenbereich im diachronen und intermedialen Überblick insbesondere den Sammelband *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader/Gerhard Wolf, Zürich/Berlin 2010.

schen Meerese Erfahrung und Schifffahrt nahe und wird zudem durch kunsthistorische Forschungstraditionen gestützt.<sup>3</sup> Doch wird damit zugleich ein aktiver, häufig maskulin konnotierter Zugriff auf das Maritime privilegiert, dessen realhistorische Umsetzung hinreichend belegt scheint, der aber doch nur eine – wenngleich besonders gut ausgearbeitete Facette – der Imaginationsgeschichte des Meeres vertritt. Für die Verankerung des Maritimen in kollektiven Imaginationen dürften jedoch nicht minder zeichenhaft-ikonische Fixierungen von Land-Wasser-Säumen bedeutsam gewesen sein, die einer diffusen, offenen Raumerfahrung erst prägnante, symbolisch vielfältig ausdeutbare Konturen verliehen haben. Eine erst ansatzweise erkennbare Imaginationsgeschichte des Maritimen würde sich in beträchtlichen Teilen als eine Bildkunde der Ränder, Kanten und Säume darstellen und gleitend in eine Imagologie des Litorals übergehen.<sup>4</sup> Im Kontext der europäischen Frühneuzeitforschung folgen kunst- und kulturwissenschaftliche Annäherungen an Küstensäume und Uferländer bislang drei, nur locker miteinander verknüpften Deutungslinien: Zum einen hätten sich seit dem Spätmittelalter kollektive Phantasien und Projektionen zunehmend an der “Stadt am Meer” ausgerichtet, wo der Land-Wasser-Übergang als Hafen eine feste Form erhalten habe und sukzessive “von der geduldeten Notwendigkeit zum Projekt”,<sup>5</sup> ja zum “théâtre du désir”<sup>6</sup> umgewertet worden sei. Zum zwei-

ten sei die kollektive Wahrnehmung der Meeresküste als Ruine einer von der Sintflut unwiederbringlich zerstörten harmonischen Verbindung zwischen Erde und Weltozean weiterhin von einem starken Affekt der Abstoßung geprägt gewesen. Von einzelnen Ausnahmen abgesehen, wie der Aneignung der Küste durch das Stadtbürgertum im holländischen ‘Goldenen Zeitalter’, sei dieses am Meeressaum aufsteigende “schème répulsif” erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts durch die bis heute andauernde Vereinnahmung der Küste für die rekreativen und therapeutischen Bedürfnisse der sich formierenden Freizeitgesellschaft abgelöst worden.<sup>7</sup> Eine dritte Deutungsperspektive nimmt die Küste im entdeckungs- und expansionsgeschichtlichen Kontext als Kontaktzone in den Blick, wo interkulturelle Kommunikationen angebahnt, Rituale imperialer Besitzergreifung durchgeführt und immer wieder Konflikte zwischen Neuankömmlingen und Einheimischen gewaltsam ausgetragen worden sind.<sup>8</sup>

Sowohl die thematische Akzentuierung als auch das Epochenschema einer solchen Kulturgeschichte der Küste lassen erkennen, dass die herangezogenen Befunde nahezu ausschließlich an der Geohistorie Europas und seinen kolonialen Expansionsbestrebungen gewonnen worden sind. Die darin eingebettete visuelle Geschichte des Litorals ist dementsprechend von der doppelten Bewegung der explorativen Sondierung und der besitzergreifenden Festschreibung geprägt, wie sie

<sup>3</sup> So zuletzt: *Vom Anker zum Krähennest: Nautische Bildwelten von der Renaissance bis zum Zeitalter der Fotografie*, hg. von Nicole Hegener/Lars Ulrich Scholl, Bremen 2011.

<sup>4</sup> Dieser Befund knüpft an die Einschätzung von John Walton an, der schon vor geraumer Zeit bemängelte, dass Küsten und jene Aspekte des “marine environment”, die sich nicht direkt auf Häfen und Schifffahrt beziehen lassen, in der Forschungsagenda der Maritimgeschichte nicht angemessen berücksichtigt würden; vgl. John Walton, “Seaside Resorts and Maritime History”, in: *International Journal of Maritime History*, IX (1997), S. 125–147: 125. Dieses Defizit greifen Fallstudien in dem Band *Art and Identity at the Water’s Edge*, hg. von Tricia Cusack, Farnham/Burlington 2012, auf.

<sup>5</sup> Gregor Rohmann, “Der Traum von der Stadt auf dem Berg: Die Entdeckung des Hafens als Sehnsuchtsort”, in: *Der Traum von der Stadt am Meer*, Kat. der Ausst., hg. von Gisela Jaacks, Hamburg 2003, S. 52–65: 64.

<sup>6</sup> Alain Corbin, *Le territoire du vide: l’Occident et le désir du rivage (1750–1840)*, Paris 1990, S. 20.

<sup>7</sup> Dies ist die leitende These von Alain Corbins breit rezipierter Studie *Le territoire du vide: l’Occident et le désir du rivage* (Anm. 6), die erklärtermaßen auch als ideen- und mentalitätsgeschichtliche Korrektur an den weitgespannten Zeithorizonten in Fernand Braudels Konzept der *géohistoire* entworfen worden ist. An Corbin aus literaturwissenschaftlicher Perspektive anschließend: Thorsten Feldbusch, *Zwischen Land und Meer: Schreiben auf den Grenzen*, Würzburg 2003.

<sup>8</sup> Exemplarisch hierfür die klassische Studie von Tzvetan Todorov, *La conquête de l’Amérique: la question de l’autre*, Paris 1982. Aspekte der Gewaltgeschichte des Litorals behandelt Jan Philipp Reemtsma, *Mord am Strand: Allianzen von Zivilisation und Barbarei. Aufsätze und Reden*, Hamburg 1998, bes. S. 21–83.

im kartographischen Konstrukt der fixierenden Küstenlinie ihren prägnantesten Ausdruck gefunden hat.<sup>9</sup> Während sich die Hafenstadt-Forschung in den letzten beiden Jahrzehnten weltweit als ein produktives Feld etablieren konnte, in dem vergleichs- und verflechtungsgeschichtliche Ansätze jenseits nationalstaatlich geprägter Historiographien zusammengeführt werden,<sup>10</sup> bleibt festzustellen, dass die Kunstgeschichte diesen Impuls bislang nur zögerlich aufgegriffen hat und eine komparativ angelegte Visualisierungs- und Imaginationsgeschichte der Küste, die sich nicht auf kartographische Darstellungsformen beschränken kann, noch kaum zu erkennen ist. Eine solche Bildgeschichte der (Küsten-) Säume und (Ufer-) Ränder könnte sich als Teilgebiet einer “Ima(r)ginalogie” begreifen, die visuelle Konstruktionen einer sozialen, kulturellen und geographischen ‘Randständigkeit’ in das Zentrum eines komparativen Forschungsinteresses rückt.<sup>11</sup>

## I.

Seit Fernand Braudels maritimgeschichtlichen Grundlagenwerken sind die methodischen Probleme der im Konzept der *géohistoire* angelegten Verbindung von struktureller Dauer und Ereignisgeschichte vielfach thematisiert worden. Diese Spannung zwischen ‘Struktur’ und ‘Ereignis’ lässt sich auf der Ebene raumbezogener visueller Repräsentationen und men-

taler Bilder als ein Wechselspiel zwischen topischen Traditionen und stabilisierenden Gattungsvorgaben einerseits und interpikturalen Bildtransfers und Resemantisierungen von Überlieferungsgehalten als dynamisierenden Faktoren andererseits auffassen. Für die Kunstgeschichte eröffnet sich hierbei die Möglichkeit, die *histoire événementielle* transregionaler Verflechtungen um einen bildkünstlerisch fundierten Ereignisbegriff zu erweitern, der in den Kreuzungsbereich von Erfahrung und Erwartung, Empirie und Imagination führt. Von besonderer Bedeutung erweist sich hierbei die von der Intensivierung des maritimen Fernhandels nicht zu trennende Zirkulation mobiler Bildmedien, die ihrerseits die durch Beziehungsverdichtungen transformierten Raumimaginationen ikonisch fixiert und visuell kommuniziert haben. In einem laufenden Forschungsprojekt, dessen Zwischenergebnisse in den vorliegenden Beitrag eingeflossen sind, wird eine vergleichende Analyse visueller Verflechtungsdynamiken in den Bildkulturen der Niederlande und des japanischen Archipels in der Intensivierungsphase maritimer Fernhandelsbeziehungen vom mittleren 16. bis zum mittleren 17. Jahrhundert erprobt. Hierbei sollen die bislang in separierten kunsthistorischen Narrativen aufgearbeiteten und von differenten konzeptionellen Zugängen erschlossenen Bildkorpora unter dem Aspekt einer transregional orientierten Kontakt- und Verflechtungsgeschichte neu akzentuiert werden.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Dazu im kartographiegeschichtlichen Überblick: Mark Monmonier, *Coastlines: How Mapmakers Frame the World and Chart Environmental Change*, Chicago 2008.

<sup>10</sup> Vgl. die neueren Studien mit Bezug zum historischen und regionalen Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags: *Port Cities of Atlantic Iberia*, hg. von Patrick O’Flanagan, Aldershot 2008; François Gipouloux, *La Méditerranée asiatique: villes portuaires et réseaux marchands en Chine, au Japon et en Asie du Sud-Est, XVI<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2009; *Asian Port Cities 1600–1800: Local and Foreign Cultural Interactions*, hg. von Haneda Masashi, Singapur/Kyōto 2009; *Women in Port: Gendering Communities, Economies and Social Networks in Atlantic Port Cities, 1500–1800*, hg. von Douglas Catterall/Jodi Campbell, Leiden/Boston 2012.

<sup>11</sup> Dieser Neologismus bei Birgit Mersmann, “Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkul-

turellen Iconic Turn”, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XLIX (2004), S. 91–109: 100f.

<sup>12</sup> Das Forschungsvorhaben mit dem Titel “Portus: Medialität und visuelle Topik des maritimen Fernhandels in Japan und den Niederlanden 1550–1650” ist ein Teilprojekt der DFG-Forschergruppe *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst* am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin siehe die Einführung auf <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/transkulturell/teilprojekte/b2/index.html> (Zugriff am 15. I. 2014) sowie außerdem Joachim Rees/Nora Usanov-Geißler, “Harboring Expectations: The Littoral as Contact Zone in the Visual Arts of Japan and the Netherlands c. 1570–1630”, in: *The Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia 1500–1900*, Akten der Tagung Berlin 2013, hg. von Karin Gludovatz/Juliane Noth/Joachim Rees, München 2014 (in Vorbereitung).

Nach Maßgabe der im Kontext der *world art studies* erhobenen methodischen Forderung, bei vergleichend angelegten Studien die zeit-räumlichen Parameter der jeweils herangezogenen Bezugsgrößen möglichst präzise zu benennen,<sup>13</sup> sucht das Vorhaben für den genannten historischen Untersuchungszeitraum jene Wechselbeziehung zwischen kunstsoziologischen, motivgeschichtlichen und bildästhetischen Faktoren näher zu ergründen, welche dazu geführt hat, dass die Küste als Bildraum und Raumbild in den malerischen Leitgattungen der jeweiligen Bildkulturen ikonische Prominenz erlangt hat. Eine solche komparativ angelegte pikturale Imaginationsgeschichte des Litorals kann sich nicht auf den Nachweis von topographischen, sachkundlichen und ereignisgeschichtlichen Verisimen beschränken, obschon die Bildwerke, wie an den folgenden Beispielen zu zeigen sein wird, durch ihre Detailfülle zu einer dokumentarischen Deutung des Dargestellten einladen und die kunsthistorische Forschung ihnen darin willig gefolgt ist. Gegenüber dieser faktographisch orientierten Lesart ist die an kollektive Erwartungen appellierende, prognostische Dimension der Bildgehalte ungleich schwieriger zu artikulieren und interpretativ zu erhärten.<sup>14</sup> Geleitet wird die Erörterung von der These, dass sich um 1600 die ikonische Prominenz des Küstenmotivs in geographisch weit voneinander entfernten Bildkulturen vor allem einer neuartigen Relationierung von Raumerfahrung und Zukunftserwartung verdankt. Diese Entwicklung soll im folgenden exemplarisch an Bildwerken verdeutlicht werden, in denen Bildfindungen einzelner Künstlerpersönlichkeiten, kollektive Werkprozesse und Rekombinationen von Gattungs-

vorgaben vielfältig miteinander verflochten sind. Im Mittelpunkt stehen dabei zwei Maler, die in einem strikt chronologischen Sinne als Generationsgenossen gelten können: Jan Brueghel d. Ä. (1568–1628) und Kanō Naizen (1570–1616). Ihr künstlerisches Wirken war stark von Familientraditionen und korporativen Arbeitsformen geprägt: Brueghel entstammte einer flämischen, seit Mitte des 16. Jahrhundert in Brüssel und Antwerpen ansässigen Künstlerdynastie und war auch noch als arrivierter Künstler in arbeitsteilige Werkprozesse mit Malern der heimischen Lukasgilde und auswärtigen Künstlerfreunden eingebunden. Naizen war Mitglied der im späten 15. Jahrhundert in Kyōto gegründeten Kanō-Schule, deren Werkstattzusammenhang zum einen durch die familiäre Generationenfolge, zum anderen durch Adoption fähiger Nachwuchskräfte gesichert wurde.<sup>15</sup> Die Parallelen beschränken sich jedoch nicht auf die biographische Synchronizität: Konsequenterweise vom bildorganisierenden Prinzip des Litorals ausgehend, haben beide Maler an einer ikonischen Verflechtung von Nah- und Fernbeziehungen und der Fusionierung von Erfahrungsräumen und Erwartungshorizonten gearbeitet, die nicht zuletzt auf den um 1600 erreichten Stand maritimer Verflechtungen reflektieren.

## II.

Kanō Naizen gehört zu einer Gruppe von Malern, die, in den sechziger und frühen siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts geboren, maßgeblich zur Ausprägung eines litoralen Motivrepertoires beigetragen haben, das sich seit den 1590er Jahren in Japan zu einer der populärsten Ikonographien für großfor-

gegenüber Theorien des kulturellen Gedächtnisses und kollektiver Erinnerungen weiterhin unterrepräsentiert sei, hat jüngst Thomas Macho, *Vorbilder*, München 2011, S. 21f., nachdrücklich betont.

<sup>15</sup> Eine kompakte Darstellung der Formationsphase der Kanō-Schule und der internen Organisation dieser 'Familiengilde' im hier interessierenden Zeitraum bietet Yoshiaki Shimizu, "Workshop Management of the Early Kanō-Painters ca. A.D. 1530–1600", in: *Archives of Asian Art*, XXXIV

<sup>13</sup> Vgl. Wilfried van Damme, "Interculturalization in Art: Conceptualizing Processes and Products", in: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, hg. von Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme, Amsterdam 2008, S. 375–384: 376.

<sup>14</sup> Dass im Fragespektrum der Geschichts- und Kulturwissenschaften die Erforschung von Praktiken der 'Zukunftsbildung' durch Vorhersage und Vorausschau in ihrem Einfluss auf historische und aktuelle Lebenswelten

matige, in der Regel paarweise gefertigte Stellschirme (*byōbu*) entwickeln sollte. Die in der Forschung zur Kennzeichnung dieser Werkgruppe übliche Bezeichnung *nanban byōbu* knüpft an das von den Eliten des mittelalterlichen Japan weitgehend geteilte sinozentrische Weltbild an und hebt auf den Gegensatz zwischen einem kultivierten imperialen Zentrum und einer 'barbarischen' Peripherie ab (*nanban* kann in diesem Traditionskontext als "Barbaren aus dem Süden" übersetzt werden).<sup>16</sup> Mit Bezug auf die genannte Gruppe von Stellschirmen zielt diese Bezeichnung auf die Darstellung von Personen, Tieren und Objekten, die seit der Konsolidierung der Handelsbeziehungen mit dem portugiesischen *Estado da Índia* in den späten 1540er Jahren in gewissen Regionen des japanischen Archipels in wachsender Anzahl präsent waren. Die in dieser Benennung angelegte Fokussierung auf 'fremdländische', wenn nicht noch spezifischer auf 'europäische' Bildakteure und Materialkulturen ist vor allem deshalb problematisch, weil sie das Motivrepertoire der detail- und figurenreichen Stellschirmmalereien auf vermeintlich exogene Anteile einengt und damit zugleich eine visuelle Kohärenz des 'Einheimischen' postuliert. Ein im Determinierungsgrad deutlich abgeschwächter ikonologischer Zugang ergibt sich, wenn man die Küstenformation selbst als bildstrukturierende Konstante in der visuell reich instrumentierten Werkgruppe der *nanban byōbu* betrachtet. Eine solche Perspektive ermöglicht es, die spezifischen bildkünstlerischen Verfahren genauer zu bestimmen, die im Verlaufe der 1590er Jahre dazu beigetragen haben, die Austauschzone von Land und Meer in der großformatigen Malerei Japans als einen

visuellen Erfahrungs- und Imaginationsraum *sui generis* zu etablieren.

Um diese Spezifik näher zu erfassen, ist ein historischer Ereigniskomplex knapp zu skizzieren, der nicht nur das Beziehungsgefüge zwischen machtpolitischen Ambitionen, Mäzenatentum und bildkünstlerischer Innovation berührt, sondern auch den damit verbundenen Aufstieg der Familiengilde der Kanō zu einer der führenden Malerschulen Japans ausleuchtet. Von zentraler Bedeutung erweist sich hierbei der militärische Ausgriff des Hegemons Toyotomi Hideyoshi (1537–1598) und seiner Verbündeten nach Kyūshū, der größten Insel im südwestlichen Teil des japanischen Archipels im Jahre 1587.<sup>17</sup> Mit diesem Feldzug traten die Unterwerfung rivalisierender, von starken regionalen Machtbasen aus operierender Daimyō und die Errichtung eines Gewaltmonopols in den Händen des unabhängig vom Kaiserhaus agierenden Reichsregenten in eine entscheidende Phase. Für Kyūshū zeichnete sich das Ende einer über Jahrhunderte behaupteten unabhängigen Identität im kulturellen und machtpolitischen Gefüge des japanischen Archipels ab.<sup>18</sup> Mittelbare künstlerische Folgen zeitigte diese Verklammerung der Insel mit den Machtzentren in der Kansai-Region zum einen in einer intensiven malerischen Verarbeitung der luso-indischen Handelsbeziehungen, die sich neben dem Austausch mit China entlang der Westküste von Kyūshū und den vorgelagerten Inseln etabliert hatten. Zum anderen zogen die von Hideyoshi an strategisch wichtigen Küstenplätzen initiierten Stadtgründungen und Festungsbauten verstärkt Kunsthandwerker und Maler nach Kyūshū, darunter zahlreiche Mitglieder der Ka-

(1981), S. 32–47; für die frühe Edo-Zeit siehe ferner Yukio Lippit, *Painting of the Realm: The Kanō House of Painters in 17th-Century Japan*, Seattle 2012.

<sup>16</sup> Eine prägnante Zusammenfassung zur Begriffs- und Forschungsgeschichte der *nanban byōbu* bietet Yukio Lippit, "Japan's Southern Barbarian Screens", in: *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries*, Kat. der Ausst., hg. von Jay Alan Levenson, Washington 2007, S. 244–253. Das neueste Korpuswerk der *nanban byōbu* verzeichnet 90 Stell-

schirmpaare (vgl. Mitsuru Sakamoto, *Nanban byōbu shūsei* [Zusammenstellung von *nanban byōbu*], Tōkyō 2008).

<sup>17</sup> Im Überblick: Asao Naohiro, "The Sixteenth-Century Unification", in: *The Cambridge History of Japan, IV: Early Modern Japan*, hg. von John Whitney Hall, Cambridge 1997, S. 40–95: 48f.; ferner Jurgis Elisonas, "Christianity and the Daimyō", *ibidem*, S. 301–372: 304–307 und 356–359.

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 358.

2 Kopie nach Kanō Mitsunobu, Stellschirm  
mit Darstellung von Burg und Stadt Hizen  
Nagoya. Saga (Kyūshū), Präfekturmuseum



nō-Schule. Das wichtigste dieser Vorhaben betraf den im Herbst 1591 begonnenen Ausbau der Burgstadt Nagoya an der Nordküste der Provinz Hizen. In kaum mehr als sechs Monaten entstand hier eine durch zwei Festungsringe gesicherte Residenz mit angelagerter Garnison.<sup>19</sup> Zur malerischen Ausstattung der Burg beorderte Hideyoshi eine Gruppe von Malern unter

Führung von Kanō Mitsunobu (1561/1565–1608), dem damaligen Oberhaupt der Familiengilde, nach Nagoya. Mit hoher Wahrscheinlichkeit gehörte der zu diesem Zeitpunkt 22-jährige Kanō Naizen gleichfalls dieser Künstlergruppe an.<sup>20</sup> Ein bedeutendes bildkünstlerisches Zeugnis dieser strategischen Besetzung der Küste hat sich in einem Stellschirm des

<sup>19</sup> Zur strategischen Bedeutung der Burgstadt vgl. *idem*, “The Inseparable Trinity: Japan’s Relations with China and Korea”, in: *Early Modern Japan* (Anm. 17), S. 235–300: 268; zur künstlerischen Ausstattung der Residenz

von Hizen Nagoya: Matthew Philip McKelway, *Capitalscapes: Folding Screens and Political Imagination in Late Medieval Kyoto*, Honolulu 2006, S. 174–177.

<sup>20</sup> *Ibidem*; ferner Lippit (Anm. 16), S. 246, 249f.



späten 17. Jahrhunderts erhalten (Abb. I, 2), bei dem es sich vermutlich um die Kopie eines verlorenen, von Kanō Mitsunobu und Gehilfen im Jahre 1593 vollendeten Originals handelt.<sup>21</sup> Der sechsteilige Schirm bietet eine ausgreifende Darstellung der Meeresbucht, an deren jenseitigem Ufer sich zwischen Ankerplätzen und der alles beherrschenden Burg die Bebauung der

Garnisonsstadt erstreckt. Eine Fülle gegenständlicher und szenischer Details, wie die im Hafen ankernden Kriegsschiffe und die zur Burg ziehenden Gruppen chinesischer und iberischer Abgesandter lassen sich mit politisch-diplomatischen Ereignissen der Sommermonate des Jahres 1593 verbinden, wodurch die topographisch-architektonisch geprägte Darstellung

<sup>21</sup> Sechsteiliger Stellschirm, Tusche und Farben auf Papier, 157,5 × 350,5 cm. Der in den späten 1960er Jahren entdeckte und nachfolgend für das Museum der Präfektur Saga (Kyūshū) erworbene Stellschirm wurde in meh-

renen Beiträgen der Zeitschrift *Kokka* publiziert; siehe besonders: Akira Naitō, “‘Hizen Nagoya-jō zu byōbu’ no kenchikuteki kōsatsu” [Architekturstudien zum ‘Stellschirmbild der Burg Hizen Nagoya’], in: *Kokka*, 915 (1968),



3a-b Kanō Naizen, Stellschirmpaar mit Darstellung von Abfahrt und Ankunft eines portugiesischen Handelsschiffes. Kōbe City Museum

zugleich den Charakter eines historischen Ereignisbildes erhält.<sup>22</sup> Die Funktion der großformatigen Paneele, die imposanten Ausmaße der in wenigen Monaten errichteten Küstenfestung zu beglaubigen und als glanzvollen Rahmen für die von Hideyoshi beanspruchte außenpolitische Führungsrolle zu inszenieren, scheint offenkundig. Die Bildanlage stellt in der Gattungstradition japanischer Stellschirmmalerei insofern eine Innovation dar, als die Darstellung des Küstenpanoramas aus Bildsektionen zusammengesetzt worden ist, die von mindestens vier verschiedenen Standorten aus aufgekommen wurden.<sup>23</sup> Eine derartige visuelle Erkundung der topographischen Situation, die eine Skizzenpraxis im Gelände zu bedingen scheint, musste in den 1590er Jahren als höchst innovativ gelten

und sollte erst ab Mitte des 17. Jahrhunderts in die Bildproduktion von Stellschirmen einfließen.<sup>24</sup> Greift man eine These Matthew McKelways auf, so dürfte dieses neuartige Darstellungsverfahren auch von der Rezeption europäischer Hafenstadtveduten angeregt worden sein. Diese waren im Umfeld Hideyoshis durch zahlreiche Tafelwerke verfügbar, welche der sogenannten Tenshō-Mission in Spanien und Italien als Gastgeschenke überreicht worden waren. Als diese vom Visitor der asiatischen Jesuitenmissionen Andrea Valignano initiierte Gesandtschaft 1590 nach Japan zurückkehrte, gehörten die ersten drei Bände der *Civitates orbis terrarum* von Georg Braun und Franz Hogenberg zu jenen Karten- und Bildkompendien, die auch für die in Hideyoshis Auftrag tätigen Künstler

S. 9–30; zur Zuschreibung an Kanō Mitsunobu vgl. Muneshige Narazaki, “‘Hizen Nagoya-jō zu to Kanō Mitsunobu’ [Ein ‘Stellschirmbild der Burg Hizen Nagoya’ und Kanō Mitsunobu], *ibidem*, S. 51–60; daran anschließend McKelway (Anm. 19), S. 174–177.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu die detaillierte, durch archäologische und topographische Recherchen untermauerte Rekonstruktion der Geländeausschnitte bei Naitō (Anm. 21) mit der kartographischen Angabe der mutmaßlichen Standorte der Maler (*ibidem*, Abb. 2).

<sup>24</sup> McKelway (Anm. 19), S. 176.



von Interesse gewesen sein dürften.<sup>25</sup> Die von McKelway aufgezeigten Parallelen in der Bildanlage zwischen dem Hizen-Nagoya-Schirm und der seeseitig aufgenommenen Vedute von Lissabon aus dem ersten Band der *Civitates* gibt Anlass zu der Vermutung, dass der Stellschirm für den Empfang iberischer Emissäre in der neu errichteten Seefestung angefertigt und die Nähe zur europäischen Vedutentradition bewusst gesucht worden ist.<sup>26</sup>

Die neuartige Verbindung von litoraler Raumerfassung und Architekturporträt führte im Falle des Hizen-Nagoya-Schirmes zum visuellen Konstrukt einer 'schwimmenden Festung', deren Beherrschungsgestus sowohl land- als auch seeseitig behauptet wird. Tatsächlich war die in Windeseile errichtete Burgstadt

nicht nur ein weithin sichtbarer Beweis für Hideyoshis machtvolle Präsenz auf Kyūshū und die von dem Hegemon energisch vorangetriebene Neuordnung der regionalen Besitz- und Herrschaftsverhältnisse.<sup>27</sup> Auch in der Strategie des Regenten, das zu Beginn der 1590er Jahre weitgehend errungene Gewaltmonopol auf dem japanischen Archipel durch Umlenkung militärischer Eroberungsenergie auf überseeische Schauplätze zu sichern, nahm die Küstenregion an der Meerenge zwischen Kyūshū und der koreanischen Halbinsel eine zentrale Stellung ein: Unmittelbar nach Vollendung der Operationsbasis in Nagoya hatte im Mai 1592 ein erstes Expeditionskorps an die koreanische Küste übersetzt und die Hafenstadt Pusan eingenommen. Die politischen Motive und strategi-

<sup>25</sup> Es verdient im vorliegenden Zusammenhang Erwähnung, dass ein spektakuläres Gastgeschenk der japanischen Gesandtschaft für Papst Gregor XIII. – es handelte sich dabei um ein vermutlich von Kanō Eitoku gefertigtes Stellschirmpaar mit der Darstellung der Burgstadt Azuchi – nach der Präsentation im Vatikan im März 1585 erstmals von dem flämischen

Zeichner und Medailleur Philips van Winghe (1560–1592) graphisch dokumentiert worden ist; vgl. Donald Frederick Lach, *Asia in the Making of Europe*, II: *A Century of Wonder*, Chicago/London 1970, S. 89f.

<sup>26</sup> McKelway (Anm. 19), S. 176f.

<sup>27</sup> Vgl. Elisonas (Anm. 17), S. 356–358.

schen Ziele dieser militärischen Operation werden in der historischen Forschung weiterhin kontrovers diskutiert.<sup>28</sup> In maritimgeschichtlicher Hinsicht dürfte an dem epochalen Charakter dieses Ausgriffs auf das Festland kaum ein Zweifel bestehen, handelt es sich doch bei der 1592 begonnenen und erst im September 1598 endgültig abgebrochenen Invasion um das bis dahin einzige Beispiel in der vormodernen Geschichte des japanischen Archipels für die Mobilisierung aller verfügbaren nautischen Ressourcen unter einem militärischen Oberbefehl.<sup>29</sup>

Diese großflächige Verwandlung von Hafenstädten, Küstenregionen und Meerengen in militärische Operationsgebiete und Eroberungsziele findet sich im Hizen-Nagoya-Schirm lediglich in Abbrüchen und motivischen Details reflektiert. Aber selbst in dieser sedierten Form bleibt der Stellschirm ein bedeutendes Zeugnis für die ikonische Resemantisierung des Litorals, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gerade auch in der Gattung der zeremoniell bedeutsamen *byōbu* vorangetrieben wird: Die piktorale Fassung des Küstenmotivs löst sich zunehmend aus poetischen oder mythisch-epischen Bezügen und wird mit 'zeitgeschichtlichen' Referenzen konkretisiert; der Darstellungsmodus belebter urbaner Szenerien in Kombination mit bedeutenden Bauten und Aussichtsplätzen, der sich im Gattungsgefüge der Stellschirmmalerei lange Zeit auf die Kaiserstadt Kyōto und ihre Umgebung beschränkte, wird verstärkt für die Visualisierung von Küstenorten adaptiert, die bislang im ikonographischen Repertoire der *byōbu* kaum vertreten waren. Diese motivischen Umschichtungen

bündeln sich in einer imagologischen Aufladung des Litorals als Schwellenraum unterschiedlicher Mobilitätsenerfahrungen und -erwartungen: Sie betreffen zum einen die hochrangigen Auftraggeber und Rezipienten der Stellschirme, wie im vorliegenden Fall militärische Befehlshaber und die von ihnen empfangenen ausländischen Gesandtschaften. Vor diesem Rezeptionshorizont fungiert die Visualisierung der litoralen Schwelle als Bildformel machtpolitischer Expansion und imperialer Ambition. Zum anderen sind in diese malerische Einfassung des Meeressaumes auch genuin künstlerische Mobilitäts- und Transfererfahrungen eingeschrieben. Diese wiederum lassen sich in geographische Bewegungen, wie die Reise der Künstler der Kanō-Schule nach Kyūshū und die Einarbeitung neuer Bildprovenienzen in das angestammte Darstellungrepertoire, gliedern – hierfür wäre die mutmaßliche Anverwandlung druckgraphischer Hafenstadtveduten europäischer Herkunft durch Kanō Mitsunobu während seines Aufenthalts in Hizen Nagoya exemplarisch. Hier wie dort konkretisiert sich ein breites Spektrum von Mobilitätsformen im Schwellenmotiv des Litorals, dessen vermeintlich festgefügt geographischer Essenzialismus durch eine höchst variable Ikonographie der Transgression bildkulturell gleichsam perforiert wird.

Diese Aspekte können im Hinblick auf den Beitrag der Kanō-Schule zur Ausbildung der *nanban byōbu* vertieft werden. Ein heute im Kōbe City Museum bewahrtes Stellschirmpaar gehört aufgrund einer eigenhändigen Signatur von Kanō Naizen zu den wenigen Exemplaren der Gattung, für die ein Künstler

<sup>28</sup> Die spärlichen offiziellen Schriftquellen erlauben kaum eindeutige Aussagen über Stringenz und Reichweite von Hideyoshis imperialen Ambitionen. Weitgehende Übereinstimmung besteht in der Forschung über die Ablösung der geschwächten Ming-Dynastie als ein vorrangiges Kriegsziel des Hegemons. Inwieweit dieser weitere Eroberungen auf dem asiatischen Festland, etwa auf dem indischen Subkontinent, plante, bleibt umstritten. Dass Hideyoshi und sein politisch-militärisches Umfeld im Bezugsrahmen der buddhistischen Drei-Reiche-Lehre agierten, diese aber in geopolitischer Hinsicht zu Gunsten Japans refigurieren wollten, darf als Konsens der Forschung gelten.

Vgl. zusammenfassend Elisonas (Anm. 19), S. 270; ferner Marius Berthus Jansen, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Mass./London 2000, S. 19–21.

<sup>29</sup> Ein zentraler strategischer Aspekt der Invasion gibt sich in der Einbindung der zuvor autonom operierenden Freibeuter zu erkennen, die im offiziellen Quellengut vielfach mit der delegitimierenden Bezeichnung *wakō* (Piraten) belegt werden. Deren Schiffsbestand und nautisches Wissen waren für die Truppenlandungen an der koreanischen Südküste zentral; vgl. Elisonas (Anm. 19), S. 262–265. Vorsichtige Schätzungen gehen davon aus, dass bis zum Abbruch der Invasion im Jahre 1598 circa 50 000–60 000 Einwoh-

namhaft gemacht werden kann; zudem verweist die frühe Provenienz des Werks auf Hideyoshi und die Toyotomi-Familie (Abb. 3).<sup>30</sup> Unter dem Eindruck des 1968 entdeckten Hizen-Nagoya-Schirms wurde der Kyūshū-Expedition des Hegemons und seiner Begleitung durch Maler der Kanō-Schule vielfach die Bedeutung einer Initialzündung für die Entwicklung des Genres der *nanban byōbu* zugeschrieben.<sup>31</sup> Tatsächlich weisen der Hizen-Nagoya-Schirm und Naizens Werk in der Darstellung ausländischer Besucher als einem Bildattribut von Küstenorten eine wichtige motivische Übereinstimmung auf. Die unterschiedliche kompositionelle und bildnarrative Gewichtung dieser Personengruppen verweisen jedoch auf divergierende Rollenzuschreibungen in den jeweiligen litoralen Kontaktszenarien: Die überseeischen Gesandtschaften in Kanō Mitsunobus Panorama der befestigten Küstenstadt fungieren als statuserhöhende Attribute des Hegemons Hideyoshi, dessen Erfolg auf dem Festland damit imaginativ vorweggenommen wird.<sup>32</sup> Hingegen ist bei Kanō Naizen die mit großem Detailreichtum entfaltete Prozession der Schiffsbesatzung entlang der Meeresküste zu einem Bildereignis *sui generis* aufgewertet worden, das sich zugleich als eine der kompositionellen Konstanten des Genres erweisen wird. Die Küste selbst, die im Hizen-Nagoya-Schirm mit morphologischer Feinzeichnung geradezu plastisch herausgearbeitet worden ist, wird bei Naizen abstrahierend als Farb- und Materialkontrast akzentuiert, indem die Meeresfläche, von wenigen Schaumkronen abgesehen, einheitlich mit dunkelblauen Pigmenten angelegt worden ist, während das Festland durchgehend als Gold-

grund erscheint. Diese Materialeigenschaft teilt es mit den die Bildfläche rhythmisierenden Wolkenbändern, wodurch Land und Luftraum materialästhetisch als Emanationen einer identischen Substanz erscheinen. Die offene See wird auf diese Weise gleichsam von Luft und Land eingehegt und den detailreich instrumentierten Schiffsdarstellungen untergeordnet. Die in der Gattung der mehrteiligen Stellschirme übliche Paarbildung aus linkem und rechtem Schirm wird einerseits genutzt, um eine mit malerischen Mitteln erzeugte Homologie der Küstenräume anschaulich zu machen: in einem generischen Sinne sind Wasser, Land und Luft 'hüben' wie 'drüben' identisch. Andererseits sind beide Mehrfelder-Bilder in einen temporalen Verlauf eingespannt, der primär durch das absegelnde Schiff im linken Schirm und das vor Anker gehende Schiff im rechten Schirm indiziert wird – mit der kalkulierten Ellipse der Überfahrt, deren Ergänzung der Imagination der Rezipienten überantwortet wird. Dieser piktoralen Verdichtung der maritimen Sphäre auf den nautischen Kurs zwischen zwei Küsten entspricht die Kondensierung der dargestellten Landstriche in einer gleichsam distanzlosen Geographie: So summieren sich Architekturmotive, Pflanzen- und Tierdarstellungen des linken Schirms zur Repräsentation eines imaginären Festlands, in die Verweise auf China und Indien ebenso eingeflossen sein können wie solche auf die jeweiligen portugiesischen Stützpunkte in Goa und Macao. Ebenso entfaltet der rechte Schirm ein litorales Raumbild in das Detailverisimen des portugiesischen Handels und der Mission des Jesuitenordens in den Küstenorten von Kyūshū ebenso

ner Koreas, darunter zahlreiche Kunsthandwerker, nach Japan verschleppt wurden (*ibidem*, S. 293).

<sup>30</sup> Sechsteiliges Stellschirmpaar, Farben und Blattgold auf Papier, je 154 × 363 cm, 1590er Jahre. Vgl. Katsushi Narusawa, "Kanō Naizen kō", in: *Kōbe shiritsu bakubutsukan kenkyū kiyō*, II (1985), S. 3–15; *idem*, "Kōbe Shiritsukan hon A", in: Sakamoto (Anm. 16), S. 327f., Nr. 3; ferner Lippit (Anm. 16), S. 246 mit Anm. 9.

<sup>31</sup> Vgl. Yoshitomo Okamoto/Tadao Takamizawa, "Bijutsuhin toshite no nanban byōbu", in: *Nanban byōbu*, hg. von *caedem*, Tōkyō 1970, S. 71–

116: 78f. Mit dem relativierenden Hinweis, dass zahlreiche Bildelemente der *nanban byōbu* nicht zwingend eine empirische Beobachtung des Handelsgeschehens auf Kyūshū voraussetzen: Lippit (Anm. 16), S. 249f.

<sup>32</sup> So hat Danielle Elisseeff, *Hideyoshi: bâtisseur du Japon moderne*, Paris 1986, S. 203, darauf verwiesen, dass die im Hizen-Nagoya-Schirm dargestellte zeitgleiche Ankunft einer chinesischen und einer iberischen Gesandtschaft als ein ungewöhnliches künstlerisches Mittel der Prestigesteigerung des mutmaßlichen Auftraggebers anzusehen ist. In der zeremoniellen Praxis japanischer Würdenträger sei ein Zusammentreffen von Abgesandten un-



4 Jan Brueghel d. Ä., Seehafen mit der Predigt Christi. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

eingearbeitet worden sind wie Beobachtungen aus der Metropole Kyōto.<sup>33</sup> In diesem Zusammenzug geographisch weit entfernter Schauplätze mag man einen bildkulturellen Reflex jener Integration diverser Großregionen des japanischen Archipels erkennen, die unter Hideyoshi in machtpolitisch-administrativer Hinsicht in ihre entscheidende Phase eingetreten war. Doch selbst Naizens Stellschirm, der vermutlich im Auftrag der Toyotomi-Familie entstanden ist, wäre in

seiner vielschichtigen Bildaussage kaum angemessen erfasst, wenn man ihn primär als künstlerisch verbrämte Illustration imperialer Phantasien des 'Reichseinigers' ansehen wollte. Weder aus Naizens Werk noch aus den motivisch sehr ähnlichen Exemplaren, die sich dem Stellschirmpaar in Kōbe beigesellen lassen, spricht jene Exaltation militärischer Tugenden, die für das Selbstverständnis des Hegemons prägend gewesen ist und die wesentlich seine Wahrnehmung der

terschiedlicher Nationalität und Rangabstufung tunlichst vermieden worden.

<sup>33</sup> Die frühesten Zeugnisse einer künstlerischen Rezeption von Europäern durch Maler der Kanō-Schule beziehen sich auf Kyōto, so etwa die Darstellung des 1576 vollendeten Konvents der Jesuiten (*Nanbanji*) auf einem Fächer

von Kanō Sōshū (1519–1592), der heute im Kōbe City Museum bewahrt wird (vgl. McKelway [Anm. 19], S. 45f. mit Abb. 2.25). Weiterhin verweist das in zahlreichen frühen *nanban byōbu* dargestellte Nebeneinander von Jesuiten und Franziskanern auf die Situation in der Kaiserstadt, wo dem Bettelorden im Anschluss an eine von Manila aus organisierte Gesandtschaft 1593



5 Jan Brueghel d. Ä., Ansicht einer Hafenstadt mit der Enthaltensamkeit des Scipio. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

vermeintlich 'effeminierten' Festlandskultur bestimmte.<sup>34</sup> Vielmehr hat die Erforschung der frühen Provenienzen zahlreicher *nanban byōbu* ergeben, dass sich Stellschirme dieser Art signifikant häufig im Familienbesitz von Kaufleuten und Schiffseignern befunden haben, die in den Küstenorten entlang der Inlandsee und der Ōsaka-Sakai-Region ansässig waren.<sup>35</sup> Dieser Befund wirft ein Schlaglicht auf die Attraktivität maritim-merkantiler Bildmotive für eine Berufsgrup-

pe, die trotz – oder gerade wegen – ihrer wachsenden Prosperität in der Ständegesellschaft des mittelalterlichen Japan nur über ein geringes Sozialprestige verfügte und vom 'heroisch' konnotierten Symbolvorrat des Schwertadels kategorisch ausgeschlossen war.<sup>36</sup>

### III.

Wenn diese Skizze differenter pikturaler Konstruktionsweisen des Litorals abschließend um Befunde aus

eine Niederlassung gestattet worden war. Auf Kyūshū hingegen vermochten die Jesuiten ihr seit den frühen 1550er Jahren bestehendes Missionsmonopol bis zum Verbot des Christentums im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts weitgehend zu behaupten; vgl. Elisonas (Anm. 17), S. 363–365.

<sup>34</sup> Vgl. Naohiro (Anm. 17), S. 76f.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu im Überblick die kartographische Darstellung der Provenienzen in *Nanban byōbu* (Anm. 31), Taf. S. 193; ferner Lippit (Anm. 16), S. 252.

<sup>36</sup> Dazu im Überblick Wakita Osamu, "The Social and Economic Consequences of Unification", in: *Early Modern Japan* (Anm. 17), S. 96–127.

einer weiteren Bildkultur ergänzt werden soll, dann kann sich ein solches Vorgehen nicht nur auf das Faktum chronologischer Gleichzeitigkeit von Werken, Akteuren und Ereignissen berufen. Aussagekräftiger sind die zwischen geographisch weit entfernten Bildkulturen vermittelnden Transfervorgänge. In der Nachzeichnung dieser interpikturalen Austauschprozesse erweisen sich ein um das andere Mal Hafenstädte mit komplementären merkantilen und kunstbezogenen Produktions- und Distributionsformen als Umschlagplätze des transregionalen Bildtransfers.

Unter den zahlreichen Hafenstädten der Schelde-Rhein-Maas-Region hatte Antwerpen die Exponiertheit der litoralen Lage in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als besonders dramatischen Wechsel von Chance und Risiko durchmessen.<sup>37</sup> Jeweils von beträchtlichen Schwankungen in der Einwohnerzahl begleitet, war die Scheldestadt von einem Zentrum des Aufstands gegen die spanische Zentralgewalt in den 1560er Jahren nach der spanischen Wiedereroberung 1585 zu einer Frontstadt geworden, deren Teilnahme am Seehandel nur durch einen Ausgleich mit den 'abtrünnigen' nördlichen Provinzen erwirkt werden konnte, da diese von Zeeland aus nicht nur die Scheldemündung, sondern auch weite Teile der flämischen Nordseeküste zu kontrollieren vermochten.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Herman van der Wee/Jan Materné, "Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in: *Antwerp: Story of a Metropolis, 16th–17th Century*, Kat. der Ausst., hg. von Jan van der Stock, Antwerpen 1993, S. 19–31.

<sup>38</sup> Die Tragweite der nach der spanischen Wiedereroberung Antwerpens verhängten Blockade der Schelde durch die Vereinigten Provinzen ist durch die Forschungen von Victor Enthoven deutlich relativiert worden. Enthoven konnte nachweisen, dass Antwerpen lediglich zwischen 1585 und 1587 vollständig vom Seeverkehr abgeschlossen war. Danach etablierte sich trotz fortdauernder Kriegshandlungen ein Zolltarifsystem, das den Warenverkehr zwischen Antwerpen und den Hochseehäfen Middeburg und Walcheren ermöglichte (Victor Enthoven, "The Closure of the Scheldt: Closure, What Closure? Trade and Shipping in the Scheldt Estuary, 1559–1609", in: *North Sea Ports and Harbours: Adaptations to Change*, hg. von Poul Holm/John Edwards, Esbjerg 1992, S. 11–37: 31f.).

<sup>39</sup> Jans früheste zeichnerische Bearbeitungen von Küsten- und Hafenmotiven aus den späten achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts lehnen sich noch

Jan Brueghel, seit seinem zehnten Lebensjahr in Antwerpen ansässig, hat diese dramatische Ereignisfolge aus nächster Nähe miterlebt. Malerische Bearbeitungen des Küstenmotivs setzen in der Spätphase seines Aufenthalts in Italien ein, wohin der junge Künstler, den Spuren seines Vaters Pieter Bruegel folgend, 1588/89 aufgebrochen war.<sup>39</sup> Das großformatige Gemälde *Seehafen mit der Predigt Christi* (Abb. 4)<sup>40</sup> zieht, zwei Jahre nach Brueghels Rückkehr nach Antwerpen, die Summe aus den Versuchen, die malerische Erfassung des Meeressaumes kompositionell an die neuesten Entwicklungen der Landschaftsdarstellung anzubinden und das Litoral als einen Schauplatz auszuweisen, wo sich (Heils-) Geschichte und Gegenwartserfahrung begegnen. Der Maler stellt sich mit dem Werk nicht nur selbstbewusst in die väterliche Nachfolge, sondern, durch mediterrane Referenzen, auch in die Tradition der Italienfahrt flämischer Künstler. Die Verlagerung des christlichen Heilsgeschehen von den Ufern des Sees Genezareth an ein weitläufiges Meerestagepotenziert das Nebeneinander unterschiedlich motivierter Handlungen, Zeitschichten, Akteursgruppen und Materialkulturen. Indem Brueghel die biblische *historia* in den Mittelgrund verlegt und in der vorderen Bildzone eine zeitgenössisch aufgefasste Marktszene ausbreitet, entsteht nicht nur ein Spannungsverhältnis

eng an Vorlagen aus dem väterlichen Atelier an. Während des Aufenthalts in Rom zwischen 1592 und 1595 erweist sich die Bekanntschaft mit Paul Bril als entscheidend für die facettenreiche Ausgestaltung des Küstenmotivs als Natur- und Siedlungsraum sowie als Schauplatz von Profan- und Sakralgeschichte; siehe zu diesem Aspekt Louisa Wood Ruby, "Jan Brueghel d. Ä. als Zeichner: Die frühen Jahre in Italien", in: *Brueghel: Gemälde von Jan Brueghel d. Ä.*, Kat. der Ausst., hg. von Mirjam Neumeister, München 2013, S. 35–45: 36f. Der chronologische Nachvollzug der gattungübergreifenden Anverwandlung des Litorals in Brueghels malerischem Œuvre gestaltet sich durch die ikonographische Ordnung des maßgeblichen Katalogwerks schwierig; vgl. Klaus Ertz/Christa Nitze-Ertz, *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625): Kritischer Katalog der Gemälde*, Lingen 2008–2010; Orientierung bietet die Synopsis der signierten und datierten Werke (Kat. I–810) in Band IV, S. 1716f.

<sup>40</sup> Eichenholz, 79,3 × 118,8 cm, signiert und datiert: BRUEGHEL 1598. Zu dem Gemälde mit Erörterung der jüngeren Forschungsdiskussion vgl. Mirjam Neumeister, in: *Brueghel* (Anm. 39), S. 206–209, Nr. 28.

zwischen Literalsinn und allegorischer Bedeutung der christlichen Seepredigt, sondern auch zwischen dem appellativen Impetus der Jesusworte und der Geschäftigkeit der säkularen Welt.

Mit dem im Jahre 1600 vollendeten Gemälde *Ansicht einer Hafenstadt mit der Enthaltbarkeit des Scipio* (Abb. 5) begibt sich Brueghel erstmals auf das Gebiet der weltlichen Historie.<sup>41</sup> Der künstlerische Anspruch des großformatigen Werkes wird durch die ausführliche Signatur untermauert, die Antwerpen als Lebens- und Wirkungsstätte des Malers ausdrücklich erwähnt, wengleich Brueghel erst im Jahr darauf das Bürgerrecht in der Scheldestadt zugesprochen werden wird.<sup>42</sup> Wie in dem *Seehafen mit der Predigt Christi* verschränkt die Einbettung der *historia* in ein weitläufiges Küstenpanorama Gattungstraditionen der Figuren- und Landschaftsmalerei und eröffnet zugleich einen Reflexionsraum über die zeit-räumliche Tragweite der dargestellten Handlung. Im Unterschied zum *Seehafen mit der Predigt Christi*, in der die universale Verbreitung des Christuswortes als Wirkung des maritimen Weltverkehrs imaginiert wird, akzentuiert das Küstengestade im Hintergrund der Scipio-Episode den begrenzten Geltungsanspruch des im Vordergrund entfalteten *exemplum virtutis*: Übt der römische Feldherr im Krieg mit seinem karthagischen Widersacher Hannibal Großmut gegenüber einer mit dem Feind paktierenden Fürstenfamilie,<sup>43</sup> so lassen zahlreiche Szenen im linken Vorder- und Mittelgrund keinen Zweifel daran, dass die Bevölkerung der eroberten Küstenstadt Carthago Nova das Schicksal von Besetzung, Brandschatzung, Versklavung und Ver-

treibung zu erleiden hat. In historischer Einkleidung greift der Maler damit Aspekte der Küste als Kriegsschauplatz auf, die im Entstehungsjahr des Gemäldes von höchster Aktualität gewesen sind: Die nach dem Tode Philipps II. 1598 erfolgte Einsetzung des Erzherzogpaares Albrecht und Isabella als Souveräne der Spanischen Niederlande hatte neue Hoffnungen auf einen Waffenstillstand mit den nördlichen Provinzen und eine wirtschaftliche Erholung des Landes aufkeimen lassen. Allerdings wurde schon bald nach Ankunft des freudig begrüßten Fürstenpaares deutlich, dass dessen Einfluss auf die Kriegsführung, die weiterhin von Madrid aus bestimmt wurde, weitaus begrenzter war, als es die verliehene Souveränität vermuten ließ.<sup>44</sup> Im Sommer 1600 rüstete sich die spanische Armee unter Albrechts nominellem Oberbefehl zur Belagerung von Ostende, der letzten Hochburg der Calvinisten auf flandrischem Gebiet. Wie schon zuvor im Falle von Calais und Nieuwpoort richteten sich auch diesmal die strategischen Interessen der kriegführenden Parteien an den befestigten Küstenplätzen aus, die eine Kontrolle des Hinterlandes und der Seewege ermöglichten. Sollte Brueghels *Enthaltbarkeit des Scipio* als malerischer Appell zur Mäßigung im anstehenden Kampf um die Küstenstadt gemeint gewesen sein, so war dieser künstlerischen Intervention keine durchdringende Wirkung beschieden: Die erbittert geführte Auseinandersetzung, die erst 1604 mit der Evakuierung Ostendes durch englische und holländische Schiffe enden sollte, gehört zu den verlustreichsten Kämpfen des gesamten Achtzigjährigen Krieges.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Siehe dazu *ibidem*, S. 214–219, Nr. 31.

<sup>42</sup> Kupfer, 72,2 × 106,3 cm, signiert und datiert: BRVEGHEL · 1600 FEC · ANVERSA. Signatur und Datierung des Gemäldes konnten erst im Zuge der Vorbereitung zur Münchener Ausstellung 2012 zweifelsfrei festgestellt werden. Brueghel erhielt im Oktober 1601 das Bürgerrecht zugesprochen; vgl. Ertz/Nitze-Ertz (Anm. 39), I, S. 65.

<sup>43</sup> Von den bei Livius, *Ab urbe condita*, XXVI, 49–50, berichteten Ereignissen des Zweiten Punischen Krieges (218–201 v. Chr.) hat die frühneuzeitliche europäische Historienmalerei primär die Episode von Scipios Schonung der Verlobten des nach der Einnahme von Carthago Nova gefangengenommenen

celtiberischen Fürsten Allucius und weiterer Frauen aus seinem Gefolge aufgegriffen. Im Gegensatz zu Brueghels Darstellung waren dabei die vorausgegangene Eroberung der Hafenstadt und das Schicksal ihrer Bevölkerung keine Themen der Bilderzählung.

<sup>44</sup> Vgl. Werner Thomas, "Andromeda Unbound: The Reign of Albert and Isabella in the Southern Netherlands, 1598–1621", in: *Albert and Isabella 1598–1621: Essays*, hg. von Werner Thomas/Luc Duerloo, Brepols 1998, S. 1–14.

<sup>45</sup> Hierzu mit einer Fülle von zeitgenössischen Bild- und Schriftquellen: *De val van het nieuwe Troje: het beleg van Oostende 1601–1604*, Kat. der Ausst. Ostende 2004, hg. von Werner Thomas, Löwen 2004.

#### IV.

Die hier untersuchten Visualisierungen der Land-Wasser-Grenze entstammen geographisch weit voneinander entfernten Bildkulturen und rekurren insofern auf je eigene Traditionskontexte, Gattungsvorgaben und Rezeptionserwartungen. Die künstlerischen Bearbeitungen des Küstenthemas in Bildformaten mit hohem ästhetischem Anspruchsniveau verweisen zunächst auf eine gesteigerte Bedeutung des Litorals als Bildtopos in den jeweils involvierten visuellen Hochkulturen. Damit bezeugen die Bildwerke indirekt eine wichtige Etappe im Prozess der kulturellen Kolonisierung der Küste und der mentalen Aneignung des Maritimen durch Akteure, die von den primären Meeresanrainern, ihren Subsistenzweisen und kulturellen Ausdrucksformen deutlich zu unterscheiden sind. Die Künstler sind hier als Agenten eines küstenorientierten *cultural mapping* und einer visuellen Resemantisierung des Litorals in erster Linie zu nennen. Die mit vielfältigen Mobilitätsmarkern versehenen Küstenszenen eines Kanō Naizen oder Jan Brueghel d. Ä. verweisen auf reale Reisebewegungen der Maler und eine erweiterte Weltkenntnis, die aktive Teilhabe am geographischen und kulturellen Wissenszuwachs der Zeit signalisieren. Für die Auftraggeber und zeitgenössischen Rezipienten boten die in mobilen Bildmedien entfalteten Küstenikonographien Projektionsflächen, die mit kulturellen Kontakterfahrungen ebenso angefüllt werden konnten wie mit merkantilen Prosperitätserwartungen, Phantasien imperialer Expansion oder realhistorisch nur zu gut begründeter Furcht vor Invasion und Blockade. Die ikonische Prominenz des Litorals in den Bildkulturen der Niederlande und des japanischen Archipels

um 1600 verweist daher zuallererst auf den Anteil kollektiver Imaginationen bei der Bewältigung einer historisch neuen Kontingenzerfahrung: Drei Generationen nach der nautischen Erstumrundung des Globus waren Gesellschaften in diversen Weltregionen intensiv damit beschäftigt, die Tatsache in kulturelle Traditionen und Weltbilder zu integrieren, dass Meere und Ozeane als Raummetaphern des absoluten Außen verbraucht waren und dass vermeintlich stabile Gefüge von Nähe und Ferne, Erfahrung und Erwartung, Dauer und Wandel im unruhigen Element des Maritimen flüssig und flexibel wurden. Die kollektive Erfahrung, dass Gemeinschaftsordnungen in weitaus geringerem Maße durch geographische Koordinaten festgelegt sind, als es 'terranen Ontologien'<sup>46</sup> glauben machen wollten, hat im weiteren historischen Prozess wohl ebenso viel Gestaltungs- wie Widerstandsenergie freigesetzt. Und nur in der Rückschau erscheint die These folgerichtig, dass 'Globalisierung' jene Entwicklung beschreibt, die im Verlauf mehrerer Jahrhunderte sämtliche Erdbewohner in einem kommunikations- und psychohistorischen Sinne in Hafenstadtbewohner verwandelt hat.<sup>47</sup> Die hier untersuchten Bildzeugnisse aus der Frühphase dieses Prozesses belegen vielmehr, dass die imaginative Refiguration der von der hergebrachten Ständeordnung geprägten städtischen *communitas* zögerlich, wenn nicht gar widerwillig vollzogen wurde. Bevor soziale, ethnische, religiöse und kulturelle Diversität im Bezugsrahmen urbaner Vergesellschaftung gedacht werden konnte, wurde sie auf dem schwankenden Grund des Litorals erprobt und bildlich vergegenwärtigt – jenem von menschlichen Formkräften nie vollständig beherrschbaren Saum zwischen Land und Meer.

<sup>46</sup> Die Unterscheidung zwischen einem landgestützten 'terranen' Denken, das soziale und politische Ordnung aus dem Besitz von Grund und Boden ableitet sowie einem 'maritimen' Denken, das Weltverhältnisse spekulativ in Kategorien der Beweglichkeit und wechselnder Standorte entwirft, schließt an Peter Sloterdijks philosophie- und mentalitätsgeschichtliche Skizze zur

europäischen Frühneuzeit an: Peter Sloterdijk, "Zwischen Begründungen und Versicherungen: Über terranes und maritimes Denken", in: *idem, Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a. M. 2005, S. 138–150.

<sup>47</sup> *Ibidem*, S. 218.

*Dieser Beitrag stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrages auf dem XXXII. Deutschen Kunstbistorikertag in Greifswald, 20.–24. März 2013, dar. Ich danke den Leitern der Sektion “Liminale Räume. Schiffe, Häfen und die Stadt am Meer”, Dr. Hannab Baader und Prof. Dr. Gerhard Wolf, sowie den Teilnehmern und Teilnehmerinnen der Sektion für die anregende Diskussion. Meiner Projektmitarbeiterin Nora Usanov-Geißler M.A. danke ich für den intensiven Gedankenaustausch im Rahmen des gemeinsamen Forschungsvorhabens.*

#### *Abstract*

---

Pictorial representations of coastal environments have entered into art historical research either as a sub-genre of landscape painting or as a mode of maritime art. This holds particularly true for the pre-modern Western tradition which, according to French cultural historian Alain Corbin, was deeply entrenched by the biblical notion of the post-diluvial seaside as a repulsive ‘ruin’ of what was once a place of primordial harmony between land and the world ocean. However, the visual history of the early modern period offers a highly complex image of the coast, even more so when set into a comparative perspective. This paper argues that the decades around 1600 can be identified as a formative phase in which the littoral emerged as a pictorial space in its own right almost simultaneously in culturally different and geographically distant environments. By examining folding-screens from the Kyōto-based family-guild of Kanō and easel paintings of the Antwerp School, ambitious artistic imaginations of the coast as a pictorial contact-zone are put into focus where various modes of representation and visual innovation interact. The motivations for this pictorial discovery of the water’s edge are discussed in a historical context marked by an ever-increasing quest to occupy and fortify the littoral, to protect it from or to prepare it for imminent invasions, or to make it accessible for mercantile activities.

#### *Bildnachweis*

---

*Agency for Cultural Affairs (Bunkachō), Tōkyō: Abb. 1, 2. – Kōbe City Museum/Shiritsu Hakubutsukan: Abb. 3. – bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: Abb. 4, 5.*