

WUNDERKAMMERN

Materialität, Narrativik und
Institutionalisierung von Wissen

Herausgegeben von
*Jutta Eming, Marina Münkler, Falk Quenstedt
und Martin Sablotny*



HARRASSOWITZ VERLAG

Wunderkammern

Episteme in Bewegung

Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte

Herausgegeben von Gyburg Uhlmann
im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 980
„Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten Welt
bis in die Frühe Neuzeit“

Band 29

2022

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Wunderkammern

Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen

Herausgegeben von
Jutta Eming, Marina Münkler,
Falk Quenstedt und Martin Sablotny

2022

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Reihe „Episteme in Bewegung“ umfasst wissenschaftliche Forschungen mit einem systematischen oder historischen Schwerpunkt in der europäischen und nicht-europäischen Vormoderne. Sie fördert transdisziplinäre Beiträge, die sich mit Fragen der Genese und Dynamik von Wissensbeständen befassen, und trägt dadurch zur Etablierung vormoderner Wissensforschung als einer eigenständigen Forschungsperspektive bei. Publiziert werden Beiträge, die im Umkreis des an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereichs 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ entstanden sind.

Herausgeberbeirat:

Anne Eusterschulte (FU Berlin)
Kristiane Hasselmann (FU Berlin)
Andrew James Johnston (FU Berlin)
Jochem Kahl (FU Berlin)
Klaus Krüger (FU Berlin)

Beate La Sala (FU Berlin)
Christoph Marksches (HU Berlin)
Tilo Renz (FU Berlin)
Anita Traninger (FU Berlin)

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 191249397 – SFB 980.

Abbildung auf dem Umschlag:

Ritratto del museo di Ferrante Imperato. In: Ferrante Imperato: *Dell'istoria naturale*.
Neapel 1599. The Getty Research Institute, Research Library,
URL: https://archive.org/details/gri_c00033125008260594/page/n9/mode/2up (22.09.2022)



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden. Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Der Harrassowitz Verlag behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Harrassowitz Verlag zu richten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© bei den Autor*innen

Verlegt durch Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2022

ISSN 2365-5666
eISSN 2701-2522
DOI: 10.13173/2365-5666



ISBN 978-3-447-11923-8
eISBN 978-3-447-39347-8
DOI: 10.13173/9783447119238



Zum Geleit

Andrew James Johnston und Gyburg Uhlmann

Der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“, der im Juli 2012 seine Arbeit aufgenommen hat, untersucht anhand exemplarischer Problemkomplexe aus europäischen und nicht-europäischen Kulturen Prozesse des Wissenswandels vor der Moderne. Dieses Programm zielt auf eine grundsätzliche Neuorientierung wissenschaftlicher Forschung im Bereich der Vormoderne ab. Sowohl in der modernen Forschung als auch in den historischen Selbstbeschreibungen der jeweiligen Kulturen wurde das Wissen der Vormoderne häufig als statisch und stabil, traditionsgebunden und autoritätsabhängig beschrieben. Dabei waren die Stabilitätspostulate moderner Forscherinnen und Forscher nicht selten von der Dominanz wissenschaftlicher Szenarien wie dem Bruch oder der Revolution geprägt sowie von Periodisierungskonzepten, die explizit oder implizit einem Narrativ des Fortschritts verpflichtet waren. Vormodernen Kulturen wurde daher oft nur eine eingeschränkte Fähigkeit zum Wissenswandel und vor allem zur – nicht zuletzt historischen – Reflexion dieses Wandels zugeschrieben. Demgegenüber will dieser SFB zeigen, dass vormoderne Prozesse der Wissensbildung und -entwicklung von ständiger Bewegung und auch ständiger Reflexion geprägt sind, dass diese Bewegungen und Reflexionen aber eigenen Dynamiken unterworfen sind und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissensgeschichtsschreibung wahrhaben will.

Um diese Prozesse des Wissenswandels fassen zu können, entwickelte der SFB 980 einen Begriff von ‚Episteme‘, der sich sowohl auf ‚Wissen‘ als auch ‚Wissenschaft‘ bezieht und das Wissen als ‚Wissen von etwas‘ bestimmt, d. h. als mit einem Geltungsanspruch versehenes Wissen. Diese Geltungsansprüche werden allerdings nicht notwendigerweise auf dem Wege einer expliziten Reflexion erhoben, sondern sie konstituieren sich und werden auch reflektiert in Formen der Darstellung, durch bestimmte Institutionen, in besonderen Praktiken oder durch spezifische ästhetische oder performative Strategien.

Zudem bedient sich der SFB 980 eines speziell konturierten Transfer-Begriffs, der im Kern eine Neukontextualisierung von Wissen meint. Transfer wird hier nicht als Transport-Kategorie verstanden, sondern vielmehr im Sinne komplex verflochtener Austauschprozesse, die selbst bei scheinbarem Stillstand iterativ in Bewegung bleiben. Gerade Handlungen, die darauf abzielen, einen erreichten

Wissensstand zu tradieren, zu kanonisieren, zu kodifizieren oder zu fixieren, tragen zum ständigen Wissenswandel bei.

Gemeinsam mit dem Harrassowitz Verlag hat der SFB die Reihe „Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte“ ins Leben gerufen, um die Ergebnisse der Zusammenarbeit zu präsentieren und zugänglich zu machen. Die Bände, die hier erscheinen, werden das breite Spektrum der Disziplinen repräsentieren, die im SFB vertreten sind, von der Altorientalistik bis zur Mediävistik, von der Koreanistik bis zur Arabistik. Publiziert werden sowohl aus der interdisziplinären Zusammenarbeit hervorgegangene Bände als auch Monographien und fachspezifische Sammelbände, die die Ergebnisse einzelner Teilprojekte dokumentieren.

Allen ist gemeinsam, dass sie die Wissensgeschichte der Vormoderne als ein Forschungsgebiet betrachten, dessen Erkenntnisgewinne von grundsätzlichem systematischem Interesse auch für die wissensgeschichtliche Erforschung der Moderne sind.

Inhalt

<i>Jutta Eming und Marina Münkler</i> Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen	1
<i>Martin Sablotny</i> Sammeln und symbolisches Kapital. Herrschaftslegitimatorische Funktionen von <i>mirabilia</i> im <i>Straßburger Alexander</i>	19
<i>Tilo Renz</i> Mirabilien ausstellen. Erzählte Sammlungen des Mittelalters und ihre Räume (<i>Herzog Ernst B, Straßburger Alexander, Apollonius von Tyrland</i>)	41
<i>Falk Quenstedt</i> Mittelalterliche Narrative der Sammlung, Präsentation und Gabe mirabiler Objekte und ihr Wandel im 15. und 16. Jahrhundert	67
<i>Caroline Emmelius</i> Die Ordnung der Zeichen. Wunderzeichenbücher des 16. Jahrhunderts als Intertexte frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern	99
<i>Stefan Laube</i> Schau auf mich und staune! Narrative Ebenen in der Kunst- und Wunderkammer	123
<i>Peter M. McIsaac</i> Text und Wunderkammer aus performativer Sicht	145
<i>Ute Frietsch</i> Sammeln, Forschen, Produzieren. Zum – alchemischen – Zusammenhang von Kunstkammer, Bibliothek und Laboratorien Rudolfs II.	157
<i>Volkhard Wels</i> Die Wunderkammern der <i>Chymischen Hochzeit</i>	193
<i>Sebastian Fitzner</i> Kunst und Mechanik erzählen. Überlegungen zur <i>Geheimen Kunstkammer</i> (1628) von Johannes Faulhaber	223

Eva Dolezel

Das Museum im Buch. Museologie um 1700 237

Viola König

Materielle Zeugen der europäisch-indigenen Kontaktgeschichte
in Kunstkammer und Museum und der Wandel ihrer Narrative.

Zwei Beispiele aus Nordamerika 257

Verzeichnis der Autor:innen 279

Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen

Jutta Eming und Marina Münkler

Das Phänomen ‚Wunderkammer‘ ist auf den ersten Blick aus dem Kontext herzuleiten, in dem es historisch greifbar wird: als europäisch verbreitete Konvention der Sammlung und Präsentation von Objekten an Fürstenhöfen der Renaissance. In den Wunderkammern der Frühen Neuzeit werden Gegenstände, die aufgrund der ihnen zugeschriebenen Eigenschaften Staunen auslösen sollen, einem exklusiven Publikum gezeigt. Die Exponate sind nach unterschiedlichen Kriterien geordnet und machen Wissen verfügbar, sie dienen aber auch der Repräsentation von Institutionen und Herrschaft. Aufgrund dieser Eigenarten wird die Wunderkammer museumsgeschichtlich zwischen der mittelalterlichen Schatzsammlung und dem modernen Museum angesiedelt.¹

Gegenüber dieser eingeführten Vorstellung von historischen Ablösungsverhältnissen rücken mittlerweile zunehmend Kontinuitäten und Übergänge zwischen mittelalterlichen und frühneuzeitlichen und sogar modernen Formen der Exposition von Objekten in den Blick. Mit der Schatzkammer teilt die Wunderkammer das Interesse, Staunen und Bewunderung für die Werke der Schöpfung (und des Menschen) zu evozieren;² und wie das moderne Museum möchte die Wunderkammer Wissen vermitteln. Als deutsches Wort ist *wunderkammer* erstmals in der *Zimmerischen Chronik* (1558–1566) belegt, die weitgehend chronologisch organisiert, aber um schwankhafte Erzählungen ergänzt ist.³ Dieser Beleg verdeutlicht paradigmatisch, was das Interesse des vorliegenden Bandes bildet: die Nähe von Wunderkammern und Narrativen.

In zwei an der Freien Universität Berlin und der Technischen Universität Dresden im September und im Dezember 2019 von Jutta Eming und Marina Münkler unter Mitarbeit von Falk Quenstedt, Tilo Renz und Martin Sablotny veranstalteten Workshops wurden Wunderkammern, Wissenstexte und literarische Texte erst-

1 Vgl. Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg 2012.

2 Dazu Peter Ganz: *Der staunende Blick auf die Schatzkunst*. In: *Staunen als Grenzphänomen*. Hg. von Nicola Gess u. a. Paderborn 2017, S. 247–266.

3 Vgl. Andrea Moshövel: „Sie ist mehrmals für ain hermaphroditen oder androgynum geachtet worden“. Zur Funktion von Leiblichkeit in Personendarstellungen der *Zimmerischen Chronik*. In: *Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive*. Hg. von Ingrid Bennewitz, Jutta Eming und Johannes Traulsen. Göttingen 2019, S. 293–314, hier S. 314.

mals mit Blick auf ein gemeinsames ‚Inventar‘ und ihre Funktion für höfische Repräsentation historisch-systematisch aufeinander bezogen. Dabei sollte das für Wunderkammern produktive Wechselverhältnis von Narrativik und Materialität herausgestellt und methodisch-theoretisch angeleitet versucht werden, Schnittstellen zwischen Literatur- und Museumsgeschichte für die Mediävistik und Frühneuzeitforschung produktiv zu machen. In der bisherigen interdisziplinären Forschung zu Wunderkammern wird dieser Konnex zu Beschreibungen und Narrationen religiöser, enzyklopädischer und literarischer Provenienz insbesondere in Bezug auf das Mittelalter noch wenig verfolgt.⁴

Nach Auffassung der Herausgeber:innen konstituiert sich die Wunderkammer aber gerade über Beziehungen zwischen Texten, Sammlungs- und Ausstellungsformen. Wunderkammern erzählen, memorieren, aktualisieren oder verkörpern Geschichte(n), sie mobilisieren das Imaginäre ihrer Besucher und regen zu affektiver und kognitiver Beteiligung an; umgekehrt gehen sie auf Erzählungen zurück, stimulieren und antizipieren aber auch Erzählungen über jene Orte, in denen Gegenstände des Staunens versammelt wurden.

Historische Transformationen der Wunderkammer

Als entscheidende Schritte vom Schatz zur Wunderkammer werden die Designation an einen speziellen Raum⁵ und die Ausrichtung auf eine – ständisch eingeschränkte – Öffentlichkeit erachtet. Mittelalterliche Schatzsammlungen, zumeist Kirchenschätze, wurden im Allgemeinen nur zu besonderen Gelegenheiten wie kirchlichen Feiertagen präsentiert. Doch bereits der mittelalterliche Kirchenraum lässt sich, worauf Lorraine Daston und Katherine Park aufmerksam machten, als eine Vorform der Kunstkammer verstehen.⁶ „In museologischer Perspektive“, so Stefan Laube, bestehe zwar ein Unterschied „zwischen dem meist verborgenen Kirchenschatz, bei dem gerade das unsichtbare Arkanum eine besondere Aura entfalten konnte, und dauerhaft im Kirchenraum ausgestellten Dingen.“⁷ Doch die sakrale Umgebung des Kirchenraums versieht auch die dauerhaft gezeigten profanen Objekte mit einer besonderen Aura. Zwar ist die Reliquie aus der Schatz nicht in die Kunstkammer übernommen worden, ihre Darbietungsformen, konkret die überaus kostbare Fassung in Form von Reliquiaren, wurde jedoch auf andere Objekte übertragen. Und der Bezugsrahmen für die Präsentation der Objekte bleibt die göttliche Schöpfung.

4 Eine wichtige Ausnahme für die Wissensliteratur seit dem Mittelalter ist Christel Meier: Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts. In: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar. Berlin 2006, S. 29–74.

5 Vgl. Gabriele Beßler: Raumfindung Wunderkammer. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert. In: *werk, bauen + wohnen* 12 (2012), S. 12–19.

6 Vgl. Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*. New York 1998.

7 Stefan Laube: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin 2011, S. 38.

Vielfach werden Wunderkammern als Orte bezeichnet, die durch die Anordnung von *naturalia* (Edelsteine, Muscheln, Hörner, Tierkörper) über *arteficialia* (Skulpturen, Gemälde, Porzellan, kostbare Tafelaufsätze) und *scientifica* (Uhren, Automaten, anatomische Modelle) ein ‚Weltmodell‘⁸ oder einen ‚Mikrokosmos‘⁹ inszenierten; doch sie dienten historisch auch als Werkstätten für Experimente¹⁰ sowie als Lehr- und Studienorte und standen in enger Beziehung zur häufig benachbarten oder integrierten Bibliothek. Wunderkammern waren in der Frühen Neuzeit durch interaktive und performative Elemente gekennzeichnet: In Schränken deponierte Objekte durften aus ihren Schubfächern geholt und untersucht werden, einzelne Exponate wurden in ihrer Besonderheit oder ihren Funktionen Betrachter:innen vorgeführt. Aus dieser performativen Dimension geht, so Horst Bredekamp, der neue Typus des ‚prometheushaften‘ Sammlers hervor.¹¹

Entsprechende Übergangsformen lassen sich in diachroner Perspektive hinsichtlich der Transformationen von der Wunder- zur Kunst- und Lehrkammer verfolgen. Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung der Sammlungen im 18. Jahrhundert,¹² darunter der Verbindung von Sammlung und Akademie,¹³ erfährt die Wunderkammer einschneidende Veränderungen. Im Zuge der Aufklärung wurden ihre Exponate schließlich auseinanderdividiert und auf Spezialmuseen verteilt,¹⁴ klassischerweise in kunst-, natur-, medizin- und veterinärhistorische Sammlungen oder in Museen zur Technikgeschichte. Im Zuge dessen entstehen nicht zuletzt neue Disziplinen, zum Beispiel die Botanik oder die Kunstgeschichte.

Es liegt in der Logik und Dynamik von Wunderkammern, die Wunder der Schöpfung in immer neuer Vielfalt und Varianz zu zeigen und dafür nicht zuletzt *exotica* (Elfenbein, Edelsteine, Straußeneier, tropische Vögel und Tiere bzw. ihre Überreste) zu integrieren.¹⁵ Insbesondere die Anreicherungen der Wunder-

8 Gabriele Beßler: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin 2009; Beßler: Raumfindung Wunderkammer (Anm. 5).

9 Arthur MacGregor: Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“. In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Die Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Hg. von Andreas Grote. Opladen 1994, S. 61–106.

10 Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert. Hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig. Berlin, New York 2003.

11 Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunst- und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993/2012.

12 Ordnen – Vernetzen – Vermitteln. Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte. Hg. von Eva Dolezel u. a. Halle 2018; Thomas Ruhland: Objekt, Parergon, Paratext. Das Linnésche System in der *Naturalia*-Abteilung der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen. In: *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk*. Hg. von Kristin Knebel, Cornelia Ortlieb und Gudrun Püschel. Dresden 2018, S. 72–105.

13 Vgl. Eva Dolezel: Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museums-geschichtliche Verortung. Berlin 2019.

14 Beßler: Raumfindung Wunderkammer (Anm. 5), S. 16.

15 Vgl. Dominik Collet: Die Welt in der Stube. Exotische Objekte in europäischen Kunst- und Naturalienkammern zwischen projektiver Ethnographie und ‚New Science‘ (1650–1720). Göttingen 2007; Stefan Laube: Schaufenster in die Ferne. Exotische Dinge in welfischen Kunst- und Naturalienkammern. In: Prä-

kammern in der Frühen Neuzeit verweisen auf zentrale Veränderungen, welche durch Eroberung des amerikanischen Kontinents sowie die portugiesischen Stützpunktkolonien in Afrika und Indien entstanden und zu einem erweiterten Handel mit *exotica* führten. Ergänzt wurden die exotischen Gegenstände und Tiere in den Wunderkammern durch Menschen, die insbesondere aus Afrika und der ‚Neuen Welt‘ nach Europa verbracht wurden, teilweise als *monstra* begriffen wurden und an den Höfen als Exemplare der Repräsentation von Herrschaft über fremde Völker fungierten. Wunderkammern manifestierten sich in einer Vielzahl performativer Elemente für das Self-Fashioning und die Konkurrenz europäischer Fürstenhöfe. Mit Blick auf die *exotica* erweist sich die Wunderkammer als eine der wichtigsten Vorformen des ethnologischen Museums.

Zur Wunderkammer-Forschung

In der kunst-, wissens- und theatergeschichtlichen Forschungsliteratur zur Wunderkammer ist die historische Verbindung des Kuriositätenkabinetts zu Texten und Narrativen anerkannt. Allerdings ist dabei in erster Linie an die antike Mythologie gedacht, an Bibel und Legendendichtung oder auch an Naturgeschichten. Literarische Texte sind erst in einem eingeschränkten Umfang in den Blick gerückt;¹⁶ vor allem die frühneuzeitliche Literatur gilt als vielversprechendes Forschungsfeld für Fragen der Wunderkammer.¹⁷ Ausführlichere Untersuchungen konzentrierten sich bislang auf die historische Reise¹⁸ oder Emblemliteratur,¹⁹ auf Utopien sowie auf Kataloge und Naturgeschichten.²⁰ Anders stellt sich die Situation in Bezug auf die Literatur der Moderne dar, hier liegt international eine ganze Reihe von Studien vor.²¹

In der sehr umfangreichen Wunderkammer-Forschung werden typischerweise einzelne Sammlungen untersucht. In den letzten Jahren sind auch zahlreiche

senz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Hg. von Birgit Neumann. Göttingen 2015, S. 185–204.

16 Am Beispiel der Automaten vgl. Daston und Park: *Wonders* (Anm. 6), S. 89–91 zum *Salle de Beautés*; Laube: Von der Reliquie zum Ding (Anm. 7), S. 128 zum *Jüngerer Tituel*.

17 Vgl. Robert Felfe: Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst kommen wird. In: *Kunst-Chronik* 67 (2014), S. 342–251; vgl. auch: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar. Berlin 2006.

18 Z. B. Christian Kiening: *Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt*. Göttingen 2006; Marina Münkler: *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*. Berlin 2000; Marina Münkler: *Marco Polo. Leben und Legende*. 2. überarb. und erw. Aufl. München 2015.

19 Karl A. E. Enekel: The Neo-Latin Emblem. Humanist Learning, Classical Antiquity, and the Virtual “Wunderkammer”. In: *Companion to Emblem Studies*. Hg. von Peter M. Daly. New York 2008, S. 129–153.

20 Vgl. Marjorie Swann: *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*. Philadelphia 2001.

21 Einen Einblick in Verbindungen zu literarischen Texten vom 17.–20. Jh., auch schon mit Bezug auf das World Wide Web, vermitteln Ulrich Stadler und Magnus Wieland: *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg 2014.

wertvoll ausgestattete Bildbände erschienen, welche einzelne Sammlungen vorstellen.²² Viele dieser aufwändig gestalteten Bände, die sich oft nicht nur an ein akademisches Publikum wenden, dokumentieren ein neu erwachtes Interesse an der Geschichte des Sammelns ‚exotischer‘ Gegenstände,²³ die Rückbesinnung auf die Wunderkammer in der Museumspraxis²⁴ und in der modernen Kunst.²⁵ Die Kategorien des Wunders und des Wunderbaren werden dabei nicht eingehender berücksichtigt. Wunderkammern gelten als wichtige wissens- und wissenschaftsgeschichtliche Quellen und werden hinsichtlich der Fragen erforscht, wie die interne Ordnung der Kabinette Taxonomien antizipiert oder transformiert hat oder welche Disziplinen aus ihnen hervorgegangen sind.

Der Umstand, dass Wunderkammern über *monstra*, Automaten, Kunstgegenstände oder technisch innovative Geräte, die vielfach Handelsgegenstände bildeten, zu einem wichtigen Element der Konkurrenz europäischer Fürstenhöfe werden, zeigt ihre Relevanz für postkoloniale Ansätze,²⁶ den New Histori-

-
- 22 Vgl. Sabine Haag und Alfried Wiczorek: *Sammeln! Die Kunstkammer des Kaisers in Wien*. München, London, New York 2012; Thomas Müller-Bahlke: *Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen*. Halle 2012; *Die kurfürstliche-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung*. Hg. von Dirk Syndram und Martina Minning. Dresden 2012; Dominik Collet: *Die Welt in der Stube* (Anm. 15). Collet untersucht drei Kunstkammern: die der Herzöge von Sachsen-Gotha auf Schloss Friedenstein; die des Kaufmannssohns William Courten in London und das „Repository“ der Royal Society.
- 23 Vgl. Jeroen Lemaitre: *Wonders are Collectible. Taxidermy – Tranquil Beauty*. Tiel 2016; Thijs Demeulemeester: *Wunderkammer. Eine Reise zu exotischen Kuriositäten-Sammlungen*. München u. a. 2018.
- 24 Vgl. Stephen Bann: *The Return to Curiosity. Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display*. In: *Art and Its Publics. Museum Studies at the Millenium*. Hg. von Andre McClellan. Malden, MA u. a. 2003, S. 118–130; Susan A. Crane: *Curious Cabinets and Imaginary Museums*. In: *Museums and Memory*. Hg. von ders. Stanford 2000, S. 60–80; Gabriele Beßler: *Die Welt im Raum. Wunderkammern und die Kunst, sie nachzuzeichnen*. In: Matthias Beckmann – *Zeichenraum Wunderkammer. Zeichnungen aus den Kunst- und Wunderkammern in Ulm, Gotha, Kremsmünster, Waldenburg und Halle*. Hg. von Thomas Müller-Bahlke, Brigitte Reinhardt und ders. Halle, Ulm 2007, S. 11–24; Beßler: *Raumfindung Wunderkammer* (Anm. 5).
- 25 Vgl. Christine Davenne und Christine Fleurent: *Cabinets of Wonder*. New York 2012; kritisch Nadine Engel: *Die Exposition surrealiste d’objets und der Beginn der modernen Wunderkammer*. In: *Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle; ein Kooperationsprojekt der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und der Franckeschen Stiftungen zu Halle anlässlich des 100. Jubiläums der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle 2015*. Hg. von Nike Bätznner. Halle, Wiesbaden 2015, S. 124–135; dies.: *Surrealismus und Wunderkammer. Befragung eines Topos der Moderne und Ansätze zur Archäologie eines Sammlungsraums in der Frühen Neuzeit*. Mainz 2016.
- 26 Vgl. Lucian Gomoll: *The Performative Spirit of Amalia Mesa-Bains’ New World Wunderkammer*. In: *Cultural Dynamics* 27 (2015), H. 3, S. 357–377; Felwine Sarr und Bénédicte Savoy: *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Saclay 2018. URL : <http://restitutionreport2018.com/> (09.04.2022); Alice Procter: *The Whole Picture. The Colonial Story of the Art in our Museums and Why We Need to Talk About It*. London 2020.

cism²⁷ und die Provenienzforschung.²⁸ Diskursanalytische Untersuchungen in der Folge Foucaults lassen sie als Matrix und Abbild von Macht-Wissensbeziehungen erscheinen.²⁹ Aus Sicht der Herausgeber:innen sind auch in dieser Perspektive Objekt-Geschichten der Vormoderne zu integrieren. Denn das Erzählen, Beschreiben und Zeigen der Welt in als Wunderkammern ausgewiesenen Räumen sind historisch ebenso Teil einer europäischen Platzierungspraxis wie Texte, Bilder und *mappae mundi*,³⁰ in denen das Wunderbare zwischen Staunen, Erkennen, Erwerben, Repräsentieren und Beherrschen changiert. So lässt sich an Christoph Kolumbus' Annotationen einer lateinischen Übersetzung des Fernostasiensberichts Marco Polos³¹ die Verschiebung von einer Überwältigungsästhetik des Wunderbaren in eine Aneignungsästhetik nachvollziehen.³² Die ästhetische Überformung wird dabei zu einer legitimatorischen Strategie der Eroberung.³³ Gelingen konnte sie, weil Kolumbus das Textuniversum der Indienberichte, ihre Rhetoriken und ihre Darstellungen von Wundern/*mirabilia* voraussetzte. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Wunderkammer als Medium verstehen, welches über die Haltung des Staunens mit Wissen und Herrschaft disponiert und sich dabei verändert: Sie bildet auch eine Praxis der Aneignung ab.

Angesichts der Transformationen und intermedialen Potentiale der Wunderkammer hat Henning Ritter die Frage aufgeworfen, inwiefern die Berliner Museumsinsel – insbesondere das Neue Museum – der Idee der Wunderkammer verhaftet bleibt³⁴ und inwiefern letztere auch eine gewisse Zeitgenossenschaft und Inspiration für Literaten wie Goethe oder Fontane darstellte.³⁵ Anders als hinsichtlich der Literatur des Mittelalters ist die Bedeutung der Wunderkammer als Paradigma von Ästhetik und Wissenspräsentation für die Literatur der Moderne anerkannt und bereits gut erforscht. Eine Vielzahl literarischer Texte seit 1800 ist, ob auf struktureller oder motivischer Ebene, explizit oder implizit, von der Wunderkammer geprägt, also gerade seit der Zeit, in der sie sich materialiter

27 Jonathan Gil Harris: The New New Historicism's Wunderkammer of Objects. In: *European Journal of English Studies* 4 (2000), S. 111–123.

28 Vgl. Bénédicte Savoy: *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*. Aus dem Französischen von Philippa Sissis und Hanns Zischler. Berlin 2018.

29 Insbesondere Barbara Marx: Mit Foucault in der Kunstammer. Der ubiquitäre Blick. In: *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne*. Hg. von Joachim Fischer und Hans Joas. Frankfurt a.M., New York 2003, S. 557–568, hier S. 562.

30 Vgl. dazu Marina Münkler: Experiencing Strangeness. Monstrous Peoples on the Edge of the Earth as Depicted on Medieval Mappae Mundi. In: *The Medieval History Journal* 5 (2002) H. 2, S. 195–222.

31 Vgl. Münkler: Marco Polo (Anm. 18), S. 96–103.

32 Vgl. Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Darmstadt 1994.

33 Vgl. Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer* (Anm. 32), S. 116.

34 Dazu jetzt Dolezel: *Der Traum vom Museum* (Anm. 13).

35 Henning Ritter: *Die Wiederkehr der Wunderkammer. Über Kunst und Künstler*. Berlin 2014, S. 107–130.

in Auflösung befindet. Eine – keineswegs vollständige – Reihe wichtiger Werke müsste Johann Wolfgang von Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wanderjahre*) im 18. Jahrhundert anführen, Adalbert Stifter (*Der Nachsommer*, *Bunte Steine*, *Die Mappe meines Urgroßvaters*) und Gustav Flaubert (*Bouvard et Pecuchet*) im 19. Jahrhundert, Gertrude Stein (*Tender Buttons*) und W. G. Sebald (*Ringe des Saturn*, *Austerlitz*) im 20. Jahrhundert sowie Dubravka Ugresic (*Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*) im 21. Jahrhundert. Die Wunderkammer-Thematik wird in den Dichtungen je anders produktiv gemacht, was angesichts der unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexte kaum überrascht.

Museumsgründungen und Stillstellung der Rezipient:innen im modernen Museum spielen eine zentrale Rolle für die Gestaltung von Verlusterfahrungen. Im Realismus bis zu Stefan Zweig wird das bürgerliche Museum mit seinen Wissensordnungen und Mortifizierungen kritisiert und etwa einem als lebendig dargestellten Trödeladen gegenübergestellt. Bis in die Gegenwart werden Verlustgeschichten um Objekte der Wunderkammer zentriert,³⁶ scheinen sich mitunter allerdings, wie Edmund de Waals *Der Hase mit den Bernsteinaugen* oder Jochen Schmidts *Zuckersand*³⁷ eher assoziativ auf sie zu beziehen, während es im Text eigentlich um andere Formen von Sammlungen geht.

In vielen zeitgenössischen literarischen Texten, Kunstwerken und Installationen wird zum Beispiel auf das Modell der Wunderkammer rekurriert, indem über das Aussterben, Verlorengehen oder Vergessen von Dingen, Objekten oder Tieren reflektiert wird, was die „phantastische Epiphany der Objekte“³⁸ in der modernen Museums-Erzählung um eigene Varianten bereichert. Auch Texte, die in der Tradition des *ecocriticism* stehen, verfahren in ähnlicher Weise.³⁹

Um diese Ebenen angemessen erfassen zu können, ist ‚Wunder‘-Kammer als Bezeichnung des Forschungsgegenstands ernst zu nehmen und auf die in der Vormoderne in Wissenstexten wie literarischen Texten sowie – seit der Frühen Neuzeit – in Ästhetiken konzeptualisierten Rhetoriken und Poetiken des Wunderbaren zu beziehen. Der von Julius Schlosser geprägte Begriff der „Kunst- und Wunderkammer“⁴⁰ und der in der kunstgeschichtlichen Forschung überwiegend verwendete Terminus der „Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens.“⁴⁰ bringen diese Tradition nicht hinreichend zur Geltung.

36 Bei Judith Schalansky: Verzeichnis einiger Verluste. Berlin 2018, S. 65–80.

37 Edmund de Waal: Der Hase mit den Bernsteinaugen. Das verborgene Erbe der Familie Ephrussi. Aus dem Englischen von Brigitte Hilzensauer. Wien 2011, S. 397; Jochen Schmidt: Zuckersand. München 2017, S. 12.

38 Peter Assmann: Museum und Bibliothek. In: Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart, Weimar 2013, S. 343–347, hier S. 344.

39 Vgl. etwa Caspar Henderson: Wahre Monster. Ein unglaubliches Bestiarium. Berlin 2014; Jutta Person: Korallen. Ein Portrait. Berlin 2019; Future Remains. A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene. Hg. von Gregg Mitman, Marco Armiero und S. Emmett Robert. Chicago 2018.

40 Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908.

Die literarische (Vor)Geschichte der Wunderkammer: Fragestellungen und thematische Schwerpunkte

Vor dem skizzierten Hintergrund ergab sich für beide Workshops ein reichhaltiges Fragespektrum zu Erzählungen und Erzähltraditionen, welche Wunderkammern vorbereitet oder begleitet haben oder auf sie gefolgt sind, sowie nach den Narrativen und Rhetoriken von literarischen Texten und Wissenstexten.

Semantiken des Wunderbaren. Wie Stefan Laube in seinem Beitrag ausführt, lauten die impliziten Imperative für die Einrichtung von Kunst- und Wunderkammern in Renaissance und Barock: „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ bzw. „Schau mich an und staune!“ Staunen und Verwunderung als ästhetische und epistemische Haltungen haben jedoch eine lange Vorgeschichte.⁴¹ Dies zeigen literarische Texte der Vormoderne, welche erstrangige Quellen darstellen, um die Etablierung von Wunderkammern zu verstehen. Auswahl und Arrangements ihrer Objekte sind durch mittelalterliche und frühneuzeitliche, sowie teilweise durch antike Narrative begründet worden. Dies zeigt sich an Parallelen auf der Ebene der Objekte (zum Beispiel: Automaten, Tiere, *monstra*),⁴² Materialien (Edelsteine, Elfenbein, etc.) sowie ihrer Anordnung. Weitere Parallelen bestehen aus Performanzen und Handlungszusammenhängen, die um diese Objekte entwickelt werden. So beschreiben etwa höfische Romane des Mittelalters, mittelalterliche Reiseromane oder Antikenromane Paläste, in denen spezielle Räume für Automaten vorgesehen sind. Diesen Automaten werden starke sensuelle und epistemische Wirkungen zugeschrieben, was mit Exklamationen von Verwunderung markiert wird (*Salle de Beautés* im Trojaroman Benoits de Saint Maure, Alexanderroman, *Tristan-Roman*).⁴³

41 Vgl. Jutta Eming: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum Bel Inconnu, zum Wigalois und zum Wigoleis vom Rade. Trier 1999; Münkler: Erfahrung des Fremden (Anm. 18), S. 151f.; Michael Rothmann: ‚Wundergeschichten‘ zwischen Wissen und Unterhaltung. Der „Liber de mirabilibus mundi“ („Otia Imperalia“) des Gervasius von Tilbury. In: Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen. Hg. von Martin Heinzlmann, Klaus Herbers und Dieter R. Bauer. Stuttgart 2002, S. 399–432.

42 Marina Münkler und Werner Röcke: Der ordo-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter. Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdrandes. In: Die Herausforderung durch das Fremde. Hg. von Herfried Münkler. Berlin 1998, S. 701–766.

43 Vgl. zum Trojaroman und Tristan Jutta Eming: Schöne Maschinen, versehrte Helden. Zur Konzeption des künstlichen Menschen in der Literatur des Mittelalters. In: Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Hg. von Eva Kormann, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer. Amsterdam, New York 2006, S. 35–46 und Jutta Eming: Luxurierung und Auratisierung von Wissen im Straßburger Alexander. In: Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. Hg. von ders. u. a. Berlin 2015, S. 63–83, außerdem Susanne Friede: Die Relation von Mensch und Automat. Beobachtungen zu den ‚romans antiques‘ und dem ‚Roman d’Alexandre‘ des 12. Jahrhunderts. In: Technik und Science-Fiction im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hg. von Brigitte Burrichter und Dorothea Klein. Würzburg 2018, S. 71–86.

Sammeln und Wertschätzen der Objekte gelten als Teil der Herrschafts- und Repräsentationskompetenz, welche Angehörige der höfischen Kultur transkulturell auszeichnet.⁴⁴ Bewunderung wird hier zu einem Modus der wechselseitigen Anerkennung unter Angehörigen des Hochadels. Verschiedene Texte beschreiben Gabentausch und Gabenketten, zu denen exotische Tiere, Elfenbein oder *monstra* des Ostens gehören. Wie im vorliegenden Band der Beitrag von Martin Sablotny am Beispiel des Alexanderromans deutlich macht, gibt es Hinweise darauf, dass Sammlungspraktiken als Kulturtransfer von Ost nach West und zugleich als antike Tradition aufgefasst worden sind. Er zeigt zugleich, in welchem Umfang diese symbolisches kulturelles Kapital bildeten, das in prekären Kommunikationszusammenhängen am Hof zur Geltung gebracht werden musste.

Ein wichtiges Beispiel ist nicht zuletzt der *Herzog Ernst* (frühes 13. Jh.), ein Text um einen literarischen Helden, der nach Jahren in Indien in das Reich zurückkehrt und mehrere Repräsentanten monströser Völker mit sich führt: Pygmäen, Zyklopen usw. Dies antizipiert die frühneuzeitliche Konvention, nach europäischen Vorstellungen ‚anders‘ aussehende Menschen – vor allem aus den neu entdeckten Ländern – an die Höfe zu holen. Es könnte sich hier um eines der ersten ‚Kuriositätenkabinette‘ handeln, die je in einem volkssprachlichen literarischen Text beschrieben worden sind.⁴⁵ Zugleich stellt der *Herzog Ernst*, wie Falk Quenstedt in seinem Beitrag herausarbeitet, repräsentatives Sammeln, festliche Präsentation und die Gabe von *wundern* nicht allein als eine europäische (oder deutsche) Praxis dar; vielmehr wird an mehreren Stellen der Erzählung deutlich, dass sie als eine transkulturell gültige verstanden wird. In jedem Fall wird eine solche Praxis sehr viel früher beschrieben als in dem Zeitintervall, das als klassische Periode der Wunderkammern gilt. Einen interessanten Aspekt steuert die Wunderkammer-Motivik auch für das Verständnis der Versöhnungsszene im *Herzog Ernst* bei, die deutlich macht, dass es gegen Ende des Romans immer noch darum geht, dass im Machtverhältnis zwischen dem Herzog und dem Kaiser Fragen der Verfügung über Repräsentationsmöglichkeiten austariert werden müssen. Ernst verweigert nämlich die Übergabe aller *monstra*, die Otto von ihm als Zeichen der Versöhnung fordert. Damit zeichnet sich eine Form der feudalhöfischen Konkurrenz über Wunderkammern ab, die für die Frühe Neuzeit typisch sein wird. Mindestens ebenso wichtig ist der Umstand, dass Kaiser Otto den Helden Ernst zunächst darum bittet, alle Abenteuer zu berichten, die sich mit diesen *monstra* verbinden bzw. die er im Zusammenhang mit ihnen erlebt hat. Herzog Ernst verbringt zwölf Tage

44 Vgl. Falk Quenstedt: *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im Kontext arabischer Literatur. Straßburger Alexander – Herzog Ernst – Reise-Fassung des Brandan.* Wiesbaden 2021.

45 Früher als das „Kuriositätenkabinett“, das Trude Ehlert in dem gegen 1270 entstandenen Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach angelegt sieht, vgl. Trude Ehlert: *Alexanders Kuriositäten-Kabinett. Oder: Reisen als Aneignung von Welt in Ulrichs von Etzenbach Alexander.* In: *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit.* Hg. von Xenja von Ertzdorff-Kupffer und Dieter Neukirch. Amsterdam u. a. 1992, S. 313–328.

beim Kaiser, der ihm erst dann gestattet, seine Kemenate wieder zu verlassen, nachdem die letzte Geschichte erzählt worden ist.

Das Wertvolle an Objekten scheint also weniger das materielle Substrat als die Geschichten, die aus ihnen evoziert werden konnten: Geschichten des Findens, Gebens, Sammelns und Ausstellens. Wie Susan A. Crane notiert, liegt „the desirability of the curious object [...] in its relation to a known or acceptable story“.⁴⁶ Viele dieser Geschichten reichen noch viel grundlegender in die Vormoderne zurück. Zu den prominentesten gehört der Olifant, also Rolands Horn aus der Geschichte über den Kampf Karls des Großen um Roncesvalles. Der Umstand, dass Versionen solcher Hörner in zumeist aufwändiger Dekoration zum Standard-Inventar europäischer Wunderkammern gehörten, bestätigt eine weitere These von Crane, dass es nicht um die Authentizität der Objekte im heutigen Sinne ging, sondern um die Plausibilität einer Geschichte.⁴⁷ Ähnlich prominent vertreten waren Korallen, schillernde Bedeutungsträger in ganz unterschiedlichen Hinsichten: durch ihre Nähe zum menschlichen Adersystem, was den szientifischen Ansprüchen der Kammer genügte, ebenso wie durch einen Verweis auf das von Jesus in der Passion vergossene Blut, das den zentralen christlichen Referenzrahmen aufruft. Doch Korallen verweisen auch auf eine Ursprungsgeschichte, die Ovid überliefert, der zufolge Perseus das abgeschlagene Haupt der Medusa auf Zweigen aus dem Meer bettete, welche durch die Berührung zu Korallen erstarrten (*Metamorphosen* 4,745). Welche Erzählungen werden also, womöglich simultan und einander überlagernd, assoziiert? Wie wird das Sammeln motiviert – geht es um Liebe, Memoria, Machtdemonstration, Wissenspräsentation, um nur einige Möglichkeiten zu nennen? Wie etablieren narrative oder deskriptive Techniken im Umgang mit einem Kunstwerk die ‚Aura‘ des Wunderbaren? Wie Falk Quenstedt in seinem Beitrag plausibel macht, sind Ausstellung, Erzählung und Objekt in gewisser Weise aufeinander angewiesen, um den Gegenstand der Bewunderung zu bilden: Erst durch das Zusammenspiel aus Erzählung und Präsentation wird das Narwal-Horn zum Einhorn und das Büffelhorn zur Greifenklaue.

Ordnungsprinzipien. Die Sammlungspraxis der Wunder- und Kunstkammer wurde lange als pure Anhäufung verstanden. Doch die Objekte in einer Wunderkammer anzuordnen, z.B. sie nebeneinander zu stellen oder voneinander abzugrenzen, bedeutet, sie aufeinander zu beziehen und zu klassifizieren. Einen Anknüpfungspunkt bietet hier Bredekamps Studie von 1993/2012, die das Prinzip der Vernetzung gegenüber dem der Vereinzelung in Bezug auf die Objekte der Wunderkammer betonte und das Interesse an der spielerischen Natur hervorhob,

46 Crane: *Curious Cabinets* (Anm. 24), S. 72. Vgl. auch Laube: *Von der Reliquie zum Ding* (Anm. 7), S. 51, mit einer ähnlichen Feststellung zu Reliquien: „Reliquien sind Dinge, denen ein narrativer, bisweilen auch performativer Kern innewohnt. Als appellative Objekte scheinen sie den Betrachter aufzufordern: Erzähle meine Geschichte!“

47 Vgl. Crane: *Curious Cabinets* (Anm. 24), S. 70.

das sich in der Maschine wiederholen kann.⁴⁸ Tatsächlich sind ästhetische Arrangements der Wunderkammer und ihre präsumtive interne „Ordnung der Dinge“ (Foucault) aus einer Reihe von Gründen nicht leicht einsichtig. Vorstellungen von einer ‚Welt im Kleinen‘, einem ‚Mikrokosmos‘ oder *Theatrum mundi* sind, worauf Daston und Park hingewiesen haben, mit dem Kuriosen, Abseitigen, Besonderen, das die Objekte der Wunderkammer auszeichnet, nicht ohne weiteres in Übereinstimmung zu bringen.⁴⁹ Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob den historisch-zeitgenössisch greifbaren Taxonomien (*naturalia, artificialia, exotica, scientifica*) weitere ordnende Verfahren aufrufen konnten, insbesondere narrativ verfasste Formen der Verknüpfung, Differenzierung und Abgrenzung.⁵⁰ Die Objekte konnten insbesondere auch über eine Erzählung aufeinander bezogen und miteinander vernetzt werden. Eine solche Erzählung hat beispielsweise der Sammler bei einer Führung durch seine Wunderkammer vorgetragen. Es geht also um die Frage nach Analogien zwischen Wunderkammern und literarischen Texten hinsichtlich affiner Ordnungs- und (Erzähl-)Strukturen. Wunderkammern können auf Verkettungen von Objekten zurückgreifen, die sich synchron, aber auch bereits zuvor in Texten und visuellen Darstellungen finden. Es gilt, dieses Potential des Zusammenhangs von Erzählung, Beschreibung und Sammlung noch viel eingehender für die (Historische) Narratologie zu erschließen, in der diese Frage bislang nur in Ansätzen behandelt worden ist.⁵¹ Gleich mehrere Beiträge dieses Bandes widmen sich der Frage, wie Wunderkammern erzählen, inwiefern literarische Texte von Wunderkammern inspiriert sind oder sich in ihren Anordnungsprinzipien ähneln. Peter McIsaac macht dabei auf die spezifischen medialen Bedingungen aufmerksam, unter denen solche Äquivalenzen entstehen. Tilo Renz hebt hervor, dass die Formen der Verknüpfung von Objekten nicht nur sukzessive, temporale Ordnungen entwerfen. Caroline Emmelius versteht die ‚Wunderzeichenbücher‘ des 16. Jahrhunderts als Prä- und Intertexte von Wunderkammern, die ihre Ordnungsmuster mit hervorbringen: entlang von Zeitachsen (des Auffindens, des Erwerbs), Herkunftsräumen (Orient, Alte und Neue Welt) oder nach Objektklassen (Straußeneier, Narwalhörner, *Naturalia, artificialia*).

Bis auf ganz wenige Ausnahmen, wie das relativ späte Beispiel der Kunst- und Naturalienkammer in den Franckeschen Stiftungen in Halle, gibt es heute kei-

48 Vgl. Bredekamp: Antikensehnsucht (Anm. 11), S. 66–76. Dazu gehören auch „*lulus naturae*“, Zufallsbilder, vgl. Laube: Von der Reliquie zum Ding (Anm. 7), S. 122: „Ein Stein, dessen mineralische Adern ein menschliches Gesicht, ein Stück Holz, das die Fratze eines Dämons zeigt [...]“

49 Vgl. Daston und Park: Wonders (Anm. 6), S. 272.

50 Dieses Potential der Wunderkammer wurde von Nike Bätzner im Begriff des ‚Assoziationsraums‘ gefasst, mit dem auch noch in der Gegenwartskunst eine Auseinandersetzung geführt wird, vgl. Nike Bätzner: Assoziationsraum Wunderkammer. Expeditionen einer *Ars combinatoria*. In: Dies. (Hg.): Assoziationsraum Wunderkammer (Anm. 25), S. 25–38.

51 Wegweisend wirkte hier ein Aufsatz von Mieke Bal: Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting. In: *The Cultures of Collecting*. Hg. von John Elsner und Roger Cardinal. London 1994, S. 97–115.

ne Wunderkammern mehr. Vor dem 17. Jahrhundert existieren keine bildlichen Zeugnisse. Die enorme Schwierigkeit, die dieser Umstand in der Kunstgeschichte schon immer für die Erforschung der Wunderkammer bedeutet hat, spielt der Textwissenschaft zu. Denn es muss schwerpunktmäßig rekonstruierend und diskursgeschichtlich verfahren, es müssen Inventare (oder Entwürfe, am bekanntesten Quicchebergs *Inscriptiones* von 1565⁵²) und Beschreibungen sowie Darstellungen von Wunderkammern ausgewertet werden. Zwar unterscheiden sich Inventare von Kunst- und Wunderkammern auf den ersten Blick klar von literarischen Texten. Wie Stefan Laube erläutert, stellen sie eine pragmatische Textgattung dar; es handelt sich um Listen und Aufstellungen im Stile eines Katalogs. In diesem Band geht diese Eigenart plastisch aus den Beiträgen von Sebastian Fitzner und Ute Frietsch hervor. Sammeln⁵³, Auflisten⁵⁴, Aufzählen, Anordnen, Klassifizieren⁵⁵ sind seit der Antike jedoch zugleich grundlegende poetologische Operationen, was der Annäherung der Literaturwissenschaften an die Sammlungs- und Museumsgeschichte neue Ansätze und Begründungszusammenhänge liefert. Literarische Texte erzählen nicht nur von Räumen, sie verfügen – über Listen, Paratexte oder Glossen – auch selbst über spatiale Elemente.⁵⁶ Auch solche methodischen und ästhetisch-epistemischen Analogien lassen sich für die Frage auswerten, wie Wunderkammern ‚erzählen‘.

Räumlichkeit. Die Objekte und das in ihnen materialisierte Wissen der Wunderkammer waren historisch in konkreten Räumen zu erfahren. Über diese Räume und ihre konkrete wandfeste und mobile Ausstattung ist in der Regel wenig bekannt und noch weniger *in situ* überliefert, was für die Kunstgeschichte ebenfalls eine Herausforderung darstellt. Wie hat man sich die Realisierung der Ordnung mittels einer Bewegung im Raum und des Hantierens mit Objekten also vorzustellen? Hier fällt ins Gewicht, dass bereits literarische Texte des Mittelalters Räume und räumliche Anordnungen für die Präsentation von *mirabilia* entwickelten, die, wie aus dem Beitrag von Tilo Renz hervorgeht, unterschiedlich ausfallen konnten und unterschiedliche Formen der Verknüpfung von Sammlungsobjekten implizierten.

52 The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's *Inscriptiones*, 1565. Hg. von Mark A. Meadow und Bruce Robertson. Los Angeles 2013.

53 Vgl. Jochen Brüning: Die Sammlung als Text: In: Zeitschrift für Germanistik NF 13 (2003), S. 560–572.

54 Lists in Literature from the Middle Ages to Postmodernism. Hg. von Eva von Contzen. Special Issue. *Style* 50 (2016), H. 3.

55 Vgl. Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin, New York 2003.

56 Vgl. zu einer Glosse in Zschorns deutscher Übersetzung der *Aithiopika* von 1559, die sich auf ein Krokodil bezieht, das emblematische Tier der Wunderkammer, Jutta Eming: Historia und Episteme in der *Aethiopica Historia*. In: Hybridität und Spiel. Der europäische Liebes- und Abenteuerroman von der Antike zur Frühen Neuzeit. Hg. von Martin Baisch und ders. Berlin 2013, S. 255–273, hier S. 270.

Aus Beschreibungen historischer Wunderkammern entsteht manchen Forscher:innen zufolge der Eindruck, dass die Arrangements der Objekte speziellen Ästhetiken folgten, ein Rätsel⁵⁷ oder Geheimnis⁵⁸ inszenieren sollten. An Einrichtungsschränken wird deutlich, dass die Objekte teilweise sichtbar arrangiert, teilweise in Schubladen erst ‚entdeckt‘ werden mussten, was geheimnisvolle oder überraschende Wirkungen konstituieren konnte. Auch hieran zeigt sich das Potential der historischen Haltungen des Staunens und der Verwunderung, welche die Betrachter gerade nicht auf Distanz halten, sondern in die Objekte und ihre Wirkung sukzessive involvieren. Ein entsprechend intimer Umgang mit Sammlungs- und Ausstellungsobjekten wäre, wie Eva Dolezel in ihrem Beitrag hervorhebt, nach Maßstäben heutiger Museumskulturen undenkbar, gehörte jedoch in die konzeptionelle Logik von Kunst- und Wunderkammern. Das Inventar zur Kunstkammer Rudolf II. von Prag, das Ute Frietsch bespricht, ist für Fragen von Räumlichkeit unter anderem dadurch besonders interessant, dass es Truhen und Tische mit auflistet, in denen Objekte aufbewahrt wurden, inklusive einiger Geheimfächer. Zugleich gibt es Hinweise darauf, dass die Wunderkammer für alchemische Experimente genutzt werden sollte.

Wird die lange Tradition des literarischen Geheimnisses, nicht zuletzt im Hermetismus der Frühen Neuzeit, in diesen Konventionen reflektiert? Die Verbindung von Alchemie und Dichtung ist lange erkannt.⁵⁹ Wie Sebastian Fitzner zeigt, verweist ein Titel wie *Geheime Kunstkammer* von Johann Faulhabers Schrift auf den Kontext der frühneuzeitlichen *Secreta*-Literatur, die seltene Erfindungen und Wissensobjekte bewirbt, und ist als eine aufmerksamkeitsheischende Strategie zu verstehen. Fitzner macht deutlich, dass Schriften, die Inhalte von Kunstkammern anzeigen, als eigene Gattung einer eingehenden Analyse wert wären; dann wären sie zu unterscheiden von den ‚Museologien‘ um 1700, denen Dolezel ihre Untersuchung widmet. In ihnen spielen konzeptionelle Erwägungen eine wichtige Rolle, teilweise entwerfen sie, wie Dolezel zeigt, eine Theorie der Kunstkammer.

Wird das Geheimnis, wie der Beitrag von Volkhard Wels argumentiert, lästig, wenn Ergebnisse der Laborarbeit verifizierbar und falsifizierbar sein müssen, wird also die historische Ausgliederung des Labors aus dem Kontext der Wunderkammer auch literarisch reflektiert? Aus dem Aufsatz von Wels geht hervor, dass Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* auf die verbreitete Praxis re-

57 Vgl. Daston und Park: *Wonders* (Anm. 6), S. 266.

58 Vgl. Patrick Mauriès: *Das Kuriositätenkabinett*. Köln 2011 (Engl. Orig.: 2002), S. 43; Hole Rößler: *Rätselhafte Offenheit. Verfahren der Verrätselung und ihre soziale Produktivität in der frühneuzeitlichen Wissenschaft*. In: *Verrätselung und Sinnzeugung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Beatrice Trınca. Würzburg 2016, S. 181–215, hier S. 202–208.

59 Im Übrigen hatte Andreae selbst in Calw eine Kunst- und Wunderkammer, die im Dreißigjährigen Krieg zerstört wurde, vgl. stellvertretend: Joachim Telle: *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts. Untersuchungen und Texte*. Berlin, Boston 2013. Zur Begriffsgeschichte vgl. William R. Newman und Lawrence M. Principe: *Alchemy vs. Chemistry. The Etymological Origins of a Historiographic Mistake*. In: *Early Science and Medicine* 3 (1998), H. 1, S. 32–65.

agiert, alchemische Labore in Kunst- und Wunderkammern einzurichten. Alchemiker haben hier neben Werkzeugmachern und Bildhauern, neben Malern, Goldschmieden und Steinschneidern in gleichen oder benachbarten Räumen gearbeitet.⁶⁰ Andreaes Dichtung ist vor diesem Hintergrund nach Auffassung von Wels als Satire zu verstehen. Eine andere Funktion der Wunder- oder Kunstkammer geht, wie Fitzner zeigt, aus Johannes Faulhabers *Geheimer Kunstkammer* von 1628 hervor: Sie setzte einen Schwerpunkt auf militärisch-technische Objekte, auf Ingenieurskunst. Dem Titel zum Trotz zielt die Publikation der Schrift wohl auf Werbung und Netzwerkbildung.

Relativ konkret lassen sich die Räumlichkeiten im Palast Rudolfs II. von Prag aus einer Kombination bildlicher und textueller Quellen rekonstruieren, wie Ute Frietsch in ihrem Beitrag zeigt. Es finden sich darin Hinweise auf verschiedene, miteinander verknüpfte Laboratorien, darunter ein alchemistisches, in dem der Fürst auch selbst Experimente durchführte, sowie eine Bibliothek, welcher in erster Linie die Aufgabe zukam, die Forschungstätigkeiten zu unterstützen. Dieser Arbeits- und Forschungszusammenhang blieb, wie Frietsch am Beispiel des 1628 vom Züricher Doktor der Medizin und Philosophie Heinrich von Schennis veröffentlichten Buchs über die *Spagyrische Haufß und Rays Apothecca* von Rudolf II. deutlich macht, ein Vorbild für Züricher chemiatrischen Netzwerke. Allerdings könnten die alchemischen Interessen des Fürsten in Verbindung mit der ihm nachgesagten Melancholie und Weltflucht dazu beigetragen haben, dass seine umfangreiche Sammlung von seinen Nachfolgern zerschlagen und bevorzugt Kunstgegenstände bewahrt wurden, was den Charakter der Kammer als Forschungsinstitution in den Hintergrund treten ließ. Die Separierung einer zunehmend nach modernen wissenschaftlichen Kriterien verstandenen Chemie des Labors von ihren alchemischen Ursprüngen könnte so zur Transformation und letztlich Auflösung der Wunderkammer beigetragen haben.

Wunder, Wissen und Aneignung. Seit Platon und Aristoteles gilt Staunen oder Verwunderung als Stimulanz für Erkenntnis und Wissenserwerb. In emotionstheoretischer Perspektive hat Staunen selbst eine kognitive Valenz. Ähnliches gilt für Neugier und seine historischen Semantiken. Die für Wunderkammern historisch alternierende Bezeichnung als *cabinet of curiosity* oder Kuriositätenkabinett verweist auf diesen Zusammenhang. Sie kann ebenso Verwunderung über die Dinge der Welt wie intellektuelle Neugier erzeugen, die Exponate als ästhetische ebenso wie epistemische Objekte konstituieren.

Auch dieser Konnex lässt sich auf literarische Texte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit beziehen,⁶¹ in denen die Neugier auf das Fremde und Neue ent-

60 Vgl. Fanny Kieffer: *The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence. Some Material Aspects.* In: *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century.* Hg. von Sven Dupré. Cham u. a. 2014, S. 105–128.

61 Vgl. dazu auch Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: *Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens. Grundlegungen zu seiner Epistemologie.* Berlin 2018, URL: <http://www.>

faltet und das Augustinische Verbot nicht statthafter Wissenslust (*curiositas*) tendenziell umgangen bzw. positivierend umgedeutet wird.⁶² Die Vorstellung, erst das 17. Jahrhundert habe Staunen und Neugier miteinander verbunden und wissenschaftlich genutzt, ist deshalb zu relativieren.⁶³ Als ‚Kuriosität‘ verweist das Objekt der Wunderkammer auf die antike und mittelalterliche Tradition, epistemische und enzyklopädische Texte nicht am Allgemeinen auszurichten, sondern am Außergewöhnlichen. Die oben angesprochene Frage, ob die Ordnung der Wunderkammer mikrokosmisch ausgerichtet ist oder Abseitiges versammelt, lässt sich mit Blick auf diese Texttraditionen neu bewerten. Denn entsprechende Beschreibungen bildeten in Antike und Mittelalter Elemente einer Naturgeschichte, die nicht als Entwicklungsgeschichte, sondern als Präsenzggeschichte des Staunens erzählt wurde. Diese Präsenzggeschichte wird als eine Geschichte der Repräsentation von Weltwissen in Büchern fortgeschrieben. So versammelt die um 1410 entstandene Prachthandschrift *Livre des Merveilles* Fernostasienberichte von Marco Polo, Odorico da Pordenone und Jean de Mandeville gemeinsam mit anderen enzyklopädischen Beschreibungen und präsentiert das darin beschriebene Wunderbare in 265 Miniaturen, die zeitgenössisches Wissen über den Orient zusammenstellen (BN fr. 2810).⁶⁴ Sie verbinden Beschreibungen und Bilder jener Gegenstände, die in der Ordnung der Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts als *lieux des merveilles* inszeniert wurden. Die Anordnung von Objekten des Weltwissens orientiert sich dabei in erster Linie am Mirabile, also dem Wunderbaren, sie kann aber auch das Mirakel integrieren, also das göttliche Wunder, und kann von daher nicht nur Staunen, sondern auch Schrecken evozieren, wie die Analyse von Caroline Emmelius zu Wunderzeichenbüchern des 16. Jahrhunderts im vorliegenden Band beispielhaft zeigt.

Grundsätzlich wird das Potential der Wunderkammer, historische Praktiken der Aneignung zu erhellen, kontrovers beurteilt: Während Bujok der Auffassung ist, dass das Staunen über Objekte aus Afrika, Amerika und Asien den respektvollen Umgang mit der Fremde in der Frühen Neuzeit überlagerte, die Aufklärung indessen eine Akzentuierung der Gleichwertigkeit von Kulturen befördert habe,⁶⁵ hebt Collet die anhaltende stereotype Inszenierung des ‚Anderen‘ her-

sfb-episteme.de/Listen_Read_Watch/Working-Papers/No_12_Eming_Quenstedt_Renz_Das-Wunderbare/index.html (09.04.2022).

62 Vgl. Münkler: Erfahrung des Fremden (Anm. 18), S. 232f.; Marina Münkler: Curiositas als Problem der Grenzziehung zwischen Immanenz und Transzendenz in der Historia von D. Johann Fausten. In: Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens. Hg. von Martin Baisch und Elke Koch. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2010, S. 45–69, hier S. 49.

63 Vgl. Lorraine Daston: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Klaus Krüger. Göttingen 2002, S. 147–175.

64 Vgl. Marco Polo, Das Buch der Wunder. MS Français 2810 de la Bibliothèque nationale de France. Hg. von François Avril u.a. Paris, Luzern 1996.

65 Elke Bujok: Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670. Berlin 2004, S. 172.

vor.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund ist eigens zu analysieren, welche Aneignungs- und Verständnisprinzipien in Literatur und Wissenstexten der Vormoderne entfaltet und eventuell befördert werden. Dabei ist zu untersuchen, welche Differenzen zwischen Praktiken des Zeigens, Mustern des Erzählens und Rhetoriken des Beschreibens bestehen oder wo und wie sie miteinander verschränkt werden. An literarischen Texten lässt sich nachvollziehen, dass die Erfahrung vor allem des fernen Fremden sehr stark daran orientiert ist, dass man es als das Wunderbare begreift und es sich gleichzeitig dahingehend einverleibt, dass Stücke daraus mitgebracht werden. Diese Stücke werden wiederum gesammelt, beschrieben und mit Erzählungen verknüpft. Die Mischung aus Deskription, Narration und Vereinnahmung, die sich daraus ergibt, könnte zur Transformation der Wunderkammer beigetragen haben. Entsprechende Transformationen werden, wie der Beitrag von Falk Quenstedt plausibel macht, durch literarische Texte mit konstituiert: Der frühneuzeitliche Prosaroman *Fortunatus* präsentiert einen literarischen Helden, der einem muslimischen Herrscher das Prunkstück seiner Wundersammlung stiehlt, mit großer Selbstverständlichkeit. Während mittelalterliche Dichtungen, wie oben erwähnt, auf transkulturelle höfische Reziprozität Wert legten, ist das Verhältnis gegenüber der Fremde hier asymmetrisch geworden.

In der Museumspflege und -forschung ist die Konvention, sogenannte ‚Objektbiographien‘ zu erstellen, welche die Provenienz eines Artefakts festhalten, seit langem etabliert. Stefan Laube macht deutlich, dass solche Provenienzen eigene Narrative für die Objekte der Wunderkammer gebildet und diese entscheidend aufgewertet haben. Wie der Beitrag von Viola König zeigt, bedürfen ‚Biographien‘ dieser Objekte heute vielfach einer umfangreichen und aufwändigen Recherche, die ihrerseits Texte und Narrative einbeziehen und auswerten muss. Aus Königs Beitrag geht darüber hinaus hervor, dass die Objektbiographie selbstverständlich, wie jede Textsorte, fehleranfällig und interessegeleitet ist und mitunter Transparenz der Herkunft suggeriert, wo tatsächlich unklare Besitz- und Provenienzverhältnisse gegeben sind oder diese regelrecht camouffiert werden.

Medientheoretische und -historische Fragestellungen. Erzählungen und Texte antizipieren und reflektieren Wunderkammern, aber Wunderkammern antizipieren und reflektieren auch Texte. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist in erster Linie zu untersuchen, wie sich die narrativen Anteile in dem einen oder anderen Medium darstellen. In kunsthistorischer und bildtheoretischer Sicht lässt sich ergänzend fragen, wie Narrative bestimmte Objekte aufwerten, erhellen, kompleximentieren, aber womöglich auch, wo es in der Wunderkammer gerade nicht ums Erzählen geht, wo das Erzählen gebrochen und eine Widerständigkeit oder Eigen-Sinnigkeit der Objekte manifest wird.

66 Dominik Collet: Staging Separation. Distant Worlds in Early Museums. In: Transforming Knowledge Orders. Museums, Collections and Exhibitions. Hg. von Larissa Förster. Paderborn 2014, S. 47–71, siehe auch ders.: Die Welt in der Stube (Anm. 15), S. 351–353.

Schließlich existiert ein bislang noch wenig systematisch erforschter Zusammenhang von Wunderkammern, neuen Medien und Wissensorganisation in der Frühen Neuzeit. Das Kuriose und Wunderbare hat im Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit eine zentrale Stellung eingenommen und damit die mediengeschichtliche Wende zur modernen Zeitung⁶⁷ bzw. Zeitschrift⁶⁸ mit vorbereitet. Ähnliches gilt für die aus der Literaturszene des 18. Jahrhunderts nicht wegzudenkende literarische Anthologie.⁶⁹ Eventuell sind auch der digitale News Room oder digitale Plattformen wie Twitter, Instagram oder Pinterest als transformierte Sammlungsräume in der Tradition der Wunderkammer zu begreifen.⁷⁰

Mit Blick auf Foucaults These von der Episteme der Ähnlichkeit ist die Frage zu diskutieren, ob anders als im Verhältnis der Museen und der Literatur seit etwa 1800 in der Vormoderne zwischen physisch-räumlichen Schautellungen und textuellen Sammlungen des Wunderbaren eventuell gar nicht trennscharf unterschieden wurde.⁷¹ Als sinnstiftende Instanz, die kognitive Kontemplation, philologische Kollation und objekt-orientierte Sammeltätigkeit umspannte, war das Museum um 1800 Wolfgang Ernst zufolge kein Ort, sondern ein Text zwischen *bibliotheca*, *thesaurus*, *studio*, *galleria* und *theatrum*.⁷² Im vorliegenden Band nimmt Peter McIsaac diese Überlegungen dahingehend auf, dass er mediale Kongruenzen, aber auch Differenzen zwischen räumlicher und textueller Präsentation

67 Vgl. Christian Meierhofer: Alles neu unter der Sonne. Das Sammelschrifttum der Frühen Neuzeit und die Entstehung der Nachricht. Würzburg 2010.

68 Flemming Schock: Die Text-Kunstammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der „Relationes Curiosae“ von E. W. Happel. Köln, Weimar, Wien 2011.

69 Hans Braam und Lutz Hagededt: Lyrische Wunderkammern der „Sattelzeit“. Gedichtsammlungen als Instrument bürgerlicher Kanonstiftung. In: German Life and Letter 70 (2017), H. 1, S. 79–99, vgl. aber auch kritisch zur Verwendung des Wunderkammer-Begriffs in Bezug auf frühneuzeitliche Wissensliteratur Franz Mauelshagen: Wunderkammer auf Papier. Die „Wikiana“ zwischen Reformation und Volksglaube. Epfendorf, Neckar 2011.

70 Hier zeigt sich ein weiterer Bereich der Ästhetik der Wunderkammer und ihrer Wissensanordnung, der hier indessen nicht vertieft werden kann: ihre Verbindung zum Internet. Die Verfügbarmachung der Welt durch ihre Musealisierung, die historisch einem exklusiven Publikum vorbehalten war, wird damit in ein potentiell demokratischeres Medium transportiert. Schon im Jahr 2000 sah Wolfgang Ernst in der Auflösung der seit 1800 vorherrschenden chronologisch-linearen Musealisierung eine Konsequenz digitaler Archivierung (Wolfgang Ernst: Archi(ve)textures of Museology. In: Crane [Hg.]: Museums and Memory [Anm. 24], S. 17–34.). Stephen Bann: The Return to Curiosity (Anm. 24) vermutete, dass die Möglichkeiten der digitalen Hyperlinks einen Vergleich mit der Logik der Wunderkammer erlauben. Seitdem ist die Auffassung, dass bestimmte Plattformen des Internets wie Google, YouTube oder die sozialen Medien wie moderne Wunderkammern funktionieren, zum kulturtheoretischen Topos geworden, vgl. The Digital Wunderkammer. 10 Chapters on the Iconic Turn. Hg. von Hubert Burda. München 2011. Dass die Wunderkammer eine produktive Kategorie für die Kennzeichnung einer innovativen ästhetischen Erfahrung bildet, die durch digitale Medien ermöglicht wird, legt Holger Noltze: World Wide Wunderkammer. Ästhetische Erfahrung in der digitalen Revolution. Hamburg 2020, nahe.

71 Vgl. dazu auch Chad Luck: The Epistemology of the Wonder-Closet. Melville, Moby-Dick, and the Marvelous. In: Leviathan 9 (2007), S. 3–23.

72 Ernst: Archi(ve)textures (Anm. 72).

auslotet, letzteres am Beispiel von Tommaso Campanellas *Der Sonnenstaat* von 1602. Der Akzent liegt dabei für ihn auf der Involvierung der Rezipient:innen als kommunikativen Akten. Solche kommunikativen Akte verweisen auf die Vernetzung der Wunderkammer selbst. Die Beiträge des Bandes verdeutlichen, wie eng der Zusammenhang von Erzählen, Beschreiben, Lesen, Sammeln, Zeigen und Erforschen in der Wunderkammer ist. Das Wunderbare manifestiert sich in Texten ebenso wie in Objekten, in der Welt ebenso wie in der Kammer und die Kammer kann so die Welt in sich erfassen, wie Texte sie haben entstehen lassen.

Sammeln und symbolisches Kapital

Herrschaftslegitimatorische Funktionen von *mirabilia* im *Straßburger Alexander*

Martin Sablotny

Der Beitrag untersucht Narrativierungen sammlerischer und herrschaftslegitimatorischer Praxis in der Straßburger Fassung des Alexanderromans des Pfaffen Lambrecht. Der Untersuchungstext entwirft ein Verhältnis zwischen Figuren und von ihnen angeeigneten Sammlungsobjekten, welches durch eine Konstellation von Erwähltheit und religiöser Offenbarung gekennzeichnet ist. Indem er Formen des Interesses an und des Umgangs mit solchen Objekten schildert, entwickelt der Roman Vorstellungen davon, wie der besondere Stellenwert von *mirabilia* begründet und für die Legitimation politischer Ordnung mobilisiert werden kann. Zur Beschreibung dieser legitimatorischen Praktiken nutzt der vorliegende Beitrag die Kapitalsortentheorie Pierre Bourdieus.

Wunderbare Dinge und ihre Besitzer:innen

Die Figur Alexanders des Großen stellte immer wieder ein besonderes Vorbild für europäische Herrscher des Mittelalters dar und war Bestandteil höfischer Repräsentationskultur.¹ Dies gibt Anlass, die Alexanderdichtung nach Narrativierungen sammlerischer und herrschaftslegitimatorischer Praxis zu untersuchen, die der Einrichtung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Wunderkammern vorausgehen. Im *Straßburger Alexander* fällt eine spezifische Systematik in der Darstellung unterschiedlicher Eigenschaften und Wirkungen von *mirabilia* auf. Ferner wird gezeigt, wie diese für repräsentative Zwecke genutzt und legitimatorisch funktionalisiert werden können. Solche Eigenschaften und Wirkungen sind 1.) ihre ästhetischen Wirkungen, 2.) ihre magischen oder übernatürlichen Kräfte sowie 3.) ihre Wirkungen als Offenbarungsmedien und Objekte geistlicher Meditation. Die ästhetischen Wirkungen bestehen zuvörderst in der Erweckung von

1 Vgl. Luka Fischer: *Alexandres de leur temps. Heroisierungsprozesse und politische Instrumentalisierung Alexanders des Großen im spätmittelalterlichen Burgund*. Baden-Baden 2019; vgl. Alexander Demandt: *Alexander der Große. Leben und Legende*. München 2013, bes. S. 419–432; vgl. Claudia Brinker-von der Heyde: *Alexander der Große. Antiker Weltherrscher in mittelalterlichem und frühneuzeitlichem Gewand*. In: *Antikes Leben – Ideal und Wirklichkeit in Hofbibliothek und Kunstsammlungen der Fürsten von Waldeck*. Hg. von Hartmut Broszinski, Birgit Kümmel und Jürgen Wolf. Petersberg 2009, S. 75–88.

Staunen,² in der Regel durch eine Akkumulation von Superlativen (z.B. außerordentliche Schönheit von Form und Material, gigantische Größe oder Winzigkeit, perfekte handwerkliche Ausführung bei künstlichen Wundern und eine überbordende Zeichenhaftigkeit) sowie den Effekt des noch nie Gesehenen und eine Verborgenheit oder Rätselhaftigkeit (z.B. verborgene Mechanismen von Automaten). Magische Wirkungen von Objekten tauchen im Alexanderroman in Form prognostischer Wunder auf sowie bei Edelsteinen, denen heilsame Wirkungen zugesprochen werden, und bei Automaten, wenn man sie als eine Form ‚wissenschaftlicher Magie‘ betrachtet.³ Der Offenbarungscharakter von *mirabilia*, der insbesondere am Ende des Romans umfassend thematisiert wird, macht sie zum einen zu Objekten geistlicher Meditation zur Vergegenwärtigung göttlicher Allmacht und Gnade. Zum anderen verbindet der Roman dies mit der repräsentativen Funktion eines wunderbaren Objekts, wenn dessen Besitzer (Alexander) als jemand erscheint, der von göttlicher Weisheit beschenkt wurde.

Um zu analysieren, wie der Roman die symbolpolitische Dimension von *mirabilia* behandelt, knüpft der vorliegende Beitrag an die Kapitalsortentheorie Pierre Bourdieus an. Mit diesem Ansatz kann gezeigt werden, dass der Wert des Sammelns keineswegs nur in einer Anhäufung kostbarer Gegenstände besteht, sondern aus einem Zusammenspiel von ausdifferenzierten Praktiken und Effekten der Aneignung, der Präsentation sowie der (narrativen) Diskursivierung wunderbarer Objekte erwächst. Bezogen auf Sammlungen von *mirabilia* bezeichnet Bourdieus Terminologie der Kapitalsorten folgende Aspekte: Ökonomisches Kapital bildet den finanziellen Wert, den die Objekte beim Verkauf abgeben. Objektiviertes kulturelles Kapital besteht in den Objekten, wenn sie zum scheinbaren Selbstzweck gesammelt werden. Inkorporiertes kulturelles Kapital wird durch das Wis-

2 Zum Phänomen des Staunens über *mirabilia* und seiner Narrativierung vgl. Lorraine Daston: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hg. von Klaus Krüger. Göttingen 2002, S. 149–175; vgl. Mireille Schnyder, Nicola Gess: Poetiken des Staunens. Eine Einführung. In: *Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven*. Hg. von dens. u.a. Paderborn 2019, S. 1–10. Zur repräsentativen Funktion des Staunens über Schätze und Sammlungen vgl. David Ganz: Der staunende Blick auf die Schatzkunst. In: *Staunen als Grenzphänomen*. Hg. von Mireille Schnyder u.a. Paderborn 2017, S. 247–265.

3 In einem engeren Sinne sind Objekte als ‚magisch‘ zu bezeichnen, die an mittelalterliche und frühneuzeitliche naturmagische Diskurse im Sinne der Korrespondenzlehre anknüpfen, also an die Vorstellung einer Verwobenheit von Mikro- und Makrokosmos, die es ermöglicht, mithilfe irdischer Materien kosmische Kräfte zu erkennen und nutzbar zu machen. In dieser Vorstellung wurden seltenen und exotischen Objekten heilsame oder glückbringende magische Wirkungen zugeschrieben. Vgl. Gerhard Wirth: Art. Magie. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. VI. Kol. 82–88, bes. Kol. 82f.; vgl. Lorraine Daston und Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*. Frankfurt a.M. 2002, S. 85, 88, 123. In einem weiteren Sinne werden bisweilen auch Automaten als ‚magisch‘ betrachtet, deren faszinierende Naturähnlichkeit den Verdacht übernatürlicher Kräfte hervorruft. Vgl. Jutta Eming: *Luxurierung und Auratisierung von Wissen im Straßburger Alexander*. In: *Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne*. Hg. von ders. u.a. Berlin 2015, S. 63–83, bes. S. 66f.; vgl. Helmut Birkhan: *Magie im Mittelalter*. München 2010, S. 27f.

sen über diese Objekte und die Erfahrung im Umgang mit ihnen, evtl. auch bei ihrer Beschaffung gewonnen. Letztere kann z.B. durch käuflichen Erwerb, prestigeträchtiger aber noch durch selbstständige Entdeckung bei einer Expedition erfolgen. Soziales Kapital schließlich erwerben sich Sammler:innen bei der Pflege gesellschaftlicher Beziehungen durch den Austausch und die Präsentation wunderbarer Sammlungsobjekte. In der Summe zielt die Sammlung auf symbolisches Kapital, auf Repräsentation und damit die Anerkennung, die mit jenem Besitz von und der Kenntnis über die Sammlungsstücke sowie mit der Verfügung über ein Netzwerk des Austausches verbunden ist.⁴ Die geschilderten Eigenschaften von *mirabilia* können dabei jeweils der Akkumulation unterschiedlichen Kapitals dienen. So kann z.B. durch die ästhetischen Eigenschaften ökonomisches Kapital, objektiviertes kulturelles Kapital sowie mittelbar auch soziales und symbolisches Kapital generiert werden. Jede dieser Transferleistungen fußt auf gewissen Vorstellungen, die Wert und Nutzen eines Objekts sowie soziale Übereinkünfte zum Umgang mit ihnen plausibel machen. Der vorliegende Aufsatz analysiert, wie solche Vorstellungen beispielsweise im *Straßburger Alexander* narrativiert werden. Dazu betrachtet er, mit welchen erzählerischen Mitteln wunderbare Objekte und ihre Wirkung auf die Figuren im Roman dargestellt sind. Ein Fokus ist dabei auf Reflexionen über die Möglichkeiten von Sprache und Erzählung zur Vermittlung des objektiv Erfahrbaren gerichtet, die in dem Roman entfaltet werden.

Mirabilia-Sammlungen und Alexanderkult in höfischer Repräsentationskultur

Um das Wechselverhältnis zwischen Narrativierung und sammlerischer Praxis zu kontextualisieren, sei der textnahen Analyse aber zunächst ein Schlaglicht auf die historisch-kulturelle Situation vorangestellt, in der die Rezeption des Alexanderromans und der spätmittelalterliche Aufschwung der Wunderkammer sich wechselseitig beeinflussen: Lorraine Daston und Katharine Park zeichnen in ihrer Studie *Wonders and the Order of Nature* das im 15. Jahrhundert stark ansteigende Interesse an Wundern und Exotika nach, das zuerst vor allem an den Höfen von Savoyen, Anjou und Burgund mit ihrem steigenden Reichtum einherging sowie mit ihrer politischen Rivalität mit dem französischen Hof. Diese wurde auch auf kulturellem Feld ausgetragen, indem die Fürstentümer über spezifische Inszenierungspraktiken ihrer höfischen Kultur versuchten, ihr Prestige im In- und Aus-

4 Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: „Soziale Ungleichheiten“. Hg. von Reinhard Kreckel. Göttingen 1983, S. 183–198, bes. S. 185–195. Die genannten Aspekte sammlerischen Kapitals sind über den im vorliegenden Beitrag betrachteten Kontext hinaus stark prägend für mittelalterliche und frühneuzeitliche höfische und bürgerliche Sammlungskulturen in Europa bis ins 18. Jahrhundert. Vgl. hierzu Daston und Park: *Wunder*, S. 101; vgl. Michał Mencfel: „Den Besitzern zum Ruhm und der gelehrten Welt zum Nutzen.“ Die schlesischen Kunst- und Naturalienkammern des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Ordnen – Vernetzen – Vermitteln. Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*. Hg. von Eva Dolezel u.a. Halle 2018, S. 151–178; vgl. Eva Dolezel: Das „vollständige Raritätenhaus“ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts. In: *Ebd.*, S. 21–48.

land zu stärken. Dabei mobilisierten sie den Diskurs um Wunder für ihre Zwecke: Sie legten umfangreiche Sammlungen seltener, kostbarer und wunderbarer Objekte an, die z.B. bei höfischen Festlichkeiten ausgestellt und in performative Inszenierungen einbezogen wurden, um Gäste zu beeindrucken und sie von der Liquidität des Gastgebers zu überzeugen. Besonders berühmt geworden ist das von Phillip dem Guten 1454 in Lille ausgerichtete ‚Fest des Fasans‘, bei dem ein enormes Aufgebot an natürlichen und künstlichen Wundern, wie Automaten und Plastiken sowie lebendige Tiere, für eine opulente theatrale Inszenierung eingesetzt wurde. Auf diesem Fest wurde ein Bündnis für einen Kreuzzug zur Rückeroberung Konstantinopels geschlossen, der allerdings nicht umgesetzt wurde. Den Höhepunkt bildete ein Eid, der von den Anwesenden auf einen lebenden, reich geschmückten Fasan geleistet wurde.⁵

Die *entremets* in Zusammenhang mit diesem Bankett stellten systematisch die Bilderwelt der Wunder in den Dienst der Eroberung und des Ausbaus des Reiches. Tatsächlich signalisierten sie eine Verschiebung in dem Bild, das die lateinische Welt vom Orient hatte. Die hyperzivilisierten Burgunder, umgeben von Luxus und Opulenz, präsentierten sich nun den Orientalen nicht nur als gewachsen, sondern überlegen; deren Wunder verblaßten jetzt gegenüber den ihren.⁶

Einerseits wurde also kulturelle Überlegenheit repräsentiert, andererseits der nichtsdestoweniger wunderbare Reichtum des Orients veranschaulicht und den Kreuzrittern neben militärischem und spirituellem Ruhm in Aussicht gestellt. Zugleich demonstrierte Phillip damit, dass er wirtschaftlich in der Lage war, einen Kreuzzug zu finanzieren. In ähnlicher repräsentativer Funktionalisierung, aber ganz anderer Adressierung, wurden Sammlungen auch zur Demonstration von Macht und Ressourcen gegenüber potentiellen Feinden genutzt. So ließ Phillip 1456 seinen Schatz in Den Haag ausstellen, um zu bedeuten, dass er in der Lage wäre, Utrecht zu erobern.⁷

Nicht zuletzt bezog sich das Interesse der Höfe an *mirabilia* aber nicht nur auf Objekte, sondern auch auf Literatur. Dies drückt sich etwa in Sammlungen von Florilegien und Enzyklopädien, Romanen, Alexandersagen und Berichten über Wunder des Orients, Werken der Reise- und topografischen Literatur sowie Schriften aus dem Kontext der Kreuzzugsbewegung aus. Auch in diesem Bereich kann Philipp als herausragender Sammler genannt werden. Seine Bibliothek beinhaltete – um dies im hiesigen Kontext besonders zu betonen – auch 25 Alexanderwerke in 45 Manuskripten und konsolidierte damit „die Präsenz des Helden am burgundischen Hof“,⁸ die wiederum auch im festlichen Zeremoniell ihren Nieder-

5 Vgl. Daston und Park: Wunder (Anm. 3), S. 117–126.

6 Daston und Park: Wunder (Anm. 3), S. 123.

7 Vgl. Daston und Park: Wunder (Anm. 3), S. 119.

8 Fischer: Alexandres (Anm. 1), S. 35.

schlag fand. So kann etwa der beschriebene Fasaneneid 1454 als Anspielung auf das für die mittelalterliche Alexanderdichtung wichtige Motiv des Pfauenschwurs gewertet werden.⁹

Phillips Wunderkammer und Bibliothek bildeten in diesem Sinne ein zusammengehöriges Sammlungsprojekt. Des Weiteren gab es performative Einbindungen sowohl wunderbarer Objekte als auch von Motiven aus der Alexanderdichtung in höfische Festrитуale, wofür der Fasan ein gutes Beispiel liefert. Es gab also ein direktes Zusammentreffen literarischer Darstellungstraditionen des Wunderbaren und dessen materieller Repräsentation. In Burgund diente hierbei als ein wesentliches Bindeglied die Heroisierung Alexanders, der als Identifikationsfigur Phillips des Guten und Karls des Kühnen gelten kann, wie Luka Fischer in seiner umfassenden Studie zur politischen Instrumentalisierung des Helden im spätmittelalterlichen Burgund zeigt.¹⁰ Auch vor diesem rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund scheint es ergiebig, nach den ideengebenden und legitimatorischen Funktionen des Alexanderromans für solche Sammlungspraktiken zu fragen.

Es soll freilich nicht angedeutet werden, dass der wahrscheinlich im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts entstandene, in einer rheinfränkisch-hessischen Handschrift überlieferte *Straßburger Alexander* in einem direkten Kontext zur Rezeption des Stoffes im Burgund des 15. Jahrhunderts stünde, die sich hauptsächlich auf französische Bearbeitungen stützte. Hiermit seien vielmehr nur einzelne besonders augenscheinliche Rezeptionspunkte angesprochen, die die konstitutive Bedeutung des Alexanderromans für höfische Sammlungskultur deutlich machen und die Frage aufwerfen, weshalb sich die Figur Alexanders als so anschlussfähig erweist für eine spezifische Narrativierung des Wunderbaren und dessen repräsentative Funktionalisierung.

Unter den drei überlieferten Bearbeitungen des Alexanderromans des Pfaffen Lambrecht ist die Straßburger Fassung die „am stärksten höfisierende“ und zugleich die früheste, welche die für den hiesigen Kontext maßgebliche Orientfahrt Alexanders aufnimmt.¹¹ In diesem Teil knüpft der Text neben dem Alexanderroman Alberics von Besançon vor allem an eine oder mehrere lateinische Bearbeitung(en) des griechischen Alexanderromans (Leo, Julius Valerius) sowie an das *Iter ad Paradisum* an.¹² Insbesondere im Anschluss an letztere Quelle er-

9 Vgl. Fischer: *Alexandres* (Anm. 1), S. 90.

10 Vgl. Fischer: *Alexandres* (Anm. 1), S. 88–93.

11 Vgl. Elisabeth Lienert: *Deutsche Antikenromane des Mittelalters*. Berlin 2001, S. 30. Der frühere *Vorauer Alexander* des Pfaffen Lambrecht behandelt nur die Zeit von Alexanders Jugend bis zum Tod des Darius. Zu den Zusätzen, die den *Straßburger Alexander* gegenüber anderen Überlieferungsträgern der Alexanderdichtung hinsichtlich der Inszenierung höfischer Kultur kennzeichnen, vgl. Udo Friedrich: *Überwindung der Natur. Zum Verhältnis von Natur und Kultur im Straßburger Alexander*. In: *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hg. von dems., Wolfgang Harms und C. Stephen Jaeger. Stuttgart, Leipzig 1997, S. 119–136, bes. S. 126–136.

12 Vgl. Lienert: *Deutsche Antikenromane* (Anm. 11), S. 30.

hält der Roman mit der Paradiesstein-Episode eine Schlüsselpassage, die den Text als eine Narrativierung der herrschaftslegitimatorischen Funktion von *mirabilia* lesen lässt. Der vorliegende Beitrag zeigt auch, dass eine kleine, aber entscheidende Variation des Gleichnisses vom Paradiesstein, die der *Straßburger Alexander* im Vergleich zum *Iter ad Paradisum* vornimmt, keineswegs zufällig ist, wie dies oft behauptet wurde, sondern im Zusammenhang der hier vorgestellten Lesart folgerichtig erscheint. Diese Variation unterstreicht ein besonderes Interesse an besagter Legitimationsfunktion in der spezifischen Bearbeitung des Stoffes.

Die Wunderkammer der Candacis

Im Folgenden wird auf die Episode eingegangen, die von der Ankunft und dem Aufenthalt Alexanders im Palast der Königin Candacis handelt. In diesem Palast, der als eine Wunderkammer identifiziert werden kann, werden vor allem die ästhetischen und magischen Eigenschaften von *mirabilia* vorgestellt und es wird gezeigt, wie sie kulturelles, soziales und symbolisches Kapital ihrer Besitzerin bilden. Alexander fungiert in dieser Episode hauptsächlich als Betrachter der Objekte. Als er in das von Candacis regierte Land Meroves kommt, zeigt sich das Wunderbare zunächst in der Natur, die er durchquert. Besonderen Wert legt der Erzähler Alexander hierbei auf die Authentifizierung seiner unmittelbaren subjektiven Erfahrung. (In dieser Passage ist der Erzähltext Teil eines Briefes, den Alexander an seine Mutter schreibt.)

Dô wir dannen solden rîten,
 des weges in beiden sîten
 di hôisten berge ih gesach
 (mit wârheit ih daz sagen mach),
 dar ie dehein man
 in diser werlt zô quam
 [...]
 Ich sah dâ lange boume,
 des nam ih allis goume.
 Daz obiz, daz dar ûf wôchs,
 daz was sô unmâzlichen grôz,
 daz ihs nit ne tar sagen.

(V. 5347–5367; Als wir fortreiten sollten, / sah ich zu beiden Seiten des Weges / die höchsten Berge / (wahrheitsgemäß kann ich das berichten), / zu denen je ein Mann / auf dieser Welt gekommen war [...] Ich sah dort hohe Bäume, / das alles nahm ich prüfend wahr. / Das Obst, das darauf wuchs, / das war so über die Maßen groß, / dass ich es nicht zu sagen wage.)¹³

13 Der Analysetext sowie die Übersetzung werden mit Versangabe im Fließtext zitiert nach der Ausgabe: Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman. Hg. von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007.

Der Wert solch subjektiver Erfahrung bei der Aneignung des Wunderbaren wird durch den Unsagbarkeitstopos bekräftigt und damit den Möglichkeiten der Überlieferung gegenübergestellt. Die Passage leitet auf den Besuch Alexanders in Candacis' Palast hin, indem sie die Bedeutung materieller repräsentativer Sammlungen von Wundern herausstellt, denn wo die Sprache versagt, müssen die Dinge selbst sprechen. Dort angekommen, beschreibt er neben überwältigenden Mengen edler Metalle, die in der Einrichtung verarbeitet sind, staunenswerte Verbindungen von natürlichen und künstlichen Wundern, etwa einen riesigen Wandbehang, der von Gold durchzogen, aus Seide gewebt, mit Edelsteinen und Elfenbein verwoben ist und Darstellungen unzähliger wunderbarer Tiere zeigt. Besonders an ihm ist außerdem, dass er von der Königin selbst gefertigt wurde:

Den meisterde Candacis,
wande si was listich unde wîs,
di rîche kuninginne
mit iren tiefen sinne.

(V. 5521–5524; Den hatte Candacis entworfen / denn sie war kunstreich und klug, / die mächtige Königin / mit ihrer tiefen Einsicht.)

Die Stelle expliziert, was in der ganzen Passage von Alexanders Besichtigung des Palastes vorgenommen wird – eine Schilderung der Figur der Candacis durch die von ihr gestalteten Räume. Der Wandbehang repräsentiert neben dem ökonomischen Kapital, das zur Herstellung all dieser Kostbarkeiten notwendig ist, auch Kunstfertigkeit, Geschmack und Klugheit, also kulturelles Kapital.

Sehr ausführlich beschreibt Alexander in längeren Abschnitten die Automaten, die Candacis besitzt und die ebenfalls gebaut wurden, „alse siz selbe gebôt“ (V. 5556; „wie sie es selbst befohlen hatte“). Solche Automaten dienten in der höfischen Repräsentationskultur einer „Performanz von Herrschaft“, indem ihre spezifische „Überwältigungsästhetik“, die sich aus „der Schönheit ihrer Technik, ihrer feinen Konstruktion, komplizierten Mechanismen und ungewöhnlichen [visuellen wie akustischen] Effekte[n]“ speist, sowohl Staunen als auch Furcht auslösten.¹⁴ Der Verdacht eines Wirkens magischer Kräfte, der vielfach festgehalten ist, ergibt sich einerseits aus einer mangelnden Beschreibung ihrer Funktionsweise, wie sie auch in Alexanders Schilderung nur lückenhaft gegeben ist. Dieser Verdacht ist andererseits auch ihr beabsichtigter Effekt.¹⁵ Besonderen Eindruck macht auf Alexander die auf Rädern fahrende und von Elefanten gezogene Kemenate der Königin. Eine solche hätte Alexander am liebsten auch in Griechenland:

„Wolde got der gûte,
hêtih und mîn mûter

¹⁴ Eming: Luxurierung (Anm. 3), S. 67. Vgl. Reinhold Hammerstein: Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt. Bern 1986, S. 57f.

¹⁵ Vgl. Hammerstein: Macht (Anm. 14), S. 145.

dise kemenâten
alsus wol berâten
mit disen elfanden
heim ze Kriechlande!'

(V. 5671–5657; ‚Wollte der gute Gott, / dass ich und meine Mutter / diese Kemenate/ so wohl versehen/ mit diesen Elefanten/ daheim in Griechenland hätten!‘)

Der Wunsch Alexanders, seinen Machtanspruch durch die Aneignung solcher Wunder repräsentativ zu verwirklichen, ist hier unverkennbar. Candacis jedoch erwidert darauf:

[...] ‚Alexander,
daz wære ein michil wunder,
hêtistu alsus lîhte
mir nû mîn gestifte
mit dînen worten benomen,
und wâriz ze Kriechen comen,
mit sus samfter arbeit
wênistu, iz ne wære mir leit?‘

(V. 5679–5686; ‚Alexander, / das wäre sehr verwunderlich, / hättest du mir nun / das von mir Erbaute / so leicht mit deinen Worten genommen, / und wäre es so mühelos / nach Griechenland gekommen, / glaubst du, es wäre mir nicht Leid?‘)

Diese Frage enthält eine metapoetische Komponente, da sie nicht nur auf Alexanders im Dialog zuvor geäußerte Bemerkung bezogen werden kann, sondern insgesamt auch auf den Brief, welcher den Erzähltext bildet. Candacis' Frage ruft noch einmal implizit den schon vom Erzähler verwendeten Unsagbarkeitstopos auf: Ein solches Wunderwerk wie das der Kemenate kann Alexander nicht Kraft seiner Worte errichten. Damit macht Candacis ein Problem deutlich, das sich über die ganze Episode durch Alexanders umfangreiche und detaillierte Beschreibungen der Wunder, die ihm begegnen, zeigt. Die Erzählung erscheint zwar – ebenso wie die in ihr beschriebenen Dinge selbst – als eine eindrucksvolle Form der Aneignung wunderbarer Objekte. Staunenswertes wird detailreich beschrieben. Die Beschreibungen folgen dabei einem Prinzip sukzessiver Steigerung, wodurch die Objekte in ihrer vollen Größe und Pracht effektiv erzählerisch konstruiert und auratisiert werden.¹⁶ Diese Form der Aneignung besitzt aber einen Makel gegenüber der materiellen Erschaffung oder Aneignung solcher Objekte. Zwar können sowohl das Objekt selbst als auch das Erzählen von ihm Staunen evozieren. Der in der Erzählung verdeutlichte wesentliche Unterschied besteht aber darin, dass

¹⁶ Vgl. Eming: Luxurierung (Anm. 3), S. 77f.

Alexander die Rolle eines Betrachters und Candacis die der Besitzerin einnehmen. In der Terminologie Bourdieus gesprochen, bedeutet dies: Alexander inkorporiert zwar kulturelles Kapital und sein Reisebericht kann der Vermittlung dieses Kapitals dienen, ohne den Zugriff auf das objektivierte kulturelle Kapital, das mit den *mirabilia* verbunden ist, kann er sich deren repräsentative Funktion jedoch nicht zunutze machen. Dass er das Problem des Besitzes in seinem Bericht anspricht, stellt im Gegenteil seine Reputation erheblich infrage. Candacis' provokante Bemerkung könnte Alexanders Ansinnen, sich selbst ein solches Wunderwerk zu beschaffen, noch bestärken, doch weist sie diesen Anspruch gleichzeitig zurück. Es ‚wäre ihr Leid‘, wenn er sich erfüllte, weil dies den exzeptionellen Charakter und damit das Staunenswerte dieses Wunderwerks schmälern würde. Entsprechend ist das Geheimnis über die Wirkweise ihrer Automaten ein entscheidendes Element der repräsentativen Inszenierung.¹⁷

Dieser Aspekt wird deshalb so deutlich, weil sich in direkter Folge eine Szene anschließt, die das Prinzip Herrschaftswissen ausführt: Während Candacis Alexander nämlich den benannten Unterschied zwischen Erzählen und Besitzen aufzeigt, demonstriert sie gleichzeitig, dass sie mehr über Alexander weiß, als dieser glaubt. Sie kennt Alexanders Namen, den er ihr eigentlich verheimlicht hatte, denn er gibt sich zunächst als ein Bote aus seinem Gefolge aus. Falk Quenstedt erkennt in dem Inkognito, um das sich Alexander bemüht, die Funktion, die *mirabilia* der Candacis zu besichtigen, ohne die machtpolitischen Konsequenzen zu tragen, die normalerweise mit der „Agonalität des Staunens im Rahmen diplomatischer Praxis“ verbunden sind, denn wenn „ein Herrscher die Wunder eines anderen betrachtet, geht es nicht um das Staunen allein, sondern um Anerkennung und das Aushandeln von Machthierarchien.“¹⁸ Diese Interpretation erscheint umso plausibler, als die Auflösung des Inkognito und die damit verbundene Herabsetzung Alexanders durch ein weiteres Motiv sehr effektiv inszeniert wird:

Als Candacis Alexander in ihre Kemenate hineinführt, muss er entdecken, dass dort ein Porträt von ihm hängt.¹⁹ Spätestens hier wird deutlich, dass es sich

17 Vgl. Falk Quenstedt: *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur*. Straßburger Alexander, Herzog Ernst, Reise-Fassung des Brandan. Wiesbaden 2021, S. 234–243. Quenstedt verbindet hier die Interpretation der Episode mit einem Exkurs über Automaten, höfische Repräsentation und einen Kulturtransfer von Ost nach West. Berichte von Automaten gelangten bis ins 13. Jahrhundert vor allem aus den Höfen der islamischen Welt und aus Byzanz nach Europa, während es sie in Europa zu dieser Zeit – abgesehen von einzelnen diplomatischen Geschenken – noch nicht gab. Innerhalb der höfischen Literatur des Hochmittelalters lässt sich ein wachsendes Interesse an solchen Apparaturen beobachten, wobei häufig „ein Wissensdefizit zwischen ost-mediterranen Höfen und westlichen Protagonisten“ angezeigt wird. (Ebd., S. 234.) Vgl. Elly Rachel Truitt: *Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art*. Philadelphia, PA 2015, S. 5, 26–32; Vgl. Hammerstein: *Macht* (Anm. 14), S. 29–86.

18 Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 17), S. 242f.

19 Auch topologisch wird hier ein Prinzip der Ver- und Entbergung deutlich, das für Schatzkammern und Wunderkammern mit ihrer Situierung in einem exklusivem Raum und für die Architektur von Kunstschränken gleichermaßen typisch ist sowie auch für die mittelal-

bei dem Palastrundgang um eine Machtdemonstration handelt, die den großen Feldherren ohnmächtig erscheinen lässt. Er verliert im wahrsten Sinne des Wortes sein Gesicht und wechselt nun von der Rolle des Betrachters in die eines Objekts von Candacis' Sammlung. Jutta Eming weist darauf hin, dass Candacis das Arrangement so raffiniert gestaltet, dass sie Alexander sich plötzlich in dem Bild wie in einem Spiegel betrachten lässt und dadurch zu einer Selbsterkenntnis zwingt:

Erkenntnis wird zur Selbsterkenntnis einer Begrenztheit der eigenen Herrschaft und des Wunsches nach der Nähe zu einer Frau, welche wie die Mutter Alexanders Größe reflektiert, ohne sie zu übertreffen. Denn die Situation, die Candacis ihm mit der Demonstration ihrer Verfügungsgewalt bereitet hat, ist beschämend: Sie kann ihn nicht nur in die Schranken weisen, ihn verführen und regelrecht entführen, sondern seine Perspektive auf ein Geschehen, das er zu kontrollieren glaubte, komplett verkehren, indem sie zu erkennen gibt, dass sie dessen Fäden heimlich geführt hat.²⁰

Eming fügt hinzu, dass das Erzählelement der heimlichen Lenkung durch „Frauen der Anderswelt“ in den höfischen Romanen weitere Verbreitung findet, vor allem in solchen, die das Erzählmuster einer Feenerzählung beinhalten.²¹ Die Macht, die Candacis hier über Alexander ausüben kann, wird, da sie ihm nach und nach erst während der Führung durch Ihren Palast gewahr wird, in assoziativen Bezug gestellt zu ihren Möglichkeiten, sich eine umfassende Sammlung von *mirabilia* anzueignen. Parallel wird so die Bedeutung objektivierten wie auch inkorporierten kulturellen Kapitals verdeutlicht. Die Hierarchie, die zwischen den beiden entsteht, gründet sich auf ein Wissensgefälle und die Kontrolle über Geheimnisse, die durch Candacis' Sammlung von *mirabilia*, insbesondere durch Alexanders Bildnis, symbolisch repräsentiert werden. Damit wird klar, weshalb das kulturelle Kapital der Sammlerin, in Form von Kenntnissen und Verständnis über die von ihr gesammelten Objekte, ein exklusives sein muss, um hieraus Macht abzuleiten. Candacis führt Alexander nach Belieben in einen Teil der Geheimnisse ihrer Wunderkammer ein und hält ihm andere verschlossen, während es Alexander nicht gelingt, das Geheimnis seines Namens, seiner Person und seiner Geschichte zu wahren.

Si sprah: ‚Alexander,
nû du dîn bilide hâst gesehen,
nû mûstu mir von rehte jehen,

terliche literarische Inszenierung des Wunderbaren, die üblicherweise in Sonderräumen wie Höhlen, Grotten, Kemenaten und Kammern verortet ist. Vgl. Andreas Hammer: Höhle, Grotte. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hg. von Tilo Renz, Monika Hanauska und Matthias Herweg. Berlin, Boston 2018, S. 286–296, bes. S. 289; vgl. Gabriele Schichta: Kemenate, Gemach, Kammer. In: Ebd., S. 341–352, bes. S. 346.

²⁰ Eming: Luxurierung (Anm. 3), S. 80.

²¹ Vgl. Eming: Luxurierung (Anm. 3), S. 80.

daz ich dih wol irkenne,
 wandih dih rehte nenne.
 Ih weiz wol, wer du bist.
 Dih ne hilfit neheine dîne list,
 di du canst, helit balt,
 du ne stês an mîner gewalt.

(V. 5708–5715; Sie sprach: ‚Alexander, / da du nun [dein] Bild gesehen hast, / musst du mir jetzt mit Grund zugestehen, / dass ich dich genau erkenne, / weil ich dich richtig nenne. / Ich weiß genau, wer du bist. / Keine deiner Listen, / auf die du dich verstehst, kühner Held, verhilft dir dazu, / dass du nicht in meiner Gewalt stehst.)

Sodann zählt Candacis die Länder auf, die Alexander erobert hat und schließt mit der Bemerkung „Nû hât dih bedwungen / âne fehten ein wîb.“ (5724f.; „Jetzt hat dich / eine Frau ohne Kampf bezwungen.“) Die ‚Listen‘, auf die sich Alexander so gut verstehe und die ihm den Erfolg bei seinen Eroberungen eingetragen haben, wirken bei Candacis nicht. Mit dieser Erkenntnis derart durch eine Frau konfrontiert, sieht sich Alexander in seiner Ehre so beschämt (und damit um sein symbolisches Kapital derart betrogen), dass er sogleich den Sinn seines weiteren Lebens infrage stellt. Candacis fragt Alexander, was seine siegreichen Eroberungszüge ihm nun in dieser Situation nützen und hält ihm – in Anlehnung an das Rad der Fortuna – vor, dass niemand, der sich so überhebt, davor gefeit ist, dass sich sein Glück ins volle Gegenteil verkehrt. Sie bringt ihn durch solche Unterweisung überdies in ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, was seine Depravation verstärkt. Zugleich wird durch die Mahnung vor Hoffart eine weitere Eigenschaft von *mirabilia* relevant – ihre Offenbarungsfunktion. Für die Narrativierung herrschaftslegitimatorischer Funktionalisierung ist sie von entscheidender Bedeutung, wie sich im weiteren Verlauf des Romans herausstellt. Dass Candacis auf das Rad der Fortuna anspielt, kann dabei als eine implizite narrative Prolepse betrachtet werden, denn schlussendlich wird sich das Blatt für den Protagonisten noch einmal wenden – ausgelöst durch die Offenbarung, die ihm durch den wunderbaren Paradiesstein zuteilwird.

Der Paradiesstein – Alexanders Offenbarung

In der Paradiesstein-Episode zum Ende des Romans rückt das Thema der Offenbarungsfunktion von *mirabilia* ins Zentrum der Erzählung. Diesmal wird es Alexander sein, der durch ein Wunder nicht nur einen gottgefälligeren Sinneswandel erlebt, sondern auch politisch davon profitiert und Candacis' Machtanspruch wiederum übertrifft. Zunächst aber muss Alexander eine weitere Niederlage hinnehmen: Als er mit seinem Gefolge am Tor des Paradieses anlangt und dieses zu erobern sucht, werden sie von einem alten Mann durch das Geschenk eines kostbaren Steins von diesem Vorhaben abgebracht. Der Alte lässt Alexander durch dessen Boten ausrichten, „ob er wille genesen“ (V. 6471; „wenn er gerettet werden

will“), schnell den Rückzug anzutreten, schilt Alexanders Hoffart und prophezeit ihm, dass der Stein bei Alexander eine *conversio* auslösen wird:

Wes wênet Alexander?
 Ein man ist als ein ander,
 beide fleisc unde bein.
 Sehet, bringet ime disen stein.
 Er is vile tûre,
 stark is sîn natûre.
 Iz wizzen lutzil lûte
 waz der stein bedûte.
 [...]

 Swanne ime wirt bescheinet,
 waz der stein meiniet,
 sô mûz er sih gemâzen
 [...]

(V. 6481–6497; Was bildet sich Alexander ein? / Ein Mann ist er wie der andere, / Fleisch und Knochen. / Seht, bringt ihm diesen Stein. / Er ist sehr kostbar, / über außerordentliche Eigenschaften verfügt er. / Wenige Menschen wissen, was der Stein bedeutet. [...] Wann immer ihm gezeigt wird, / was der Stein bedeutet, / dann wird er sich mäßigen)

Alexander zieht tatsächlich mit seinem Heer ab. Die anschließende Episode ist vor allem dadurch geprägt, dass sich sein zentrales Handlungsmotiv durch das Schlüsselereignis der Begegnung mit dem Stein grundlegend ändert. In dem Zitat findet die Exzeptionalität des Objekts in der Exklusivität der wenigen, die seine ‚Bedeutung‘ ergründen können, ihre Entsprechung. Der Stein ‚adelt‘ seinen kundigen Besitzer, wohingegen Alexander nur ein „man ist als ein ander“. Ganz im Sinne dieser Umwertung des Protagonisten und seiner prophezeiten Wandlung richten sich seine künftigen Bemühungen nun nicht mehr auf weitere Eroberungen, sondern darauf, das Geheimnis des wunderbaren Objekts zu verstehen. Dazu bestellt er nach seiner Rückkehr nach Griechenland Gelehrte aus allen Teilen seines Reiches zu sich. Die Worte des Alten aus dem Paradies bewahrheitend („iz wizzen lutzil lûte“), gehen die Vermutungen der vielen Naturgelehrten, die diesem Ruf folgen, allesamt fehl. Dies liegt daran, dass sie sich zuvörderst um eine Kategorisierung des Steins bemühen – sei es ein Topas, Beryll, Onyx, Amethyst, Jaspis oder Saphir mit ihren jeweils spezifischen Eigenschaften.²² Lediglich „ein jude vil alt“ (V. 6627; „ein sehr alter Jude“), von dem gesagt wird, „sîn wisheit wâre manicfalt“ (V. 6628, „seine Weisheit sei mannigfaltig“), erkennt als *einzigster* die *Einzigartigkeit* des Steins und damit seine Bedeutung:

²² Vgl. Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 17), S. 259.

Er sprah: „Nû nist noh nie ne wart
 nehein sîn gelîche
 In allen ertrîche.
 Er ist tûre unde gût.
 Er gibit harte stolzen mût
 [...]”

(V. 6654 – 6658; Er sprach: „Weder gibt es ihn noch gab es jemals / eines seinesgleichen / auf dem ganzen Erdreich. / Er ist kostbar und edel. / Er verleiht sehr stolzen Sinn)

Den Wert des Steins, der darin besteht, dass er „stolzen mût“ verleiht – an dieser Stelle wohl am besten mit ‚stolzem‘ oder auch ‚edlem Sinn‘ zu übersetzen – bringt der Gelehrte also mit dessen Kostbarkeit sowie vor allem mit dessen Exzeptionalität in Verbindung. Er verdeutlicht Alexander nun die Bedeutung des Steins durch ein gleichnishaftes Experiment bzw.: Eigentlich führt er Alexanders prophezeiten Gesinnungswandel durch diese Demonstration erst herbei. Er lässt sich eine Waage bringen, legt auf eine Waagschale den Stein und auf die andere zunächst in mehreren Versuchen immer mehr Gold. Trotz der Schwere des Goldes zieht die Waagschale mit dem Stein nach unten, welcher gerade so groß wie ein Auge ist. Danach legt er in die andere Waagschale eine Feder und ein wenig Erde, woraufhin diese nach unten und der Stein nach oben zieht. Diese doppelte Eigenschaft des Steins wird als ein Wunder betrachtet und Alexander gilt als auserwählt, es zu schauen, damit Gott ihm etwas dadurch mitteilt.

Der Jude deutet den Stein so, dass er einem schwachen Menschen gleiche, der sich selbst „nider druckete“ (V. 6735; „niederdrückte“), indem er „das Gold ûf zuckete“ (V. 6736; „in die Höhe riss“). Im zweiten Teil des Experiments hingegen werde der Mensch durch die Feder symbolisiert, die wie er eines Tages mit Erde vermischt wird. Wofür der Stein im zweiten Wiegevorgang steht, wird in der Interpretation des Gelehrten nicht ganz deutlich. Sein Aufsteigen suggeriert in Zusammenhang mit der Interpretation des ersten Wiegevorgangs jedenfalls eine positive Wendung. Die abschließende Betonung der doppelten Eigenschaft des Steines mit seiner „swâre“ und seiner „lîhte“ (V. 6757, „Schwere“ und „Leichtigkeit“) dient nämlich als Einstieg zu einem Appell des Erzählers an den Leser, sich von seiner Sündhaftigkeit zu bekehren und Gott zu ehren, um von ihm aus der Not erlöst zu werden. Es überwiegt dabei die Erlösungshoffnung gegenüber der Mahnung vor Sünde. Durch die mit dem Paradiesstein verbundene Offenbarung entwickelt sich Alexander zu einem idealen Herrscher, der aller Gier und Hoffart abschwört, der die Frauen und Männer seines Landes ehrenwerter behandelt, als er es vorher getan hatte, und der seine „site“ und sein „gemûte“ – also „Gewohnheit“ (auch ‚Haltung‘ oder ‚Benehmen‘) und „Einstellung“ (auch ‚Gesinnung‘ oder ‚Streben‘) – in jeder Hinsicht zum Guten wendet (V. 6812f.).

Einer näheren Betrachtung wert ist die Abweichung, die der *Straßburger Alexander* in dieser Episode von der für sie wichtigsten Quelle nimmt: Im *Iter ad Para-*

disum hat der Stein nicht nur die ungefähre Größe, sondern explizit die Form und Farben eines menschlichen Auges:

[...] dieser [Stein], wie er in Form und Farbe erscheint, ist wahrlich ein menschliches Auge, welches, solange es das Lebenslicht innehat, von ganzer Begierde getrieben wird, sich an einer Vielfalt von Neuheiten weidet, [...] ²³

Die Augenform steht hier also nicht etwa symbolisch für die Schau Gottes, sondern für ein rein weltliches und sinnliches Erfahrungs- und Wissensstreben, das Augustinus in seinen Betrachtungen über *curiositas* nach den Worten des Evangelisten Johannes *concupiscentia oculorum*, ‚Augenlust‘ nennt.²⁴ Auch im *Iter ad Paradisum* lässt sich Alexander – allerdings noch nicht zurück in Griechenland, sondern in Susa – von verschiedenen Gelehrten zur Bedeutung des Steins beraten. Auch hier wiegt ein jüdischer Gelehrter den Stein, um Alexander seine Bedeutung zu erläutern, geht dabei aber anders vor: In dem zweiten Vorgang wird ebenfalls der Stein mit einer Feder aufgewogen, jedoch wird hierbei der Stein, nicht die Feder mit Erde bedeckt. In der anschließenden Deutung ist weniger von einer ‚Befreiung‘ der menschlichen Seele von irdischen Gütern die Rede. Sie ist vielmehr mit einer deutlich stärkeren Kritik an Alexanders Herrschafts- und Lebensweise verbunden: Alexander, durch das steinerne Auge versinnbildlicht, wiege mit seiner Gier nach irdischen Gütern (und Wissen) den Reichtum der Erde auf, ohne durch den Besitz derselben jemals befriedigt zu werden. Im Tode jedoch, von Erde bedeckt, habe er so wenig Gewicht, also Wert, dass keine Feder ihn aufwiegen

23 „[...] hic, quemadmodum videtur forma et colore, revera humanus est oculus, qui, quamdiu vitali potitur luce totius concupiscentie estibus agitur, novitatum multiplicata pascitur [...]“ (Alexandri Magni iter ad Paradisum. Ed. v. Julius Zacher 1859. Hier zitiert nach der Ausgabe: Lamprechts Alexander. Nach den drei Texten mit dem Fragment des Alberic von Besançon und den lateinischen Quellen. Hg. von Karl Kinzel. Halle 1884, S. 380f., übersetzt vom Verfasser).

24 Zur Interpretation der Augenform des Paradiessteins vgl. Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 17), S. 261f. Zur *concupiscentia oculorum* vgl. Aurelius Augustinus: *Enarrationes in Psalmos* 1–50. Pars 1: *Enarrationes in Psalmos* 1–32. Hg. von Giemens Weidmann. Wien 2003, 8,13 mit Bezug auf 1 Joh 3.16. Vgl. auch Marina Münkler: *Curiositas* als Problem der Grenzziehung zwischen Immanenz und Transzendenz in der *Historia von D. Johann Fausten*. In: Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens. Hg. von Martin Baisch und Elke Koch. Freiburg i. Br. 2010, S. 45–69, hier S. 51. Die erweiterte Semantik von *curiositas* ist bei den meisten christlichen Autoren von der römischen Antike bis ins hohe Mittelalter überwiegend negativ konnotiert, wengleich *curiositas* bisweilen auch als nützlich angesehen werden konnte. Vgl. hierzu Barbara Vinken: *Art. Curiositas/Neugierde*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2000, S. 794–813 sowie ausführlich die sehr umfassende Darstellung bei Günther Bös: *Curiositas*. Die Rezeption eines antiken Begriffs durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin. Paderborn u. a. 1995. Der Bezug auf das Auge als vorzüglichstes Medium für die ‚Neugierde‘ findet sich im Anschluss an Augustinus bspw. auch bei Bonaventura, Papst Gregor I., Petrus Damiani, Petrus Abaelard, Bernhard von Clairvaux und Thomas von Aquin (Vgl. ebd., S. 134, 142, 154–158, 165f., 191, 204). „Gemäß biblischer Tradition zeigen sich in den Augen der Menschen Eigenschaften und Stimmungen, wie z.B. Begehrlichkeit, Unkeuschheit, Stolz, Neugierde, Zorn oder Neid, die ihm als Sünde angelastet werden.“ (Gudrun Schleusener-Eichholz: *Das Auge im Mittelalter*. München 1985, S. 797.)

kann.²⁵ Hier wird also sowohl das Absteigen als auch das Aufsteigen des Steins als etwas Negatives interpretiert. Der Gelehrte schließt seine Deutung mit einer eindrücklichen Warnung vor Gier und Hoffart, gerichtet ganz persönlich an Alexander, welcher zunächst ehrerbietend als „guter König“, „Lenker aller Klugheit“, „Bezwinger der Reiche“ und „Herr der Welt“ angesprochen wird, dessen Größe dann aber der „winzigen Gestalt“ des Steins gegenübergestellt wird. Mittels seiner Anschauung solle Alexanders ehrgeiziger Trieb gezähmt und er stattdessen auf den Glauben an die göttliche Gnade gelenkt werden.²⁶ Eben dieser direkte Vergleich zwischen der ‚Größe‘ Alexanders und der ‚Winzigkeit‘ des Steins entfällt im Straßburger Alexanderroman vollständig. Dass der Stein dort als „zemâzen cleine“ (V. 6688; „mäßig klein“) beschrieben wird, ist nur für den staunenswerten Effekt des Wiegeexperiments von Belang. Zudem wird er als „tûre unde gût“ (V. 6657; „kostbar und edel“) charakterisiert. Vor allem durch Letzteres erscheint das Vanitas-Motiv, mit dem im *Iter ad paradisum* ganz typisch die Darstellung vergänglicher Größe durch expliziten Verweis auf Vergänglichkeit und Nichtigkeit konterkariert wird, an dieser Stelle des Gleichnisses im *Straßburger Alexander* zurückgenommen. Es taucht erst am Ende des Romans wieder deutlich auf, wenn nach Alexanders Tod durch Vergiftung vom Erzähler vermerkt wird, es bleibt Alexander von allem Besitz nur noch so viel Erde, wie man für ein Grab braucht (V. 6826–6828).²⁷

Wie nun sind die Unterschiede in der Paradiesstein-Episode zwischen *Iter ad Paradisum* und dem *Straßburger Alexander* zu erklären, vor allem hinsichtlich des Stellenwerts des wundersamen Objekts und seines Besitzers? In der älteren Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts wurde diese Abweichung des *Straßburger Alexander* von dem *Iter ad Paradisum* meist als ein Fehler oder ein Missverständnis des Autors interpretiert, welcher das ursprüngliche Sinnbild ‚zerstöre‘.²⁸ In der Tat mag die im Wesentlichen ähnliche Deutung in der Version der Quelle zunächst

25 Vgl. Josef Quint: Die Bedeutung des Paradiessteins im ‚Alexanderlied‘. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hg. von dems. u. a. Hamburg 1964, S. 9–26, hier S. 11.

26 „Te igitur, o bone rex, te, inquam, moderatorem totius prudentie, te victorem regum, te possessorem regnorum, te mundi dominum, lapis iste prefiguratur, te monet, te increpat, te substantia exilis compescit ab appetitu vilissime ambitionis. quod salva gratia tua, domine mi rex, dixerim; [...]“ (Alexandri Magni iter ad Paradisum (Anm. 23), S. 381f.)

27 Vgl. Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman (Anm. 11), S. 32, 634

28 Vgl. Quint: Die Bedeutung (Anm. 25), S. 18. Quint knüpft in seiner ausführlichen Interpretation einer ‚missverstandenen‘ Rezeption des Gleichnisses im *Straßburger Alexander* an eine ganze Reihe solcher Einschätzungen an (Vgl. ebd., S. 15f.): Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. 1. Leipzig 1833, S. 229: „Die Allegorie ist in dem lat. iter ad paradisum [...] durchsichtiger“; Alexander. Gedicht des zwölften Jahrhunderts vom Pfaffen Lamprecht. Urtext und Übersetzung nebst geschichtlichen und sprachlichen Erläuterungen [...] von Heinrich Weismann. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1850, S. 551 [Kommentar]: „Der Meinung, daß die Auffassung in dieser Hschr. [des *Iter ad Paradisum*], nach welcher erst der Stein das Gold aufwägt, dann er selbst mit etwas Erde bedeckt und von der Feder aufgewogen wird, die klarere sei, muß ich ebenfalls vollkommen beipflichten“; Werner Schröder: Zum Vanitas-Gedanken im deutschen Alexanderlied. ZfdA 91 (1961–1962), S. 53: „Der deutsche Dichter hat den Gleichniswert des Bildes nicht ganz begriffen.“, ebd. S. 54: „Wie man sieht, ist das Bild zerstört [...]“

leichter nachvollziehbar erscheinen. Dass es bei dem Stein in beiden Versuchen um denselben Menschen – einmal im Leben und dann im Tod – geht, erschließt sich leichter, wenn die Erde tatsächlich auf die Waagschale des Steins, nicht auf die der Feder gelegt wird. Anna Mühlherr pflichtet diesen Deutungsansätzen daher insofern bei, als sie der lateinischen Fassung ebenfalls eine stärkere ‚Bündigkeit‘ bescheinigt, hält aber den einseitigen Werturteilen entgegen, dass die deutsche Fassung überraschungsreicher sei und mehr Irritationsmomente beinhalte, die für eine Interpretation fruchtbar gemacht werden können.

Hier hat der weise Mann, der den Stein zu deuten versteht, offensichtlich im Arrangement der Wiegevorgänge sehr viel mehr Handlungsspielraum. Er wirkt sozusagen etwas einfallsreicher als der Kollege der lateinischen Fassung [...] Dies bedeutet, dass der Weg der Vermittlung in der deutschen Fassung unruhiger gestaltet ist, größere Aufmerksamkeit verlangt.²⁹

Der veränderte Vorgang führt grundlegend zu einer ähnlichen Deutung, die darauf gerichtet ist, Alexander zur *māze* (Mäßigung) zu bringen. Der Weg zu dieser Deutung ist jedoch im *Straßburger Alexander* mit einem stärkeren symbolischen Inhalt der ins Gleichnis integrierten Gegenstände verbunden: Im ersten Wiegevorgang steht hier der Stein für den von Irdischem belasteten Menschen, dann im zweiten Wiegevorgang die Kombination aus Feder und Stein für dessen Tod und der nach oben ziehende Stein für eine Läuterung. Im Vergleich dazu fällt der Kombinationsreichtum im *Iter ad Paradisum* geringer aus: Dort steht der Stein in beiden Wiegevorgängen für den Menschen und der Symbolgehalt der Feder beschränkt sich auf ihr Gewicht. Dies sei zunächst einmal festgehalten, um im Folgenden zu hinterfragen, welche Funktion der Zuwachs an Komplexität des Gleichnisses im *Straßburger Alexander* vor dem Hintergrund der Darstellung kulturellen und symbolischen Kapitals im Roman hat.

Die Interpretationen der älteren Forschung gehen von einer irreführenden Prämisse aus, wenn sie die Variante des Gleichnisses hinsichtlich seiner ‚Klarheit‘ oder ‚Durchsichtigkeit‘,³⁰ also seiner Konsistenz bewerten, weil sie damit weder der Gattungstradition noch dem spezifischen Kontext des Gleichnisses im Roman gerecht werden. Kurt Erlemann benennt als typisch für die Parabel zum einen ihre Konterdetermination. Wie bei einer Metapher liegt ein Überraschungseffekt durch eine unerwartete Bedeutung des Beschriebenen vor, die sich erst aus dem Kontext ergibt. Darüber hinaus zielt im Unterschied zu dem einfachen ‚besprechenden Gleichnis‘ im Neuen Testament, bei dem in kurzer Ausführung ein alltäglicher Naturvorgang zur Verdeutlichung einer Gesetzmäßigkeit angeführt wird, das mit einer längeren Handlung verbundene ‚erzählende Gleichnis‘, die

29 Anna Mühlherr: Zwischen Augenfälligkeit und hermeneutischem Appell. Dinge im ‚Straßburger Alexander‘. In: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Henrike Lähnemann und Sandra Linden. Berlin, New York 2009, S. 11–26, hier S. 24.

30 Vgl. Anm. 28.

Parabel, nicht auf unmittelbare Plausibilität. Der mit dem Bedeutungsübertrag verbundene Überraschungseffekt löst sich hier nicht unbedingt auf.³¹

Im Falle des Gleichnisses des jüdischen Gelehrten im *Straßburger Alexander* – um die Gattungsdefinition einmal auf diesen Textausschnitt anzuwenden – besteht ein erster Erwartungsbruch im plötzlichen Aufsteigen des Steins während des zweiten Wiegevorgangs, denn man würde freilich nicht erwarten, dass die Feder schwerer wiegt als Gold. Erst durch den Kontext (die Deutung des Gelehrten) wird das Bild verständlicher. Zudem aber wird eine zweite Determinationserwartung, nämlich, dass mit der Deutung durch den hierfür eigens bestellten Gelehrten alle im Bild aufgeworfenen Rätsel aufgeklärt werden, ebenfalls durchkreuzt durch den wechselnden, bzw. teilweise unklaren Symbolgehalt der in das Gleichnis integrierten Gegenstände. Die *Ausdeutung* des Gleichnisses bleibt unvollständig, wodurch aber gerade seine komplexe *Bedeutung* betont wird.

Um die Symbole und ihre Kombinationen zu deuten, bedarf es im *Straßburger Alexander* folglich auch einer größeren Kompetenz als in der Vorlage, was die ‚mannigfaltige‘ Weisheit des Juden (V. 6628) unterstreicht und die Bedeutung kulturellen Kapitals für die repräsentative und legitimatorische Funktionalisierung von *mirabilia* hervorhebt. Zugleich lässt sich eine Ausdifferenzierung kulturellen Kapitals beobachten, da ja auch die anderen Gelehrten über solches verfügen, aber das religiös geprägte kulturelle Kapital des jüdischen Weisen schwerer wiegt. Dem Prinzip der Exegese folgend, verdeutlicht gerade die Inkonsistenz und Mehrdeutigkeit des Gleichnisses, die im *Straßburger Alexander* im Vergleich zur Quelle verstärkt wird, den Offenbarungsgehalt des Steins.³² Die Naturgelehrten, die Alexander bestellt, verkennen diesen Bedeutungsgehalt, indem sie eindeutige Erklärungen in Form von Kategorisierungen anbieten. Nur der Thoragelehrte vermag ihn zu erkennen.

31 Vgl. Kurt Erlemann. Art. Gleichnis II. Neutestamentlich. In: Lexikon der Bibelhermeneutik. Begriffe – Methoden – Theorien – Konzepte. Hg. von Oda Wischmeyer. Berlin 2009, S. 224; Vgl. auch Kurt Erlemann: Art. Gleichnisse (NT). In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/48932/> (Letzter Zugriff am 15.10.2021). Erlemann bezieht sich in seiner Typologie des Gleichnisses und der Parabel auf das Neue Testament, benennt damit aber gleichzeitig wesentliche Merkmale einer auf diesen Kontext zurückgehenden Gattungstradition.

32 Die Deutung erinnert sehr an den vierfachen Schriftsinn der mittelalterlichen christlichen Bibelinterpretation: Nachdem im Literalsinn die Eigenschaften des Steins durch das Experiment genau geprüft und beschrieben werden, geht der Gelehrte ein auf den typologischen Sinn der Glaubenslehre: „Dô sprach der judische man: ‚Wollent irz rehte verstân, / sô hîz got machen / sus wunderliche sachen / dem kuninge ze lëren.“ (V. 6706–6709; „Da sprach der Jude: / ‚Wenn ihr es genau wissen wollt: / Gott befahl, / solch außerordentliche Dinge zu bewerkstelligen, / um den König zu belehren.“ Es folgt im tropologischen Sinn eine moralische Lehre: „Ir sult von uheren sunden / ûh schiere bekëren [...]“ (V. 6760f.; „Ihr sollt euch schnell von euren Sünden / bekehren [...]“) und im anagogischen Sinn eine eschatologische Auslegung mit Verweis auf den Platz im ewigen Himmelreich Gottes, der demjenigen winke, der sich an die Lehre des Steins halte.

Das rätselhafte Gleichnis zeigt also, wie wichtig (ein religiös geprägtes) kulturelles Kapital ist, um aus dem Besitz von *mirabilia* symbolisches Kapital ableiten zu können. Alexander selbst hat das nötige kulturelle Kapital zunächst noch nicht inkorporiert, kann aber qua seiner Macht dennoch über kulturelles Kapital (in Form von Beratern) verfügen. Allerdings dient auch der materielle Besitz des wunderbaren Objekts (objektiviertes kulturelles Kapital) der Generierung inkorporierten kulturellen Kapitals. Schlussendlich zeigt sich Alexander im Stande, die Botschaft des Steins aufzunehmen und aus ihr zu lernen.

Alexanders Herrschaftslegitimation

Um zu beleuchten, wie im *Straßburger Alexander* die repräsentative und legitimatorische Funktion des Paradiessteins narrativiert wird, seien die schon ausgeführten Unterschiede zwischen dem Roman und seiner Quelle noch einmal im Wesentlichen zusammengefasst: Alexander nimmt mit dem Stein ein wertvolles Wunder nach Griechenland (hierin von der Vorlage abweichend), also ins Zentrum seiner Herrschaft, und wechselt in Folge der mit ihm verbundenen Offenbarung von der Rolle des rücksichtslosen Eroberers in die des idealen Herrschers. Diese Wandlung vor allem wird durch den Stein und die mit ihm verbundene Offenbarung initiiert. Die Gegenüberstellung von ‚Augenlust‘ und Gotteserkenntnis tritt gegenüber der Quelle in den Hintergrund, was sich in der Darstellung des Paradiessteins ausdrückt, der im *Straßburger Alexander* nicht mehr explizit die Gestalt, sondern lediglich die Größe eines menschlichen Auges aufweist. Nicht *curiositas* wird hier in erster Linie kritisch gewertet, sondern Alexanders ungezügelter Gier nach materiellem Reichtum und Macht.³³ Wiederum stellt die Offenbarung die Macht Alexanders auch nicht gänzlich infrage, sondern legitimiert sie im Gegenteil, indem sie seine Wandlung zum idealen Herrscher ermöglicht. Alexander legt nach seiner ‚Bekehrung‘ seine Herrschaft nicht ab und wählt etwa ein weltabgekehrtes Leben, sondern regiert weitere zwölf Jahre,

und plach gûter mâzen.
 Ouh begunder lâzen
 urlôge und giricheit
 und was mit zuhten gemeit
 unde berihte sîn rîche
 vil hêrlîche
 [...]

(V. 6815–6820; und befließigte sich rechten Maßhaltens. / Auch hörte er / mit Kriegen und Unersättlichkeit auf / und war mit höfischer Gesittung froh / und regierte sein Reich / ganz ausgezeichnet)

³³ Vgl. Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 17), S. 262.

Die Mahnung vor Hoffart und Gier ist zwar an vielen Stellen des Textes durchaus sehr präsent, scheint aber in der Gleichnis-Passage im Verhältnis zur Vorlage zurückgenommen, wenn der nach unten ziehende Stein weniger als Ausdruck von Unersättlichkeit und überhöhten Ansprüchen gedeutet wird, als vielmehr hinsichtlich der Belastung, welche der Mensch durch das Streben nach irdischen Gütern erfährt und dadurch „[n]iwit andirs wan ein cranc man“ wird (V. 6732; [n]ichtst anderes als ein schwacher Mensch“). Die Gegenbewegung, das Aufsteigen des Steins wiederum suggeriert eine positive Wendung und wird nicht, wie im *Iter ad Paradisum*, als Ausdruck von Nichtigkeit gedeutet. In diesem Sinne erscheint es wiederum doch konsequent, wenn im *Straßburger Alexander* die Erde auf die Feder, nicht auf den Stein gegeben wird.

In repräsentativer Hinsicht stellt damit das veränderte Gleichnis im Vergleich zur Quelle den Helden in ein vorteilhafteres Licht, wodurch auch der Wert des wunderbaren Objekts ein anderer wird: Der Stein versinnbildlicht im *Straßburger Alexander* nicht in erster Linie den im Leben gierigen, im Tode nichtswürdigen Menschen, er steht vielmehr sowohl für ein negatives als auch für ein positives Potential dieses Menschen, das in unterschiedliche Richtungen ausschlagen kann, je nachdem, ob er sich mehr dem Irdischen oder dem Jenseitigen zuwendet. Das Vanitasmotiv, welches sich im *Iter ad paradisum* mit der Deutung des Steins verknüpft, wird im *Straßburger Alexander* zurückgedrängt. In den Vordergrund rückt stattdessen die Läuterung, die durch die mit dem Stein verbundene Offenbarung bewirkt wird. Diese macht den Stein eigentlich erst zu einem veritablen Wunder, was dadurch bekräftigt wird, dass eine solche Läuterung Alexanders in mehreren vorangegangenen Episoden trotz versuchter Einflussnahme verschiedener Figuren nicht geglückt ist.³⁴ Für die repräsentative Funktion des Steins ist zudem entscheidend, dass er für die Geschichte von Alexanders *conversio* in beiden Etappen des Davor und Danach steht: Als Beweis für sein Vordringen bis an die Pforten des Paradieses ist er ein Ausdruck von Alexanders (ursprünglichem) Anspruch auf Weltaneignung und Weltbeherrschung. Gleichzeitig ist er Ausgangspunkt seiner Läuterung. Letztere legitimiert Alexanders Herrschaft gerade durch eine Beschränkung seines Herrschaftsanspruchs. Der Gegenstand kann als Repräsentationsobjekt fungieren, indem es diese herrschaftslegitimatorische Erzählung über Alexander in nuce symbolisiert. Dass er nicht nur der Mahnung Alexanders, sondern auch der Legitimation seiner Herrschaft dient, macht es möglich, ihn in Vergleich mit den Kostbarkeiten zu betrachten, die Alexander im Palast der Candacis

34 Als eine solche führt Mühlherr z.B. Candacis' Verurteilung von Alexanders Aneignungswunsch in Bezug auf ihre Kemenate an. Mit der Frage „[W]ênistu, iz ne wêre mir leit?“ (V. 5686; „[G]laubst Du, es wäre mir nicht leid?“) appelliert sie an seine Empathie. „Er soll sich in ihre Lage versetzen und ermessen, was ihr *gestifte* (V. 5682) ihr bedeute.“ (Mühlherr: Zwischen Augenfälligkeit (Anm. 29), S. 18.) Indem sie ihn seinem Bildnis gegenüberstellt, versucht sie ihn zu einer Reflexion seiner Herrscherrolle, die er mit einem „unbekümmerte[n] Ausgreifen auf Rechte, Hab und Gut anderer“ verbindet, zu zwingen, löst damit aber nur Zorn bei ihm aus. (Ebd., S. 19.)

so repräsentativ dargeboten werden und deren Betrachtung große Begehrlichkeit bei ihm auslösen. Gleichzeitig werden jene durch den Offenbarungscharakter dieses Wunders in ihrer Bedeutung noch übertroffen, wodurch Alexander – entgegen der Schmach, die ihm vorher zuteilgeworden ist – letztlich über Candacis triumphieren kann. Die Reichtümer, die sie ihm vorführt, verschaffen ihr Ansehen vor den irdischen Herrschern. Das Wunder jedoch, welches er nach Griechenland bringt, gibt seiner Herrschaft göttliche Legitimation.

Fazit – eine Ursprungserzählung der Wunderkammer

Die Paradiesstein-Episode kann als ‚Antwort‘ auf die Candacis-Episode gelesen werden, da sie die Bedeutung des Erzählens im Verhältnis zur materiellen Inszenierung von Objekten vorführt. Während in der Candacis-Episode der Unsagbarkeitstopos bei der Beschreibung von *mirabilia* immer wieder aufgerufen wird und Candacis Alexander vorhält, er könne das Staunenswerte ihrer Besitztümer nicht mit Worten nach Griechenland übermitteln (V. 5679–5686), zeigt sich in der Paradiesstein-Episode, dass die Bedeutung eines Wunders nicht durch Anschauung, sondern durch Erzählung, hier die Parabel, gestiftet wird. Der Affekt des Staunens wird im Roman als etwas beschrieben, das stark an die wunderbaren Objekte selbst gebunden ist. Erkenntnis und Offenbarung allerdings, die aus der Beschäftigung mit solchen Objekten hervorgehen können, wobei das Staunen den Ausgangspunkt bildet, wird über das Erzählen vermittelt. Dazu kann eine Narration an bestehende Narrative, wie etwa das Erwähltheitsnarrativ, anknüpfen. Ein solches ‚Narrativ‘ sei hierbei verstanden als Bezeichnung für eine Reihe inhaltlicher Kernbestandteile sowie auch mehr oder weniger zwingender schematischer Implikationen einer größeren Anzahl von Einzeltexten.³⁵ Erzählungen von Auserwählten gibt es unzählige, die aber in der Regel mehrere sehr ähnliche zentrale Erzählelemente aufweisen, welche das Erwähltheitsnarrativ kennzeichnen – etwa Transzendenzbrüche in Form von Wundern und Offenbarungen, Seltenheit sowie besondere Charakteristika und Vorbildfunktionen des Protagonisten. In Anknüpfung hieran wird im Alexanderroman eine spezifische Beziehung zwischen Objekten und Figuren der Erzählung hergestellt: Zwei Eigenschaften von exzeptionellen Objekten und exklusiven Betrachtern finden zusammen. Die Einzigartigkeit eines Objekts zeigt seinen Erkenntnis- oder Offenbarungsgehalt an, der sich aber nur Auserwählten erschließt, welche sich hierdurch wiederum in besonderer

35 Zum Verhältnis zwischen ‚Erzählmustern- und Identitätsmustern der Individuen‘ sowie ‚großen Erzählungen‘, hier mit Fokus auf den auch für Inszenierungspraktiken und Legitimationserzählungen bedeutsamen Aspekt der narrativen Identitätskonstruktion, vgl. Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien, New York 2008, S. 12–15. In seiner bewusst wenig festgelegten Minimaldefinition fasst Müller-Funk „das Narrativ als eine theoretisch strenger gefasste Kategorie, die auf das Muster abzielt, Erzählung als vorläufigen Begriff in einem formal unproblematisierten Allerweltssinn und Narration als einen Terminus, der den Akt und das Prozessuale mit einschließt und exakter ist als jener der Erzählung, die im Deutschen sowohl die Narration als auch das Narrativ einschließt.“ (Ebd., S. 15).

Weise auszeichnen. Diese Darstellung fügt sich in eine hoch- und spätmittelalterliche Betrachtungsweise der Natur, die Daston und Park mit einer Entsprechung zwischen der Hierarchie natürlicher Gegenstände und dem gesellschaftlichen Status von Personen beschreiben. Im Falle der *mirabilia*, die in der ‚Rangordnung‘ der Dinge ganz oben stehen, spiegelt „ihre Seltenheit oder Einzigartigkeit den Grad der Seltenheit und Einzigartigkeit wider, den ihre Besitzer auf der Skala des Adels und der Kultiviertheit erreichten.“³⁶ Aus dieser Darstellung des Verhältnisses zwischen Menschen und wunderbaren Objekten, zu der das Erwähltheitsnarrativ aufgerufen wird, entfalten sich verschiedene Inszenierungspraktiken und Legitimationsstrategien, welche die Aneignung und Erzählung von solchen Objekten bedingen.

Die zentrale Rolle des Erwähltheitsnarrativs bei der Begründung inszenatorischer und herrschaftslegitimatischer Funktionen von *mirabilia*-Sammlungen im Alexanderroman ist insofern interessant, als mit diesem Narrativ Vorstellungen von Exzeptionalität und Exklusivität einhergehen, die für die gesamte Tradition der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Wunderkammern prägend sein sollten. Die beschriebene – in verschiedener Hinsicht mit dem Alexanderkult in Verbindung stehende – Sammlungskultur am burgundischen Hof ist hierfür nur ein illustrierendes Beispiel unter verschiedenen Kontexten eines halben Jahrtausends. Exzeptionalität und Exklusivität waren auch dann noch die vorherrschenden Paradigmen bei der Einrichtung und Rezeption von Sammlungen, als im 17. Jahrhundert die religiös-meditativen sowie die repräsentativen Funktionen von Wunderkammern durch die Funktionen von Sammlungen als Studienort und Mikrokosmos ergänzt wurden und als im 18. Jahrhundert schließlich die Kategorie des Wunderbaren immer stärker hinter anderen Ordnungskategorien zurücktrat.³⁷

Die kurze Interpretation zweier Passagen des Alexanderromans zeigt den Fall einer literarischen Schilderung einer ausgeprägten Kultur des Sammelns von *mirabilia* am Hof mit hoher inszenatorischer Wirkung, wobei sich zur Entstehungszeit des Romans diese als reale Praxis in Europa erst anfänglich entwickelte.³⁸ Das Vorbild einer solchen Sammlungskultur verortet der Text in der ‚Wunderwelt‘ des Orients, konkret im Palast der Candacis. Dabei schildert der Text nicht nur den eindrucksvollen Charakter dieser Sammlung, sondern im selben Zuge wird auch erzählt, wie und wodurch Candacis‘ Sammlung ihrer Besitzerin Prestige einbringt. Die Anwendung des Kapitalsortenbegriffs konnte verdeutlichen, dass

36 Daston und Park: Wunder (Anm. 3), S. 80.

37 Daston zeigt, wie sich im ausgehenden 17. und im Verlauf des 18. Jahrhunderts aus einer sowohl religiös als auch erkenntnistheoretisch begründeten ‚Kritik am Staunen‘ eine Veränderung des Status‘ von Wundern in Naturphilosophie und Naturgeschichte vollzieht. (Daston: Die Lust (Anm. 2), S. 152, 169–175.) „Staunen wurde zur Belohnung der Neugierde, es war nicht länger Anreiz.“ Ebd., S. 174.) Die Bedeutung des Wunders als Ausgangspunkt offenbarungsgleicher Erkenntnis verlor sich also, nicht so schnell allerdings ein verstärktes Interesse von Sammelnden an besonders seltenen und außergewöhnlichen Objekten. Zur aufklärerischen Kritik am Staunen vgl. auch Stefan Matuschek: Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse. Tübingen 1991, S. 155–173.

38 Vgl. Daston und Park: Wunder (Anm. 3), S. 81–102.

der Text ein differenziertes Bewusstsein der unterschiedlichen Wirkungen von Sammlung als Inszenierungspraxis entfaltet. Beide vorgestellten Abschnitte, die Candacis-, wie auch die Paradiesstein-Episode, zeigen eindrücklich, wie objektivierte kulturelles Kapital in Form wunderbarer Objekte erst in Kombination vor allem mit inkorporiertem kulturellem Kapital seinen Wert erhält und für repräsentative sowie herrschaftslegitimatorische Zwecke eingesetzt werden kann. Dass dieses Prinzip zunächst an Candacis vorgestellt, dann von Alexander in gewisser Weise übernommen und übertroffen wird, deutet nicht zuletzt den Transfer einer Kulturpraxis von Osten nach Westen an.³⁹ Der Protagonist im *Straßburger Alexander* tritt zwar nicht so dezidiert als Sammler in Erscheinung, wie dies in anderen Versionen, vor allem im Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach der Fall ist,⁴⁰ gleichwohl kehrt er nicht mit leeren Händen nach Griechenland zurück: Von Candacis erhält er zum Abschied eine Reihe kostbarer und wunderbarer Geschenke, wie ein undurchdringliches Panzerhemd, den kostbarsten Mantel, ‚den je ein Mann besaß‘ sowie zum Schluss eine diamantenbesetzte Krone (V. 5920–5946). Dieser krönende Abschluss von Candacis’ Palastführung ist sicher vordergründig im Kontext ihrer Repräsentation und Machtdemonstration gegenüber Alexander zu betrachten. Gleichzeitig aber dienen die Schenkungen einem Kulturtransfer. Mit dem Paradiesstein, den Alexander erhält, wird wiederum zwar nur ein einzelnes Objekt in den Blick genommen, das Alexander ebenfalls als Schenkung erreicht, dafür führt die physische wie geistige Aneignung dieses Objekts in besonders augenscheinlicher Weise die Prinzipien von Exklusivität und Exzeptionalität von *Mirabilia*-Sammlungen vor. Dieser Aspekts eingedenk lässt sich der Protagonist des *Straßburger Alexander* in gewisser Hinsicht durchaus als Sammler bezeichnen. Er kann freilich nicht mit einer umfangreichen Sammlung aufwarten wie Candacis. In der Paradiesstein-Episode treten das einzelne Objekt, die Geschichte seiner Aneignung, seine repräsentative Wirkung und seine erzählerische Funktion in der Lebensbeschreibung Alexanders dafür umso deutlicher hervor. Dies lässt sich so interpretieren, dass im *Straßburger Alexander* die Vorstellung eines Ursprungs oder Anfangs europäischer *mirabilia*-Sammlungen entworfen wird. Damit reagiert der Text auf ein wachsendes Interesse an Objekten im Diskurs um Wunderbares im 13. Jahrhundert. Zugleich dient der Gattungskontext des Alexanderromans dazu, die dargestellte Entstehung einer europäischen Sammlungskultur narrativ bis in die Antike zurückzuverorten und somit eine lange Traditionsgeschichte zu konstruieren.

39 Vgl. Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 17), S. 214, 242, 266f. Quenstedt analysiert die Narrativierung transkultureller Gabenpraktiken im *Straßburger Alexander* und zeigt dabei die zentrale Funktion des „Wunderbaren innerhalb der *shared culture*“ als „Medien des Wissenstransfers“ auf. Da diese Medien immer auch in Inszenierungsformen höfischer Kultur zur Generierung symbolischen Kapitals integriert werden, können Texte wie der *Straßburger Alexander* als ein gezieltes Einschreiben deutschsprachiger Adelseliten in eine „transkulturelle Wissensoikonomie“ gelesen werden. (Vgl. ebd., S. 214.)

40 Vgl. den Beitrag von Tilo Renz im vorliegenden Band.

Mirabilien ausstellen

Erzählte Sammlungen des Mittelalters und ihre Räume (*Herzog Ernst B, Straßburger Alexander, Apollonius von Tyrland*)

Tilo Renz

Der Beitrag untersucht die Zusammenstellung und Präsentation mirabiler Wesen und Gegenstände in der erzählten Welt dreier deutschsprachiger Romane des frühen 13. und frühen 14. Jahrhunderts und fragt nach den sprachlichen Verfahren der Verknüpfung dieser ‚Ausstellungsstücke‘. Den Ausgangspunkt der drei Fallstudien bilden Überlegungen zu narrativen Aspekten materiell konkreter Sammlungen und Ausstellungen. Durch diese transmediale Perspektive wird die Aufmerksamkeit bei den erzählenden Darstellungen von Sammlungen und Ausstellungen im textuellen Medium auf andere als sukzessive Formen der Verknüpfung gelenkt. Möglichkeiten, die Mirabilien zu kombinieren, ergeben sich in den drei untersuchten Erzähltexten besonders aus den räumlichen Konstellationen, in denen die Exponate präsentiert werden.

Darstellungen des Akkumulierens und Präsentierens von Objekten in bildlicher und textueller Form sind Teil der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte. Sie bestehen synchron neben materiell konkreten Zusammenstellungen von Objekten und treten mit ihnen in ein Wechselverhältnis. Zudem beeinflussen sie die Praktiken des Sammelns und Ausstellens späterer Zeiten. Besonders für die Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit ist das Nebeneinander beobachtet und analysiert worden.¹

1 Vgl. insbes. Robert Felfe: Einleitung. In: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Hg. von dems. und Angelika Lozar. Berlin 2006, S.8–28; vgl. auch Horst Bredekamp: Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs. In: Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Hg. von Thomas W. Gaethgens. Berlin 15.–20. Juli 1992. Teilband 1. Berlin 1993, S. 65–78; Robert Felfe: Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume. In: Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert. Hg. von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig. Berlin, New York 2003, S. 226–264; Robert Felfe: Der Raum frühneuzeitlicher Kunstammern zwischen Gedächtniskunst und Erkenntnistheorie. In: Ausmessen – Darstellen – Inszenieren. Raumkonzepte und die Wiedergabe von Räumen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Ursula Kundert und Barbara Schmid. Zürich 2007, S. 191–210, hier S. 193; Robert Felfe: Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst kommen wird. In: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege 67 (2014), S. 342–352, hier S. 348; Paula Findlen: The Museum. Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. In: Journal of the History of Collections 1 (1989), S. 59–78, hier S. 65f.

Auch aus dem Mittelalter sind Erzählungen von Sammlungen – von Kirchenschätzen ebenso wie von wertvollem Besitz weltlicher Herrscher – überliefert. Das wohl prominenteste Beispiel ist der Gral (mitsamt den Objekten, die ihm zugeordnet sind), zu dem sich eine vielgestaltige Erzähltradition herausgebildet hat.² Diese und andere mittelalterliche erzählte Zusammenstellungen seltener und kostbarer Gegenstände sind in sammlungshistorischer Perspektive mindestens in zweierlei Hinsicht interessant: Zum einen geben sie Auskunft über mittelalterliche Praktiken des Sammelns und Präsentierens von Objekten. Sie liefern beispielsweise Anhaltspunkte zum Umfang und zu den Ordnungskriterien von Sammlungen, zu den Praktiken, in die Sammlungen eingebunden wurden, oder zu den räumlichen Verhältnissen, in denen sie präsentiert wurden. Zum anderen ist zu vermuten, dass mittelalterliche Sammlungen im Allgemeinen und Sammlungs-Erzählungen aus dieser Zeit im Besonderen die Sammlungen folgender Zeiten, vor allem die Wunderkammern der Frühen Neuzeit, beeinflusst haben. Augenfällig ist die kontinuierliche Aufnahme ungewöhnlicher und staunenerregender Objekte in Sammlungen der Vormoderne.³ Mittelalterliche Erzählungen vom Sammeln und Ausstellen in die Historiografie der Wunderkammer einzubeziehen, verspricht daher Aufschluss sowohl über Korrespondenzen und Entwicklungslinien als auch über historisch je spezifische Ausprägungen vormoderner Sammlungen und Sammlungstypen. Von Kontinuitäten ist dabei jedoch keineswegs auszugehen; vielmehr muss im Laufe der langen Geschichte der Sammlungen mit grundlegenden Veränderungen gerechnet werden.⁴

2 Aus diesem Grund bezieht beispielsweise Burkart die Erzählung über den Gral in seine Analysen mittelalterlicher Umgangsweisen mit Schätzen im kirchlichen und weltlichen Kontext ein, vgl. Lucas Burkart: *Das Blut der Märtyrer. Genese, Bedeutung und Funktion mittelalterlicher Schätze*. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 61–63.

3 Mirabilien gehören zum Inventar frühneuzeitlicher Wunderkammern, konnten aber beispielsweise auch in mittelalterliche Kirchenschätze Eingang finden, vgl. Stefan Laube: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin 2011, S. 34f. und 62–86; Lorraine Daston und Katharine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur. 1150–1750*. Frankfurt a.M. 2002, S. 79–126; Pierre Alain Mariaux: *Collecting (and Display)*. In: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Hg. von Conrad Rudolph. Malden, MA, USA, Oxford, UK, Carlton, AUS 2006, S. 213–232, hier S. 218f.

4 Für grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der Annahme einer linearen Entwicklung der Sammlungsgeschichte vgl. Mariaux: *Collecting* (Anm. 3), S. 215. Im Unterschied zu Mariaux' These mehrerer umfassender Veränderungen in der Sammlungsgeschichte scheint mir die Annahme, dass kontinuierliche Entwicklungen und Wandlungsprozesse unterschiedlicher Intensität nebeneinander ablaufen, eher plausibel zu sein. Veränderungen zeigen sich bekanntlich zum Beispiel bei den sozialen Praktiken, in die Sammlungen eingebunden sind. Tritt mit den Wunderkammern der Frühen Neuzeit die forschende Tätigkeit in den Vordergrund (vgl. Findlen: *The Museum* [Anm. 1], S. 61 u.a.), so ist deren Bedeutung für die Sammlungen der vorausgehenden Jahrhunderte vermutlich weniger stark ausgeprägt; die folgenden Beispiele zur mittelalterlichen Literatur und ihrem Interesse am Wunderbaren zeigen aber, dass sie auch hier nicht vollständig fehlt. Auch die Zugänglichkeit von Sammlungen unterliegt historischen Veränderungen. Wenn auch die Öffentlichkeit für ein breites Publikum erst Kennzeichen moderner Museen ist, lässt sich doch schon für die vor allem dem Studium gewidmeten Sammlungen der Renaissance ein gewisser Publikumsverkehr plausi-

Die folgende Analyse dreier deutschsprachiger Erzähltexte, die im Zeitraum vom frühen 13. bis zum frühen 14. Jahrhundert entstanden sind, sind als Versuch zu verstehen, sich den Merkmalen erzählter Sammlungen des Mittelalters anhand von Fallstudien zu nähern. Die Untersuchung hat zum Ziel, wiederkehrende Merkmale und Funktionen erzählter Sammlungen zu eruieren und die Vielgestaltigkeit des Phänomenbereichs zu erfassen. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Verknüpfung der Objekte sowie auf die Räume gelegt, in denen Zusammenstellungen von Exponaten präsentiert werden. Bevor die ausgewählten erzählten Sammlungen vorgestellt und analysiert werden, sind Vorklärungen zum Verhältnis von Sammeln und Erzählen sowie zur narrativen Generierung von Räumen notwendig.

In den vergangenen Jahren haben sich sowohl die Museumswissenschaften als auch die transmediale Narratologie der Frage zugewandt, ob und wie konkrete Sammlungen und Ausstellungen erzählen.⁵ Bereits Mitte der 1990er Jahre hat sich die Narratologin und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal mit dem Problem beschäftigt.⁶ Bal schlägt unterschiedliche Ebenen vor, auf denen das Sammeln als eine Art und Weise des Erzählens analysiert werden kann.⁷ Moderne Museen würden das Erzählen in zweierlei Hinsicht in ihre Präsentationsform einbezie-

bel machen, vgl. Findlen: *The Museum* (Anm. 1), S. 68–73. Dass Sammlungen grundsätzlich auf das Zeigen der Objekte ausgerichtet sind, Sammeln mithin eine soziale Tätigkeit ist, hat in phänomenologischer Perspektive Schmidt-Biggemann betont, vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Erzählen und Sammeln. Einige phänomenologische Erwägungen*. In: *Collectors' Knowledge. What Is Kept, What Is Discarded. Aufbewahren oder Wegwerfen. Wie Sammler entscheiden*. Hg. von Anja-Silvia Goeing, Anthony Grafton und Paul Michel. Leiden 2013, S. 15–27, hier S. 23.

- 5 Die narratologische Forschung hat in den vergangenen Jahren verstärkt die spezifischen Erzählweisen unterschiedlicher Medien in den Blick genommen. Auseinandersetzungen mit Medien, die mittels einer Serie von im dreidimensionalen Raum platzierten Objekten erzählen, wie etwa Museen, aber auch Zoos oder Parks, sind darunter noch vergleichsweise selten. Für Ansätze zu einer narratologischen Analyse von Sammlungen vgl. etwa Thomas Thiemeyer: *Simultane Narration – Erzählen im Museum*. In: *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Hg. von Alexandra Strohmaier. Bielefeld 2013, S. 479–488; Heike Buschmann: *Geschichten im Raum – Erzähltheorie als Museumsanalyse*. In: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Hg. von Joachim Baur. Bielefeld 2013, S. 149–169; Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote und Maoz Azaryahu: *Museum Narratives*. In: dies.: *Narrating Space / Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus, OH 2016, S. 181–206. Zur erzähltheoretischen Analyse von Gärten vgl. Katarzyna Kaczmarczyk: *Art. Garten*. In: *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Matías Martínez. Stuttgart 2017, S. 60–62.
- 6 Vgl. insbesondere die Aufsätze Mieke Bal: *Vielsagende Objekte*. In: dies.: *Kulturanalyse*. Hg. von Thomas Fechner-Smarsky und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2002, S. 117–145; Mieke Bal: *Subjekt der Kulturanalyse*. In: dies.: *Kulturanalyse*. Hg. von Thomas Fechner-Smarsky und Sonja Neef. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 2002, S. 28–43.
- 7 Bal spricht nicht etwa von narrativen Anteilen am Sammeln und Präsentieren von Objekten, sondern zugespitzt vom Sammeln „als etwas von sich aus Narrative[m]“ (Bal: *Vielsagende Objekte* [Anm. 6], S. 122).

hen: Zum einen komme es durch die implizite Aufforderung an Besucherinnen und Besucher ins Spiel, die Gegenwart der präsentierten Objekte mit der Vergangenheit ihrer Verfertigung zu verknüpfen; zum anderen sei das Narrative insofern von Bedeutung, als die einzelnen Objekte einer Ausstellung zwar gleichzeitig präsent seien, von Besucherinnen und Besuchern aber notwendig nacheinander genauer betrachtet würden.⁸

„Der ‚Wanderweg‘ [im Original: „walking tour“⁹ T. R.]“, ein Begriff, der den Parcours einer Ausstellung meint und zugleich die Tradition der Reiseerzählungen anklingen lässt, „verbindet die Elemente der Exposition für die ‚zweite Person‘ [also für Besucherinnen und Besucher, T. R.] und konstruiert somit eine Erzählung. Der Gang durch ein Museum oder eine Stadt ähnelt der Lektüre eines Buches oder der Betrachtung eines Films“.¹⁰ Grundlegend für diese ebenso wie für die zuvor angesprochene Bestimmung narrativer Aspekte von Sammlungen ist damit das Merkmal der Verknüpfung von Ereignissen bzw. von Objekten in chronologischer Folge durch Rezipientinnen und Rezipienten. Sie würden die einzelnen Exponate sukzessive zu einer Geschichte kombinieren, so Bal. Im Fokus steht damit nicht, *wovon* Sammlungen erzählen,¹¹ sondern der grundlegende Vorgang der Verkettung von Exponaten durch Besucherinnen und Besucher von Ausstellungen.¹²

Im Zuge ihrer Überlegungen hat Bal die chronologische Folge als grundlegenden Aspekt der narrativen Dimension von Sammlungen nicht nur auf das bereits angesprochene Abschreiten eines Ausstellungsraums bezogen,¹³ sondern auch auf den Vorgang der Zusammenstellung von Objekten.¹⁴ Die Motivation, die Sammlerinnen und Sammler von einem Gegenstand zum nächsten treibe, sei, so Bal, angewiesen auf den narrativen Modus; es gehe darum, mit Hilfe der gesammelten Stücke sich selbst die eigene Lebensgeschichte oder einen Ausschnitt aus dieser Geschichte zu erzählen.¹⁵ Mit dieser Überlegung macht sie das Merkmal des Narrativen auch für produktionsseitige Analysen von Sammlungen nutzbar.

8 Vgl. Bal: *Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 6), S. 37. Bals Fokus auf der Sukzession ist hier bereits um die Beobachtung ergänzt worden, dass Objekte im Ausstellungsraum ebenso sequenziell wie simultan wahrgenommen werden. Das Nebeneinander sukzessiver und simultaner Wahrnehmung von Exponaten haben jüngere Ausstellungsanalysen betont (vgl. etwa Thiemeyer: *Simultane Narration* [Anm. 5], S. 481f.).

9 Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996, S. 4.

10 Bal: *Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 6), S. 37f.

11 Vgl. dazu etwa Ryan, Foote und Azaryahu: *Museum Narratives* (Anm. 5), S. 189–196.

12 Zur Bedeutung der Wahrnehmung von Rezipientinnen und Rezipienten für die Frage nach der Narrativik von Wunderkammern vgl. auch den Beitrag von Peter McIsaac in diesem Band.

13 Vgl. Bal: *Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 6), S. 40f.

14 Vgl. Bal: *Vielsagende Objekte* (Anm. 6), S. 123, 140.

15 Vgl. Bal: *Vielsagende Objekte* (Anm. 6), S. 125f.

Bals Thesen zu narrativen Dimensionen des Sammelns können dazu beitragen, auch Besonderheiten von Sammlungen und Ausstellungen, von denen Texte erzählen, klarer zu sehen. Letztere rücken damit in den Horizont materieller Praktiken des Sammelns, und es eröffnet sich die Möglichkeit, die Erzählweisen der unterschiedlichen Medien – ‚konkrete Sammlung‘ und ‚Text‘ – miteinander in Verbindung zu bringen.

Es ist deutlich geworden, dass Bal die sukzessive Verkettung der Objekte in einer Ausstellung sowohl durch Rezipierende als auch durch Sammelnde analog zum Syntagma einer Erzählung versteht, also zur Folgebeziehung zwischen den einzelnen Elementen einer Narration.¹⁶ Bal selbst verwendet den Begriff nur selten.¹⁷ Ihre anschaulichen Erläuterungen der These vom Sammeln als einer spezifischen Weise des Erzählens deuten darauf hin, dass sie Korrespondenzen nicht allein auf der Ebene grundlegender struktureller Merkmale narrativer Texte ausmacht. Darüber hinaus klingt an, dass ein bestimmtes narratives Muster diese Parallele nahelegt, nämlich die Schilderung des Reisewegs einer Protagonistin oder eines Protagonisten. Der Begriff *walking tour* und die Beobachtung, dass sich Sammlerinnen und Sammler anhand von Objekten den eigenen Lebensweg erzählen, machen das besonders deutlich. Damit kann schon in Bals eigenen Ausführungen die Argumentation mit grundlegenden Eigenschaften von Erzählungen in textueller Form hin zu Korrespondenzen mit historisch spezifischen Erzählweisen verschoben werden: Reiseerzählungen zeigen offenbar eine besondere Nähe zur Art und Weise, auf die konkrete Sammlungen und Ausstellungen erzählen. Mit Blick auf transmediale Korrespondenzen kommt also der Stationenfolge von Reiseerzählungen besondere Aufmerksamkeit zu.

Betrachtet man die historische Reichweite von Bals Thesen, so wird allerdings deutlich, dass das Merkmal narrativer Sukzession vermutlich um die Frage nach weiteren Verfahren der Verknüpfung von Exponaten ergänzt werden muss. Denn das von Bal bemühte Konzept des Ausstellungsparcours, der *walking tour*, charakterisiert moderne Museen besser als vormoderne Präsentationsformen von Objekten. Mittelalterliche Schatzkammern und Kirchenräume und vielleicht noch deutlicher frühneuzeitliche Wunderkammern zeichnen als räumliche Ensembles weniger aus, dass sie Besuchenden eine Bewegungsrichtung vorgegeben. Kennzeichnend für sie ist vielmehr die Präsentation einer Fülle von Exponaten in einem oftmals weitläufigen, vor allem aber in einem ungerichteten räumlichen Zusammenhang. So empfiehlt beispielsweise Samuel Quiccheberg in seinem Ausstellungstraktat von 1565, dass die Exponate von Wunderkammern in *aulae*, also in Hallen, und in *ambulacri*, in weitläufigen Wandelgängen, präsentiert werden sollten.¹⁸ In solchen Räumen kann die Vielzahl der Objekte Bewegungen in unter-

16 Vgl. Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse*. München 1977, S. 61–63.

17 Vgl. Bal: *Vielsagende Objekte* (Anm. 6), S. 139f.

18 Vgl. Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-deutsch. Hg. und komm. von Harriet Roth. Berlin 2000, S. 106.

schiedliche Richtungen nach sich ziehen und – anders als entlang eines Parcours – eine bestimmte und vorab festgelegte Abfolge der Betrachtung nicht von vornherein nahelegen.¹⁹

Damit rücken in den folgenden Analysen erzählter Sammlungen und Ausstellungen Schilderungen von Reisen der Protagonisten in den Fokus sowie Formen der sukzessiven Verkettung der gesammelten Objekte. Im Sinne der Überlegung, dass insbesondere vormoderne Sammlungen unterschiedliche Bewegungsrichtungen und also Verknüpfungen von Exponaten nahelegen können, werden Ergänzungen des grundlegenden Merkmals der Sukzession in den Blick genommen.

In Erzähltexten kann dies generell durch paradigmatische Verknüpfungen geschehen,²⁰ die auf Relationen semantischer Äquivalenz beruhen und die zwischen jenen Elementen eines Textes bestehen, die miteinander nicht bereits durch Nachbarschaft im Syntagma verbunden sind. Außerdem stiften insbesondere räumliche Konstellationen, die narrative Texte innerhalb der erzählten Welt ausbilden, Verbindungen, die über die Linearität des Erzählverlaufs hinausgehen. Das kann zum Beispiel geschehen, indem von Figuren erzählt wird, die vom zuvor eingeschlagenen Weg abweichen, indem Um- oder Rückwege geschildert werden und indem naturräumliche oder architektonische Zusammenhänge entworfen werden, die vielfältige Verbindungen zwischen den einzelnen Teilräumen möglich machen.

Auch auf der Ebene räumlicher Konstellationen eröffnen sich Verbindungen zwischen Ausstellungsanalyse und der Analyse erzählter Sammlungen.²¹ Objekte werden von Erzähltexten nicht nur in zeitlicher Abfolge präsentiert, sondern oftmals werden auch räumliche Verhältnisse der Objekte zueinander kenntlich gemacht. Zuweilen wird überdies das Ensemble skizziert, in dem eine Sammlung von Objekten in der erzählten Welt steht. In Erzählungen, die eine Reihe von Objekten präsentieren, bieten die Räume zusätzliche Möglichkeiten, diese Objekte zu verknüpfen.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass Räume in narrativen Texten nicht nur durch Beschreibungen, die dem erzählten Geschehen vorausgehen, als Schauplätze eingeführt werden, sondern dass sie auch durch die geschilderten Begebenheiten mit

19 Die hier angesprochene historische Unterscheidung der räumlichen Organisation von Ausstellungen ist insofern weniger eindeutig, als der Besuch frühneuzeitlicher Wunderkammern häufig mit einer Führung verbunden war, vgl. Daniela Bleichmar: *Seeing the World in a Room. Looking at Exotica in Early Modern Collections*. In: *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Hg. von ders. und Peter C. Mancall. Philadelphia 2011, S. 15–30, hier S. 22 und 30. In diesem Fall ergab sich die Reihenfolge der Betrachtung von Exponaten nicht allein aus ihrer Präsentation im Raum.

20 Zum Begriff vgl. Titzmann: *Strukturelle Textanalyse* (Anm. 16), S. 149–164.

21 Bal hat auf die Möglichkeit hingewiesen, anhand des Begriffs Raum Analysen auf dem Gebiet von Sprache und Text mit denen auf dem Gebiet des Visuellen und Akustischen zu verbinden, vgl. Bal: *Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 6), S. 40. Die Bedeutung der räumlichen Gestaltung einer Ausstellung für die Untersuchung ihrer Erzählweise hat Buschmann hervorgehoben, vgl. Buschmann: *Geschichten im Raum* (Anm. 5), S. 162–165.

hervorgebracht werden. Sie entstehen mit und durch die Bewegung und das Handeln von Figuren. Diesem Aspekt der Generierung erzählter Räume hat die raumanalytische Forschung in der Mediävistik in den vergangenen Jahren besonderes Interesse entgegengebracht.²² Weil die narrative Konstruktion von Räumen die Möglichkeiten der Verknüpfung von Objekten erweitert, ist sie für die folgenden Analysen erzählter Sammlungen von besonderer Bedeutung.

Gesammelte wunder am Hof (Herzog Ernst B)

Der Abenteuerroman *Herzog Ernst* berichtet in der Fassung B, die zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden ist, von einem tiefgreifenden Konflikt des Protagonisten mit Kaiser Otto, der Ernsts Flucht ins Heilige Land und in Gegenden, die weiter im Osten liegen, zur Folge hat und der schließlich mit der Rückkehr Ernsts und der Versöhnung mit dem Kaiser endet. Auf der Reise begegnet der Herzog Gruppen von Wesen, die Menschen ähnlich sind, deren Gestalt und Verhalten dem Herzog und seinen Begleitern aber unvertraut erscheinen. Sie werden als „wunder“ (vgl. HE 5329, 5458, 5719, 5816)²³ zusammengefasst und dem im Mittelalter bekannten antiken Wissensbereich der sogenannten Wundervölker oder *mirabilia* zugeordnet.²⁴ Ernst nimmt die Mitglieder mehrerer Gemeinschaften in sein Gefolge auf – wiederholt werden sie als „gesinde“ oder „ingesinde“ bezeichnet (vgl. etwa HE 5462, 5465, 5841, 5971)²⁵ –, reist mit ihnen weiter, kehrt schließlich

22 Vgl. Uta Störmer-Caysa: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman. Berlin, New York 2007, S. 64–75; Annette Gerok-Reiter und Franziska Hammer: Spatial Turn/Raumforschung. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Hg. von Christiane Ackermann und Michael Egerding. Berlin, Boston 2015, S. 481–516, hier S. 498. Zum Nebeneinander unterschiedlicher Raumkonfigurationen in mittelalterlichen Erzähltexten vgl. Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg: Einleitung. In: Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch. Hg. von dens. Berlin, Boston 2018, S. 1–11.

23 Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: Untersuchung und überlieferungskritische Edition des *Herzog Ernst B*. Mit einem Abdruck der Fragmente von Fassung A. Hg. von Cornelia Weber. Göttingen 1994. Nachweise stehen im fortlaufenden Text und sind mit der Sigle HE versehen.

24 Vgl. Daston und Park: Wunder (Anm. 3); Caroline Walker Bynum: Wonder. In: *American Historical Review* 102 (1997), S. 1–26; Caroline Walker Bynum: Miracles and Marvels. The Limits of Alterity. In: *Vita Religiosa im Mittelalter*. Festschrift für Kaspar Elm zum 70. Geburtstag. Hg. von Franz J. Felten und Nikolas Jaspert. Berlin 1999, S. 799–817; Marina Münkler und Werner Röcke: Der *ordo*-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter: Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdrandes. In: *Die Herausforderung durch das Fremde*. Interdisziplinäre Arbeitsgruppen. Forschungsberichte. Bd. 5. Hg. von Herfried Münkler unter Mitarbeit von Karin Meßlinger und Bernd Ladwig. Berlin 1998, S. 701–766; Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper des SFB 980 Episteme in Bewegung, No. 12/2018, Freie Universität Berlin, URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17607> (06.03.2022).

25 Der Begriff kann sowohl ein Dienstverhältnis bezeichnen als auch Kampfgefährten oder eine Gemeinschaft im allgemeinen Sinne, vgl. *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trierer Center for Digital Humanities, Version 01/21, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=G02982> (21.02.2022).

in ihrer Begleitung nach Europa zurück und wird vom Kaiser rehabilitiert. Der Text erzählt, wie sich nach und nach fremdartige Wesen um den Herzog scharen, die als *wunder*, begriffen werden und, wohin auch immer Ernst kommt, Interesse auf sich ziehen. Das Motiv wird vermutlich aus der lateinischen Übersetzung des Alexanderromans, aus der *Historia de preliis*, übernommen, wonach Alexander zwei Sirenen in sein Gefolge aufnimmt.²⁶ Indem die *wunder* zu einem Teil von Ernsts Gefolge werden, werden sie dem Herzog zugerechnet, in ihrer Handlungsfähigkeit stark eingeschränkt und – wie im Folgenden deutlich werden wird – behandelt wie die Objekte einer Sammlung oder Ausstellung. Auch dass die *wunder* namenlos bleiben, dass sie – mit einer Ausnahme – zu mehreren auftreten und vorrangig anhand geteilter körperlicher Eigenschaften charakterisiert werden, deutet auf die Darstellung als Teil einer Sammlung hin.

Als Ernst beim Volk der Einäugigen, der Arimaspen, zu Gast ist, wird erstmals aufgezehlt, welche Wesen die Schar umfasst: „Nu hette der furste lobesam / In synem hoff den gigant / Vnd zwen von Perkameren lant, / Vil Oren vnd manigen Plathuff“ (HE 5322–5325). Ernst wird zu diesem Zeitpunkt also von einem Riesen, zwei Kleinwüchsigen, zahlreichen Langohrigen und jeder Menge Schattenfüßler begleitet. Bei seiner unmittelbar folgenden Abreise aus Arimaspi schließen sich ihm noch zwei von diesem Volk an (vgl. HE 5423–5429). Im weiteren Verlauf der Erzählung wird die Anzahl der einzelnen Wesen unterschiedlich angegeben. Während in der zitierten Passage zur Gruppe viele Langohrige und Schattenfüßler gehören, ist später von je zwei Wesen die Rede.²⁷ Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf die Zahl der Passagiere der Arche Noah (vgl. Gen 6,19; Gen 7,8–9). Die Variation bringt es mit sich, dass der Umfang von Ernsts Sammlung nur ungefähr zu beziffern ist.

Beim Zusammentreffen mit den Kleinwüchsigen („Perkamêren“) wird zum ersten Mal erwähnt (vgl. HE 4994–5003), dass Ernst von den Wunderwesen, denen er begegnet, einzelne mitnimmt – zu einem Zeitpunkt also, als bereits Langohrige

26 Vgl. *Historia Alexandri Magni (Historia de Preliis)*. Rezension J² (Orosius-Rezension). Hg. von Alfons Hilka, zweiter Teil, zum Druck besorgt von Rüdiger Grossmann. Meisenheim am Glan 1977, 113, 13–18, S. 150.

27 So heißt es wenig später, Ernst nehme von jedem Wundervolk je zwei Exemplare in sein Gefolge auf (vgl. HE 5432). Zuvor ist bereits die Zahl der Prechami (vgl. HE 5000–5003) und die der Arimaspen (vgl. HE 5423–5427), die Ernst begleiten, mit zwei angegeben worden. Bei Ernsts Aufenthalt in Jerusalem findet sich der knappe Hinweis, er habe von allen Wundervölkern die Hälfte in der Grabeskirche gestiftet (vgl. HE 5680). Nimmt man an, dass er zuvor mit Paaren reiste, so tritt er nun mit nur einem Exemplar die Rückreise nach Europa an. Wenn die Zweizahl zuvor nicht auf alle *wunder* zutraf, so sind womöglich von den Langohrigen und Plathufen noch mehrere mit ihm unterwegs (vgl. HE 5325). Die Zahl der Plathufe reduziert sich weiter, als auf der Überfahrt von Akkon nach Bari einer von ihnen stirbt (vgl. HE 5784). Am Hof des Kaisers scheint Ernst dann zumindest von den Prechami noch mehrere bei sich zu haben, denn er überlässt dem Kaiser je einen bestimmten Arimaspen („Doch liesz er ym den Eynsterne“, HE 5986), einen bestimmten Langohrigen („Vnd dem die oren waren so lang / Vnd der selbe gar wol sanck“, HE 5987f.) und einen Kleinwüchsigen („Vnd aines der kleynen lutelin“, HE 5989).

und Schattenfüßler zu seinen Begleitern gehören müssen.²⁸ Die Aufnahme derjenigen Wesen, die den Beginn der Sammlung markieren, wird nicht erzählt. Als davon die Rede ist, dass der Herzog Wunderwesen mit sich nimmt, besteht die Sammlung bereits.²⁹

Der späte Rekurs auf die entstehende Sammlung ist mit Blick auf die Frage nach der Bedeutung von Folgeverhältnissen für die Darstellung von Interesse: Indem der Anfang der Sammlung ausgelassen wird, wird der sukzessiven Akkumulation wenig Bedeutung beigemessen. Indem in der eben zitierten Aufzählung (vgl. HE 5322–5325) summierend auf die Sammlung Bezug genommen wird, tritt die Bedeutung der Abfolge ebenfalls zurück. Sie bleibt gleichwohl lesbar, denn die *wunder* werden hier in verkehrter Reihung aufgezählt.

Auch wenn die Linearität der Schilderung stellenweise zurücktritt, rückt der Text doch den Vorgang des Zusammenstellens der *wunder* in den Fokus und macht dabei manche von Ernsts Motivationen für das Sammeln greifbar; weitere Funktionen der Sammlung können aus dem Handlungszusammenhang erschlossen werden. Dass der Herzog Kleinwüchsige in sein Gefolge aufnimmt, ist Ausdruck der Dankbarkeit ihres Königs für Ernsts Unterstützung im Kampf³⁰ und stiftet eine besondere Verbindung zwischen Ernst und dieser Gemeinschaft. Bei zwei weiteren Wundervölkern wird zudem von besonderer emotionaler Nähe erzählt, die zur Aufnahme in Ernsts Gefolge führt. Besonders deutlich wird das im Verhältnis des Herzogs zum Riesen. Nachdem dieser von Ernst besiegt worden ist (vgl. HE 5244–5254), sorgt er für den Verwundeten (vgl. HE 5301–5303). Dadurch wird eine exklusive Bindung etabliert, der beide Ausdruck verleihen. Ernst „liesz ym werden kunt / Das er ym von hertzen lieb was“ (HE 5304f.). Darauf erklärt der Riese dem Herzog seine besondere Verbundenheit: Er kündigt an, sich niemals von Ernst trennen zu wollen (vgl. HE 5310f.). Zugleich wird Ernsts Fürsorge als Ausdruck seiner Fähigkeiten als Gefolgsherr gewertet: „Der Herzog was eyn harte fro man / Des reysen“ (HE 5298f.). Ebenso geht es bei der Auswahl der Arimaspen um emotionale Verbundenheit (vgl. HE 5424f.). Weil er ihnen besonders zugetan ist, bittet der Herzog sie, ihn zu begleiten (vgl. HE 5427). Auch hier tritt das hierarchische Verhältnis hervor, das offenbar von der emotionalisierten Verbindung nicht zu trennen ist: Die Arimaspen begleiten Ernst, „[w]an er yen zu hern wol geviel“ (HE 5429). Indem von der Nähe zwischen Ernst und einzelnen Mitgliedern seines Gefolges erzählt wird, entsteht eine gewisse Strukturierung der Sammlung,

28 In der Darstellung der Auseinandersetzung Ernsts mit den Langohrigen (vgl. HE 4813–4890) wird nicht explizit erwähnt, dass er einen von ihnen mitnimmt. Auch in der Passage über die Plathüfe oder Skiapoden (vgl. HE 4669–4812) fehlt der Hinweis, dass einige von ihnen den Herzog fortan begleiten.

29 Das von Mieke Bal beschriebene generelle Problem, den Beginn einer Sammlung zu bestimmen, wird hier aufgelöst, indem erst von der Sammlung erzählt wird, nachdem sie etabliert ist. Vgl. Bal: Vielsagende Objekte (Anm. 6), S. 124.

30 Das erste Angebot, die Herrschaft über die Kleinwüchsigen zu übernehmen (vgl. HE 4984–4990), lehnt Ernst ab. Er schlägt vor, ihm durch die Übergabe von Gefolgsleuten Ehre zu erweisen: „Nu sult ir mych da myt eren / Das ir myr dieser lute eyn teil geben“ (HE 4994f.).

die darüber hinaus nicht über eine innere Ordnung verfügt. Der Erzählvorgang bringt ein Klassifikationskriterium für die Sammlung hervor (ohne es begrifflich zu adressieren).

Zentrale Funktion der Wesen ist, dass sie den Herzog in unterschiedlicher Weise charakterisieren. Sie zeigen seine Macht an, die sowohl auf kämpferischem Geschick basiert (der Riese) als auch auf der Fähigkeit, Allianzen zu bilden (die Kleinwüchsigen).³¹ Außerdem zeigen sie Ernst als verantwortlich sorgenden Gefolgsheer,³² und dokumentieren schließlich, wie Ernst sich bei den Gemeinschaften verhalten hat, auf die er in der Ferne getroffen ist (z.B. das erwähnte gute Einvernehmen mit den Kleinwüchsigen). Dass Ernst in der Fremde seine Qualitäten als Herrscher zeigen kann, eröffnet ihm die Möglichkeit, an seinen heimischen Hof zurückzukehren. Im Unterschied zur Entwicklung, die Ernst als Sammler durchlaufen kann, bedeutet die Aufnahme in sein Gefolge für die *wunder*, dass sie einen Teil ihrer Handlungsmacht verlieren. Vom Moment der Aufnahme an ist es Ernst, der von ihnen erzählt und der auch manche von ihnen stiftet oder verschenkt.³³

Von den Reisen zu erzählen, bieten die *wunder* Ernst mehrfach Anlass. Als der Herzog am Hof des Königs von Morland erscheint (vgl. HE 5458f.), löst die Begegnung mit der unvertrauten Schar (vgl. HE 5470f.) dort Verwunderung (vgl. HE 5466f.) aus. Anschließend berichtet Ernst von den Ereignissen seiner Reise (vgl. HE 5480f.). Als er in Rom Station macht, wird er aufgefordert, seine Reiseerfahrungen zu erzählen (vgl. HE 5811–5815).³⁴

Im abschließenden Handlungsteil des Romans erfährt Kaiser Otto, dass der Herzog wohl auf ist und sich in Jerusalem aufhält (vgl. HE 5712–5715). Ein Bote gibt ihm einen ausführlichen Bericht über die Wunderwesen, die Ernst begleiten (vgl. HE 5718–5726). Offenbar auf Grundlage dieser Informationen beschließt Otto, Ernst zu vergeben und ihn zu entschädigen (vgl. HE 5741–5756). Schließlich nimmt der Kaiser die Kommunikation mit Ernst nach dem Konflikt wieder auf, indem er ihn nach seinem ungewöhnlichen Gefolge fragt.³⁵ Damit kommt dem Erzählen von den *wundern* des Herzogs in der abschließenden Passage des Textes noch einmal eine bedeutende Rolle zu. Otto fordert Ernst auf, die *wunder* herbeizuholen (vgl. HE 5970–5977), erbittet sich von ihm einen Teil der Wesen (vgl. HE 5982f.) und bringt ihn weiterhin dazu, seine Begegnungen in der Fremde zu schildern. Insbe-

31 Hierin entspricht die Funktion von Ernsts Sammlung dem, was Daston und Park generell für konkrete Sammlungen des Mittelalters herausgearbeitet haben (vgl. Daston und Park: *Wunder* [Anm. 3], S. 81 und 85).

32 Er kümmert sich um ihre Bedürfnisse: „Der furste yn fliszig schuff / Waz sye haben solden / Vnd mer danne sye wolden“ (HE 5326–5328).

33 Ernst stiftet die Hälfte der Wunderwesen, die ihn begleiten, in der Grabeskirche (vgl. HE 5680); später schenkt er einen Teil der verbliebenen Wesen dem Kaiser (vgl. HE 5986–5989).

34 Ernsts Erzählung ist hier nicht kausal mit den *wundern* verknüpft, steht im Text aber in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihnen: „Daz sye yn nyt lieszen danne/ [...] / Bisz daz sye hetten vernomen / Syne mere besunder. / Syne seltzene wunder / Duhten sye gar wunderlich“ (HE 5812–5817).

35 „Der keyser yn fragete do / Wa syn wunderlich gesynne were“ (HE 5970f.).

sondere interessiert Otto, „[...] wa er [= Ernst, T. R.] gewan die kunder“ (HE 5998), woher er die seltsamen Lebewesen habe.³⁶ Ernsts mirabile Entourage ist für den Kaiser also Ausweis von dessen Fähigkeit, ein solch außergewöhnliches Gefolge an sich zu binden.³⁷ Von den Geschichten des Herzogs ist der Kaiser derart fasziniert, dass er seine Amtsgeschäfte vernachlässigt (vgl. HE 5999–6002) und schließlich alles aufschreiben lässt (vgl. HE 6004–6009). Nicht nur über die Gruppe der Wunderwesen als Teil des eigenen Gefolges zu verfügen, sondern auch, dass von ihnen erzählt werden kann, ist für Rückkehr und Rehabilitierung Ernsts eine wichtige Voraussetzung. Damit wird im *Herzog Ernst* die enge Verbindung zwischen der Akkumulation staunenswerter Wesen und dem Erzählen von diesen Wesen auch auf der Handlungsebene deutlich.

Allerdings wiederholen Ernsts Schilderungen der Wunderwesen innerhalb der erzählten Welt die Narration des Textes nicht spiegelbildlich. Deutlich wird das beispielsweise mit Blick auf die Reihenfolge, in der der Protagonist von seinen Mirabilien berichten soll. So heißt es, der Kaiser habe Ernst an seinem Hof behalten, „[d]as er [= Ernst, T. R.] im [= dem Kaiser, T. R.] allez muste sagen / Dye manigualtige wunder“ (HE 5996–5998). Das Interesse des Kaisers richtet sich hier auf die Unterschiedlichkeit der *wunder* und darauf, dass Ernst erschöpfend von ihnen erzählt (dass er „allez“ sagt). In welcher Reihenfolge das geschieht, ist nicht Teil der Aufforderung. Der Wunsch, die Vielfalt der Wunderwesen und ihrer Geschichten wie auf einem Tableau ausgebreitet zu bekommen, dominiert hier den nach der Chronologie von Ernsts Reise.³⁸ Als jedoch anschließend davon die Rede ist, der Kaiser habe Ernsts Geschichte aufschreiben lassen, folgt diese durchaus dem Gang der Ereignisse: „Der keyser hiesz do schrieben / War vmbe vnd wie er yn [= Ernst, T. R.] vertreip / Vnd wie lange er in dem lande bleip / Vnd wye er hin fur vnd wider kam“ (HE 6004–6008).³⁹ Das erzählte Geschehen wird auch in seiner

36 Hier erhalten die Wesen die Konnotation ‚Tier‘, ‚Untier‘, die ihnen im Text selten (außerdem noch in HE 5330) und mit großer semantischer Nähe zu *wunder* zukommt (beispielsweise in HE 5329 neben *kunder* verwendet). Vgl. Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=K03893> (21.02.2022).

37 Stein beobachtet diesen Konnex seit der Episode in Morland. Sie deutet die *wunder* als einen „Gefolgs-Körper [Ernsts, T. R.], dem ein Teil [seines] Bewährungsweges eingeschrieben“ sei (Alexandra Stein: Die Wundervölker des *Herzog Ernst* (B). Zum Problem körpergebundener Authentizität im Medium der Schrift. In: Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit. Hg. von Wolfgang Harms und C. Stephen Jaeger in Verbindung mit Alexandra Stein. Stuttgart, Leipzig 1997, S. 41).

38 Damit entspricht der Wunsch des Kaisers dem Bericht, den er selbst von Ernsts Mirabilien erhalten hatte, als dieser sich noch im Heiligen Land aufhielt: „Er [= der Bote, T. R.] begunde ym [= dem Kaiser, T. R.] werlich iehen / Vmbe alle syne [= des Herzogs, T. R.] wunder / Sagte er ym besunder, / Vnd allez das ym was geschehen, / Vnd als er dort hette gesehen / Syne wunder maniger slacht“ (HE 5718–5723).

39 Alexandra Stein weist darauf hin, dass die Reihenfolge der Wesen die sukzessive Wiederergewinnung der Herrschaftstauglichkeit Ernsts darstellt: „Die Plathüeve repräsentieren den Erhalt des Herzogtums, die Langohren dessen angemessene Verwaltung und der Riese so-

zeitlichen Abfolge wiederholt. Damit sind der chronologische Bericht über Ernsts Reise und die nicht notwendig chronologisch geordnete erschöpfende Beschreibung der Wunderwesen in der erzählten Welt gleichermaßen präsent.

Schließlich hat die Darstellung der *wunder* Ernsts auch räumliche Implikationen. Als Teil des Gefolges des Herzogs gehören sie zu seinem Hof: Er habe sie, so heißt es in der anfangs zitierten Aufzählung der Wesen, „[i]n synem hoff [...]“ (HE 5323). Mit der Wendung kommt neben der personalen auch die räumliche Zugehörigkeit zum Ausdruck. Sie ergibt sich sowohl aus der Semantik des Begriffs „hoff“⁴⁰ als auch aus der raumbildenden Wirkung, die der Interaktion von Figuren am Hof eines Herrschers eigen ist.⁴¹ Außerdem werden Ernsts Mirabilien auf den Hof des jeweiligen Herrschers bezogen, an dem der Herzog sich befindet, also etwa auf den des Königs von Morland („Zu eyner burg wol getan, / Da sye den konig funden“, HE 5450f.) oder auf den Kaiserhof („Zu hoffe vor den keyser rich“, HE 5977). Der Empfang, den Ernst auf der Rückreise ins Reich in Rom erhält („Do das [= Ernsts Ankunft, T. R.] den Romern wart kunt, / Do wart er wol entphangen“, HE 5796f.), sowie der Hinweis darauf, dass er in der Grabeskirche in Jerusalem („in daz münster“, HE 5677) einen Teil seiner Wunderwesen stiftet, deuten an, dass diese nicht nur an Adelshöfen, sondern auch in städtischen und religiösen Räumen interessiert aufgenommen werden bzw. einen Platz bekommen. In der Mehrzahl der Fälle wird die Gruppe der Wunderwesen jedoch den Höfen adliger Herrscher zugeordnet.

An Ernsts Hof werden den *wundern* weder in Relation zum Herzog, noch untereinander feste Positionen zugewiesen. Die einzige Ausnahme stellt der Riese dar, von dem sich Ernst bis zum Schluss nicht trennen will; die emotionale Verbundenheit entspricht hier also räumlicher Nähe.

Mit der geringen räumlichen Strukturierung der Sammlung geht einher, dass sie ein hohes Maß an Mobilität auszeichnet. Zusammen mit dem Herzog bewegen sich die Wesen zu unterschiedlichen Orten im Heiligen Land und östlich von Jerusalem, und sie reisen schließlich mit ihm über Bari und Rom in den deutschsprachigen Raum. Der lange Reiseweg mit vielen Stationen unterstreicht nicht nur die Herkunft aus der Ferne und damit den exotischen Charakter der einzelnen Mirabilien der Sammlung, sondern er belegt auch ihre Reisefähigkeit, im Sinne mehrfacher Ortsveränderungen. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt der Mobilität der Sammlung: Ihre Zusammensetzung verändert sich durch Neuaufnahmen

wie die Arimaspi und Pigmäen die adäquate Erfüllung seiner Rolle als Herzog und königlicher Berater“, vgl. Stein: *Wundervölker* (Anm. 37), S. 41. In diesem Sinne ist das Einhalten der Chronologie beim Aufschreiben der Geschichte Ernsts nur folgerichtig.

40 Der Begriff bezeichnet im Mittelhochdeutschen sowohl die Personen, die sich um einen Herrscher versammeln, als auch die Gebäude, in denen die Personen zusammenkommen, vgl. *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=H02845> (21.02.2022).

41 Vgl. Gerok-Reiter und Hammer: *Spatial turn/Raumforschung* (Anm. 22), S. 500.

und Verluste. Der Herzog integriert sukzessive *wunder* in seine Sammlung. Er verliert aber auch einige von ihnen wieder. Damit ist auch der Umfang dieser Sammlung deutlich von Dynamik geprägt.

Sukzession und Vertauschung von Objekten und Räumen

(*Straßburger Alexander*)

Im *Straßburger Alexander*, dem ersten vollständigen Alexanderroman in deutscher Sprache, der vermutlich in den ersten beiden Dekaden des 13. Jahrhunderts entstanden ist, sammelt der Protagonist nicht selbst.⁴² Hier ist es die fernöstliche Königin Candacis, die sich mit kunstvoll hergestellten, zum Teil auch belebten und handlungsmächtigen Objekten umgibt, und diese in oftmals eigens dafür vorgesehenen Zimmern ihres Palastes präsentiert. Damit ist der *Straßburger Alexander* ein früher narrativer Text in deutscher Sprache, der eine Zusammenstellung von Exponaten eng mit einem Ensemble von Räumen verknüpft, in dem sie aufbewahrt und gezeigt werden. Der Text gibt auch Hinweise darauf, wie die Zimmer des Palastes, die Objekte beherbergen, angeordnet sind.

Dass auch der Protagonist dieses Textes nicht ohne Objekte reist, zeigt der Gabentausch, mit dem der Kontakt zwischen Alexander und Candacis beginnt. Beide senden einander Dinge, die Eigenschaften ihrer Person oder ihres Landes repräsentieren. Alexander macht den Anfang mit „ein[em] bilide wol gemälet / nâh Amon mînen gote“ (SAlex 5084f.).⁴³ Candacis beantwortet diese Gabe mit einer Reihe exotischer Tiere, zu denen auch Mirabilien wie Sphingen (vgl. SAlex 5111), Langohrige (vgl. SAlex 5097f.) und ein Einhorn (vgl. SAlex 5130–5135) gehören.⁴⁴ Im Palast bekommt Alexander dann allerdings keine Wunderwesen zu sehen, sondern Gegenstände, zu deren Verfertigung es großer Meisterschaft bedarf.⁴⁵ Bei seiner Ankunft wird er von Candacis in das Gebäude hinein und anschließend durch mehrere Räume geführt: „Dô entfienc mih mit minnen / di edele kuninginne / [...] / unde leite mih zestunt / in ein scône palas“ (SAlex 5435–5439). Sämtliche *descriptions* der Architektur und des Interieurs sind auf Begriffe bezogen, die Innenräume bezeichnen. So ist beispielsweise von „[d]er edelen kuninginnen sal“

42 In anderen deutschsprachigen Versionen des Alexanderromans sammelt der Makedonenherrscher durchaus Mirabilien. Im Alexanderroman Ulrichs von Etzenbach aus den 1270er Jahren beispielsweise nimmt der Protagonist zahlreiche staunenswerte Lebewesen mit, denen er unterwegs begegnet, vgl. dazu Trude Ehlert: Alexanders Kuriositäten-Kabinett. Oder: Reisen als Aneignung von Welt in Ulrichs von Etzenbach ‚Alexander‘. In: Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Hg. von Xenja von Ertzdorff und Dieter Neukirch unter redaktioneller Mitarbeit von Rudolf Schulz. Amsterdam 1992, S. 313–328, hier S. 317–321.

43 Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman. Hg., übers. und komm. von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007. Nachweise stehen im fortlaufenden Text und sind mit der Sigle SAlex versehen.

44 Wie im *Herzog Ernst* werden also auch im *Straßburger Alexander wunder* verschenkt.

45 Der Palast beherbergt also neben „Bilder[n]“ (Markus Stock: Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im *Straßburger Alexander*, im *Herzog Ernst B* und im *König Rother*. Tübingen 2002, S. 123) auch andere Artefakte.

die Rede (SAlex 5491), etwas befindet sich „[m]itten in ir [= Candacis', T. R.] palas“ (SAlex 5553), Alexander kommt „in eine andre kemenâten“ (SAlex 5633) oder er betritt „di dritte kemenâten“ (SAlex 5642). Die zuletzt genannte Nummerierung der Zimmer stellt ihre Abfolge heraus. Mit der Sukzession der Räume wird das Abschreiten der Gemächer entlang einer Linie, mithin eine Raumflucht, evoziert. Passagen von einem Raum zum anderen (auch Zwischenräume, die dabei gegebenenfalls durchschritten werden müssen), werden allerdings nicht erwähnt. Damit lässt sich nicht näher bestimmen, wie die Räume, die nacheinander betreten werden, zu einander liegen. Es kann aber festgehalten werden, dass die Sequenz der Sammlungsräume für die Erzählsequenz zentral ist. Sie bildet den Hintergrund, vor dem Facetten der Raumdarstellung der Candacis-Episode sichtbar werden, die diese Ordnung nicht aufweisen oder die von ihr abweichen.

Die Zimmer des Palastes sind zunächst noch nicht klar voneinander abgegrenzt. Candacis führt Alexander als erstes in den bereits erwähnten „palas“ (SAlex 5439) mit schmuckvoller Ausstattung. Nach einem Exkurs über einen Fluss, der unterhalb des Gebäudekomplexes fließt (vgl. SAlex 5465–5476), und der Ankündigung, dass die Herrscherin ein Fest („wirtschaft“, SAlex 5478) ausrichten werde, ist erneut von einem „sal“ (SAlex 5491) der Königin die Rede. Ob dieser mit dem vorher genannten „palas“ identisch ist oder ob es sich um einen weiteren Raum handelt, wird nicht gesagt. Da im „palas“ ein Bereich beschrieben wird, in dem die Königin allein speist (vgl. SAlex 5451–5454), es hier nun aber um einen Saal geht, in dem Mahlzeiten gemeinsam mit Gästen eingenommen werden („sô si [= Candacis, T. R.] liebe geste entfienc“, SAlex 5494), ist zu vermuten, dass die Königin mit Alexander inzwischen einen weiteren Raum betreten hat. Wenig später ist von der „kemenâte“ (SAlex 5544) der Königin die Rede. Es bleibt offen, ob es sich weiterhin um den Speisesaal, einen anderen Raum oder um die Gemächer der Herrscherin im Allgemeinen handelt. Und auch bei dem im Folgenden erwähnten „palas“ (SAlex 5553), der unter anderem einen künstlichen Hirsch beherbergt, ist anhand des verwendeten Begriffs zunächst wiederum nicht deutlich, ob vom Speisesaal (dem „sal“, SAlex 5491) oder von einem anderen Gemach die Rede ist. Vermutlich sind die Räume identisch, denn auch der „palas“ des Hirschs fungiert als Speiseraum (vgl. SAlex 5552–5588). Die Beobachtungen zeigen, dass die Abfolge klar voneinander abgegrenzter Zimmer als zentrales Merkmal der räumlichen Struktur von Candacis' Sammlung erst im Laufe der Episode etabliert wird. Zunächst scheinen Überlagerungen der Räume und damit auch andere als sukzessive Verknüpfungen der Objekte, die sich in den Räumen befinden, möglich zu sein.

Im Speisesaal präsentiert die Königin als erstes einen kostbaren Wandteppich („ein tûre umbehanc“, SAlex 5501). Er ist golddurchwirkt und zeigt figurative Seidenstickereien: Vögel und andere Tiere (vgl. SAlex 5505) sowie Ritter und Damen (vgl. SAlex 5510). Neben diesen visuell wahrnehmbaren („scowen“, SAlex 5509) mimetischen Repräsentationen zieren den Teppich Schmuckelemente, die über die Zweidimensionalität hinausweisen und anzeigen, dass der Teppich mit unterschiedlichen Sinnen erfahren werden kann: Es sind Schmuckbänder („borten“,

SAlex 5514), elfenbeinerne Ringe („elfenbeinîne crapfen“, SAlex 5515) und goldene Glocken („goltschelle[n]“, SAlex 5518), die erklingen, wenn der Teppich berührt wird. Der Wandbehang kann also sowohl visuell als auch haptisch und akustisch wahrgenommen werden. Dieses Objekt zeichnet die Herrscherin besonders aus. Sie besitzt es nicht nur und umgibt sich mit seiner Schönheit, sondern „[d]en meisterde Candacis“ (SAlex 5521), sie hat den Teppich also überdies selbst gefertigt. Damit ist er offenbar Ausweis jener Klugheit, die Candacis als Herrscherin ausmacht („si was listich unde wîs“, SAlex 5522; vgl. bereits SAlex 5148).

Im Saal befinden sich außerdem „zwei edele kerzestallen“ (SAlex 5527). Die Leuchter sind aus kostbaren Materialien gefertigt („cristalle[]“, SAlex 5528; „gimme[n]“, SAlex 5530; „carbuncel“, SAlex 5533), die so lichtstark sind, dass bereits sie allein den gesamten Raum erstrahlen lassen (vgl. SAlex 5534–5540). Candacis wird hier durch die Pracht charakterisiert, mit der sie sich umgibt: „Sus hêrlîche / was di frowe rîche / allezît berâten“ (SAlex 5541–5543). Der Schmuck und die kunstreiche Ausstattung sind außerdem Indices eines Ortes, an dem es den Anwesenden an nichts mangelt und an dem keiner ihrer Wünsche unerfüllt bleibt: „Dâ ne gebrast nehein teil, / des dâ wesen solde / und des man haben wolde“ (SAlex 5546–5548).

In diesem Raum befindet sich ein weiteres Objekt:⁴⁶ Es ist aus rotem Gold gefertigt und ist „eineme hirze gelîch“ (SAlex 5558). Das künstliche Tier wird mechanisch bewegt und zum Klingeln gebracht. Es ist Teil eines Figurenensembles von enormer Größe. Das Geweih des Hirschs besteht aus „dûsint horne“ (SAlex 5560), auf denen jeweils ein Vogel sitzt (vgl. SAlex 5561f.). Auf seinem Rücken reitet ein Mann, der ein Horn an seine Lippen setzt (vgl. SAlex 5563–5566). Hirsch und Reiter werden außerdem von zwei Hunden begleitet (vgl. SAlex 5565). 24 Blasebälge, die von zwölf Männern in Bewegung gesetzt werden (vgl. SAlex 5568–5570), sorgen für Luftzirkulation, die das Horn des Reiters zum Klingeln, die Hunde zum Bellen und die Vögel zum Singen bringen und die den Hirsch selbst brüllen lassen, als wäre er ein Panther (vgl. SAlex 5571–5578). Damit wird skizziert, wie das Objekt funktioniert.⁴⁷ Ferner findet sich der Hinweis, dass die Luft, die aus dem Mund des künstlichen Tiers austritt, bisweilen den Geruch von Weihrauch verströmt (vgl. SAlex 5579–5581). Auch olfaktorisch ist das Objekt ein Genuss. Wie schon die Darstellungen auf dem Wandteppich ist auch diese Figurengruppe nach der Natur gebildet. Zugleich weist sie über ein Verständnis von Darstellung als Mimesis hinaus, denn in dieser Jagdszene begeben sich Jäger und Hirsch gemein-

46 Erneut handelt es sich um den „palas“, in den Candacis sich „ze müse“ (SAlex 5552), also zum Speisen begab.

47 Damit entspricht der künstliche Hirsch einem Muster mittelalterlicher Automaten-Darstellungen, deren Funktionsweise häufig nicht genau angegeben wird. Vgl. Jutta Eming: Luxurierung und Auratisierung von Wissen im *Straßburger Alexander*. In: Fremde – Luxus – Räume. Konzeptionen von Luxus in Vormoderne und Moderne. Hg. von ders., Gaby Pailer, Franziska Schöbler und Johannes Traulsen. Berlin 2015, S. 63–83, hier S. 75.

sam auf die Jagd.⁴⁸ Der Eindruck, der Hirsch übertreffe die Natur, wird durch die besondere Größe seines Geweihs unterstützt (vgl. SAlex 5559f.). Mit dem Objekt werden Merkmale des Wandteppichs aufgegriffen und gesteigert: Denn die Motive beider Artefakte ähneln einander in ihrer Darstellung von Mensch und Tier und darin, dass sie den Seh- und Gehörsinn ansprechen. Der Hirschautomat adressiert darüber hinaus den Geruchssinn und wirkt noch stärker dreidimensional, gar im wörtlichen Sinne raumgreifend.⁴⁹

Dass der Hirschautomat im Zuge der Beschreibung in den Raum hineinwächst,⁵⁰ charakterisiert auch diesen selbst: Mit dem Hirsch scheint der Saal ebenfalls zu wachsen. Der Eindruck wird unterstützt durch die sukzessive Erwähnung der Objekte, die der Saal beherbergt, sowie durch eine Vielzahl von Figuren, die ihn bevölkern, wenn die Königin dort speist: 1000 Jünglinge des Gefolges der Candacis, 500 Pagen, 500 junge Frauen und eine ungenannte Zahl von Zwergen unterhalten mit Musizieren, Tanzen und durch das Darreichen von Speisen und Getränken die Königin und ihre Gäste (vgl. SAlex 5584–5621). Neben der enormen Ausdehnung des Raumes wird hier deutlich, dass in den Gemächern des Palastes nicht nur Objekte präsentiert werden, sondern dass dort auch Aufführungen stattfinden, an denen vertraute und staunenswerte Lebewesen gleichermaßen beteiligt sind. Damit wird eine performative Dimension herausgestellt, die zum Teil auch den präsentierten Objekten eigen ist.

In den Räumen, die Candacis und Alexander anschließend betreten, befindet sich jeweils nur ein einzelnes Objekt. Alexander gelangt in ein Zimmer, in dem „rôte steine“ (SAlex 5636) aufbewahrt werden, die so hell strahlen, dass sie die Nacht zum Tag machen: „Des nahtes was dar inne tah“ (SAlex 5639). Im Sinne einer paradigmatischen Verknüpfung kehrt damit eine Eigenschaft wieder, die auch die beiden Leuchter im Speisesaal auszeichnet.⁵¹ Sie wird nun als einzige Sensation des Raumes präsentiert: Die Leuchter und die roten Edelsteine werden nicht nur als Objekte bestaunt, sondern sie sind zudem auf den umgebenden Raum bezogen und verändern diesen durch ihre Lichtintensität. Erneut kommt es zu einer engen Verschränkung der Objekte mit dem Raum.

Diese wird in der folgenden Kemenate noch deutlicher hervorgehoben. Den Raum zeichnet das Material aus, das nicht brennbare und daher kostbare Holz Aspindei, aus dem er gefertigt ist (vgl. SAlex 5646f.). Damit ergibt sich mit Candacis' und Alexanders Bewegung durch die Räume eine Verschiebung: Während

48 Darauf weist bereits Szklenar hin, vgl. Hans Szklenar: Studien zum Bild des Orients in vorhöfischen deutschen Epen. Göttingen 1966, S. 109.

49 Zur multimodalen Adressierung derer, die den Hirsch wahrnehmen, vgl. auch Carsten Morsch: Blickwendungen. Virtuelle Räume und Wahrnehmungserfahrungen in höfischen Erzählungen um 1200. Berlin 2011, S. 207.

50 Vgl. Eming: Luxurierung (Anm. 47), S. 76f.

51 Morsch weist darauf hin, dass in der Kemenate mit Edelsteinen die Beschreibung der Leuchter im Speisesaal bis in den Wortlaut hinein aufgegriffen wird, vgl. Morsch: Blickwendungen (Anm. 49), S. 208.

es zunächst um Gegenstände geht, die in einem räumlichen Zusammenhang präsentiert werden, treten beim Gang durch den Palast immer deutlicher die Räume selbst als Objekte der Wahrnehmung und des Staunens hervor.

Das Zimmer, das Candacis und Alexander anschließend betreten, ist besonders hoch (vgl. SAlex 5652f.) und wie das vorhergehende aus kostbarem Holz hergestellt (vgl. SAlex 5655). Die Besonderheit des Raums besteht darin, dass er nicht unmittelbar auf dem Boden steht, sondern auf „starkir radere viere“ (SAlex 5661). 36 Elefanten setzen das verschiebbare Zimmer in Bewegung (vgl. SAlex 5663–5665). Offenbar bleibt die Bewegung nicht nur Potenzial des Raums, sondern wird realisiert.⁵² Wohin die Elefanten die Kemenate ziehen und wer diese Bewegung steuert, wird allerdings nicht angegeben. Dass es sich im Kontext der Candacis-Episode um einen herausgehobenen Raum handelt, wird durch die Art und Weise unterstrichen, auf die von ihm erzählt wird.

Die Schilderung des Palastes der Candacis ist Teil einer Passage des *Straßburger Alexander*, in der der Protagonist sich in Form eines Briefes an seine Mutter und an seinen Lehrer Aristoteles wendet. Mit der Briefform geht einher, dass immer wieder – wenn auch nicht durchweg⁵³ – Alexanders Wahrnehmung Teil der Darstellung ist.⁵⁴ Hier nun weist die Erzählinstanz ausdrücklich darauf hin, die besondere Raumkonstruktion selbst betrachtet zu haben: „dô ih diz alliz besach“ (SAlex 5669). Folglich ist der Erzähler nicht nur mit Candacis durch die Raumflucht unterwegs, sondern kann auch von außen auf einen besonderen Raum des Palastes blicken.⁵⁵ Die damit hervorgehobene Kemenate reflektiert und verändert die grundlegende räumliche Struktur des Palasts. Sie macht auf die sonst strikte Sukzession der Zimmer aufmerksam und erweist sich darüber hinaus als derjenige Raum, der die eigene Position innerhalb der Abfolge und damit auch diese selbst verändern kann. Es wird nahegelegt, dass Räume und folglich die in ihnen befindlichen Objekte ebenso einem Besucher des Palastes auch in anderer Reihung präsentiert werden können. Für die Gruppe von Objekten, die Alexander zu sehen bekommt, mag das heißen, dass die spezifische Abfolge nicht Bedingung ist für das Verständnis der Objekte und ihrer Zusammenstellung. Damit wird

52 Morsch hat die Kemenate als Verweis auf die Kraft und Beweglichkeit des Machtapparats von Meroves gedeutet, vgl. Morsch: Blickwendungen (Anm. 49), S. 209.

53 So berichtet die Erzählinstanz etwa auch von Geschehnissen am Hof der Candacis, die nicht durch eigene Beobachtung bei einem kurzen Aufenthalt festgestellt werden können, z. B. Handlungen, die regelmäßig an Candacis' Hof vollzogen werden (vgl. SAlex 5584–5621).

54 So tritt beispielsweise die Erzählinstanz bei der Beschreibung des ersten Saals hervor: „daz sagih û zwären“ (SAlex 5446); angesichts des Flusses, der unterhalb der Burg fließt, heißt es: „Daz dühte mir grôz wunder“ (SAlex 5474); über den Wandteppich bemerkt der Erzähler: „Daz merketih alliz garwe“ (SAlex 5508); und auch angesichts der hell strahlenden Leuchter wird Alexander als wahrnehmende Instanz markiert: „Ouch sah ih dâ ze stunden“ (SAlex 5525).

55 Auch an anderen Stellen wird eine extern fokalisierte Passage in die überwiegend intern fokalisierte Erzählsequenz eingebunden. Alexander berichtet beispielsweise ausführlich vom Inneren des ersten Saales und setzt hinzu, dass unterhalb – vermutlich also unterhalb der Palastanlage – ein Fluss fließe (vgl. SAlex 5465–5476). Dieser kann nur von einer Position außerhalb der Palastanlage wahrgenommen werden.

hier erneut aufgegriffen, was sich in den ersten Palasträumen, durch die Candacis führt, bereits angedeutet hat: Die Präsentation der Objekte ist nicht vollständig durch die Abfolge von Räumen strukturiert. Die herausgearbeiteten Unklarheiten, die anfangs über die räumlichen Verhältnisse bestehen, ergänzen das später etablierte Muster der Sukzession von Räumen ebenso wie dessen Reflexion und Modifikation durch die Kemenate auf Rädern.

Angesichts dieser in struktureller Hinsicht exzeptionellen Kemenate äußert Alexander den Wunsch, etwas Ähnliches auch in seinem eigenen Palast in Griechenland zu haben (vgl. SAlex 5671–5676). Candacis setzt daraufhin die Demonstration ihrer Macht fort, indem sie den Makedonen mit seinem Namen anspricht und sein vermeintliches Inkognito aufdeckt (vgl. SAlex 5679, 5693–5697). Einmal mehr zeigt sie sich als kluge Herrscherin und verschiebt die Machtverhältnisse der Begegnung mit Alexander deutlich zu ihren Gunsten. Die Grundlage ihrer vorausschauenden Herrschaftskunst präsentiert Candacis Alexander dann in einem weiteren Raum (vgl. SAlex 5698f.). Darin bewahrt sie das Porträt auf, das sie von ihm hat anfertigen lassen und anhand dessen sie ihn erkannt hat. Angesichts dieses klugen Schachzugs zeigt Alexander seinen Zorn darüber, von einer Frau überlistet worden zu sein (vgl. SAlex 5739–5741, 5755–5757). Sie tadelt sein Verhalten gegenüber Frauen (vgl. SAlex 5769–5771), versichert aber, seine Identität nicht preiszugeben (vgl. SAlex 5772), und führt ihn in ihr Schlafgemach (vgl. SAlex 5787f.). Alexander nimmt hier einen besonders angenehmen Geruch wahr (vgl. SAlex 5792–5794) und willigt in ihren Wunsch nach Sexualität ein (vgl. SAlex 5796–5798). Beides macht das Schlafgemach der Herrscherin für ihn zu einem weiteren Ort der Sinneserfahrungen.

Der Gang durch den Palast endet schließlich mit einer enigmatischen Passage, in der Candacis Alexander in eine Gruft führt, in der der Makedonier auf eine Gruppe von Göttern trifft (vgl. SAlex 5947–5958). Die Szene mag als Hinweis darauf gelten, dass die Räume des Palastes sehr unterschiedliche Objekte bergen und dass darunter auch Räume sind, die in enger Verbindung zur Transzendenz stehen.

In der Candacis-Episode wird eine Reihe von Objekten vorgestellt, die alle konkreten Räumen des Palastes zugeordnet sind. Mit der Zuordnung zu Zimmern des Palastes scheint allerdings keine Klassifikation der Objekte einherzugehen. Sämtliche Gegenstände zeichnet aus, dass sie mit großer Kunstfertigkeit hergestellt worden sind; manche von ihnen sprechen mehr Sinne an als andere. Miteinander verknüpft werden die Palasträume und auch die Objekte durch die Bewegung von Candacis und Alexander. Das Abschreiten der Räume und Objekte erfolgt ohne Rückwendungen oder Umwege. Über die Folgebeziehung hinaus werden die räumlichen Relationen der Gemächer und Objekte des Palastes nicht charakterisiert. Zu Beginn der Episode sind die Grenzen zwischen Räumen zunächst nicht klar gezogen. Im weiteren Verlauf tritt die Struktur der Abfolge von Kemenaten dann deutlich hervor. Die Verbindung zwischen Raum und Objekt wird dabei bisweilen so eng, dass die staunende Betrachtung vom Objekt auf den gesamten Raum übergehen kann. Außerdem werden hier nun paradigmatische Verknüp-

funktionen zwischen Objekten sichtbar, die sowohl über die einzelnen Zimmer als auch über die grundlegende Struktur der Sukzession hinausweisen. Reflektiert und zugleich zur Disposition gestellt wird die lineare Abfolge schließlich mit der Kemenate auf Rollen. Sie ist zudem als einer der beiden Räume des Palastes ausgezeichnet, die kein ausgestelltes Objekt beherbergen, sondern die selbst bestaunte Objekte sind.

Zentrale Funktion der Präsentation von Objekten in der Candacis-Episode ist es, die Fähigkeiten der sammelnden Herrscherin herauszustellen. Dass sich Candacis mit erstaunlichen Objekten umgibt, dass sie diese zum Teil selbst ersonnen und hergestellt hat, ist Ausdruck ihrer besonderen Klugheit. Ergänzt wird diese grundlegende Funktion der Exponate um einen Aspekt, der an der besonderen Gestaltung der Erzählsequenz als Brief Alexanders an seine Mutter und an seinen Lehrer deutlich wird: Immer wieder ist in diesem Abschnitt von Erfahrungen des Protagonisten die Rede. Im Sinne dieser formalen Eigenheit führt zwar Candacis durch die Gemächer des Palastes und erläutert die Objekte, es ist aber der mit Alexander identifizierte Erzähler, der ihr im Zuge seines Berichts die Stimme verleiht. Neben der Sammlerin wird so der Besucher der Sammlung ins Licht gerückt und es wird auf die Bedeutung der Wahrnehmung der Objekte für die Konstitution der Sammlung aufmerksam gemacht.

Kombinationen von Räumen und Objekten (Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland*)

Im *Apollonius von Tyrland*, der ersten Übertragung des spätantiken Apolloniusromans ins Deutsche durch Heinrich von Neustadt zu Beginn des 14. Jahrhunderts, tritt der Protagonist im idealisierten Land Crisa in mehrere Räume ein und bewundert die Objekte, die sich darin befinden. Die Verbindung von Raum und Objekt ist hier vergleichbar eng wie in der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander*. Beide Sammlungen unterscheidet, dass die Zentralfigur des *Apollonius* in Crisa nicht eingeladen wird, Räume der Mirabilien zu besuchen. Vielmehr muss Apollonius Hindernisse überwinden, um in das Land zu gelangen, und erneut, um in dessen besonders geschützte Räume eingelassen zu werden.⁵⁶ Diese Elemente der Handlung dienen in erster Linie dazu, den Protagonisten in unterschiedlicher Hinsicht als tugendhaft zu konturieren. Sie bringen aber auch ein besonderes Verhältnis von Objekten und Räumen mit sich: Objekte befinden sich hier nicht nur im Inneren einzelner Räume, die nach außen klar abgegrenzt sind, sondern auch an deren Außengrenzen. Zum Teil werden die Außengrenzen durch staunenswerte Objekte markiert und befestigt. Von der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander* unterscheidet diese Räume ferner, dass es sich zumeist nicht um Innenräume, sondern um Gärten handelt.

⁵⁶ Vgl. zu diesem räumlichen Merkmal des Landes Lea Braun: Transformationen von Herrschaft und Raum in Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland*. Berlin, Boston 2018, S. 266.

Apollonius kann das Land Crisa betreten, nachdem er die Monstren Serpanta und Ydrogant überwunden hat, die es seit einiger Zeit bewachen und Fremden den Zutritt verwehren (vgl. AvT 8839–8844, 8914–8921, 10627f.).⁵⁷ Weitere Proben des Protagonisten folgen. So überprüft auch ein Rad seine Tugendhaftigkeit (vgl. AvT 11205–11221). Erst nachdem Apollonius auch diese Herausforderung gemeistert hat, ist es ihm möglich, weiter ins Innere des Landes vorzudringen. Er besucht mehrere Städte, trifft auf den Landesherrn Candor und auf dessen Tochter Diomena. Nachdem Apollonius weitere Proben absolviert hat, wird er schließlich mit Diomena verheiratet und steigt zum König des Landes auf (vgl. AvT 13397f.; 13472f.).

In der Stadt Crisa werden Apollonius verschiedene Objekte in eigens für sie vorgesehenen Räumen präsentiert. In einem Garten kann er mit einer Wundersäule interagieren, die es der Benutzerin oder dem Benutzer erlaubt, jedweden gewünschten Ort zu betrachten (vgl. AvT 12871–12890). Außerdem erhält Apollonius dort die Möglichkeit, in einem Jungbrunnen zu baden (vgl. AvT 13003–13014). Den Jungbrunnen bezeichnet Candor als „peste[n] hort“ (AvT 12949). Es handelt sich also um einen besonders gehüteten Schatz des Königs und seines Landes. In einem weiteren Garten bestaunen Apollonius und seine Begleiter einen künstlichen Baum (vgl. AvT 13093).

Wie in der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander* (und erneut im Unterschied zum *Herzog Ernst B*) geht es bei den in Crisa ausgestellten Objekten vor allem um kunstvoll gefertigte Gegenstände. In einem der Gärten Crisas findet sich zudem ein Gehege mit exotischen Tieren. Hinzu kommt, dass der künstliche Baum bei genauerem Hinsehen nicht nur künstlich hergestellte Lebewesen beherbergt, sondern dass sich an und auf ihm kunstvoll Hergestelltes und Natürliches miteinander verbinden. Die Tiere des Baums musizieren gemeinsam mit den Tieren des Waldes (vgl. AvT 13121–13160). Schließlich erscheint auch die Königstochter Diomena selbst als Teil des Ensembles. Zu den Hinweisen auf die Verknüpfung von Kunst und Natur ist ferner zu rechnen, dass die Lämmer des erwähnten Tiergeheges goldenes Fell haben, das von Diomena als Material für prunkvolle Kleidung besonders geschätzt wird (vgl. AvT 13327f.). Das Fell scheint für diese Verwendung prädestiniert, wenn nicht gar selbst bereits ein Kunstgegenstand zu sein. Ähnlich der kaum zu treffenden Unterscheidung zwischen *naturalia* und *artificialia* in frühen Wunderkammern wird hier dem Unterschied zwischen künstlich hergestellten Dingen und Naturgegenständen wenig Bedeutung beigemessen. Gerade die Verbindung von Phänomenen, die beiden Kategorien zuzuordnen sind, macht offenbar den Schatz dieses Landes aus.

Die Art und Weise, wie Objekte die Rezipierenden der erzählten Welt in Interaktionen einbeziehen, erreicht in Crisa im Vergleich mit der Candacis-Episode

⁵⁷ Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: Heinrichs von Neustadt *Apollonius von Tyrland* nach der Gothaer Handschrift, *Gottes Zukunft* und *Visio Philiberti* nach der Heidelberger Handschrift. Hg. von Samuel Singer. Berlin 1906. Nachweise stehen im fortlaufenden Text und sind mit der Sigle AvT versehen.

des *Straßburger Alexander* hohe Intensität. Die Objekte Crisa werden nicht nur mit unterschiedlichen Sinnen wahrgenommen, sondern die Figuren kommen ihnen auch sehr nahe und interagieren mit ihnen. Im *Straßburger Alexander* deutet sich die Interaktion mit den Objekten lediglich an – etwa beim Wandteppich im Speisesaal der Candacis. In Crisa zeigt sie sich wiederholt, beispielsweise wenn Rad, Brunnen und Treppe, diejenigen Objekte also, die tugendhaftes Verhalten überprüfen, auf Kontakt mit den Besuchern reagieren. Zu Interaktionen mit den Objekten kommt es aber auch bei der Wundersäule und beim künstlichen Baum: Indem die Säule Benutzerinnen und Benutzern zeigt, was sie oder er zu sehen wünscht (vgl. AvT 12072–12075, 12873f.), und indem mit dem Betreten der Stufen vor dem künstlichen Baum Tiere zu singen beginnen (vgl. AvT 13119–13126). Bei der Wundersäule lassen sich unterschiedliche Möglichkeiten der Involvierung von Betrachtenden, nämlich die Wahrnehmung des Objektes auf Distanz und die Interaktion mit ihm, besonders gut erkennen, denn sie werden in zwei separaten Sequenzen erzählt (vgl. AvT 11990–12019; 12871–12890).

Mit der engen Verknüpfung der Figuren mit den Exponaten gehen eigene Funktionen der Objekte einher. Die gezeigten Dinge sind in Crisa nicht nur insofern funktional, als sie den Wahrnehmenden besondere Sinneserfahrungen ermöglichen, sie unterhalten und zum Staunen bringen, dabei ihre Möglichkeiten epistemischer Klassifikation hinterfragen und letztlich zur Erweiterung ihres Wissens beitragen. Verschiedene von ihnen erfüllen zudem Funktionen in Bezug auf die Gemeinschaft dieses Landes: Sie überprüfen das Verhalten derjenigen, die ihnen gegenüber treten, verändern die Figuren in mentaler und auch in physischer Hinsicht; sie verwehren Fremden, die den Anforderungen der Gemeinschaft nicht entsprechen, den Zugang zu ihr, und sie tragen dazu bei, Figuren, die sie für integrierbar halten, weiter auf die Aufnahme in die Gemeinschaft vorzubereiten.⁵⁸

Ein Bezug der Sammlung mirabiler Objekte auf Herrschaft ist auch im *Herzog Ernst B* und in der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander* deutlich geworden. Im *Herzog Ernst B* bieten die Objekte Anlass für Kommunikation, insbesondere unter Herrschenden, und erleichtern letztlich die Aussöhnung Ernsts mit dem Kaiser sowie seine Reintegration ins Reich. Außerdem zeigt der Umgang Ernsts mit den Wunderwesen ein weiteres Mal die Tauglichkeit zur Herrschaft, die er im Zuge seiner Reise erworben hat. Im *Straßburger Alexander* wird der Bezug auf Herrschaft vor allem an dem Bildnis deutlich, das Candacis von Alexander hat anfertigen lassen und anhand dessen sie ihn erkennt: Das Objekt ist Teil einer machtbezogenen Begegnung der beiden Herrscher, in deren Verlauf Alexander durch Candacis' geschickten Einsatz des Bildes die Grenzen seiner Macht anerkennen muss. Während im *Herzog Ernst B* und im *Straßburger Alexander* den Objekten eine

58 Ausführlich zur gemeinschaftsstiftenden Funktion der Mirabilien in Crisa vgl. Tilo Renz: Community of Things. On the Constitution of the Ideal Kingdom of Crisa in Heinrich von Neustadt's *Apollonius of Tyre*. In: Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600. Hg. v. Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin und Boston 2021, S. 175–192.

bedeutende Rolle im Zuge der Kommunikation und Interaktion von Akteuren im Rahmen machtbezogener Begegnungen zukommt, steht in Crisa ihre Rolle bei der Überwindung von Differenzen zwischen Akteuren, die der Gemeinschaft Crisas bereits angehören, und denen, die ihr in Zukunft angehören wollen, im Vordergrund. Noch deutlicher als im *Herzog Ernst B* und im *Straßburger Alexander* wird hier sichtbar, dass die Sammlung nicht nur Kommunikation und Austausch zwischen Herrschenden ermöglicht, sondern dass sie überdies eine Gemeinschaft im Sinne der Harmonisierung und Homogenisierung der Merkmale derer stiftet, die dieser Gemeinschaft zugerechnet werden.

Mit den spezifischen Funktionen, die der Sammlung in Crisa zukommt, verschiebt sich der Fokus der Darstellung von den Figuren, die Objekte sammeln und präsentieren, zu denjenigen, die die Objekte wahrnehmen: Die zusammengestellten Gegenstände charakterisieren nicht mehr in erster Linie die Sammlerin oder den Sammler, sondern sie bereiten vor allem diejenigen, die sie innerhalb der erzählten Welt wahrnehmen, auf den Eintritt in die Crisaner Gemeinschaft vor. Das Zurücktreten der Sammlerin oder des Sammlers wird in der Erzählung unterstrichen, indem nicht nur Candor den Apollonius zu den Objekten führt, sondern auch andere Figuren ihn durch das Land und zu dessen Objekten leiten. So wird Apollonius zunächst von einem Fürsten namens Arfaxat zum Tugendrad gebracht (vgl. AvT 11205f.) und bekommt erläutert, was es mit dem Rad auf sich hat. Die Führung in die Stadt Crisa (vgl. AvT 11663–11665) und zum Großteil der Objekte, die hier zu sehen sind, übernimmt dann König Candor. Er erklärt dem Besucher auch die Funktionsweise der Objekte (vgl. etwa AvT 11758f.; 11782f.). Nachdem Candor Apollonius im Garten des künstlichen Baums seine Tochter Diomena präsentiert hat, übernimmt nun diese die Führung und bringt Apollonius in einen weiteren Garten (vgl. AvT 13257ff.) sowie schließlich auf die Burg Lisemunt (vgl. AvT 13341f., 13371). Wer die Sammlung zusammengestellt hat, wird in Crisa – anders als im *Herzog Ernst B* oder im *Straßburger Alexander* – nicht explizit gemacht. Indem unterschiedliche Figuren Apollonius zu den Objekten führen, tritt nicht das strukturelle Merkmal zurück, dass ein Besucher dieser Sammlung der Instanzen bedarf, die ihm die Objekte präsentieren und erläutern. Die Sammlung wird gleichwohl hier nicht dazu eingesetzt, eine einzelne oder einen einzelnen als Urheber herauszustellen und ihre oder seine Fähigkeiten zu unterstreichen. Nicht nur im Vergleich mit anderen mittelalterlichen Erzählungen von Sammlungen ist die Teilhabe unterschiedlicher Akteure an der Präsentation der Objekte bemerkenswert, sondern auch mit Blick auf die Wunderkammern der Frühen Neuzeit.⁵⁹

Dass im *Apollonius* die Frage der Genese der Sammlung und ihres Urhebers oder ihrer Urheber offengehalten wird, weist auf eine semantische Grenze des

⁵⁹ Findlen hat zwar neben den Abschließungstendenzen des *studiolo* auch dessen Zugänglichkeit betont, primäres Bezugssubjekt bleibt dabei aber die- oder derjenige, die oder der die Objekte dort zusammengebracht hat und untersucht (vgl. Findlen: *The Museum* [Anm. 1], S. 68–73).

Begriffs der Sammlung hin: Handelt es sich auch dann um eine Sammlung, wenn kein für Auswahl und Zusammenstellung der Exponate verantwortliches personales Subjekt ausgemacht werden kann? Mit dieser konzeptionellen Besonderheit der Sammlung kann die Darstellung im *Apollonius* als Reflex auf die historisch-zeitgenössische Situation gelten, die den Wunderkammern vorausgeht. Die sammlungsgeschichtliche Forschung geht davon aus, dass im Hochmittelalter Sammlungen häufig Produkte von Dynastien und Institutionen sind (z. B. von Klöstern); Sammler treten dagegen erst im späten Mittelalter stärker hervor.⁶⁰ Wie dieser Beitrag gezeigt hat, bestätigen literarische Sammlungen des Mittelalters diese sammlungshistorische Erzählung nicht ohne Weiteres. Die Analysen zum *Herzog Ernst B* und zum *Straßburger Alexander* haben vielmehr deutlich gemacht, dass die Konturierung eines Sammlers oder einer Sammlerin durch die gesammelten Objekte durchaus vertraut ist. Damit deuten die Fallstudien dieses Beitrags darauf hin, dass die Verteilung der Instanz der Sammlerin oder des Sammlers auf mehrere Akteure im *Apollonius* im Kontext zeitgenössischer Erzählungen vom Sammeln eine Besonderheit darstellt.⁶¹

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit von den Sammelnden auf diejenigen, die die Sammlung betrachten oder auf andere Weise wahrnehmen und mit ihr interagieren, zeigt sich schließlich auch in der räumlichen Struktur der Sammlung Crisas. Die Räume, in denen sich die Objekte befinden, die zum Schatz des Landes gehören, werden durch den Erzählprozess in unterschiedlicher Weise miteinander in Beziehung gesetzt. Wie im Palast der Candacis des *Straßburger Alexander* schließen sie aneinander an. Sie stehen dem Besucher aber nicht einer nach dem anderen offen, sondern besitzen – wie beschrieben – je eigene Außengrenzen und Zugangsbeschränkungen. Dadurch entsteht der Eindruck eigenständiger räumlicher Einheiten, die je für sich aufgesucht und betreten werden müssen. Manche Räume lassen sich auch nur von besonders geschützten zuvor bereits betretenen Räumen aus erreichen: Der Weg führt etwa vom Garten mit dem Jungbrunnen in den Garten des künstlichen Baums (vgl. AvT 13054–13061) und von diesem Garten in den Garten mit dem Schatz der Diomena (vgl. AvT 13255–13266). Diese Räume scheinen somit ineinander verschachtelt zu sein und eine Tiefenstaffelung zu besitzen.

Die Bewegung der Figuren ‚in die Tiefe‘ wird zudem augenfällig, wenn Diomena Apollonius durch den künstlichen Baum hindurch zu ihrem Schatz führt („Si [= Diomena, T. R.] furte in [= Apollonius, T. R.] durch den pawm dort“, AvT 13258; „Und [Apollonius, T. R.] gieng under dem pawm her“, AvT 13271). Sie finden den Schatz schließlich im Inneren des Berges: „Suß giengen sy alle in den

60 Vgl. Krzysztow Pomian: Sammlungen – eine historische Typologie. In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Hg. von Andreas Grote. Opladen 1994, S. 107–126, hier S. 108, 110; vgl. auch Daston und Park: *Wunder* (Anm. 3), S. 93ff.

61 Wenn weitere Textgruppen in die Untersuchung einbezogen werden, kann dieser Befund weiter ausdifferenziert werden. So kommen beispielsweise Schätze in der Heldenepik, wie etwa der Hort der Nibelungen, in der Regel ohne den Hinweis auf Figuren aus, die sie zusammengestellt haben.

pergk“ (AvT 13277). Aufs Ganze gesehen scheint Apollonius damit immer weiter ins Innere des Landes vorzudringen und Zugang zu erhalten zu den besonders geschützten Räumen Crisas. Die zentralen Bereiche des Landes werden nicht nur in der Horizontale verortet – etwa im Sinne möglichst großer Entfernung von den Außengrenzen Crisas –, sondern auch in der Vertikale.

Außerdem wird die erzählte lineare Abfolge der Räume, die Apollonius entlang seiner Reise durch Crisa besucht, um einzelne Rückwege und erzwungene Wiederholungen von Wegstrecken ergänzt. So wird Apollonius beispielsweise, als ihn die Treppe zur Wundersäule abwirft, zugleich auch des Gartens verwiesen, denn er „viel zu der tür [des Gartens, T. R.] auß“ (AvT 12012). Das hat zur Folge, dass er auch zu diesem Raum erneut Zugang erlangen und die Tugendprobe an dessen Eingang ein weiteres Mal absolvieren muss (vgl. AvT 12635–12637).

Folglich erweitern hier unterschiedliche Relationen der Räume die Sukzession der Orte, die durch die grundlegende Struktur des Reisenarrativs gegeben ist. Andeutungen einer solchen Erweiterung der Linearität finden sich – wie bereits gezeigt – auch in der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander*. Die Sammlung des Herzogs Ernst hat sich demgegenüber in räumlicher Hinsicht als nur gering charakterisiert erwiesen. Insbesondere in Heinrichs *Apollonius* werden Kombinationsmöglichkeiten der Räume und mithin der in ihnen befindlichen Objekte erzählt, die über eine sukzessive Ordnung hinausgehen. Hier zeigt sich die Nähe der erzählten Sammlungen zu Praktiken des Sammelns und Ausstellens, die vielfältige Objektkombinationen ermöglichen, die historisch zeitgenössisch etwa für Kirchenräume angenommen werden können und die wenig später in den Wunderkammern der Frühen Neuzeit entworfen werden.

Zusammenfassung und weiterführende Überlegungen

Die exemplarischen Analysen erzählter Sammlungen in deutschsprachigen Erzähltexten des 13. und frühen 14. Jahrhunderts haben gezeigt, wie Lebewesen und Objekte in je unterschiedlicher Weise zu Gruppen zusammengeführt und Räumen zugeordnet werden. In den drei untersuchten Beispielen sind es Figuren, die Exponate in der erzählten Welt kombinieren und präsentieren. Sammeln und Ausstellen sind hier also nicht nur Verfahren der Texte, sondern sie werden zudem als Handlungen von Figuren gezeigt und lassen damit die Nähe zu konkreten Praktiken des Sammelns hervortreten.

Sämtliche Exponate, um die es in den Beispielen geht, können dem Wissensbereich der Mirabilien zugerechnet werden. Damit wird die Bedeutung und Produktivität dieser Tradition für die Analyse erzählter Praktiken des Sammelns und Ausstellens im hohen und späten Mittelalter deutlich. Die Unterschiedlichkeit der Exponate zeigt überdies die Bandbreite der Phänomene, die historisch-zeitgenössisch dem Wissensbereich des Wunderbaren eigen sind. Während Herzog Ernst *mirabilia* der belebten Natur sammelt, präsentiert Candacis kunstvoll hergestellte und zum Teil automatenhafte Mirabilien. Indem die *mirabilia* in Ernsts Gefolge durch den Verlust von Handlungsmacht objekthaft erscheinen und indem die Ob-

jekte der Candacis sowohl die Natur imitieren als auch mit Lebewesen kombiniert werden, zeigt sich, dass die unterschiedlichen Gruppen von Exponaten nicht etwa trennscharf voneinander abgegrenzt, sondern miteinander verschränkt werden. In den Gärten Crisas sind ebenfalls vor allem kunstvolle Gegenstände zu finden; hinzu kommt hier – darin ist die Crisaner Sammlung frühen Wunderkammern vergleichbar –, dass die Unterscheidung zwischen Tieren und technischen Objekten offenbar nicht von Bedeutung ist oder absichtsvoll überspielt wird. Mit dem Befund, dass jeweils spezifische Mirabilien gesammelt werden oder diese mit dem Ziel der Nichtunterscheidbarkeit verknüpft werden, korrespondiert, dass Binnendifferenzierungen und Klassifikationen in den untersuchten Sammlungen nur von geringer Bedeutung sind.

In der Regel sind Sammlerinnen und Sammler in den Texten identifizierbar und werden durch ihre Sammlung charakterisiert und ausgezeichnet. Einzig im Land Crisa des *Apollonius von Tyrland* ist nicht deutlich, ob allein der König die Sammlung zu verantworten hat oder ob weitere Akteure, vielleicht in einem längeren historischen Prozess, zu ihrer Genese beigetragen haben. Noch deutlicher als die Sammlerinnen und Sammler treten in den Texten die Sammlungsbesucher und ihre Wahrnehmung der Objekte hervor. Recht allgemein ist das im *Herzog Ernst B* als Hinweis auf die Verwunderung von Figuren angesichts des Gefolges des Herzogs der Fall. In der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander* wird die Wahrnehmung auf unterschiedliche Phänomene (von Objekten bis hin zu räumlichen Ensembles) und auf verschiedene Sinne ausgeweitet. Im *Apollonius* nehmen Figuren die Objekte nicht nur wahr, sondern tauchen – im Falle des Jungbrunnens auch im wörtlichen Sinne – in sie ein und interagieren mit ihnen.

Dabei haben sich in den erzählten Sammlungen unterschiedliche Formen der räumlichen Gliederung gezeigt. Im *Herzog Ernst B* handelt es sich um den nicht weiter konturierten Raum des Hofes, also des näheren Umfelds eines Adligen. In diesem Raum können die Wunderwesen gelöst von der erzählten Abfolge von Ernsts Begegnungen nebeneinander betrachtet werden. In der Candacis-Episode des *Straßburger Alexander* tritt dagegen zunächst die lineare Abfolge der Zimmer innerhalb eines Palastes als dominantes Muster der Raumdarstellung und damit auch der Präsentation der Exponate hervor. Eine bewegliche Kemenate innerhalb des Ensembles macht es jedoch möglich, diese Struktur hervorzukehren und aufzuzeigen, dass die Räume und Objekte auch in einer anderen Reihenfolge präsentiert werden könnten. Schließlich sind in der Crisa-Episode des *Apollonius von Tyrland* komplexere Raumrelationen sichtbar geworden, die das wiederholte Betreten von Räumen sowie deren Tiefenstaffelung einschließen. Alle genannten räumlichen Verhältnisse erlauben es, die präsentierten Objekte nicht nur in der linearen Abfolge des Reisenarrativs aufeinander zu beziehen, das allen drei Texten zugrunde liegt.

Damit zeigen die Fallstudien, dass am Übergang vom Hoch- zum Spätmittelalter unterschiedliche Weisen der Organisation von Sammlungsräumen erzählt werden, die je eigene Formen der Relationierung von Objekten implizieren. Be-

ziehungen der zeitlichen Abfolge von Exponaten werden in den drei untersuchten Texten um Formen der synchronen Anwesenheit, der (potenziellen) Permutation, der Rekursion und vertikalen Staffelung von Exponaten ergänzt, so dass die räumliche Anordnung unterschiedliche Möglichkeiten der Vernetzung der betrachteten Wesen und Objekte eröffnet. Indem die erzählten Sammlungen und Ausstellungen räumliche Konstellationen entwerfen, die auch andere als lineare Verkettungen der Exponate nahelegen, sind sie mit den vielfältigen Möglichkeiten der Verknüpfung von Objekten vergleichbar, die vormoderne Sammlungen, insbesondere frühneuzeitliche Wunderkammern bieten.

Mieke Bals Thesen zu den Erzählweisen moderner Museen haben den Anstoß gegeben für drei stichprobenartige Untersuchungen mittelalterlicher erzählter Sammlungen. Dabei ist deutlich geworden, dass für den historischen Zusammenhang des Mittelalters insbesondere Formen der Verknüpfung von Exponaten in den Blick genommen werden müssen, die über die Beziehung der linearen Abfolge hinausgehen. Weitere Untersuchungen können hier anschließen und die Ergebnisse können – im Sinne der transmedialen Perspektive, die Bals Überlegungen eröffnen – mit Forschungen zu Sammlungspraktiken und konkreten Sammlungen des Mittelalters korreliert werden.

Mittelalterliche Narrative der Sammlung, Präsentation und Gabe mirabiler Objekte und ihr Wandel im 15. und 16. Jahrhundert

Falk Quenstedt

Der Beitrag untersucht Bezüge deutschsprachiger mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Erzähltexte zur Sammlungs- und Repräsentationspraxis der Kunst- und Wunderkammern, wobei er den transkulturellen Dimensionen dieser Bezüge besondere Aufmerksamkeit widmet. Die Untersuchung konzentriert sich auf drei paradigmatische Situationen: Zunächst soll mithilfe einer kursorischen Betrachtung verschiedener narrativer Darstellungen von Gabenhandlungen – vor allem des *Fortunatus*-Romans – die Nähe transkultureller höfischer Gabenpraktiken, für die der Austausch besonders staunenswerter und fremder Objekte kennzeichnend ist, zur Entstehung der Kunst- und Wunderkammern aufgezeigt werden. Anhand der Transfergeschichte der mittelalterlich-frühneuzeitlichen *Herzog Ernst*-Tradition wird anschließend nachvollzogen, wie sich Narrative, deren Genese im Zusammenhang dieser transkulturellen höfischen Praktiken gesehen werden kann, im 15. und 16. Jahrhundert in Relation zum Wandel der Repräsentations- und Sammlungskultur verändern. Mit Blick auf die Sagentradition um Heinrich den Löwen und auf ein typisches Wunderkammer-Exponat – eine sogenannte ‚Greifenklaue‘ – wird schließlich beleuchtet, wie das Zusammenspiel aus Erzählung und Präsentation Geltung für Herkunftsnarrative herstellen und auf dieser Grundlage Staunen provozieren kann.

Die Vor- und Frühgeschichte der Kunst- und Wunderkammern wird vor allem als eine europäische erzählt. Die Forschung hat zwar facettenreich darauf hingewiesen, dass diese spezifisch frühneuzeitliche Sammlungs- und Wissenspraxis aus einer Verknüpfung vielfältiger Elemente unterschiedlicher epistemischer, herrschaftlicher, sozialer und künstlerischer Praktiken hervorgegangen ist.¹ Wobei

1 Die Kunst- und Wunderkammern werden als besondere Ausprägung des „Zeitalter[s] der Weltentdeckungen“ beschrieben, in denen sich als Praxis und ‚Raumfindung‘ die frühneuzeitliche Aufwertung von *curiositas* verkörpere (Gabriele Beßler: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. 2., erw. Aufl. Berlin 2012, S. 14). In diesem Zusammenhang wird auch die europäische Expansion und die damit zusammenhängende Überführung von immer mehr ‚Exotika‘ hervorgehoben (Dominik Collet: Kunst- und Wunderkammern. In: Europäische Erinnerungsorte. Bd. 3: Europa und die Welt. Hg. von Pim den Boer u.a. München 2015, S. 157–164). Weiterhin werden historische Verbindungen zu den spätmittelalterlichen *studioli* der Humanisten gezogen und im Zuge dessen die Entwicklung der Zentralperspektive zur Voraussetzung für das räumliche Ordnungsmuster der Kunst- und Wunderkammern bestimmt (Gabriele Beßler: Kunst- und Wunderkammern

eine immer stärker interdisziplinär ausgerichtete Forschung² vermehrt auf Wechselwirkungen zwischen frühneuzeitlicher Sammlungspraxis und literarischen Texten hinweist.³ Globale oder transkulturelle Perspektiven wurden primär in Bezug auf die Herkunft der Objekte entwickelt, kaum aber hinsichtlich der sozialen Kontexte sowie der Aufnahme- und Ordnungskriterien der Sammlungspraxis selbst. Formen des Sammelns, der Präsentation und des Austauschs kostbarer und erstaunlicher Objekte wurden indes bereits für das Mittelalter nicht allein für die Elitenkulturen des (west-)europäischen Kontinents beschrieben, sondern vor allem – im Rahmen diplomatischer Interaktion und Herrschaftsinszenierung über religiöse und kulturelle Grenzen hinweg – für osteuropäische, asiatische und afrikanische Teile der Welt.⁴ Die arabischsprachige Literatur beispielsweise behandelt in unterschiedlichen Gattungen – Fürstenspiegeln, Reiseberichten, Inventaren, Schatzbüchern und populären Erzählungen – Kriterien der Ordnung und Evaluation von Dingen und Lebewesen, die sich als diplomatische Gaben eignen.⁵ Im Zentrum steht dabei oft das Vermögen dieser Dinge, Verwunderung hervorzurufen, sei es aufgrund ihrer Kostbarkeit, Seltenheit, fernen Herkunft oder

[9. Juli 2015]. In: EGO, URL: <http://ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/gabriele-bessler-kunstkammern-und-wunderkammern> [27.04.2021]). Gegenüber solchen Beschreibungen, die das Innovative der Kunst- und Wunderkammern hervorheben, wenngleich sie dabei Transformationen früherer Sammlungs- und Wissenspraktiken nicht aus dem Blick verlieren, unterstreichen andere Zugänge stärker die Kontinuität gegenüber mittelalterlichen Praktiken: So wurden Bezüge zu mittelalterlicher Schatzkunst, zur Ausstellung von Kuriosa im Kirchenraum und insbesondere zu Reliquiensammlungen betont, wobei eine schleichende Transformation des Reliquiers vom Behältnis zum eigentlichen Faszinosum rekonstruiert werden konnte (Stefan Laube: Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum. Berlin 2011). Auch auf die spätmittelalterliche Enzyklopädie und ihre Illustrationskunst wurde als Vorbild hingewiesen (Christel Meier-Staubach: Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts. In: Frühneuzeitliche Sammelpraxis und Literatur. Hg. von Robert Felfe und Angelika Lozar. Berlin 2006, S. 29–74).

- 2 Surekha Davies: Catalogical Encounters. Worldmaking in Early Modern Cabinets of Curiosities. In: Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500–1800. Hg. von Paula Findlen. 2. Aufl. New York 2021, S. 227–254, hier S. 229.
- 3 Zum Verhältnis von Sammlungspraxis und Literatur, mithin der Frage, inwiefern historische Texte für die Geschichte der Kunst- und Wunderkammern aufschlussreich sein können, vgl. Robert Felfe: Einleitung. In: Frühneuzeitliche Sammelpraxis und Literatur. Hg. von dems. und Angelika Lozar. Berlin 2006, S. 8–28. Grundsätzlich, so Felfe, „[...] ist zu vermuten, daß Texttraditionen und Spielarten literarischer Fiktion – vielleicht in ähnlicher Weise wie dies für bildende Künste verschiedentlich gezeigt wurde – ein aktiver Part nicht nur bei der Vermittlung, sondern auch bei der Generierung von Wissen im musealen Raum zukam.“ (Ebd., S. 10). Vgl. etwa auch Flemming Schock: Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der *Relationes Curiosae* von E. W. Happel. Köln u. a. 2011; Rosmarie Zeller: Vom Wunder zur Kuriosität. Wunderbücher und ihre Rezeption in Deutschland. In: Polyhistorismus und Buntschriftstellerei. Hg. von Flemming Schock. Berlin, Boston 2012, S. 91–105, hier S. 98.
- 4 Cecily J. Hilsdale: Gift. In: Studies in Iconography 33 (2012), S. 171–182.
- 5 Doris Behrens-Abouseif: Practising Diplomacy in the Mamluk Sultanate. Gifts and Material Culture in the Medieval Islamic World. London u. a. 2014, S. 17–26.

kunsthandschwerklichen Raffinesse.⁶ Darstellungen derartiger Sammlungen von *mirabilia* oder *‘aġā’ib*⁷ finden sich in mittelalterlichen Literaturen häufig im Kontext von Gabenhandlungen. Dabei handelt es sich um Praktiken, die kulturübergreifend vollzogen und verstanden wurden. Es steht zu vermuten, dass auch die spezifisch frühneuzeitliche Sammlungsform der Kunst- und Wunderkammern Bezüge zu dieser transkulturellen Ökonomie des diplomatisch-repräsentativen Gabentauschs staunenswerter Dinge aufweist. Um den Konnex dieser Praktiken zu *mirabilia*- und *‘aġā’ib*-Diskursen präsent zu halten, spreche ich im Folgenden von ‚mirabilen‘ Objekten.

Diesem vermuteten Zusammenhang soll anhand von deutschsprachigen Erzähltexten, die Bezüge zu transkulturellen Praktiken der diplomatischen Gabe aufweisen, genauer nachgegangen werden. Denn eine eurozentrierte Erforschung der Kunst- und Wunderkammern läuft Gefahr, Formen der epistemischen, räumlichen und zeitlichen Abtrennung (des modernen) Europas vom Rest der Welt zu perpetuieren, die von den Auswahlkriterien sowie den Ordnungs- und Präsentationsformen dieser Sammlungspraxis erst mit hervorgebracht wurden.⁸ Akzentsetzungen, die Momente transkultureller Verflechtungen im Zusammenhang der Genese der Kunst- und Wunderkammern fokussieren, können diese eurozentrierte Sicht aufbrechen.

Dieser Beitrag erprobt eine solche Akzentsetzung auf mehreren Wegen: Zunächst soll eine kursorische Betrachtung exemplarischer Episoden verschiedener Texte, vor allem aber von Teilen des *Fortunatus*-Romans, plausibel machen, dass sich über Erzähltexte eine Nähe der diplomatischen Gabenpraxis zu den Kunst- und Wunderkammern aufzeigen lässt. Dieser Konnex erlaubt es, für ihre Genese einen transkulturellen Kontext in Rechnung zu stellen, den der *Fortunatus* reflektiert, und – so möchte ich zeigen – für europäische Akteure appropriiert.

6 Behrens-Abouseif: Practising Diplomacy (Anm. 5), S. 21 spricht von einer typischen rhetorischen Figur eines „marvelling effect“.

7 Es handelt sich um das begriffliche Äquivalent von *mirabilia* im Arabischen, vgl. Lutz Richter-Bernburg: [Art.] *‘Aġā’ib* literature. In: Encyclopedia of Arabic Literature. Hg. von Julie Scott Meisami und Paul Starkey. 2 Bde., Bd. 1. London u.a. 1998, S. 65–66; César E. Dubler: [Art.] *‘Adġā’ib*. In: Encyclopaedia of Islam, Second Edition. Bd. 1. Leiden 1960, S. 203.

8 Dominik Collet zufolge bedingt die „Selektion der Objekte“, besonders von Exotika, und die Art, wie und welche Informationen über sie festgehalten werden, ihre Wahrnehmung: So fehlen in den Sammlungen gerade solche Objekte, die „auf den Kontakt von europäischen und nicht-europäischen Traditionen verweisen.“ Durch Auswahl und (Re-)Kontextualisierung wird in den Sammlungen somit die Fremdheit und Andersartigkeit der Objekte betont. Collet: Kunst- und Wunderkammern (Anm. 1), S. 131. Prozesse der Dekontextualisierung und Exotisierung beschreibt auch: Daniela Bleichmar: The Cabinet and the World. Non-European Objects in Early Modern European Collections. In: Journal of the History of Collections 33 (2021), H. 3, S. 435–445. Für einen historischen (Einzel-)Fall, in dem amerikanischer Feder schmuck als Objekt innerhalb einer Sammlung gemeinsam mit Wissensquellen über dessen sozialen Kontext zusammentraf vgl. Mark Meadow: The Aztecs at Ambras. Social Networks and the Transfer of Cultural Knowledge of the New World. In: Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung. Hg. von Michael North. Köln, Weimar, Wien 2009, S. 349–368.

Eine ähnliche Bewegung soll anschließend an der Transfergeschichte ausgewählter Episoden einer mittelalterlich-frühneuzeitlichen Erzähltradition – der des *Herzog Ernst* in seinen verschiedenen Fassungen – nachvollzogen werden. Auch hier stehen Wechselwirkungen zwischen Narrativik und Sammlungspraxis im Mittelpunkt. Im Falle des *Herzog Ernst* wird die Einbindung eines transkulturellen Kontextes möglich, weil der Abenteuerroman Praktiken und Narrative der Gabe und der Präsentation von Elementen des Wunderbaren bearbeitet, die nicht allein in europäischen Literaturen vorkommen.⁹ Da der *Herzog Ernst* in verschiedenen Fassungen über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder neu bearbeitet wurde, können narrative Darstellungen solcher Praktiken im historischen Transfer der Texte auf Umbesetzungen und Neubewertungen hin befragt werden. Ich konzentriere mich dabei auf die Darstellung der Sammlung der Wundervölker, einerseits in der Verfassung B des *Herzog Ernst* aus dem frühen 13. Jahrhundert und andererseits in den spätmittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Prosafassungen F und Fr aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Ähnlich wie beim *Fortunatus* zeichnet sich in den frühneuzeitlichen Fassungen eine Umbesetzung ab; während in der Fassung B nicht-europäische und europäische Akteure einander auf Augenhöhe begegnen, wird den Wundervölkern in den Fassungen F und Fr in dem Maße, wie sie zum immer größeren öffentlichen Spektakel geraten, ihre Menschlichkeit mehr und mehr abgesprochen.

Schließlich soll mit einem Blick in die Erzähltradition um Heinrich den Löwen (bzw. des ‚Braunschweigers‘) die erzählerische Behandlung nicht einer Sammlung, sondern eines einzelnen typischen Wunderkammer-Objekts, einer sogenannten ‚Greifenklaue‘, in den Blick genommen werden. Im Vergleich verschiedener Fassungen der Sage vom späten 15. bis zum 16. Jahrhundert wird deutlich, dass sie dem mirabilen Objekt immer mehr Aufmerksamkeit schenken. Wechselseitige Bezüge von Erzählung und ausgestellttem Objekt geraten dabei zum Kern von Strategien der Geltungsbehauptung.¹⁰

9 Für eine Analyse der Transkulturalität des *Herzog Ernst* hinsichtlich seiner Verbundenheit mit mediterranen Literaturen, insbesondere der arabischen, und seiner kulturellen Orientierung auf den östlichen Mittelmeerraum vgl. Falk Quenstedt: *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur. Straßburger Alexander – Herzog Ernst B – Brandan-Reise* [Zugl.: Diss., Freie Universität Berlin 2020]. Wiesbaden 2021, S. 271–428.

10 Dieser Abschnitt geht auf Recherchen und Vorarbeiten zurück, die im Zusammenhang der Produktion einer Folge des Wissenschafts-Podcasts „Hinter den Dingen“ in Zusammenarbeit mit Kristiane Hasselmann, Jan Fusek, Armin Hempel und Katrin Wächter entstanden sind, vgl. die Podcast-Folge „Die Greifenklaue“ (25.11.2020), URL: <http://www.sfb-episteme.de/podcast/b02/index.html> (14.09.2021).

Fortunatus beim Sultan:**Von der transkulturellen Gabenökonomie zur Wunderkammer**

Der *Fortunatus*-Roman, im Jahr 1509 in Augsburg zuerst gedruckt, lässt ein Wissen um transkulturelle kommunikative und repräsentative Praktiken erkennen, bei denen der Austausch staunenswerter oder mirabiler Objekte eine zentrale Rolle spielt. Diese Praktiken lassen in ihrer Präferenz für das Wunderbare, in ihrem Weltbezug und in Hinsicht auf ihre Bewertungsmaßstäbe an Kunst- und Wunderkammern denken. Der Hauptheld, Fortunatus, ist ein aus verarmtem Adel stammender Zypriot. Als Kaufmann gelangt er im Laufe der Handlung zu immensem Reichtum, sozialer Anerkennung und Berühmtheit, wesentlich befördert durch einen Wunder-Geldbeutel, der immer die gewünschte Menge Münzen bereithält. Verschiedentlich setzt Fortunatus erfolgreich ein Wissen um etablierte Praktiken der Gabe kostbarer und staunenswerter Objekte ein, im Text als „klainat“ (Kleinodien) bezeichnet, um Zugang zu exklusiven sozialen und räumlichen Sphären von Städten und Reichen sowie zu fernen, faktisch unerreichbaren Weltgegenden zu erlangen.

In einer Gruppe von Episoden, die in Ägypten und Indien spielen, werden die dabei verwendeten Dinge genauer beschrieben und mit Dimensionen des Wunderbaren angereichert, wenn sie die Erzählinstanz etwa als selten oder fremdartig qualifiziert:¹¹ Fortunatus reist nach Alexandria, weil er als schon gealterter, arrivierter Mann in seiner Heimat Zypern plötzlich von Reiselust ergriffen wird. Ganz Europa hat Fortunatus bereits besucht, nun möchte er auch noch die fernöstlichen Teile der Welt mit eigenen Augen sehen (*Fortunatus*, 482f.). Um Zugang zu diesen Regionen zu erhalten, muss Fortunatus aber die Gunst des ägyptischen Sultans („soldan“ oder „könig soldan“) in Alexandria gewinnen: „Fortunatus gedacht vnd betrachtet / was er dem soldan zu ainer schanckung bringen wolt / wann er wißß wol das alle die nacion so gen Alexandriam kommen all / vnd yeder in sonderhait gar groß schanckung bringen [...]“ (*Fortunatus*, 484).

Fortunatus weiß sehr gut, dass er die Gaben überbieten muss, die der Sultan von den italienischen und katalanischen Händlern der „gewonhait“ (*Fortunatus*, 488) entsprechend erhält, und wird prompt zum Mäzen: Er lässt von mehreren Goldschmiede-Meistern eine äußerst kostbare Kredenz verschiedensten Ta-

11 Der Austausch von ‚Kleinodien‘ wird auch an anderen Stellen des Romans thematisch, etwa bei Fortunatus‘ Reisen durch das Reich, vgl. *Fortunatus*. In: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten. Hg. von Jan-Dirk Müller. Frankfurt a.M. 1990, S. 383–585, hier S. 396, 464, 478; immer geht es um Zugänge zu sozialen Sphären an fremden Orten oder um deren Ausweis. Besondere Aufmerksamkeit im Rahmen einer in London spielenden Mordgeschichte erhalten fünf Kleinodien, die dem Herzog von Burgund vom englischen König zum Geschenk gemacht werden sollen (*Fortunatus*, 412). Womöglich spielt der Text damit auf im späten 15. Jahrhundert im Reich berühmte Juwelen an, die der Herzog von Burgund für repräsentative Auftritte nutzte. Sie wurden Jacob Fugger im Jahr 1504 zum Verkauf angeboten, vgl. Hannes Kästner: *Fortunatus*. Peregrinator mundi. Welterfahrung und Selbsterkenntnis im ersten deutschen Prosaroman der Neuzeit. Berlin 1992, S. 216f.

fel- und Küchengeschirrs herstellen, nämlich „becher. köpf. flaschen. schüßeln fälltlern. blatten. bratspieß. rost. hâl“ (*Fortunatus*, 485). Seine Gabe besteht aus einer Sammlung von Dingen einer bestimmten Kategorie, die in besonders kostbarer Weise handwerklich veredelt wurden. Solche Sortimente von Geschirr, Werkzeugen, Spielfiguren und Ähnlichem waren als Sammlungen in der Sammlung häufig in späteren Kunst- und Wunderkammern zu finden, oft in Verbindung mit eigens dafür gefertigten Kabinettmöbeln. Derlei Sammlungspakete wurden von spezialisierten Händlern und Kunstagenten für die Kunst- und Wunderkammern vermöglicher Auftraggeber eigens kuratiert, wobei die Stadt Augsburg im Zentrum solcher Unternehmungen stand. In ihnen verbinden sich verschiedene Handwerke, gelehrtes Wissen einschließlich seiner Ordnungsprinzipien sowie Handelsnetzwerke, die eine Voraussetzung für die Beibringung der Sammlungsobjekte bildeten.¹² Führende Kaufleute Augsburgs fungierten beim Austausch mirabiler Gaben als Experten und Unterhändler. Sie sind in dieser Tätigkeit als Wegbereiter der Kunst- und Wunderkammern beschrieben worden, insbesondere Jacob Fugger (1459–1525).¹³ Der literarische Text kommt damit als ein Medium der Reflektion und somit Faktor dieser Entwicklungen in den Blick.

Zurück zu *Fortunatus* und dessen Kredenz, die ihre Wirkung beim Sultan nicht verfehlt, der sich „ab der manig vnd ab der schöne der klainat“ (*Fortunatus*, 486) verwundert. Der Umstand, dass es sich um ein Geschenk handeln soll, zudem von einem Kaufmann, überrascht den Sultan besonders: es „nam [...] yn gar frembd / das ain ainiger kauffman jm solt so ain grosse schanckung thûn“ (ebd.). Die Gabe muss offenbar erwidert werden, und der Sultan schenkt *Fortunatus* eine Ladung Pfeffer. Das aber ist eine Ehre, die den italienischen und katalanischen Händlern bislang nie zuteilwurde, was den Ausnahmestatus der Kredenz als Gabe beweist (*Fortunatus*, 487). In der Folge wird *Fortunatus* die Reise in die fernöstlichen Weltgegenden erlaubt; der „amiral“ des Sultans, den er ebenfalls reich beschenkt, stattet ihn mit „trutzelman vnd fürdernaußbriif“ (*Fortunatus*, 489) aus. Es ist also nicht zuletzt *Fortunatus*' Fähigkeit, das Staunen des Sultans zu provozieren, die ihm einen privilegierten Zugang zu sonst verschlossenen Orten verschafft. Seine unerschöpfliche Geldquelle ist eine wichtige Bedingung dafür, nicht weniger aber sein Wissen um transkulturelle Gepflogenheiten der Gabe. In Indien angekommen, wird diese Relation zwischen staunenswerter Gabe und Passage erneut offenbar, wobei hier das Wunderbare deutlicher akzentuiert wird. Als For-

12 Beispiele solcher in Augsburg her- und zusammengestellter Kabinett-Sammlungen sind im Dresdner „Grünen Gewölbe“ ausgestellt, etwa ein „Werkzeugkabinett“ (1617–25) oder ein „Tischkabinett“ (1628). Das wohl berühmteste Kabinettmöbel ist der von dem Augsburger Humanisten und Kunsthändler Philipp Hainhofer für Phillip II. von Pommern-Stettin konstruierte „Pommersche Kunstschränk“ (1610/1611–17), vgl. Barbara Mundt: *Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern*. München 2009.

13 Mark Meadow: *Merchants and Marvels. Hans Jacob Fugger and the Origins of the Wunderkammer*. In: *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. Hg. von Pamela H. Smith und Paula Findlen. New York 2002, S. 182–200.

tunatus den legendären Priesterkönig darum bittet, dorthin reisen zu dürfen, wo „der pfeffer wechßt“ (*Fortunatus*, 491), schenkt er dem fremden Herrscher zuvor „gar schöne klainat die jm in dem land gar seltzam warn“ (ebd.). Die Geschenke des Kaufmanns aus dem Westen erscheinen nun vor allem deshalb begehrenswert, weil sie dem Priester Johannes unvertraut sind und darum zu ‚Exotica‘ werden.¹⁴ Wieder setzt der *Fortunatus* ein Wissen um transkulturelle Gabenpraktiken – das zugleich ein Wissen über Potentiale des Wunderbaren ist – ein, um das Geschehen zu plausibilisieren.

Ein solches Wissen ist im frühen 16. Jahrhundert aber keinesfalls neu. Vergleichbare Szenen des Austauschs mirabiler Gaben, die ebenfalls fürstliche Repräsentation und politisch-diplomatische Kommunikation miteinander verbinden, lassen sich in vielen früheren Erzähltexten ganz unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit auffinden: In Texten wie dem *Rolandslied*, dem *Straßburger Alexander*, dem *Herzog Ernst* oder dem *Wildhelm von Österreich* sind diese Darstellungen zwar stärker in einem höfischen Kontext verortet, in einem Kontext also, in dem Kaufleute und Geld als Grundlage des Wunderbaren (noch) keine oder kaum eine Rolle spielen. Doch werden auch hier, in mehr oder weniger elaborierter Form, Gabenvorgänge und Sammlungen kostbarer und mirabiler Objekte erzählerisch vergegenwärtigt. Im *Rolandslied* etwa zeigen die Gaben Marsilies, des Herrschers der ‚Heiden‘, eine friedliche Alternative zum Krieg auf, wie sie historisch in der Institution der *parias* greifbar sind: Tributzahlungen der muslimischen Taifa-Königreiche an die christlichen Reiche des Nordens. Vor dem Hintergrund der vom *Rolandslied* propagierten Kreuzzugsideologie wird diese Form der Gabe aber als Bestechung diffamiert: Der Verräter Genelun erhält die Fülle von Geschenken als Belohnung für seinen Vertrauensbruch gegenüber Karl.¹⁵

Eine Auffälligkeit ist, dass in allen genannten Texten – wie schließlich auch im *Fortunatus* – bei der Darstellung der Sammlung ein einzelnes Objekt als besonders signifikantes ‚Prachtstück‘ herausgehoben wird: Im *Rolandslied* sind das individuelle Waffen;¹⁶ bei den Gaben der fernöstlichen Königin Candacis im *Straßburger Alexander* ist es mit dem Einhorn („*Monosceros*“) ein exotisches Tier;¹⁷ im *Herzog*

14 Dieses Umkehren der Perspektive betreibt der Text an dieser Stelle noch ausführlicher, indem die Erzählinstanz die Frage erörtert, warum eigentlich keine Menschen aus Indien nach Europa reisen: „Möcht ainen wunder nemen. warumb die auß India vnnd auß andern landen nicht herauß kämen in vnsere lannd. Jst die vrsach sy hören sagen wie vnsre land vnärtig seyen / von keltin vnd auch nit güte frucht haben / hond sorg das sy gleich sturben / machen och die rechnung / sy wurden für toren geschätzt / das sy auß güten landen in böse zugen / vnd gütt vmb böß gäbenn.“ (*Fortunatus*, 491).

15 *Rolandslied*, V. 2490–2513 (Edition: Pfaffe Konrad: Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch. Hg., übers. u. komm. von Dieter Kartschoke. Durchges. u. bibliogr. aktual. Ausg. Stuttgart 2011). Zur historischen Kontextualisierung der altfranzösischen Vorlage zur Institution der *parias* vgl. Sharon Kinoshita: *Medieval Boundaries. Rethinking Difference in Old French Literature*. Philadelphia, PA 2006, S. 21–24.

16 *Rolandslied* (Anm. 15), V. 2517–2560.

17 *Straßburger Alexander*, V. 5135/5583 (Edition: Pfaffe Lamprecht: *Alexanderroman*. Mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch. Hg., übers. u. kommentiert von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007).

Ernst mit dem sogenannten ‚Waisen‘ ein einzigartiger Edelstein;¹⁸ und der Held des *Wildhelm von Österreich* erhält im Feuerland des Joraffin einen Helm mit animiertem Cupido als Zimier, den er selbst aus einer Sammlung mirabiler Objekte, die in einem Raum versammelt sind, auswählen darf.¹⁹

Die genannten Textbeispiele, die sich leicht vermehren ließen, zeigen nicht nur, dass eine an Austausch, Sammlung und Präsentation staunenswerter Objekte gebundene Form höfisch-diplomatischer Kommunikation lange vor der Blütezeit der Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts existierte. Da sie die durch das Wunderbare bestimmten Gabenpraktiken dabei stets in höfischen Settings außerhalb Europas situieren und Geschichten der Auffindung mirabiler Objekte in die (zumeist östliche) Ferne verlegen,²⁰ lassen diese narrativen Konfigurationen darüber hinaus eine transkulturelle Dimension nicht nur der im Gabentausch und in höfischen Sammlungen zirkulierenden Objekte erkennen, sondern auch der dargestellten Gaben- und Sammlungspraktiken selbst. Eine genuine Transkulturalität in diesen Konstellationen zeigt sich überdies darin, dass sich in den dargestellten Präsentationsvorgängen Akteure einander unvertrauter, mitunter sich – etwa durch religiöse oder imperiale Grenzziehungen – feindselig gegenüberstehender kultureller Formationen begegnen, deren Kommunikation über den Austausch kostbarer und erstaunlicher Objekte überhaupt erst ermöglicht wird, etwa um wechselseitige Statuspositionen zu klären. Im *Fortunatus* gesellt sich zu dieser religiösen Grenzziehung eine soziale, da hier ein Kaufmann auf einen Herrscher trifft – aber auch diese Grenze kann durch die mirabilen Gaben überbrückt werden.

Eine solche diplomatische Funktion kostbarer und erstaunlicher Gaben ist von der kunstgeschichtlichen Forschung als fester Bestandteil der Kommunikation zwischen mediterranen Reichen beschrieben worden, sowohl für das Mittelalter als auch die Frühe Neuzeit – sie spricht von einer transkulturellen „shared culture of objects“.²¹ Über die Erzähltexte und deren Kontexte kann dieser Wissenszu-

18 *Herzog Ernst* B, V. 4456–4466 (Edition: Herzog Ernst. Mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch. In der Fassung B mit den Fragmenten der Fassungen A, B und Kl. Ditzingen. Hg. von Mathias Herweg. Ditzingen 2019).

19 *Wildhelm von Österreich*, V. 3876–3903 (Edition: Johanns von Würzburg „Wilhelm von Österreich“. Aus der Gothaer Handschrift. Hg. von Ernst Regel. Berlin 1906).

20 Genelun befindet sich am Hof Marsilies im muslimischen Spanien; die Königin Candacis wird in der Gegend des Weltendes verortet; Herzog Ernst eignet sich die *monstra* und den ‚Waisen‘ im äußersten Osten an; Wildhelm befindet sich im Reich des Joraffin an einem andersweltlichen Ort, der hier eindeutig im ‚heidnischen‘ Orient lokalisiert ist.

21 Oleg Grabar: The Shared Culture of Objects. In: Byzantine Court Culture from 829 to 1204. Hg. von Henry Maguire. Washington, DC 1997, S. 115–129; Anthony Cutler: Gifts and Gift Exchange as Aspects of the Byzantine, Arab, and Related Economies. In: *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), S. 247–278; Sharon Kinoshita: Animals and the Medieval Culture of Empire. In: *Animal, Vegetable, Mineral. Ethics and Objects*. Hg. von Jeffrey Jerome Cohen. Washington, DC 2012, S. 37–65; Cecily J. Hilsdale: The Thalassal Optic. In: *Can We Talk Mediterranean? Conversations on an Emerging Field in Medieval and Early Modern Studies*. Hg. von Brian A. Catlos und Sharon Kinoshita. Cham 2017, S. 19–32; Kim Siebenhüner: Die Spur der Ju-

sammenhang zusätzlich beleuchtet werden.²² Er dürfte eine wichtige Grundlage für die spätere Entwicklung der Sammlungspraxis europäischer Kunst- und Wunderkammern gebildet haben; in Darstellungen der Geschichte dieses Sammlungstyps findet die transkulturelle Dimension aber kaum Erwähnung. Bemerkenswert ist, dass sich Entwicklungen einer spezifischen Sammlungspraxis mit universellem Anspruch auch außerhalb Europas im Kontext transkultureller Gabenpraktiken herausbilden konnten, wie etwa die Sammlungen der indischen Großmogule Akbar (reg. 1556–1606) und Jahangir (reg. 1605–1627) zeigen – mit den ihnen eigentümlichen performativen, bildnerischen und textuellen Repräsentationsweisen. Besonders die Sammlungen Jahangirs wurden von der kunsthistorischen Forschung mit europäischen Kunst- und Wunderkammern verglichen und in deren Kategorien beschrieben.²³ Diese Herrscher wurden dabei zum Teil von den gleichen Handels- und Kommunikationsnetzwerken versorgt und informiert wie die europäischen Sammlungen etwa der Habsburger – von denen sie sich freilich in vielen Aspekten auch unterscheiden.²⁴ Gemeinsam ist ihnen aber, dass mit imperialen Ansprüchen auftretende Herrscher Mittelpersonen für sich arbeiten lassen, die über exklusive Kontakte zu globalen Netzwerken des Handels mit Exotika, besonders mit Tieren, verfügen – um 1600 vor allem zu portugiesischen Händlern, mit denen wiederum die Familie der Fugger verknüpft war.²⁵ Ein illustres Beispiel für diese Ökonomie gibt die Transfergeschichte eines exotischen Vogels, nämlich des Amerikanischen Truthahns, der im Verlauf des 16. und

welen. Materielle Kultur und transkontinentale Verbindungen zwischen Indien und Europa in der Frühen Neuzeit. Köln, Weimar 2018; Kim Siebenhüner: Approaching Diplomatic and Courtly Gift-Giving in Europe and Mughal India. Shared Practices and Cultural Diversity. In: *The Medieval History Journal* 16 (2013), H. 2, S. 525–546. Vgl. auch die Beiträge des Tagungsbandes: *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. Hg. von Anne Gerritsen und Giorgio Riello. London, New York 2016.

- 22 Martin Gehlmann, Lennart Lehmann und Falk Quenstedt: Performing Knowledge Economies. Changing and Exchanging Goods in Pre-Modern Ritual Communities. In: *Wissensokonomien. Ordnung und Transgression vormoderner Kulturen*. Hg. von Nora Schmidt, Nikolas Pissis und Gyburg Uhlmann. Wiesbaden 2021, S. 229–256.
- 23 So bemerkt Corinne Lefèvre: Recovering a Missing Voice from Mughal India. The Imperial Discourse of Jahāngīr (R. 1605–1627) in his Memoirs. In: *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 50 (2007), H. 4, S. 452–489, hier S. 479: „Thanks to these varied sources of supply, Jahāngīr succeeded in creating a collection which, much like the *Kunst- und Wunderkammern* of sixteenth- and seventeenth-century Europe, brought together the marvels of nature and the masterpieces of human ingenuity. As shown by the typology of its content, the drive behind it was clearly universal.“ Vgl. auch: Ebba Koch: Jahangir’s Hazelnut and Shah Jahan’s Chini Khana. The Collections of the Mughal Emperors. In: *Collecting and Empires. An Historical and Global Perspective*. Hg. von Eva-Maria Troelsenberg und Maia Wellington Gahtan. London 2019, S. 135–161; Clair Hopper: Jahangir, Collector: Seizing the World. In: *Rice Historical Review* IV (2019), S. 41–56.
- 24 Siebenhüner: *Approaching Diplomatic and Courtly Gift-Giving* (Anm. 21).
- 25 Mark Meadow schreibt der Familie der Fugger eine Schlüsselrolle bei der Entstehung der Kunst- und Wunderkammern zu, weil sie verschiedene Netzwerke miteinander verknüpften, die für diese Entwicklung zusammenkommen mussten: Meadow: *Merchants and Marvels* (Anm. 13); Meadow: *The Aztecs at Ambras* (Anm. 8), S. 354f.

17. Jahrhunderts als ein Mirabile von Südamerika über europäische Höfe bis nach Indien und schließlich nach China migrierte.²⁶ Doch zeugen auch schon deutlich früher entstandene bildliche Darstellungen exotischer Vögel von der Existenz globaler Vernetzungen, wenn etwa Anfang des 13. Jahrhunderts in Sizilien oder Ende des 15. Jahrhunderts in Mantua Papageienarten abgebildet werden, die über Handelsverbindungen zu pazifischen Regionen im Süden Asiens nach Europa gelangt sein müssen.²⁷

Wie eingangs schon angeführt, weisen lange vor dem 16. Jahrhundert im Zusammenhang diplomatischer und herrschaftlicher Gabenpraktiken entstandene Inventarisierungen fürstlicher Geschenke auf Logiken der Auswahl und der Ordnung von Kunst- und Wunderkammern voraus, wenn sie das Exotische und Wunderbare akzentuieren, dabei einen universellen Anspruch erheben sowie natürliche und kunsthandwerkliche Formen miteinander verbinden. Behrens-Abouseif verweist auf *tuhaf*-Sammlungen (Kleinodien'-Sammlungen) und Menagerien islamischer Herrscher.²⁸ Eine Verbindung der Haltung und Präsentation exotischer Tiere, der Kultivierung einer sich in Automaten besonders verdichtenden technisch-kunsthandwerklichen Virtuosität sowie einer ‚enzyklopädischen‘ Gabenpraxis im imperialen Kontext lässt sich auch für das Byzantinische Reich rekonstruieren.²⁹ Die arabische und byzantinische erzählende Literatur zeigt vielfach Reflexe auf diese Repräsentations- und Interaktionspraktiken.³⁰ So wird in

26 Sugata Ray: From New Spain to Mughal India. Rethinking Early Modern Animal Studies with a Turkey, ca. 1612. In: Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective. Hg. von Karl Kusserow. Princeton 2021, S. 94–113.

27 Heather Dalton u. a.: Frederick II of Hohenstaufen's Australasian Cockatoo. Symbol of Detente between East and West and Evidence of the Ayyubid Sultanate's Global Reach. In: *Parergon* 35 (2018), H. 1, S. 35–60; Heather Dalton: A Sulphur-crested Cockatoo in fifteenth-century Mantua. Rethinking Symbols of Sanctity and Patterns of Trade. In: *Renaissance Studies* 28 (2014), H. 5, S. 676–694; Rebecca Mead: Where Did That Cockatoo Come From? In: *The New Yorker* (28.06.2021), URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/05/where-did-that-cockatoo-come-from> (14.09.2021).

28 Der Begriff arab. *tuhfa* (Plural: *tuhaf*) umfasst in seiner Semantik „Geschenk“, „Kleinod“, „Rarität“, „erlesenes Kunstwerk“, vgl. Hans Wehr: Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch. 5. Aufl., unveränd. Nachdr., Wiesbaden 1998, S. 136. Behrens-Abouseif: *Practising Diplomacy* (Anm. 5) beschreibt die Zusammenstellung und Funktion von *tuhaf*-Sammlungen (S. 17) und Menagerien: „Owing to their [exotische Tiere] ubiquity as diplomatic gifts, it appears sometimes as if courts would swap animals as collectors do to complement their series. Since antiquity menageries had belonged to the paraphernalia of royalty, being associated with the hunt, the traditional royal sport, and fulfilling at the same time the purpose of the later *wunderkammer* in European palaces.“ (S. 126). Vgl. zur Verbindung dieser mediterranen Praktiken mit nordeuropäischen Höfen Kinoshita: *Animals and the Medieval Culture of Empire* (Anm. 21).

29 James Trilling: Daedalus and the Nightingale. Art and Technology in the Myth of the Byzantine Court. In: Maguire (Hg.): *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* (Anm. 21), S. 217–230; Nancy Patterson Ševčenko: Wild Animals in the Byzantine Park. In: *Byzantine Garden Culture*. Hg. von Antony Littlewood, Henry Maguire und Joachim Wolschke-Bulmahn. Washington, DC 2002, S. 69–86.

30 Megan Moore: Exchanges in Exoticism. Cross-Cultural Marriage and the Making of the Med-

zahlreichen Erzählungen, wie sie in *Alf laila wa-laila (Tausendundeine Nacht)* und anderen Erzählensammlungen zusammengetragen wurden, davon erzählt, wie reisende Protagonisten besonders kostbare Objekte und Lebewesen aus einer exotischen Ferne mit sich zurück nach Bagdad, Damaskus oder Kairo bringen und dort den Herrschern als Gabe überreichen.³¹

Damit kehre ich noch einmal zum *Fortunatus* zurück, dessen Protagonist selbst einer solchen Schatzkammer ansichtig wird: Auf seiner Rückreise aus Indien wird Fortunatus vom Sultan ein zweites Mal empfangen, wobei nun auch die Sammlungsgemäcker des Herrschers zum Ort der Handlung werden. Erneut eröffnet eine Gabe den Zugang: Dieses Mal sind es die Mamluken des Sultans, die Fortunatus mit Münzgeschenken überhäuft. Die magische Wirkung des Geldsäckels wird dabei vom Helden selbst als ein Wunder inszeniert: Denn Fortunatus hält das Objekt wohlweislich unter dem Tisch verborgen, „wann hett er den seckel sehen lassen so hett man wol mügen mercken das es ain glückseckel gewesen wâr“ (*Fortunatus*, 495). Der Sultan aber wundert sich, „wie er so schwâr gold het mügen ertragen“ (ebd.). Es ist folgerichtig, dass Fortunatus in die Schatzkammern eingeladen wird und der Sultan ihm die Fülle von „kostlicher klainat“ vorführt, „wenn er sich woltt lassen sehen in seiner künglichen maiestat / von edlem gestain von Rubinen / Dyamanten / Saphiren / Schmaragten vnnd von schönen perlen“ – auch im Dunkeln leuchtende Karfunkelsteine, die in zwei Leuchter verbaut wurden, gehören dazu (*Fortunatus*, 495). Das Glanzstück der Sammlung bewahrt der Sultan aber in seinem Schlafgemach auf: einen äußerlich unscheinbaren Hut, der – hergestellt in Toledo – über die magische Kraft verfügt, seinen Träger augenblicklich an den Ort seiner Wünsche zu versetzen (*Fortunatus*, 496f.). Ohne Skrupel nutzt Fortunatus das gewonnene Vertrauen des Sultans aus: Er bittet ihn, den Hut aufsetzen zu dürfen, und wünscht sich im selben Moment auf seine im Hafen bereitliegende Galeere, um mit dem gestohlenen Wunderhut nach Zypern zu flüchten (*Fortunatus*, 497f.). Die auf mirabilen Gaben fußende, Vertrauen generierende Praxis, die der Text so detailliert vor Augen führt, wird von ihm mit dieser Pointe einseitig aufgekündigt. Nicht auf das Mitleid mit dem Betrogenen legt es die Erzählung an, sondern auf die Freude über die erfolgreiche List gegenüber dem Fremden. Das Staunen über das Wunderbare der Ferne wird so zum Privileg des Europäers.

iterranean in Old French Romance. Toronto 2014, S. 51: „The trade in and display of unattainable foreign goods – goods that no plebeian people would ever own and most nobles could not obtain – was not only a marker of one’s own power and value, but it also created an economy of what I am calling ‚exoticism‘, of wonder at the power of mythicized foreign goods and ideas in the marketplace. This economy has deep roots in Byzantium and thrives in part through connections to Hellenism, as well as through the more obvious contemporary intertexts interpellated by *Floire et Blancheflor*: Mozarabic Spain and Muslim Cairo.“

31 Falk Quenstedt: *Mirabiles Wissen* (Anm. 9), S. 38–64.

Monströses Spektakel: Die *wunder*-Sammlung des Herzog Ernst im Transfer

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich im Vergleich zwischen der mittelalterlichen Verfassung des *Herzog Ernst* B mit seinen spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Prosafassungen F und Fr beobachten. Ich konzentriere mich bei meiner Analyse auf die Darstellung der von dem deutschen Herzog in einer weitgehend unbestimmten, wahrscheinlich im äußersten Osten der Welt verorteten Ferne angetroffenen Wundermenschen, von denen er einige Vertreter mit sich in das Römische Reich zurückbringt, wo sie großes Staunen erregen. Die Wundermenschen, monströsen Völker oder auch *monstra* werden in Beschreibungen mittelalterlicher Enzyklopädien und auf kartenförmigen Darstellungen der bewohnten Welt (*mappae mundi*) in den östlichen, südlichen und nördlichen Randzonen der drei bekannten Kontinente lokalisiert.³² Diese Wesen, über deren Menschlichkeit sich die Gelehrten zwar stritten, deren Existenz in der Regel aber nicht angezweifelt wurde, unterscheiden sich durch körperliche Merkmale und soziale Eigenschaften von den übrigen bekannten Menschen.³³

Ernst verschlägt es in das Land der einäugigen Arimasper, an deren Seite er gegen andere monströse Völker kämpft. Als Ergebnis dieser Kämpfe werden einige *monstra* – teils als Gefangene unter Feinden (B, 4744, 5325), teils auf die Bitte des Herzogs unter Freunden (B, 4994–4997, 5424–5429) – in Ernsts Gefolge aufgenommen, und zwar je zwei Vertreter von jedem ‚Volk‘ (B, 5432f.), mit Ausnahme eines einzelnen Riesen (B, 5240–5255).³⁴ Da auf diese Weise Exemplare aller *monstra*, die Ernst in Arimaspi begegnen, in seinem Gefolge zusammengeführt und später auch nach Europa gebracht werden, lässt sich von einer Sammlung sprechen. Deren Zweck besteht nicht zuletzt darin, Verwunderung zu provozieren, auch beim Herzog selbst: „Er hette sye vor ym dorch wunder. / Diese seltzene kunder / Vertriben ym vil dicke sey / Mit kurtzewile die lange zijt.“ (B, 5329–5332; „Er hielt sie

32 Vgl. Marina Münkler: Experiencing Strangeness. Monstrous Races on the Edge of the Earth as Depicted on Medieval Maps. In: *The Medieval History Journal* 5 (2002), H. 2, S. 195–222.

33 Die Forschung zur mittelalterlichen *monstra*-Tradition ist umfangreich, daher seien nur einige wegbereitende Studien genannt: Rudolf Wittkower: *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 159–197; John Block Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, MA 1981; Marina Münkler und Werner Röcke: *Der ‚ordo‘-Gedanke und die Hermeneutik der Fremde im Mittelalter. Die Auseinandersetzung mit den monströsen Völkern des Erdrandes*. In: *Die Herausforderung durch das Fremde*. Hg. von Herfried Münkler. Berlin 1998, S. 701–766. Einen rezenten Überblick bietet Rudolf Simek: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. Köln u. a. 2015.

34 Die Darstellung einer Sammeltätigkeit von je zwei monströsen Völkern wird in der Folge in Ulrichs von Etzenbach *Alexander*, der den Herzog Ernst als Autorität ausdrücklich erwähnt (V. 25100), aufgegriffen, vgl. Trude Ehlert: *Alexanders Kuriositäten-Kabinett. Oder: Reisen als Aneignung von Welt in Ulrichs von Etzenbach Alexander*. In: *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Xenja von Ertzdorff und Dieter Neukirch. Amsterdam 1992, S. 313–328. Die verschiedenen Völker erscheinen im *Alexander* – anders als im *Herzog Ernst* – zwar nie als Sammlung, gleichwohl sieht Ehlert einen historischen Bezug zu frühneuzeitlichen Wunderkammern als „literarische Vorstufe“ gegeben (S. 328). Vgl. auch den Beitrag von Tilo Renz in diesem Band.

bei sich als Kuriositäten. Diese seltsamen Lebewesen vertrieben ihm später oftmals durch ihre Kurzweil die Langeweile“).³⁵ Als Ernst nach seinem Aufenthalt in diesen fernen Ländern mithilfe von Kaufleuten wieder sein eigentliches Reiseziel Jerusalem ansteuert, erregt die *monstra*-Sammlung an verschiedenen Höfen in Nordafrika („Morland“) und der östlichen Mittelmeerregion (Jerusalem, Bari, Rom) großes Aufsehen. In „Morland“ wird dargestellt, wie Ernst die *monstra* gezielt in Szene setzt (B, 4994–5003, 5458–5495). Das Gefolge von *wundern* weist den Protagonisten nicht nur als weitgereisten, kampferprobten und überaus fähigen Herrscher aus, sondern übernimmt auch diplomatische Funktionen – in Fassung B bahnt am Ende des Romans das Staunen über die monströsen Völkern friedliche Beziehungen an.³⁶ Denn der deutsche Kaiser – der den bayrischen Herzog zuvor aufgrund einer Intrige aus dem Reich vertrieben hatte – entwickelt wieder Sympathien für Ernst, weil er von einem deutschen Ritter, der nach Jerusalem gepilgert war (B, 5716), Nachricht von Ernsts *wundern* erhält:

Er [der Ritter] begunde ym [dem Kaiser] werlich iehen
 Vmbe alle syne [des Herzogs] wunder
 Sagt er ym besunder,
 Vnd alles das ym was geschehen,
 Vnd als er [der Ritter] dort hette gesehen
 Syne [des Herzogs] wunder maniger slacht,
 Vnd des myt ym hette pracht
 Wers vrkunde
 Vnd das by ym noch funde.
 Do enbot der keyser riche
 Den fursten alle gliche
 Von liebe diese mere,
 Das Ernst der hertzog were
 Zu Iherusalem wol gesunt. (B, 5718–5731)

Er [der Ritter] erzählte ihm [dem Kaiser] genau und bis ins [E]inzelne von allen seinen [des Herzogs] Seltsamkeiten und allem, was ihm widerfahren war, und wie er [der Ritter] selbst dort diese verschiedenartigen Lebewesen gesehen hatte und davon wirkliche Angaben machen könne und daß man

35 Ich zitiere die Fassung B hier wie im Folgenden aus der Edition von Cornelia Weber: Untersuchung und Überlieferungskritische Edition des Herzog Ernst B. Mit einem Abdruck der Fragmente von Fassung A (Zugl.: Diss., Universität Siegen 1994). Göttingen 1994. Die Übersetzung zitiere ich von Bernhard Sowinski: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. In der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A. Hg., übers., mit Anm. und einem Nachw. versehen von Bernhard Sowinski. Stuttgart 1970.

36 In Fr auch schon früher, wenn eine friedliche Kommunikation zwischen Ernst und dem König von Babylon mit einer Präsentation der *monstra* eingeleitet wird.

sie dort bei ihm [dem Herzog] noch fände. Daraufhin sandte der Kaiser allen seinen Fürsten mit Freuden diese Nachricht, daß der Herzog in Jerusalem lebe und gesund sei (Übers.: Sowinski, Anm. 35).

Ernst hat zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als ein Jahr in Jerusalem verbracht (B, 5687, 5699), wo er bei seiner Ankunft die Hälfte seiner *wunder*, wie es heißt, dem Heiligen Grab – also wohl der Grabeskirche – stiftete (B, 5680–84). In der Stadt war er schon zuvor aufgrund seiner Kämpfe und seiner mirabilen Sammlung zu Berühmtheit gelangt (B, 5670).

Nach der Versöhnung zwischen Kaiser und Herzog wird die Wundersammlung noch einmal thematisch: Gleich nach der Messe und in die allgemeine Freude des wiedergefundenen Friedens hinein fragt der Kaiser Ernst, wo denn sein mirabiles Gefolge sei („Wa syn wunderlich gesynne were“, B, 5971; „wo sein wunderliches Gefolge sei“). Eiligst werden die *wunder* aus Bayern, wo Ernst sie hinterlassen hat, herbeigeholt: Am Hof lösen sie allgemeines Staunen aus (B, 5972–5981). Eine Dissonanz erzeugt die Bitte des Kaisers, Ernst möge ihm einen Teil seiner Sammlung überlassen („Do bat yen der keyser herre / Eyn teil syner wunder geben.“, B, 5982f.; „Dann bat ihn der Kaiser, ihm einen Teil der Seltsamkeiten zu überlassen.“). Der Herzog kommt der Bitte nur widerwillig nach („Do begunde er [Ernst] wider streben, / Wan er det esz vngerne.“ B, 5984f.; „Das sträubte er [der Herzog] sich dagegen, denn er tat es ungerne.“), überlässt Otto aber einen Teil seiner Sammlung (B, 5986–5997). Offenkundig ist eine gleichmäßige Verteilung der Wundersammlung zwischen Kaiser und Herzog für das Gleichgewicht der Mächte im Reich unerlässlich.

Eine solche sozial integrierende Funktion der *wunder*, die dabei an hierarchische Ordnungen gebunden bleibt, zeigt sich nicht nur im Reich, sondern auch am Beginn des Aufenthalts im Land der Arimasper. Bevor Ernst dort sein mirabiles Gefolge versammelt, wird er mitsamt seinen Männern selbst zum Gegenstand des Staunens und dabei auch zum Tauschgut innerhalb der mirabilen Gabenökonomie. Als Ernst und seine Leute im Land der einäugigen Arimasper anlanden, treffen sie im Wald zuerst auf Rodungsbauern, die vor ihnen flüchten (B, 4488–4493). Danach erreichen sie eine Burg, werden von einem Grafen freundlich aufgenommen und standesgemäß ausgestattet (B, 4508–4556). Graf und Herzog können sich sprachlich zwar nicht verständigen (B, 4539), doch erkennt der adlige Arimasper die Qualitäten der Ritter an ihrem vorbildlichen Habitus (B, 4553f.) – die Rodungsbauern waren dazu offenbar nicht in der Lage. Als einige Zeit später am Hof des Königs ein Fest gefeiert wird, bringt der Graf sein *monstra*-Gefolge mit. Natürlich erregen Ernst und seine Männer unmittelbar die königliche Aufmerksamkeit:

Er [der König] neyg yn alle besunder
Vnd nam yn mychel wunder:
Wa er [der Graf] die recke hette genomen,

Ader wannen sye ym waren komen,
Fragete er den graffen sazehant. (B, 4579–4583)

[Der König] begrüßte [...] sie alle einzeln und bewunderte sie sehr. Er fragte den Grafen sogleich, wo er diese Recken hergenommen habe und von wo sie zu ihm gekommen seien. (Übers. Sowinski: Anm. 35)

Doch bleibt es nicht bei diesen Nachforschungen. Nachdem der Graf alle Fragen beantwortet hat, verhält sich der arimasische König ebenso wie Kaiser Otto am Ende des Romans: „Do bat er [der König] den graffen sye ym zu geben. / Der graffe gaps dem konige do. / Des wart er hertzeclichen fro.“ (B, 4598–4600; „So bat er den Grafen, sie ihm zu überlassen, und der Graf übergab sie nun dem König. Darüber war dieser sehr glücklich.“). Der *Herzog Ernst* stellt die repräsentative Praxis des Sammelns, der festlichen Präsentation und der Gabe von *wundern* somit nicht allein als eine europäische (oder deutsche) Verfahrensweise dar. Vielmehr wird an mehreren Stellen der Erzählung deutlich, dass diese Praxis als eine globale, transkulturell gültige verstanden wird.³⁷ Zwar erscheinen am Ende des Romans die *monstra* stärker als Objekte,³⁸ und es wird eine kriegerische und ethische Überlegenheit des Protagonisten demonstriert, die an seinen Waffen und seinem besonderen Ethos erkennbar wird, wie auch an einer Logik der Intervention.³⁹ Trotzdem zeigt der Text ein Bemühen darum, die Vertreter der Wundervölker nicht als entmenschlichte ‚Andere‘ darzustellen. Sie werden vielmehr als ebenbürtige Adlige erkennbar, wenn gezeigt wird, dass soziale Spielregeln, die mit der Sammlung, der Präsentation und der Weitergabe von Wunderbarem einhergehen, von Europäern und Arimasern geteilt werden. Auch zeigt der Text ein Bemühen darum, die Gefolgschaft der *monstra* als freiwillig darzustellen, selbst freundschaftliche Bindungen bilden sich heraus. Welche Unterschiede zeigen demgegenüber die späteren Prosafassungen bei der Darstellung der *monstra*? Lassen sich dabei Wechselwirkungen zwischen Narrativik und Sammelpraxis erkennen?

37 Was als Unvertrautes jeweils staunenswert erscheint, ist von der Betrachterposition abhängig. Der Text lässt hier erkennen, dass er die grundsätzliche Relationalität des Wunderbaren reflektiert, vgl. Jutta Eming, Falk Quenstedt und Tilo Renz: Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens – Grundlegungen zu seiner Epistemologie. Working Paper No. 12/2018, Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. 2018, S. 2–7, URL: http://www.sfb-episteme.de/Listen_Read_Watch/Working-Papers/No_12_Eming_Quenstedt_Renz_Das-Wunderbare/index.html (12.12.2018).

38 Diese ‚Objektivierung‘ der *monstra* zeigt sich etwa darin, dass Ernst, wie erwähnt, einen Teil von ihnen am Heiligen Grab in Jerusalem ‚stiftet‘, wobei sie unter andere Reichtümer subsumiert werden („Syne wunder er halp da gap / Vnd ander manige reicheit, / Edel gesteyn golt vnd pfeller breit, / Des man vil myt ym dar trug.“ B, 5680–5683; „Seine Seltsamkeiten stiftete er zur Hälfte dort und dazu manches edle Gut, Edelsteine, Gold und feinste Stoffe, von denen er große Mengen mit sich führte.“), schließlich auch in der Übergabe wiederum eines Teils der *wunder* an Kaiser Otto (B, 5982–5993).

39 Astrid Lembke: Freundliche Übernahme? Interventionsdiskurse und Überlegenheitsfantasien in vormodernen Fassungen und modernen Bearbeitungen des *Herzog Ernst*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie (2020), H. 3, S. 435–465.

Die Fassung F des *Herzog Ernst* entstand Mitte des 15. Jahrhundert als Prosa-historie und wurde 1476/77 bei Anton Sorg in Augsburg in erster Auflage gedruckt, weitere Auflagen folgten.⁴⁰ Diese Inkunabelfassung geht nicht direkt auf die eben betrachtete Fassung B zurück, sondern auf die lateinische Fassung C vom Ende des 13. Jahrhunderts.⁴¹ Die Fassung Fr ist eine Bearbeitung von F und erschien im Jahr 1560 in Frankfurt am Main bei Weigand Han, also zur ersten Blütezeit der Kunst- und Wunderkammern.⁴² Hinsichtlich der *monstra* sind in Fr deutliche Änderungen gegenüber F festzustellen; sie häufen sich an Textstellen, die Präsentationen der Wundervölker durch den Herzog darstellen: Mehrfach inszeniert er ein regelrechtes Spektakel. Im Vergleich zu F erhalten in Fr dabei Fragen der Sichtbarkeit, der Dauer der Präsentation, der räumlichen Konfiguration, des Zeigens und auch der Narrativik deutlich mehr Aufmerksamkeit.

Änderungen zeigen sich bereits bei der Darstellung des Kampfes gegen die Wundervölker. Diese werden in F nicht mehr – wie in der Fassung B – kulturell auf Augenhöhe des Herzogs gezeigt, sondern in stark abwertender Weise als ‚Anderer‘ gezeichnet, eine Tendenz, die sich in Fr noch verstärkt. Nur die Arimaspi sind von dieser Abwertung ausgenommen; wenngleich auch bei ihnen distanzierende Kennzeichnungen hinzutreten. Als die ‚zweiäugigen‘ Europäer sich einer Stadt nähern – das höfische Setting von B ist in Fr weitgehend einem städtischen Handlungsraum gewichen –, mutmaßt ein „Herr der Stad“, die Deutschen seien wilde „waldleut / oder Satiri / das sind halbe Menschen vnd halbe Böck“ (Fr, 119), die sich aus dem Wald hierher verirrt hätten. Gleichwohl nimmt der Stadtherr sie freundlich auf, von einer Sprachbarriere ist keine Rede. Als der König des Landes von den Gästen erfährt, bittet er den Stadtherren brieflich darum, sie zu ihm zu schicken. Zum Staunensobjekt werden Ernst und die Seinen hier nicht.

Indizien für ein deutlicheres ‚othering‘ der übrigen *monstra* sind vor allem ihre Lokalisierung in einem nicht-höfischen, ‚natürlichen‘ Lebensraum (Wald, Meer)

40 Ich zitiere die Bartsch-Edition von F (*Herzog Ernst*. Bruchstücke des niederrheinischen Gedichtes aus dem XII. Jahrhundert. Hg. von Karl Bartsch. Wien 1869, S. 227–308) und gebe wenn nötig die Blattzählung sowie die Seitenzahl des Digitalisats der *editio princeps* des Wiegendrucks aus der Offizin von Anton Sorg an: GW 12534, Bayrische Staatsbibliothek, Ink H–296, URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00027897> (30.04.2021). Die Inkunabel-Fassung wurde noch zwei Mal bei Anton Sorg gedruckt (GW 12536 um 1480 und GW 12537 im Jahr 1486), womöglich von Anfang an mit dem Reisebericht Johannes Schiltbergers und der Reise-Fassung des *Brandan*, vgl. Uta Goerlitz: *Mittelalterliche Literatur im Medienwandel von der Handschrift zum gedruckten Buch*. Das Beispiel des *Herzog Ernst*. In: *Mediävistik und Schule im Dialog*. Hg. von ders. und Meike Hensel-Grobe. Bd. 1. Berlin 2017, S. 13–38, hier S. 30.

41 Vgl. für eine Übersicht der Fassungen: Hans Szklenar und Hans-Joachim Behr: [Art.] *Herzog Ernst*. In: *Verfasserlexikon*. Bd. 3. Berlin u. a. 1981, Sp. 1170–1191, hier Sp. 1183. Eine rezente vergleichende Untersuchung mit einem Schwerpunkt auf den frühneuzeitlichen Prosafassungen unternimmt Goerlitz: *Mittelalterliche Literatur im Medienwandel* (Anm. 40).

42 Diese Fassung wird gemeinhin als *Herzog Ernst Vb* (für ‚Volksbuch‘) oder als *Herzog Ernst, Frankfurt* bezeichnet. Ich zitiere im Folgenden aus: *Die Historie von Herzog Ernst*. Die Frankfurter Prosafassung des 16. Jahrhunderts. Aus dem Nachlaß von K. C. King. Hg. von John L. Flood. Berlin 1992.

und die Grausamkeit des kriegerischen Vorgehens gegen sie. Denn der Kampf folgt in Fr nicht mehr, wie in B und auch in F, Geboten ritterlicher Fairness, vielmehr greift Ernst die Fremden in Fr systematisch aus dem Hinterhalt an, um ihre Wehrlosigkeit auszunutzen. Der Herzog rühmt sich dem König gegenüber sogar damit, dass er die Feinde „wolte [...] wol mit listigkeit hindergehn / das sie geschlagen würden“ (Fr, 123). Gegen die Fremden scheint, wie im *Fortunatus*, jedes Mittel recht. Ernst lässt die *monstra* dann im Kampf maßlos töten, was die Vernichtung einzelner Völker zur Folge hat: Den „Sciopedes“ wird der Fluchtweg über das Meer abgeschnitten, sodass niemand lebendig davonkommt – bis auf einen, den Ernst in seine Sammlung aufnimmt („Ernst [...] / schlug sie fast alle zu todt / on einen fieng er“, Fr, 121). Die „Pannochi“ treibt Ernst in einen Wald, lässt diesen umstellen und Feuer anzünden – alle Flüchtenden werden erschlagen, bis auf die zwei, die er seiner Sammlung einverleibt („schlug sie fast alle zu todt / ohn zwen die nam er gefangen“ (Fr, 123).

F erzählt nicht von solchen Hinterhalten. Vermutlich dient die modifizierte Darstellung in Fr dem Zweck, die Erzählung gegen den Einwand zu immunisieren, dass weder in der alten noch in der ‚Neuen Welt‘ Vertreter der tradierten Wundervölker angetroffen wurden. Die ihr zugrundeliegende Logik beruht aber auf einer im Vergleich zu B grundsätzlich veränderten Einstellung gegenüber den exotischen Fremden: Nicht mehr um die friedliche Kontaktaufnahme mit und die Durchsetzung ‚gerechter‘ Machtverhältnisse zwischen den Völkern geht es, und ebenso wenig um ihre Beherrschung, vielmehr scheint von vornherein Vernichtung das Ziel zu sein – und der Gewinn von Trophäen.

Auch die Handlungsmotivation des Herzogs ändert sich: Hat Ernst die Pygmäen in früheren Fassungen (wie in F) aufgesucht, um ihnen im Kampf gegen die Kraniche zur Seite zu stehen, zieht es ihn in Fr nun aus purer Neugier zu diesem Volk („Nun hab ich ein lust solche leut auch zusehen“, Fr, 126), das nur in dieser Fassung ausdrücklich in „Yndia“ lokalisiert wird. Weil Ernst die Pygmäen erfolgreich gegen die Vögel verteidigt, erhält er zwei von ihnen zum Geschenk. Wohl unter dem Eindruck frühneuzeitlicher Hofspektakel, in deren Rahmen großwüchsige und kleinwüchsige Menschen als ‚Riesen‘ und ‚Zwerge‘ zur Unterhaltung der Hofgesellschaft vorgeführt wurden, akzentuieren sowohl F wie Fr Ernsts Lustbarkeit mit den *monstra* nun in neuer Weise.⁴³ So unterstreicht F den Kontrast zwischen den beiden Spezies der Wundermenschen als besonders reizvoll: „also [...] zoch der herzog mit großen freuden die er hette von ungleichen spilen und schimpffe der zwai clainen männlin und seins großen risen, den er auch mit im hett genomen [...]“ (F, 279). In Fr erscheint diese sich in F nur einmalig und zufällig ergebende Konstellation als wiederkehrende und bekannte Praxis regelrecht institutionalisiert: „[Ernst] hette die zwey Månnlin [d.h., die Pygmäen]

43 Vgl. zum Hofspektakel das Kapitel „Monsters as Spectacle“ in: Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature. 1150 – 1750*. New York, NY 1998, S. 190–201.

bey sich / vnd darnach den vngefügigen Rysen / wenn er denn einen lust wolt sehen / ließ er sie mit einander spielen“ (Fr, 127).

Bei der Erzählung der Aufnahme der *monstra* in Ernsts Gefolgschaft zeichnen sich ebenfalls Unterschiede gegenüber B ab: Die Darstellung einer global gültigen Adelskultur, innerhalb derer sowohl Ernst selbst als auch die Fremden zum Gegenstand der Verwunderung und zum Objekt einer Praxis der Gabe und der höfischen Repräsentation werden, weicht einer Darstellung, die zwischen Ernst und den Wundervölkern eine klare Natur-Kultur-Grenze zieht, wobei letzteren nur noch in eingeschränkter Weise ein menschlicher Status zugesprochen wird. Die *monstra*, nun Gefangene und Beute des Herzogs (Fr, 136), werden von Beginn an als Objekte behandelt. Gegenüber der früheren Fassung, in der die Herausbildung von Ernsts monströser Gefolgschaft auch auf den freiwilligen Anschluss der Wundermenschen zurückgeht, wird die Tätigkeit des Herzogs in F und Fr als eine intentionale, von Neugier motivierte Akkumulation passiver Wesen gezeigt, die ausdrücklich als ‚Sammeln‘ bezeichnet wird: Als Ernst heimlich von Arimaspi aufbricht, spricht F von den „wunderlüte[n]“, die Ernst „in streiten überkomen und gesamnet hette“ (F, 281); B berichtet in diesem Zusammenhang noch, dass ihm zwei Arimasper aus „[I]ep“ (B, 5425) folgen.

Die *monstra* werden in F und Fr wiederholt als Gegenstand nicht nur der Verwunderung, sondern als Quelle von Lust und Heiterkeit gezeigt. Wenn der Herzog sie innerhalb der Erzählwelt eigens inszeniert, geraten sie zum Zentrum eines Spektakels. Wie auch in B werden die *monstra* bei Ernsts Weiterreise von Arimaspi nach Jerusalem und schließlich zurück nach Deutschland an verschiedenen Höfen vom Herzog den Gastgebern präsentiert; doch sind diese Szenen in F vermehrt und beträchtlich ausgebaut worden. Beim Kontakt mit dem heidnischen König von Babylon⁴⁴ kommen die Wundermenschen gleich mehrfach zur Geltung. Nachdem Ernst an der Seite des „Moren Königs in India“ (Fr, 131) die Babylonier besiegt hat, setzt er sich für die ärztliche Behandlung, Freilassung und konfessionelle Selbstbestimmung des Königs ein, damit der ihn nach Jerusalem bringen kann. Als Ernst dann den König von Babylon das erste Mal aufsucht, führt er ihm seine Wundermenschen vor, „[...] die vor im [dem König] manigen hüpschen schimpf uszugen und erzaigeten. und der herzog sagt im alle histori [...]“ (F, 286). Auf dem Weg nach Babylon dienen sie als Reiseunterhaltung: „und alle di tage und zeite die weil herzog Ernst mit dem konig von Babilonia zogt, warent in baiden und allen iren dienern zoumal kurz von manigerlai schimpfe und gaugelspils, das die ungeleichen wunderlichen lüte des herzogen mit ainander vor in allen tribent [...]“ (F, 288). Nach Beendigung des Krieges wird so über die *monstra* eine gesellige Situation kreiert, die einen friedlichen Austausch ermöglicht. Bei einem gemeinsamen

44 In dieser Fassung ist „Babylon“ offenbar nicht mehr mit Kairo angesprochen wie in den früheren Fassungen, sondern tatsächlich das asiatische Babylon gemeint, was den Reiseweg Ernsts, der sich nun auch nicht mehr aus dem „Mohrenland“ dem Mittelmeer nähert, sondern aus Indien kommend, grundlegend verändert.



Abb. 1: Holzschnitt in: [H]übsche liebliche historie eines edlen fürsten herczog Ernst von Bairen vnd von oesterreich: übers. aus dem Lat., Augsburg, Anton Sorg, ca. 1486; München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc.s.a. 666, fol. 43v (Detail)

Mahl dient die *monstra*-Revue dann auch dazu, Ernsts Taten erzählerisch zu vergegenwärtigen. Der Inkunabeldruck von F zeigt an dieser Stelle eine Illustration (Abb. 1): Der Herzog und der babylonische König sitzen gemeinsam am Tisch. Am anderen Ende des Tisches sind der Riese, ein Panotier (erkennbar am überdimensionalen Ohr) und ein einäugiger Arimasper dargestellt. Der Holzschnitt zeigt Ernst und den König im Gespräch, wobei der Herzog mit seiner Hand auf die *monstra* weist. Es handelt sich um eine Redesituation, welche die Präsentation der *wunder* und die Erzählung von ihnen miteinander verbindet.

Im Frankfurter Druck (Fr), der im Allgemeinen und auch an dieser Stelle nicht so nah am Text illustriert wie die Inkunabel,⁴⁵ wird die Redesituation in der Erzählung selbst ausführlicher gestaltet.⁴⁶ Der Herzog spricht in wörtlicher Rede

45 Während die Holzschnitte der Augsburger Inkunabel eigens für den Druck dieser Erzählung hergestellt wurde, greift der Frankfurter Druck größtenteils auf bereits vorhandene, zuvor für andere Texte angefertigte Illustrationen zurück, vgl. John L. Flood: Einleitung. In: ders. (Hg.): Die Historie von Herzog Ernst (Anm. 42), S. 11–68.

46 Das Auflösen von Beschreibungen in Handlung und Dialoge ist ein typisches Mittel der Kürzung in dieser Fassung, wie Flood: Einleitung (Anm. 45), S. 61 betont. Dieses Mittel erlaubt aber auch signifikante Neuakzentuierungen.

und verwendet dabei mehrfach deiktische Ausdrücke; Raumeindruck und Zeigegestik werden so vom Text selbst evoziert und mit der Erzählung des Herzogs verknüpft:

DA ließ Hertzog Ernst sein wunderlichen Leut für sich bringen / vnd stellt sie für den König vnd sprach. Diese Leut hab ich vberwunden mit meinen Gesellen in seltzamen Landen / Darumb Herr Künig von Babylonia nun sehet jr wol wie mir es gegangen hat / vnd zeiget jhm an vom anfang seiner außfahrt / biß auff diesen tag. (Fr, 136)

Als Ernst später mit dem König in Babylon einreitet, bestaunen deren ‚heidnische‘ Bewohner „di seltsamen munster, die der ewig werckman nach seim gotlichen willen auß der erden hett gemacht und geformiert in manicherlai gestalte“ (F, 289). Daraufhin führt der König als Ehrerweis – ähnlich wie der Sultan im *Fortunatus* – den Herzog durch seine mit Kostbarkeiten angefüllten Gemächer, auch das eine Szene, die in vorhergehenden Fassungen nicht vorkommt.⁴⁷ Die religiöse Differenz kann dabei – wie die Fassung F unmissverständlich klar macht – durch die *monstra* überbrückt werden, weil sie Ernsts „übertreffende tugent“ bezeugen. In Fr ist die gesamte Episode stark gekürzt, es wird nur noch das Staunen der Stadtbewohner erwähnt (Fr, 139).

Ein solches Staunen der Bevölkerung, wie es in Babylon nur kurz aufscheint, wird in Jerusalem erheblich erweitert. Schon in F eilt eine „groß menig der burger“ herbei, um den bereits berühmten Kreuzfahrer zu begrüßen (F, 291). Als die Kunde von den *monstra* die Runde macht, strömen so viele Schaulustige zusammen, dass der Riese seine Stange einsetzen muss, um dem Herzog den Weg zum Heiligen Grab zu bahnen (F, ebd.; so auch schon in HE C, 363f.). Eine Stiftung der *wunder* in der Grabeskirche wird nicht mehr erwähnt – vielleicht ein Indiz dafür, dass eine enge Verbindung von sakralem Raum und *mirabilia* nicht mehr unmittelbar evident ist.

Fr gestaltet die Szene des Einzugs in die Stadt grundlegend um: Ernst wird nun nicht mehr vom Interesse der Stadtbewohner überrascht, sondern setzt seine staunenswerte Gefolgschaft bereits bei der Ankunft kalkuliert in Szene:

Da ritte Hertzog Ernst der Stadt zu / Als er nun hart darbey kam / schicket er seine wunderlichen Leut mit einem Diener vor hienen / vnd hielt den Rysen bey jm / mit seiner grossen stangen / Wie nun der Diener durch die Stadt zog mit den wunderlichen leuten / erschracke das Volck sehr / lieff alles dem Diener nach / besahen die seltzamen Leut. (Fr, 141)

⁴⁷ Der König zeigt dem Herzog „schöne künigliche käminat, die mit allen kostperlichen gezierden was lustlich und herlichen umbgeben“; Ernst wird „umbgefüret zuo beschawen des kaiserlichen sales gebewe, gemäch und gezierde“ (F, 289).

Wieder werden die *monstra* bei diesem „Triumphzug“⁴⁸ zu einem Spektakel. Um anschließend die Schaulust des ‚Volks‘ befriedigen zu können, lässt Ernst sie in den Fenstern der Herberge zeigen: „da hiesse der Hertzog dz volck an die fenster stellen / damit sie genug gesehen wurden von jederman“ (Fr, 141).⁴⁹ Das Gebäude gerät zu einem gigantischen Schaukasten, der die öffentliche Präsentation der *monstra* ermöglicht. Als Ernst sich nach einem Jahr in Jerusalem auf den Heimweg macht, setzt er auch in Rom seine „wunderlichen Leut“ gezielt in Szene und lässt sie „alle tag auff der gassen herumb führen / damit sie jederman mit allem fleiß mochte besehen“ (Fr, 145). In beiden Städten ist es Ernsts erklärte Absicht, möglichst vielen Menschen die *monstra* vorzuführen, in einem Fall, indem die räumlichen Möglichkeiten einer Architektur, im anderen Fall, indem die zeitliche Option der Wiederholung der Präsentation nutzbar gemacht werden. Eine Exklusivität des Zugangs, wie sie für die Kunst- und Wunderkammern typisch war, ist hier nicht zu beobachten, spielt aber in Fr beim abschließenden Aufeinandertreffen mit dem Kaiser einer Rolle. Deutlich wird, wie die Frankfurter Fassung das ‚Volk‘ – das als neuer Akteur mitsamt der ‚Gasse‘ als neuem sozialem Ort bereits in F hinzukam – in seiner Bedeutung als zu beachtender Öffentlichkeit akzentuiert.

Als Ernst schließlich nach der Versöhnung mit dem Kaiser dem Hof die Wundervölker präsentiert, werden sie nicht mehr – wie in der Fassung B – erst auf Nachfrage des Kaisers hin herbeigeholt.⁵⁰ Ernst präsentiert sie vielmehr aus eigenem Antrieb, wobei er den Auftritt der *monstra* wieder eigens inszeniert. Erneut werden dabei enge Verknüpfungen von Erzählen und Zeigen in der Darstellung deutlich, die durch Umstellungen von Fr gegenüber F noch prägnanter hervortreten. Als sich in F der Hof nach der Versöhnung zu den festlich hergerichteten Herbergsräumen begibt, um ein Festmahl einzunehmen, lässt Ernst seine dort in der Nähe verborgenen „wunderlich gestalt hart erarnet spillüte“ (F, 301) herbeiholen und vor den Tisch des Kaiserpaars führen. Die Anwesenden verlieren augenblicklich ihre Lust auf die Speisen; rasch füllt sich der Raum, getrieben „von begirde solich ungehört menschen zuo sehen“ (F, 302) steigt man auf Tische und Stühle:

do satzte der herzog das zwergmännlin, das nür zwaier elenpogen langk was, für sich an den tisch und ruoft da zuo im seim großen starcken risen. darnach koment die pannochi, die mit iren oren allen iren leib bedacktent, daran alles volk ain groß erschrockenlichs verwundern hette. nicht minder verwundert sich iederman, do di zwen menschen von Arimaspi fürgiengen, der ieder nür ain auge vorn an der stirn hett. [...] und als nuon iedermeniglich den edeln fürsten herzog Ernsten mit großem lob erhöcht und auß ruofte bis in das gestirne, also zuo reden [...]. (F, ebd.)

48 Goerlitz: Mittelalterliche Literatur im Medienwandel (Anm. 40), S. 36.

49 Auf diese Änderung hat Goerlitz: Mittelalterliche Literatur im Medienwandel (Anm. 40), S. 46 hingewiesen.

50 Auch von der erzwungenen Gabe ist keine Rede mehr: Ernst muss in den Prosafassungen seine Sammlung nicht mit dem Kaiser teilen.

Effektiv voll überreicht Ernst den ‚Waisen‘ („stain unionem“), woraufhin er von allen Fürsten dazu aufgefordert wird, seine Geschichte von Anfang bis Ende zu erzählen. Hier wird nicht nur der Kaiser von Ernsts Erzählungen tagelang in den Bann gezogen, sondern auch dessen Räte und Diener (F, ebd.).

Fr verändert in gleicher Weise wie zuvor bei der Begegnung mit dem Babylonischen König: Auch hier wird Ernsts Präsentation in wörtliche Rede überführt. Sein Bericht, die Vorführung der *monstra* und die Übergabe des Karfunkelsteins sind nun in einem Monolog vereint. Erneut lässt Ernst „das wunderliche Volck“ (Fr, 155) von seinem Diener aus der Herberge herbeiholen, wobei wieder die Gasse zum Schauplatz und das ‚Volk‘ zum (hier exkludierten) Akteur wird. Die Präsentation verändert sich dabei signifikant:

Wie [Ernst] sie [die *monstra*] nu auff die Gassen bracht / lieff das volck so sehr vmb sie / das der Ryß genugsam zu wehren hatt. Da sie nu in den saal kamen / beschlosse man jn bald / damit das volk nicht hinein kund kommen. Nun nam Hertzog Ernst seinen Vater [den Kaiser] bey der hand / fürt jn zu seinen leuten vnd sprach / Lieber Vatter / diese Leut hab ich dem König von Armaspi gantz vnderthenig gemacht / vnnd dieser mensch mit dem einen Aug ist in demselben Königreich daheim / nu sehet jhr wol was mancherley gefahr ich erlitten hab [...]. (Fr, 155)

Ernst rekapituliert, während er die *monstra* nach und nach vorführt, seinen Abenteuerweg, der somit als wahr ausgewiesen wird. Der Herzog begründet dabei sogar, weshalb er nur einen Panotier zeigen kann (der andere ist in Paris gestorben) und weshalb er keinen Grippianer oder „Agrip“ habe mitbringen können (er hat ihren König erstochen). Als der Herzog mit seiner Erzählung bei der Fahrt auf dem unterirdischen Fluss anlangt, kommt er auf den ‚Waisen‘ zu sprechen und präsentiert ihn zugleich effektiv: „Da verwundert sich der Keiser sehr“ (Fr, 155).

Mit Blick auf den Beginn der Passage fällt im Vergleich mit F auf, wie in Fr der „saal“ gegenüber dem offenen Stadtraum der „Gassen“ als exklusiver Ort abgegrenzt wird. Ernst nimmt den Kaiser anschließend ausdrücklich bei der Hand und führt ihn Schritt für Schritt zu den einzelnen *monstra*, über die er im gleichen Zuge zu sprechen beginnt. Seine Erzählung ist gespickt mit Deiktika („diese Leut“, „dieser mensch“, „dieser Stein“), die das Zeigen auf verschiedene Vertreter der Wundervölker und die Übergabe des Steins in ihrer Räumlichkeit akzentuieren. Die Sukzession der Erzählung wird so mit dem Deuten auf verschiedene im Raum angeordnete Staunensobjekte verknüpft. Gegenüber F, wo die Präsentation der *monstra* so erzählt wird, dass sie als fixer Punkt der Wahrnehmung einer lebhaften, sozial diversen Menge dargestellt wird, entsteht in Fr der Eindruck einer exklusiven Führung, bei der Ernst dem Kaiser die verschiedenen *monstra* nacheinander narrativ präsentiert und zugleich im Raum selbst abschreitet.

Im Vergleich zeigt sich, wie Umakzentuierungen im Transfer dazu dienen, die Präsentations- und Konversationsweisen so zu modifizieren, dass sie unterschiedliche soziale Funktionen übernehmen, wobei die Führung in Fr an Situationen in



Abb. 2: Kupferstich der Naturaliensammlung des Ferrante Imperatos, Frontispiz zu: Ferrante Imperato: *Historia Naturale*. Neapel 1599 (hier als Titelpuffer zur 2. Auflage, Venedig 1672)

einer Kunst- und Wunderkammer gemahnen könnte. Darauf lassen zumindest zeitgleich entstandene bildliche Darstellungen von Wunderkammer-Räumen wie die des Naturalienkabinetts von Ferrante Imperato aus dem Jahr 1559 schließen: Der Titelpuffer zeigt mehrere Figuren, die mit der Hand oder mithilfe eines Stocks oder Stabs Zeigegesten ausführen (Abb. 2).

Ebenso lassen Berichte über Wunderkammerbesuche oft die Verquickung von Objektgeschichte und der persönlichen Erfahrung und Biografie des Kämmerers aufscheinen, wie sie durch Erzählungen hergestellt werden können.⁵¹ Die Änderungen von Fr haben gegenüber F zudem den Zweck, das durch die Wundervölker provozierte Staunen nicht nur diesen selbst, sondern auch ihrer gezielten Inszenierung durch den Herzog zuzuschreiben. Aspekte der Sichtbarkeit, der Dauer, der räumlichen Präsentation, des Zeigens und Erzählens, die bereits F gegenüber früheren Fassungen stärker akzentuiert oder überhaupt erst einführt, werden in

⁵¹ Felfe: Einleitung (Anm. 3), S. 9; vgl. auch die Beiträge von Stefan Laube und Eva Dolezel in diesem Band.

Fr also ausgebaut und in Teilen reflexiv. Sammlungs- und Präsentationspraktiken staunenswerter Objekte, wie sie sich im 16. Jahrhundert vor allem im deutschsprachigen Raum in spezifischer Weise entwickelten, scheinen somit auf ein Narrativ in prägender Weise zurückzuwirken, das in einem anderen kulturellen und historischen Zusammenhang, in dem es transkulturell verbreitete repräsentative Gabenpraktiken höfischer Eliten narrativ bearbeitete, entstand, sich für aktuelle Zwecke aber als adaptierbar erweist. Der Vergleich der Fassungen lässt einerseits Kontinuitäten deutlich werden, zeigt im Hinblick auf die Repräsentation der Wundervölker aber auch Diskontinuitäten, wobei F und stärker noch Fr durch einen aufkommenden kolonialen Diskurs geprägt zu sein scheinen, der den *monstra* ein autonomes Existenzrecht abspricht, sie nun vielmehr gänzlich in der Funktion kuriosen Zeitvertreibs und als Trophäe im Rahmen fürstlicher Selbstinszenierung aufgehen lässt.

Ein Sammlungsobjekt in action: Die Greifenklaua Heinrichs des Löwen

Die Frage, inwiefern Narrative durch frühneuzeitliche Sammlungspraktiken geprägt wurden, möchte ich in einem abschließenden Abschnitt noch einmal anders stellen, wobei nun ein erzähltes Objekt im Mittelpunkt steht, das zum üblichen Inventar von Kunst- und Wunderkammern, aber auch von anderen fürstlichen, kirchlichen und städtischen Sammlungen gehörte: eine sogenannte ‚Greifenklaua‘ (Abb. 3). Es handelt sich bei ‚Greifenklauen‘ um Trink- und Aufbewahrungsgefäße aus Horn, die mit einer meist kostbaren, kunsthandwerklich anspruchsvollen metallenen Fassung versehen sind.

Die dem *Herzog Ernst* nahestehende spätmittelalterliche Erzähltradition um das legendäre Leben und die Abenteuer Heinrichs des Löwen widmet einer solche ‚Greifenklaua‘ besondere Aufmerksamkeit.⁵² Ich konzentriere mich auf zwei Fassungen dieser *Braunschweiger-Sage* oder *Sage von Heinrich dem Löwen*, die erstmals durch eine Handschrift aus dem späten 15. Jahrhundert greifbar ist, vermutlich aber schon früher tradiert wurde. Mit dem *Herzog Ernst* hat die *Braunschweiger-Sage* unter anderem ein Erzählmotiv gemeinsam, das vom Fliegen handelt: Menschliche Figuren nähren sich selbst in Tierfelle oder -häute ein, um von Greifen oder Riesenvögeln an einen anderen Ort transportiert zu werden. Die Fluchttiere halten die eingenähten Menschen für ein Stück Aas und tragen sie als vermeintliches Futter für ihren Nachwuchs zu ihren Nestern. Die menschlichen Figuren retten sich auf diese Weise aus ausweglosen Situationen oder gelangen an andernfalls unerreichbare Orte. In der deutschsprachigen Literatur begegnet dieses Motiv zuerst im *Herzog Ernst B*; in der Folge erscheint es in vielen anderen Texten. Wie auch das Motiv der *monstra*-Sammlung kann das Motiv vom Greifenflug im Zusam-

52 Vgl. zur Sagentradition: *Vestigia Leonis*. Spuren des Löwen. Das Bild Heinrichs des Löwen in der deutschen und skandinavischen Literatur. Hg., übers. und erl. von Hans-Joachim Behr und Herbert Blume. Braunschweig 1995; Leila Werthschulte: Heinrich der Löwe in Geschichte und Sage. Heidelberg 2007, S. 158–210.



Abb. 3: Gefäß; Trinkhorn; Skandinavisch oder Norddeutsch, 1. Hälfte 15. Jahrhundert; Horn, Fassung: Silber, vergoldet; Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer (Inv. 108)

menhang eines mediterranen Erzählens gesehen werden; in populären Erzählgattungen der arabischen Literatur ist es weit verbreitet.⁵³ Etwa zeitgleich mit dem vermutlichen Entstehen des *Herzog Ernst* taucht das Motiv in dem hebräischen Reisebericht des Rabbis Benjamin von Tudela auf.⁵⁴

Der Anknüpfungspunkt zu Wunderkammer-Ordnungen besteht darin, dass in dem betreffenden Motiv die Greifen eine wichtige Rolle spielen. Die Bezeichnung ‚Greifenklau‘ legt nahe, dass diese Gefäße nicht aus dem Horn gewöhnlicher Ochsen und Büffel bestehen, sondern dass es sich bei ihnen um Klauen der häufig in der östlichen Ferne – in den Kaukasusbergen oder in Indien – lokalisierten Fa-

53 Im Rahmen von *Alf laila wa-laila (Tausendundeine Nacht)* findet sich das Motiv in der „Geschichte des dritten Bettelmönchs“ (In: *Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. München 2011, S. 166–194*), in der „Geschichte von Ġānšāh“ (In: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahr 1839 übertragen von Enno Littmann. 6 Bde. Wiesbaden 1953, Bd. 3, S. 810–823 und Bd. 4, S. 1–74*) oder in der „Geschichte des Juweliers Hasan von Basra“ (In: *Ebd., Bd. 5, S. 315–503*).

54 Benjamin von Tudela und Petachja von Regensburg: *Jüdische Reisen im Mittelalter (Sepher Massa’ot schel R. Benjamin, Sepher Subbuw R. Petachja)*. Aus dem Hebr. übers., mit Anm. und einem Nachw. von Stefan Schreiner. Leipzig 1991. Vgl. dazu Martin Przybyski: *Kulturtransfer zwischen Juden und Christen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin u.a. 2010, S. 197–200.

beltiere handelt.⁵⁵ Eine solche Zuschreibung nimmt etwa Konrad von Megenberg bei der Beschreibung der Greifen in seinem *Buch der Natur* vor. Interessant für meinen Zusammenhang ist seine Beschreibung, weil sie den Klauen dieser Tiere große Aufmerksamkeit schenkt:

Grifis haizt ain greife. daz ist ain vogel, sam Jacobus [von Vitry] spricht, der ist auzdermâzen grimme und übele und ist des leibes sô starch, daz er ainen gewâperten man überwindet und in toett. er hât grôz scharpf klâen [Klauen] oder kræuel, dâ mit er den menschen und andreu tier zereizt, und die klâen sint sô grôz, daz in die lât köpf [Gefäße] dar auz machent und trinkvâzzer.⁵⁶

Auch Jean de Mandeville hebt in seinem Reisebericht die Klauen und ihre Verwendung als Trinkgefäße hervor (zitiert nach der Übersetzung von Michel Velsler aus dem späten 14. Jh.):

Nun spricht etlich volck, der gryff sy vornen als der adler und hinen als ain löw. Sicher sie sagend wâr [wahr], wann sie sind also geschaffen. Aber ir söllend wissen das ain griff hât grössern und sterckern lip wan [als] acht löwen und hât mer sterckin und grössin wan hundert adler. Wann sicher [Denn es ist sicher, dass] ain griff fûrt an dem flug ainen man mit roß und mit allem, und zwen oxsen die zesamen gebunden sind, als wenn sie ziehen söllend in dem wagen. Wann sicher er hât der vordren grüwel clauwen als lang und als groß als ain oxsen horn, wann man gût horn machet uß sinen clauwen.⁵⁷

Bei der Darstellung des Greifenflugs im *Herzog Ernst* – sowohl in B als auch seinen späteren Fassungen – bekommen die Klauen der Greifen wenig Aufmerksamkeit. Anders in der *Braunschweiger-Sage*, die den Schlussteil des Greifenflug-Narrativs beträchtlich erweitert: Im Greifennest angekommen, tötet der Held die Greifen-

55 Peter Armour: Greifen. In: Fabeltiere. Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen. Hg. von John Cherry. Aus dem Englischen übers. von Ingrid Rein, Christian Rochow und Thomas Schlachter. Mit 132 Abbildungen. Stuttgart 2009, S. 112–164.

56 Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache. Hg. von Franz Pfeiffer. Stuttgart 1861, S. 190. Die Trinkhörner erwähnt mit Bezug auf Plinius bereits Thomas von Cantimpré in seinem *Liber de natura rerum* (entst. zw. 1225 und 1241), der Hauptquelle Konrads: „Ungulas enim maximas et hamatas habent, quibus homines et bestias laniant. Sunt autem ungule griphi tante capacitatis, ut ciffi ex hiis fiant humanis usibus apti.“ („Denn sie haben sehr große, gekrümmte Klauen, mit denen sie Menschen und Tiere zerreißen können. Andererseits bieten die Klauen des Greifen ein so großes Fassungsvermögen, dass aus ihnen Trinkhörner zum menschlichen Gebrauch hergestellt werden können.“) Thomas Cantimpratensis: *Liber de natura rerum*. Editio princeps secundum codices manuscriptos. Teil I: Text. Mit einem Vorw. von H. Boese. Berlin, New York 1973, S. 202 (Buch 5, 52: „De griphis semiavibus“).

57 Michel Velsler: *Sir John Mandevilles Reisebeschreibung*. Nach der Stuttgarter Papierhandschrift Cod. H. V 86. Hg. von Eric John Morrall. Berlin 1974, S. 153.

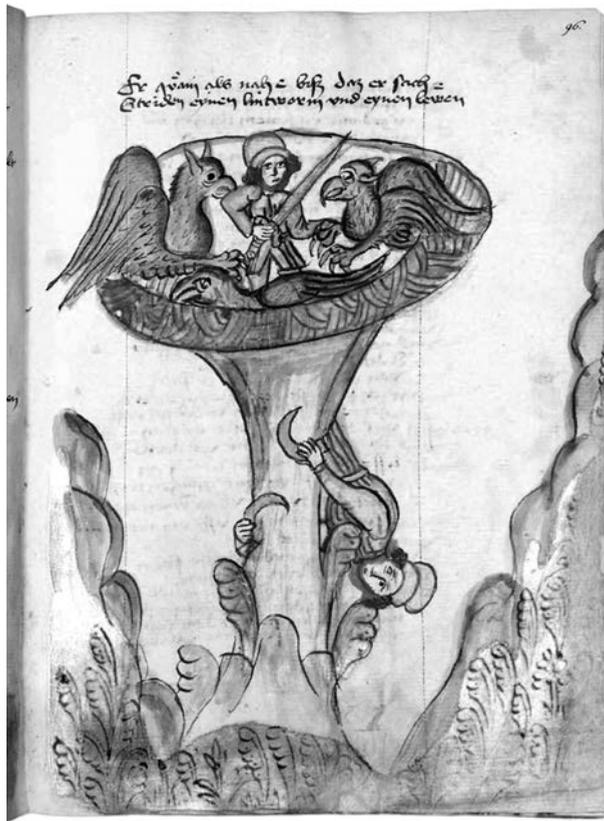


Abb. 4: Michel Wyssenherre, *Ein Buch von dem Edeln Herrn von Brunswik*, (Mudau, Odenwald?) 1471–1472, Württembergische Landesbibliothek, Cod.poet.et phil.fol.4, fol. 96r

jungen, die ihn mit ihren Krallen und Schnäbeln bedrohen.⁵⁸ Anschließend findet er sich vor ein weiteres Hindernis gestellt, das es im *Herzog Ernst* nicht gibt: Sich umsehend muss der Braunschweiger feststellen, dass er nichts als Himmel über sich und unter sich nichts als Wald erblickt (Str. 31, 3). Er befindet sich auf einem steilen Felsen, ohne Hilfsmittel ist der Abstieg unmöglich. Doch weiß sich der Braunschweiger zu helfen: Er schneidet den toten Greifenjungen die Klauen ab und benutzt sie als Kletterwerkzeug. Diesem Abschnitt widmet die Handschrift eine ganzseitige Abbildung (Abb. 4):

⁵⁸ Hier nicht, wie im *Herzog Ernst*, in Begleitung treuer Gefährten, sondern im Alleingang.

Er nam den clahen jn beyde hende
 Vnd fingk an tzv stigen jn gottes namen
 Vnd slv̄ge jn des fels[ch] wende so lange
 Bisz daz er her abe qwam.
 Wie grosz freyde er da gewan!
 Von Brvneczwigk der edelle fürst
 Waz eyn elenhafftiger man.
 (Wysseherre, büch von dem edeln hern von Bruneczwigk, Str. 33)⁵⁹

Er nahm die (abgeschlagenen) Klauen in beide Hände und fing in Gottes Namen an herunterzusteigen und schlug (sie) solange in die Felswände, bis er unten angekommen war. Welch große Freude überkam ihn da! Der edle Fürst von Braunschweig war ein tapferer Mann.⁶⁰

Zu den Greifenklauen gibt die Erzählung an, dass sie heute noch in der Stadt Braunschweig hängen würden („Da snyd er yn die klaen abe, / Die hangen tzv Brvnesczwigk in der stat.“, Str. 30, 6f.). Was aber ist unter dieser Aussage zu verstehen?

Die etwa einhundert Jahre später entstandene Sagenfassung von Heinrich Göding klärt die Frage auf:⁶¹ Zwar dienen die Klauen hier nicht mehr als Kletterwerkzeuge, nun wird aber ihre Funktion als Anschauungs- und Memorialobjekt in der Braunschweiger Stiftskirche St. Blasien verständlicher (wenngleich nun nur noch von einer Klaue die Rede ist): „Man thut noch wol anschawen/ zu Braunschweig in der Burgk/ Da hengt ein Greiffen Klawe/ bracht er [der Herzog von Braunschweig] mit ohne sorg.“⁶² Noch einmal genauer beschreibt im Jahr 1707 der Historiker Philipp Julius Rehtmeyer die Ausstellungssituation, wobei er allerdings Zweifel anmeldet, ob es sich wirklich um eine Greifenklaue handelt: „So ist auch noch vorhanden St. Blasii Horn, welches oben am Gewölbe in der Kirchen an einer zarten Ketten hänget; und kann man von demselben keine gewisse Nachricht haben, was es für eine Materie sey, indem es etliche für ein Gemsenhorn, andere für eine Klaue von dem Vogel Greiff gehalten.“⁶³ Das Objekt hing vermutlich im Kirchenraum, bis es bei der Umgestaltung des Doms in den Jahren 1936–38 zur nationalsozialistischen ‚Weihestätte‘ für Heinrich den Löwen gemeinsam mit einer Vielzahl anderer Artefakte daraus entfernt wurde.⁶⁴ Seitdem wird die ‚Greifenklaue‘, die möglicherweise tatsächlich von Heinrich dem Löwen von seiner Pil-

59 Ich zitiere nach der Edition von Hans-Joachim Behr und Herbert Blume (Hg.): *Vestigia Leonis* (Anm. 52), S. 52–121.

60 Ich zitiere die Übersetzung von Hans-Joachim Behr und Herbert Blume (Hg.): *Vestigia Leonis* (Anm. 52), S. 69, 73.

61 Heinrich Göding: „Eine schöne alte Histori/ von einem Fürsten vnd Herrn/ Herrn Hertzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg: In gesangs weis gerichtet/ Im 1585 Jahr“. In: Behr, Blume (Hg.): *Vestigia Leonis* (Anm. 52), S. 167–195.

62 Göding: *Histori* (Anm. 61), Str. 19, S. 171.

63 Phillipp Julius Rehtmeyer: *Antiquitates ecclesiasticae inclytæ urbis Brunsvigae*. Bd. 1. Braunschweig 1707, S. 103, zit. Nach Behr, Blume (Hg.): *Vestigia Leonis* (Anm. 52), S. 69.

64 Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125–1235.



Abb. 5: ‚Greifenklau‘ aus dem Braunschweiger Dom (Stiftskirche St. Blasien); bearbeitetes Tierhorn; mittelalterlich, vermutlich vorderer Orient, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, MA L 4

gerreise nach Jerusalem mitgebracht wurde, im Archiv des Herzog-Anton-Ulrich Museums in Braunschweig aufbewahrt.⁶⁵ Bei diesem Objekt handelt es sich um ein Gemen- oder Antilopenhorn, an dem noch deutlich erkennbar eine Kette angebracht ist (Abb. 5).⁶⁶ Von den anderen als ‚Greifenklauen‘ bezeichneten Artefakten unterscheidet sich dieses Horn jedoch beträchtlich, da es nicht über eine Fassung verfügt.

Es ist nicht zu ermitteln, ab wann die ‚Greifenklau‘ Heinrichs des Löwen in St. Blasius ausgestellt wurde. Deutlich wird aber, dass die Sagentradition diesem Objekt und damit auch dem Thema der Greifenklauen im späten 15. und im 16. Jahrhundert große Aufmerksamkeit schenkt. Für das Verhältnis von Narrativik und Wunderkammern ist dabei die Funktion wechselseitiger Beglaubigung von Erzählung und Objekt aufschlussreich. In vergleichbarer Weise setzt auch der *Herzog Ernst B* mit dem ‚Waisen‘ ein in der Gegenwart der Textentstehung bekanntes, ausgestellt, singuläres Objekt ein, um die Erzählung zu beglaubigen. Zugleich wird das Objekt durch die Erzählung über den Ort und die Umstände seiner Appropriation exotisiert. Mit dieser Engführung von Objektpräsentation und Narration setzen Wyssenherre und Göding in ihren Fassungen der *Braunschweiger-Sage* ein Verfahren der Geltungsbehauptung und Auratisierung ein, das auch in den späteren Fassungen des *Herzog Ernst* (F, Fr) bei der Inszenierung der *monstra*-Sammlung am Ende der Erzählungen in je unterschiedlichen sozialen Situationen dargestellt wird. Ausstellungsobjekt und Narration verweisen aufeinander und stützen so gegenseitig ihre (behauptete) Exotik.

Katalog der Ausstellung. Braunschweig 1995. Hg. von Jochen Luckhardt und Franz Niehoff. Bd. 3. München 1995, S. 119.

⁶⁵ Ebd. (dort auch die Abbildung).

⁶⁶ Vgl. zum Kirchenraum als Ausstellungsort für mirabile Objekte Laube: Von der Reliquie zum Ding (Anm. 1), S. 62–114. Daston, Park: Wonders and the Order of Nature (Anm. 43), S. 68–88.

Ich fasse zusammen: Der vorliegende Beitrag hat zwei bislang in der Forschungsdiskussion wenig thematisierte Bezüge der frühneuzeitlichen Sammlungs- und Repräsentationspraxis der Kunst- und Wunderkammern untersucht und ist dabei auf ihre Verknüpfungen eingegangen.

Einen ersten Schwerpunkt bildete die Transkulturalität nicht nur der gesammelten Objekte selbst, sondern auch der Auswahlkriterien und sozialen Funktionen von Praktiken, die eine ‚Vorgeschichte‘ von Kunst- und Wunderkammern bilden. Solche Praktiken des Handels und des – insbesondere diplomatischen – Gabentauschs von erstaunlichen, kostbaren und prunkvollen sowie seltenen und exotischen Objekten werden von literarischen Texten wie dem *Herzog Ernst B* oder dem *Fortunatus* in ihre narrative Sinnstiftung eingebunden und so beobachtbar. Der *Herzog Ernst B* greift dabei Narrative auf, wie sie zeitgleich vor allem in arabischen Literaturen vorkommen und auch dort davon handeln, wie *mirabilia* oder *ʿaǧāʿib* aufgefunden, vorgeführt und zum Geschenk gemacht werden. Der *Fortunatus* stellt dar, wie ein christlich-europäischer Kaufmann das Prunkstück der Sammlung eines Herrschers über ein muslimisches Großreich unter Missbrauch von dessen Vertrauen trickreich entwendet – und dies mit allen Sympathien der Erzählung. Hier wird ein Überlegenheitsanspruch im Rekurs auf eine objektbezogene Kultivierung des Wunderbaren formuliert. Der Vergleich verschiedener Fassungen des *Herzog Ernst* zeigte, dass die Darstellung einer transkulturell kontinuierlichen Praxis des mirabilen Gabentauschs zwischen sich weitgehend auf Augenhöhe begegnenden Akteuren in der hochmittelalterlichen Fassung B der Darstellung einer durch deutlich stärkere Asymmetrien gekennzeichneten Begegnung zwischen Deutschen und Fremden in den spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Prosafassungen F und Fr weicht. Hier werden die *monstra* tendenziell dehumanisiert: Sie werden als Wilde gezeigt; der Kampf gegen sie zielt auf ihre Vernichtung; und ihre Gefolgschaft wird nicht mehr als freiwillig charakterisiert, vielmehr sind sie nun Gefangene. Auch anhand der *Braunschweiger-Sage*, die mit dem *Herzog Ernst*-Komplex motivgeschichtlich verknüpft ist, lässt sich der transkulturelle Zusammenhang nachweisen, insbesondere mit Blick auf das Erzählen von einem typischen Wunderkammer-Objekt: Verschiedene Fassungen der Sage nehmen auf ein historisches Ausstellungsstück Bezug, die im Kirchenraum aufgehängte ‚Greifenklau‘ Heinrichs des Löwen.

Der Bezug von Narrativik und Ausstellungspraxis bildete den zweiten Schwerpunkt dieses Beitrags: Die Untersuchung der *Braunschweiger-Sage* konnte zeigen, wie sich Ausstellungsobjekt und erzähltes Objekt gegenseitig beglaubigen. Die Transfergeschichte der *monstra*-Sammlung des *Herzog Ernst* ließ in den späten Prosafassungen Rückwirkungen der sich institutionalisierenden Praxis der Kunst- und Wunderkammern auf die Darstellung der Erzähltexte erkennen: Die Inszenierung der Wunder-Sammlung durch den Herzog wird unter größerer Beachtung räumlicher Arrangements einschließlich ihrer sozialen Kontexte (städtische Öffentlichkeit, höfische Exklusivität) deutlich wichtiger. Wie auch an den frühkolonialen Umbesetzungen des Verhältnisses zwischen Deutschen und Frem-

den in F und Fr gegenüber B zeichnet sich hier ein Wandel in der Narration von Sammlung, Präsentation und Gabe mirabiler Objekte ab. So lassen beide Prosafassungen eine enge Verknüpfung von Zeigegesten und Erzählen in der Präsentation der *wunder* erkennen, wie sie auch bildliche Darstellungen von Wunderkammer-Besuchen aufweisen. Ihre Funktion dürfte mit dem Kalkül der Provokation von Verwunderung zusammenhängen: Grundlage dafür ist einerseits die Glaubhaftigkeit der *mirabilia*(-Berichte) und andererseits die Konkretheit und Spezifität der Objekte.⁶⁷ Wie am Beispiel der ‚Greifenklaue‘ die wechselseitigen Bezüge zwischen der Erzählung der *Braunschweiger-Sage* und dem historischen Objekt im Braunschweiger Dom zeigten, kommt auch in der Präsentationssituation eine prinzipielle Reziprozität von Erzählen und Ausstellungspraxis – hier in der Performanz des Offerierens eines konkreten Objekts im Zeigen – bei der Herstellung von Glaubwürdigkeit zum Tragen. Erzählung und Objekt sind gewissermaßen aufeinander angewiesen: Erst das Zusammenspiel aus Erzählung und Präsentation macht das Narwal-Horn zum Einhorn und das Büffelhorn zur Greifenklaue. Die Staunenswirkung steht und fällt mit der Geltung des Erzählten. Narrativik erweist sich somit auf mehreren Ebenen – historisch, epistemisch und performativ – als elementare Komponente von Kunst- und Wunderkammern.

67 Caroline Walker Bynum hebt in ihrer Analyse des hochmittelalterlichen *mirabilia*-Diskurses (vor allem mit Blick auf Gervasius von Tilbury) die große Bedeutung der Faktizität der Phänomene, von denen Wunderberichte handeln, hervor. Verwunderung stelle sich erst ein, wenn kein Zweifel besteht, dass das Wunderphänomen tatsächlich existiert: „[...] you cannot be amazed by what you don't believe.“ (Wonder. Presidential Address delivered at the American Historical Association annual meeting in New York on January 3, 1997. In: *American Historical Review* 102 [1997], H. 1, S. 1–17, hier S. 13).

Die Ordnung der Zeichen

Wunderzeichenbücher des 16. Jahrhunderts als Intertexte frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern*

Caroline Emmelius

Der Beitrag fragt nach textuellen Referenzgrößen für das Sammlungsphänomen der materiellen Wunderkammer und exploriert Analogien und Differenzen zu Wunderzeichenbüchern des 16. Jahrhunderts. Im Fokus stehen erstens die (textuellen) Sammlungsobjekte und ihre Kennzeichnung als *wunder*. Während die Wunderzeichenbücher Monstren, Kometen und andere Abweichungen im Rahmen der Natur als endzeitliche Zornzeichen Gottes registrieren, die den Schrecken der Gläubigen stimulieren sollen, operieren materielle Wunderkammern mit einem weiter gefassten Wunderbegriff, der neben dem Schrecken vor allem auch dem Staunen über die göttliche Schöpfung Raum gibt. Ein zweiter Fokus gilt Ordnungsmodellen von Wunderzeichen und Wunderobjekten: Die Wunderzeichenbücher folgen sowohl zeitlichen als auch topischen Anordnungslogiken, die auch für Orientierung und Bewegung in der Wunderkammer als strukturbildend angesehen werden können.

Vom Text als Wunderkammer zur Textualität der Wunderkammer – einleitende Überlegungen zu einem komplexen Verhältnis

Die materiellen Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit stehen für den Versuch, die prinzipiell unendliche Pluralität und Heterogenität der Welt einerseits auszustellen und sie andererseits am Beispiel von einzelnen natürlichen und artifiziellen Objekten auf begrenztem Raum und in endlicher Zeit erfahrbar zu machen.¹ Dass sie dabei als Sammlungen in einem – je genauer zu spezifizierenden – Analogieverhältnis zu diskursiven und narrativen Textsammlungen stehen, ist besonders für die Literatur des 17. Jahrhunderts immer wieder beobachtet worden: Flemming Schock etwa nutzt in seiner Dissertation über die *Relationes Curi-*

* Für die konstruktive Diskussion der hier vorgestellten Überlegungen danke ich den Kolleg*innen der Freien Universität Berlin, der Humboldt Universität zu Berlin sowie der Philosophischen Fakultät der Heinrich Heine-Universität Düsseldorf, wo ich Teile dieses Beitrags als Habilitationsvortrag gehalten habe.

1 Vgl. Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 2000, bes. S. 68–76; für einen knappen historischen Überblick vgl. Dominik Collet: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außer-europa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit. Göttingen 2007, S. 30–34; Arthur MacGregor: Die besonderen Eigenschaften der Kunstkammer. In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Hg. von Andreas Grote. Opladen 1994, S. 61–106.

osae des E.W. Happel die Kunstkammer nicht nur als titelgebende Metapher für Happels Periodikum, sondern weist nach, dass sich Happel in der Auswahl der Gegenstände, die er in der Zeitschrift bespricht, z.T. ganz konkret auf Kunstkammerobjekte bezieht.² In der umfassenden Produktivität der Theatermetapher sieht wiederum Monika Schmitz-Emans das Bindeglied zwischen den Kunstkammern des Barock und Harsdörffers *Schauplatz jämmerlicher Mordgeschichten*, in denen die Fallgeschichten den Status sozialer Monstren annehmen.³

Während die Materialität der Kunstkammer in diesen Beiträgen gewissermaßen den Referenzrahmen, genauer: den konkreten oder metaphorischen Prätext für die textuellen Sammlungsformen bildet, möchte der folgende Beitrag die Perspektive umkehren und nach möglichen Prätexten für das Sammlungsphänomen der Kunst- und Wunderkammern fragen.⁴ Der Fokus soll hierbei zwei volkssprachigen Wunderzeichenbüchern des 16. Jahrhunderts gelten, die differente Konzeptionen verfolgen und im Bezug aufeinander auch explizit verhandeln: Job Fincels in drei Teilen erschienene *Wunderzeichen-Chronik* (1556–1562) und Caspar Goltwurms systematisch angelegtes *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* (1557). Beide Kompilationen lassen sich gleich in doppelter Weise als Intertexte materieller Kunstkammern verstehen:

Erstens teilen die versammelten (Text-)Objekte der Sammlungen den Wunderbegriff, der u.a. in der Tradition mittelalterlicher *mirabilia*, also außer- oder ungewöhnlicher Naturerscheinungen steht. Dabei geht es weniger um die Aufdeckung eines gemeinsamen Archivs der Objekte, auch wenn es hierzu im Einzelfall durchaus Nachweise gibt.⁵ Entscheidend ist vielmehr die an den beiden Wunderzeichenbüchern nachweisbare Pluralität der Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten im affektiven Spannungsfeld von Schrecken und Staunen, die natürliche Wunderzeichen im 16. Jahrhundert erfahren und die auch für die Kunst- und

2 Flemming Schock: Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen des Barock am Beispiel der *Relationes Curiosae* von E.W. Happel. Köln, Weimar, Wien 2011, bes. S. 188–199 sowie die Beispiele in Kap. VII, z.B. S. 277–288 zum Oldenburger Wunderhorn.

3 Monika Schmitz-Emans: Eine enzyklopädische Geschichtensammlung. Zu Konzeption und epistemischen Voraussetzungen von Georg Philipp Harsdörffers *Der Grosse Schau-Platz Jämmerlicher Mord-Geschichte*. In: Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik (1400–1700). Hg. von Mathias Herweg, Johannes Klaus Kipf und Dirk Werle. Wiesbaden 2019, S. 305–321.

4 Das enzyklopädische Schrifttum der frühen Neuzeit als „Widerlager musealen Sammelns“ zu begreifen, dem „Informationen und Ordnungsentwürfe“ entliehen werden, setzt auch der von Robert Felfe und Angelika Lozar herausgegebene Sammelband auf seine Agenda, vgl. Robert Felfe: Einleitung. In: Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Hg. von dems. und Angelika Lozar. Berlin 2006, S. 8–28, hier S. 23. Zu Layouts illustrierter naturkundlicher Handschriften als Intertexten der Kunst- und Wunderkammern hier vor allem Christel Meier: Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts. In: ebd., S. 29–74; zu wissenschaftlichen Ordnungen als räumlicher Matrix von Wunderkammern Brigitte Hoppe: Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft. In: Grote (Hg.): *Macrocosmos* (Anm. 1), S. 243–263.

5 Vgl. Schock: Die Text-Kunstkammer (Anm. 2), u.a. S. 159 zu Meerwesen; S. 288–296 zu anthropomorphen Pflanzen.

Wunderkammern Relevanz haben: Während Fincels Sammlung in einem engen Sinne auf Prodigien, also göttliche Mahn- und Strafzeichen, beschränkt ist, öffnet Goltwurm seine Kompilation neben den Strafzeichen auch für göttliche *wunderwerck*. Ohne terminologisch präzise zwischen *wunderzeichen* und *wunderwerck* zu trennen, zeigt die kompilative Praxis, dass Goltwurm unter *wunderwerck* eine göttliche (Selbst-)Offenbarung in *miracula* versteht, wie sie in der Bibel und der Patristik verbürgt ist. Solche göttlichen Wunder zielen nicht wie die Prodigien auf den Schrecken der Rezipienten, sondern ermöglichen Staunen über und zugleich Verehrung des göttlichen Schöpfungswerks.

Die Überlegungen zu möglichen Analogierelationen zwischen textueller Wunderzeichensammlung und materieller Kunstammer beziehen sich zweitens auf die Möglichkeiten und Logiken ihrer Ordnung und Anordnung. In beiden Wunderzeichenbüchern ist die Ordnung der präsentierten Fülle an Wunderzeichen der Schlüssel für ihren Gebrauch. Fintel und Goltwurm wählen hierfür divergierende Modelle, die sie ebenso wie den Wunderbegriff kontrovers verhandeln. Dass Fintel im zweiten Band seiner *Wunderzeichen*-Chronik (1559) wohl mit Rekurs auf das Konkurrenzunternehmen von Goltwurm sowohl seinen Wunderzeichenbegriff als auch sein eigenes chronikalisches Anordnungsverfahren ausführlich rechtfertigt, verleiht der Frage nach der Ordnung der Zeichen noch einmal besonderes Gewicht.

Im Rahmen ihrer Makroordnungen nutzen beide Bücher Verfahren kotextueller Arrangements, die diskursive Addition ebenso kennen wie narrative Integration und performatives Voraugenstellen. Der vorliegende Beitrag möchte zeigen, dass sich im Zusammenspiel dieser Verfahren eine textuelle Matrix für die Darstellung und Verhandlung von Wunderzeichen ausbildet, die sich nicht nur einem erweiterten Paradigma des enzyklopädischen Erzählens zuordnet,⁶ sondern auch einer ‚Narrativik der Wunderkammer‘ zuarbeitet.⁷ Setzt das enzyklopädische Erzählen vor allem auf die zeitliche Kombination und Integration von besprechender und erzählender Rede, benötigt eine ‚Narrativik der Wunderkammer‘ die Ergänzung der Diskurse um die Dimension des Raums und der Bewegung in ihm. Die folgenden Überlegungen zu Wunderbegriff und Ordnungslogiken von volkssprachigen Wunderzeichenbüchern möchten die Wahrnehmung für die im 16. Jahrhundert zur Verfügung stehenden epistemischen Modelle zur Ordnung von Wissensobjekten schärfen. Sie gehen davon aus, dass solche Ordnungsmodelle ein zeiträumliches enzyklopädisches Besprechen und Erzählen einüben, das wiederum als Intertext einer textuellen Matrix von Wunderkammern angesehen werden kann, ohne damit evidente mediale Unterschiede zwischen Wunderkammer und Text vorschnell zu nivellieren.

6 Vgl. Mathias Herweg, Johannes Klaus Kipf und Dirk Werle: Einleitung. Enzyklopädisches Erzählen und vormoderne Romanpoetik. In: dies. (Hg.): Enzyklopädisches Erzählen (Anm. 3), S. 9–24, bes. S. 12f. zur Frage, wie die Verbindung von Diskurs und Narration im enzyklopädischen Erzählen zu denken ist.

7 Vgl. die Einleitung zu diesem Band.

**Wunderkammern auf Papier:
Der Prodigendiskurs des 16. Jahrhunderts und der Wunderbegriff
der Wunderzeichenbücher von Fincel und Goltwurm⁸**

Das Stichwort *Wunderzeichen*, wie es die Sammlungen von Fincel und Goltwurm im Titel tragen, übersetzt das lateinische *prodigium* in der Bedeutung „anzeichen, vorzeichen, bedeutungsschwerer Vorgang“, für die ein „unausgesprochen religiöse[r] Bezug“ vorausgesetzt wird.⁹ Bezeichnet werden damit alle Arten von „ungewöhnlichen, bemerkenswerten oder erstaunlichen Vorgänge(n)“¹⁰ der natürlichen Umwelt, seien es meteorologische Phänomene (Kometen, Himmels- und Wettererscheinungen), Fehlbildungen an Mensch und Tier oder aber Natur- und andere Katastrophen, die wie Erdbeben, Seuchen, Brände, aber auch schwere Verbrechen, soziale Gemeinschaften schädigen. Solche Wunderzeichen werden entweder sehr allgemein als Anzeichen göttlichen Zorns und Vorboten des nahenden Endgerichts interpretiert oder ganz spezifisch als Vorausdeutungen auf politische Konflikte, Herrschertode oder Kriegshandlungen gewertet. Zum Teil werden die Zeichen, wie Erdbeben oder Überschwemmungen, auch bereits selbst als göttliche Strafhandlung interpretiert. In jedem Fall bieten sie Anlass für dringliche Mahnungen zu Buße und Umkehr.

Dem Begriff und der Sache nach sind Prodigien kein christliches Proprium, sondern gehen auf die römische Praxis der Divination zurück, in der es galt, den sich in himmlischen und irdischen Wunderzeichen manifestierenden Zorn der Götter zu besänftigen.¹¹ Überliefert sind Berichte von prognostischen Wunderzeichen zum einen in der spätmittelalterlichen apokalyptischen Literatur,¹² zum

8 Teile dieses Abschnitts überschneiden sich mit Ausführungen in meinem Beitrag: Lutherischer Prodigenglaube als literarische Praxis. Sammeln und Ordnen in Job Fincels *Wunderzeichen-Chronik* (Tl. I, Jena 1556). In: Sammeln als literarische Praxis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Anglo German Colloquium 2018 in Ascona. Hg. von Michael Stolz u.a. (erscheint vorauss. 2022).

9 Vgl. das Lemma ‚Wunderzeichen‘. In: Deutsches Wörterbuch. Bd. 30. Leipzig 1960, Sp. 2001–2007, hier Sp. 2004.

10 Rudolf Schenda: Wunder-Zeichen: Die alten Prodigien in neuen Gewändern. Eine Studie zur Geschichte eines alten Denkmusters. In: *Fabula* 38 (1997), 1–2, S. 14–32, hier S. 15; vgl. auch Schendas grundlegende Studie: Die deutschen Prodigiensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 4 (1963), S. 638–710; sowie aus medien-geschichtlicher Perspektive Jörg J. Berns: Wunderzeichen am Himmel und auf Erden. Der frühneuzeitliche Prodigendiskurs und dessen medientechnische Bedingungen. In: *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Hg. von Herbert Jau-mann und Georg Stiening. Berlin 2016, S. 99–161.

11 Vgl. Stefan Maul u.a.: [Art.] Divination. In: *Der neue Pauly*. Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1997, Sp. 703–718; Götz Distelrath: [Art.] Prodigium. In: *Der neue Pauly*. Bd. 10. Stuttgart, Weimar, 2001, Sp. 369f.; sowie: Veit Rosenberger: *Gezähmte Götter. Das Prodigienwesen der römischen Republik*. Stuttgart 1998.

12 Vgl. Robin B. Barnes: *Prophecy and Gnosis. Apocalypticism in the Wake of the Lutheran Reformation*. Stanford 1988; zur sybillinischen Tradition Anke Holdenried: *The Sibyl and her Scribes. Manuscripts and Interpretation of the Latin Sibylla Tiburtina c. 1050–1500*. Aldershot u.a. 2006; zu den deutschsprachigen Weissagungen Nigelf. Palmer und Bernhard Schnell:

anderen in der Historiographie.¹³ Für das 16. Jahrhundert sind die antiken Prodigia zum Beispiel in der Sammlung des Julius Obsequens aus dem 4. Jahrhundert greifbar, die göttliche Vorzeichen der Jahre 195–11 v. Chr. u.a. aus Titus Livius' *Ab urbe condita* exzerpiert und in chronikalischer Form anordnet.¹⁴ Erstmals 1508 in Venedig in einer Edition von Plinius-Briefen gedruckt, entfaltet sie ihre Wirkmacht im 16. Jahrhundert u.a. durch die Veröffentlichung des Basler Humanisten Konrad Wolffhart, genannt Lycosthenes, der Obsequens' Prodigien 1552 mit zwei zeitgenössischen Prodigienschriften zusammenstellt.¹⁵ Berichte von aktuellen Wunderzeichen werden seit Ende des 15. Jahrhunderts vor allem im Medium der Flugpublizistik, in Flugschriften und – zumeist illustrierten – Einblattdrucken vertrieben.¹⁶ Diese werden wiederum schon zeitgenössisch gesammelt und zu thematischen Korpora zusammengestellt. Das zeigt insbesondere die umfangreiche multimodale Sammlung des Zürcher Chorherrn Johann Jakob Wick, die einen inhaltlichen Schwerpunkt auf meteorologische, anatomische und historische Wunderzeichen legt und die einer ihrer besten Kenner als „Wunderkammer auf Papier“ bezeichnet hat.¹⁷ Die Wickiana muss man sich, auch wenn sie erst von den 1570er Jahren an entsteht, als einen medienhistorischen Vorläufer der gedruckten Wunderzeichensammlungen vorstellen, wie sie Finsel und Goltwurm um die Mitte der 1550er Jahre in den Druck bringen.

Die Konjunktur des Prodigien Diskurses um die Mitte des 16. Jahrhunderts lässt sich zum einen mit einem gelehrten Interesse an den prophetischen Dimensionen von Astrologie und Teratologie,¹⁸ zum anderen mit apokalyptischen Konzepten des

[Art.] Sibyllenweissagungen (deutsch). In: Verfasserlexikon. 2. Aufl. Bd. 8. Berlin, New York 1992, Sp. 1140–1152; sowie Ingeborg Neske: Die spätmittelalterliche deutsche Sibyllenweissagung. Untersuchung und Edition. Göttingen 1985.

- 13 Vgl. z.B. die Aufnahme von Kometen- und Wettererscheinungen sowie Wundergeburten in Hartmann Schedels *Weltchronik* von 1493. Zum nur in Ansätzen untersuchten Beitrag der Chronistik des 15. und 16. Jahrhunderts zum Prodigien Diskurs vgl. Hartmut Kühne: Der Prediger als Augur – Prodigien bei Spangenberg. In: Reformatoren im Mansfelder Land. Erasmus Sarcerius und Cyriacus Spangenberg. Hg. von Stefan Rhein und Günter Wartenberg. Leipzig 2006, S. 229–244; sowie ders.: Prophetie und Wunderzeichendeutung in der Reformation und im frühneuzeitlichen Luthertum. Beobachtungen zu wenig beachteten Zusammenhängen. In: James M. Stayer und ders.: Endzeiterwartung bei Thomas Müntzer und im frühen Luthertum. Zwei Beiträge. Mühlhausen 2011, S. 26–53, hier S. 53 mit Anm. 100.
- 14 Zur Bedeutung der Obsequens-Schrift für den Wunderzeichen-Diskurs des 16. Jahrhunderts vgl. Schenda: Die deutschen Prodigiensammlungen (Anm. 10), Sp. 639–641; Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 142–145.
- 15 Vgl.: J. Klaus Kipf: [Art.] Wolffhart (Lycosthenes), Conrad. In: Verfasserlexikon 16. Bd. 7. Berlin, Boston 2018, Sp. 167–178, hier Sp. 172; vgl. auch ebd., Sp. 170f. zu Lycosthenes' eigener Prodigiensammlung *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* (Basel 1557).
- 16 Vgl. Schenda: Die deutschen Prodigiensammlungen (Anm. 10), Sp. 642f. zum Flugschriftenautor Joseph Grünpeck; zur grundsätzlichen Bedeutung der Flugpublizistik für den Prodigien Diskurs vgl. Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 120–128.
- 17 Vgl. Franz M. Mauelshagen: Wunderkammer auf Papier. Die *Wickiana* zwischen Reformation und Volksglaube. Diss. masch. Zürich 2008, bes. S. 10–26.
- 18 Vgl. zur Prodigien deutung um 1500 im Umfeld Maximilian I., v. a. zur Rolle Sebastian Brants die Arbeiten von Dieter Wuttke: Sebastian Brants Verhältnis zu Wunderdeutung und Astro-

Luthertums in Verbindung bringen.¹⁹ Das Endzeitdenken ist in den Jahrzehnten um die Reformation, besonders aber nach Luthers Tod eine gängige Form der Kontingenzbewältigung: Dass angesichts von Religionsspaltung, Türkenkriegen und Pestwellen das Jüngste Gericht vor der Tür stehe, hält insbesondere das reformatorische Lager für evident. Das ab 1556 in drei Teilen publizierte *Wunderzeichen*-Buch²⁰

-
- logie. In: Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag. Hg. von Werner Besch u.a. Berlin 1974, S. 272–286; ders.: Wunderdeutung und Politik. Zu den Auslegungen der sogenannten Wormser Zwillinge des Jahres 1495. In: Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding zum 65. Geburtstag. Hg. von Kaspar Elm, Eberhard Gönner und Eugen Hillenbrand. Stuttgart 1977, S. 217–244; ders.: Sebastian Brants Sintflutprognose für Februar 1524. In: Literatur, Sprache, Unterricht. Festschrift für Jakob Lehmann zum 65. Geburtstag. Hg. von Michael Krejci und Karl Schuster. Bamberg 1984, S. 41–46; ders.: Der Erzaugur Sebastian Brant deutet Überschwemmungen. In: Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili. Bd. 2. Hg. von Fabio Forner u.a. Mailand 2005, S. 1137–1155; sowie übergreifend: Michael Schilling: Die Flugblätter Sebastian Brants in der Geschichte der Bildpublizistik. In: Sebastian Brant (1457–1521). Hg. von Hans-Gert Roloff. Berlin 2008, S. 143–167; ferner Albrecht Dröse: Von Vorzeichen und Zwischenwesen. Transformationen antiker Prodigien-Deutung bei Brant und Luther. In: Grenzen der Antike. Die Produktivität von Grenzen in Transformationsprozessen. Hg. von Anna Heinze, Sebastian Möckel und Werner Röcke. Berlin 2014, S. 117–144; lesenswert zum astrologischen Wissen der Reformatoren noch immer Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920). In: ders.: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hg. von Dieter Wuttke. Baden-Baden 1980, S. 199–303; zum Prodigien glauben im frühen Luthertum aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive Kühne: Prophetie und Wunderzeichendeutung (Anm. 13); sowie Robin B. Barnes: Astrology and Reformation. New York 2016.
- 19 Vgl. für die zweite Jahrhunderthälfte v. a. Barnes: Prophecy and Gnosis (Anm. 12); Volker Leppin: Antichrist und Jüngster Tag. Das Profil apokalyptischer Flugschriftenpublizistik im deutschen Luthertum 1548–1618. Heidelberg 1999, S. 45–50, zur konfessionellen Spezifik der Endzeiterwartung; Thomas Kaufmann: Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des Reformationsjahrhunderts. Tübingen 2006. Zu den konfessionellen Gewichtungen im Prodigien diskurs schon Schenda: Die deutschen Prodigien-sammlungen (Anm. 10), Sp. 668f.; korrigierend Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 120f., 138f.; eine ausführliche Diskussion bei Irene Ewinkel: De monstria. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Tübingen 1995, S. 15–58.
- 20 *Wunderzeichen. Warhafttge beschreibung vnd gruendlich verzeichnus schrecklicher Wunderzeichen vnd Geschichten / die von dem Jar an 1517. bis auff jtziges Jar 1556. geschehen vnd ergangen sind / nach der Jarzal. Durch Jobum Fincelium.* (Jena: Christian Rödinger d. Ä. 1556; VD 16 F 1103; im Folgenden abgekürzt als Wz I), verwendet ist das Exemplar München, Staatsbibl., Res/Phys.m. 441 g (URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00028890/images/>; Zugriff am 30.03.2021); *Der ander Teil Wunderzeichen. Gruendlich verzeichnus schrecklicher Wunderzeichen vnmnd Geschichten / so innerhalb viertzig Jaren sich begeben haben. Durch Jobum Fincelium.* (Leipzig: Jacob Bärwald 1559; VD 16 F 1106, im Folgenden abgekürzt als Wz II), verwendet ist das Exemplar Halle, Universitäts- und Landesbibl. Sachsen-Anhalt, H. 5404 o (2) (URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/titleinfo/995066>; Zugriff am 30.03.2021); *Wunderzeichen / der dritte Teil / so von der zeit an / da Gottes wort in Deuschland / Rein vnd lauter geprediget worden / geschehen / vnd ergangen sind. Durch Jobum Fincelium.* (Jena: Donatus Richtzenhain, Thomas Rebart 1562; VD 16 F 1107, im Folgenden abgekürzt als Wz III), verwendet ist das Exemplar München, Staatsbibl., Res/Phys.m. 62 (URL: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10208390.html>; Zugriff am 30.03.2021). Übersreibungen in den Vorlagen sind aufgelöst. Da die Bände nicht fortlaufend foliiert sind, übernehme ich die Lagen- und

des Thüringer Theologen und Mediziners Job Fincel²¹ ist für diese Form der lutherischen Apokalyptik ein herausragendes Beispiel.²² Erstens stehen sowohl seine Endzeitwarnung als auch seine Wunderzeichenkonzeption – dies gilt zumindest für Band I – ganz in der Tradition biblischer Prophetie: Schon das Zitat aus der Johannesoffenbarung (Apc 14) auf dem Titelblatt von Band I stellt die Chronik in einen apokalyptischen Denkhorizont: „Fürchtet Gott / und gebet im die Ehre / denn die zeit seines Gerichts ist komen / vnd betet an / den / der gemacht hat Himel und Erden / vnd Meer / vnd die Wasserbrunnen“ (Wz I, Titelblatt). Die weiteren Paratexte des Buchs verstärken diesen Hinweis: Der Band eröffnet mit einer Weissagung aus dem alttestamentarischen Propheten Joel (Joel 3,2–4), in dem der Schöpfergott des vorausgehenden Zitats aus der Apokalypse als endzeitlicher Weltenrichter skizziert wird, der das Jüngste Gericht durch natürliche Schreckzeichen ankündigt. Vor allem aber weist das Zitat den Titelbegriff der Sammlung als biblisch verbürgten Begriff aus (Joel 3,3):

Auch wil ich zur selbigen zeit beide vber knecht vnd megde / meinen geist ausgiessen / vnd wil wunderzeichen geben in himel vnd auff Erden / Nemlich / blut / fewer vnd rauchdampff / die Sonne sol in Finsternis / vnd der Mond in blut verwandelt werden / ehe denn der grosse vnd schreckliche tag des HErrn kompt (Wz I, A1v)

Auf die drei umfangreichen Vorreden, die ebenfalls biblisches Endzeitwissen entfalten,²³ folgt abschließend die Wiedergabe von Psalm 29, der laut Überschrift von den „Wunderzeichen vnd Wercken“ Gottes spricht (Wz I, D5r-D6r).²⁴ Die Fundierung des Wunderzeichen-Begriffs in der biblischen Überlieferung wird damit explizit herausgestellt. Für Fincels Wunderzeichenkonzeption ist zweitens die Anbindung an Luthers Stellung zu Wunderzeichen zentral: Gleich mehrfach und an signifikanten Positionen der Chronik rekurriert er auf die von Luther und Melancthon gemeinsam herausgegebene Flugschrift zur Deutung von Papstesel

Bogenzählung der Drucke. Für eine Übersicht zu den Druckausgaben der *Wunderzeichen*-Bände vgl. Björn Aewerdieck: Register zu den Wunderzeichenbüchern Job Fincels. Frankfurt a.M. u.a. 2010, S. 61–71.

- 21 Vgl. zu Fincels Biographie und Werk Heinz Schilling: Job Fincel und die Zeichen der Endzeit. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus. Hg. von Wolfgang Brückner. Berlin 1974, S. 326–392, hier S. 327–332; sowie ders.: [Art.] Fincelius, Job. In: Verfasserlexikon 16. Bd. 2. Berlin, Boston 2012, Sp. 349–354; den neuesten Stand verzeichnet Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 10–19.
- 22 Es ist daher überraschend, dass die Arbeiten von Leppin und Kaufmann (vgl. Anm. 19) Fincels Chronik nur am Rande erwähnen, vgl. hierzu Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 44–46; zum Interesse an Wunderzeichen in Fincels unmittelbarem Jenenser Umfeld ebd., S. 24f.
- 23 Zu den Vorreden ausführlicher Emmelius: Lutherischer Prodigien glaube (Anm. 8), Abschnitt 3; Bärbel Schwitzgebel: Noch nicht genug der Vorrede. Zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts. Tübingen 1996, S. 17, sowie S. 31–36.
- 24 Zur lutherischen Auslegung von Ps. 29 vgl. Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 33–35 und S. 42.

und Mönchskalb (Wittenberg 1523).²⁵ In der Vorrede zu Teil II will Fincel gar das gesamte Projekt seiner Wunderzeichensammlung aus einer entsprechenden Bekundung Luthers abgeleitet wissen.²⁶

Zu den zeitgenössisch wahrnehmbaren Wunderzeichen als göttliche Strafzeichen zählt Fincel ein breites Spektrum von ungewöhnlichen Vorgängen und Objekten der natürlichen Umwelt. Breiter Raum kommt meteorologischen Zeichen zu, daneben stehen Unwettererscheinungen, Tierplagen und Seuchen, die insbesondere an die biblische Tradition anschließen, ferner Berichte von tierischen und menschlichen Fehlbildungen (*monstra*) sowie pflanzlichen Sonderformen. Neben den natürlichen spielen auch soziale Devianzen eine Rolle: Laster, Verbrechen, Krieg und Gewalt. Unglücksfälle aller Art, die dem Wirken des Teufels als Instrument des zürnenden Gottes zugeschrieben werden, bilden eine weitere, besonders in zeitgenössischen Diskursen verankerte Kategorie.²⁷

Dass sich in all diesen Vorgängen und Objekten zeichenhaft der Zorn Gottes manifestiere und dass die göttlichen Zornzeichen ihrerseits als prognostische Zeichen auf das bevorstehende Jüngste Gericht verweisen, ist die biblisch verbürgte Grundkonzeption der Fincelschen Wunderzeichenbücher.²⁸ Fincel sieht in den Wunderzeichen dabei einerseits verstärkende Faktoren prophetischer Mahn- und Warnrede, bezeichnet die Wunderzeichen andererseits selbst als allgemeine „Bus[s]prediger“ (Wz I, A2v; B4v). Als Indizes für den Zorn Gottes zielen sie vorrangig auf die Erzeugung von Angst und Schrecken, Affekte, die die sündige Menschheit wiederum zu heilsamer Buße und Umkehr bewegen sollen.²⁹ In der „Vorrede an den Christlichen Leser“ ist die kathartische Wirkung der Wunderzeichenwahrnehmung explizit formuliert:

Lieber sag mir / warumb lesset sonst Gott so viel Wunderzeichen geschehen / so sie nicht kuenfftig vnglueck bedeuten [?] / Meinstu Gott spiel damit am himel / vnd wolle dir mit seltzamen Figuren die zeit vortreiben / wie man sonst lust halben gemelde ansicht / Nein / Gott thuts / dein steinern hertz damit zu erweichen / Denn dieweil du weder drawung noch exempel achtest / stelt er dir schreckliche gesicht fur die augen / ob du dich ein mal woltest bewegen lassen (Wz I, D2v–D3r).

25 Vgl. Wz I, E2v zum Jahr 1523 sowie am Schluss der Chronik Wz I, e1v–e2r; ausführlich zur Wunderzeichenkonzeption bei Luther und Fincel Schilling: Job Fincel und die Zeichen der Endzeit (Anm. 21), S. 363–371; ergänzend Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 43f.

26 Vgl. Wz II, A5r.

27 Vgl. das ausführliche Sachregister bei Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 106–118.

28 Gelegentlich werden die Zeichen auch für eine konkretere, in der Regel politische Prognostik eingespannt, die sich gleichermaßen im Vorfeld wie im Nachgang zu gewichtigen zeitgenössischen Kriegseignissen und Todesfällen prominenter Zeitgenossen zeigen kann. Vgl. Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 40 zur konkreten Warnung vor dem Interim; sowie die Übersicht zu den Deutungsmustern der Prodigien ebd., S. 113f. (Sachregister 5.22).

29 Grundsätzlich zur ‚Schrecktheologie‘ der Prodigien vgl. Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 134–136.

Einerseits schränkt der Chronist die Wunderzeichenwahrnehmung dezidiert auf das affektive Register von Furcht und Schrecken ein, was der moralischen Wirkungsabsicht der Chronik und ihrer Bußtheologie geschuldet sein dürfte. In dieser Perspektive ergibt sich eine deutliche Differenz zwischen der Wunderzeichenchronik und materiellen Kunst- und Wunderkammern, für die ein breites rezeptionsästhetisches Spektrum anzusetzen ist, das den Schrecken vor allem mit Staunen, Ehrfurcht und Neugierde korreliert.³⁰ Andererseits aber enthüllen Fincels rhetorische Fragen, dass es zu der Wahrnehmung der Wunder- als Strafzeichen auch Alternativen gibt: Wer um den prodigiösen Charakter der Naturzeichen nicht weiß, mag sie als göttliches Spiel „am himel“ und als visuelle „Figuren“ ansehen, die Gott den Menschen „der lust halben“ und zum „zeit vortreiben“ schickt. Ob man in den Wunderzeichen den Zorn Gottes oder die ludische, unterhaltende Natur der göttlichen Schöpfung wahrnimmt³¹, scheint insofern für Fincel eine Frage der religiösen Haltung und des theologischen Wissens zu sein.

Diese zweite, alternative Seite der Wahrnehmung von Wunderzeichen stellt Caspar Goltwurm in seinem 1557, nur ein Jahr nach Fincels Wunderzeichenchronik publiziertem *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* heraus.³² Schon in der

30 Zu den Affekten Schrecken und Staunen vgl. aus begriffsgeschichtlicher Perspektive Baldine Saint Girons: Schrecken, Staunen, Wundern. In: Poetiken des Staunens. Narratologische und dichtungstheoretische Perspektiven. Hg. von Nicola Gess u.a. München 2019, S. 13–31, die die beiden Begriffe nicht ausschließend konzipiert, sondern den Schrecken im Staunen aufgehoben sieht (bes. S. 28–31); zum Staunen als ambivalentem ästhetischen Affekt zwischen Erkenntnismöglichkeit und -gefährdung Mireille Schnyder: Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter. In: Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit. Hg. von Martin Baisch, Andreas Degen und Jana Lüdtko. Freiburg i. Br. 2013, S. 95–114; zum Staunen als poetologischer Kategorie seit dem 18. Jahrhundert vgl. Nicola Gess: Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren. In: ebd., S. 115–132.

31 Vgl. zu den Wahrnehmungen von *monstra* als Laune und Spiel der göttlichen Natur Lorraine Daston und Katharine Park: Wonders and the Order of Nature. 1150–1750. New York 2001, S. 173–214 (Kap. V: Monsters: A Case Study), hier bes. S. 190–201.

32 Caspar Goltwurm: *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch. Darinne alle fuernemste Goettliche / Geistliche / Himlische / Elementische / Irdische vnd Teuflische wunderwerck / so sich in solchem allem von anfang der Welt schoepfung biß auff onser jetzige zeit / zugetragen vnd begeben haben / kuertzlich vnd ordentlich verfasst sein / Der gestalt vor nie gedruckt worden* (Frankfurt: David Zephelius 1557; VD 16 G 2602), im Folgenden abgekürzt als WWB; verwendet ist das Exemplar Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 4 Kult 228 (URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11216425?page=1>; Zugriff am 8.6.2021). Zu Goltwurms Biographie und Werk vgl. Michael Schilling: [Art.] Goltwurm, Kaspar. In: Verfasserlexikon 16. Bd. 3. Berlin, Boston 2014, Sp. 46–51; Bernward Deneke: Kaspar Goltwurm. Ein lutherischer Kompilator zwischen Überlieferung und Glaube. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus. Hg. von Wolfgang Brückner. Berlin 1974, S. 124–177; sowie den Band Kaspar Goldwurm Athesinus (1524–1559). Zur 450. Wiederkehr seines Todesjahres. Akten des 6. Symposiums der Sterzinger Osterspiele, Sterzing 6.–8. April 2009, im Auftrage des Vigil-Raber-Kuratoriums Sterzing. Hg. von Max Siller. Innsbruck 2011; eine ausführliche Beschreibung des Buchs neuerdings bei Christine Thumm: Erzählen und Überzeugen. Rhetorischer Impetus protestantischer

Doppelformel des Titels erfährt der Wunderbegriff der Sammlung eine im Vergleich zu Fincels Buch bezeichnende Ausweitung, sind hier doch nicht allein die als Strafzeichen verstandenen *mirabilia* angesprochen, sondern zugleich auch göttliche Wundertaten, die sich der Tradition der *miracula* zuordnen lassen.³³ Die im Titel genannte Einteilung der Zeichen und Taten in „Goettliche / Geistliche / Himmlische / Elementische / Irdische vnd Teuflische wunderwerck“ (WWB, Titelblatt) wird in dem der Sammlung vorangestellten Register in eine topische Systematik ausdifferenziert.³⁴ Hier zeigt insbesondere die Kategorie der göttlichen Wunderhandlungen, dass Goltwurm nicht allein schreckenstiftende Mahn- und Strafzeichen versammelt, sondern auch solche „wunderwerck und thaten“ (WWB, O4v), die sich göttlicher Gnade verdanken.

In der Widmungsvorrede an Landgraf Philipp I. von Hessen (1504–1567) bleibt Goltwurm einerseits dem endzeitlichen Prodigendiskurs verhaftet, wenn er Taten und Zeichen Gottes als Predigten auffasst, mit denen Gott seinem Volk zu verstehen geben wolle, „daz ers mit dieser bauffelligen Welt woelle ein mal ein ende machen“ (O2v). Andererseits betont er jedoch, dass das jüngste Gericht lediglich den Durch- und Übergang zum ewigen Leben markiere, hält dieses doch für alle Bußfertigen die Möglichkeit bereit, das Reich Gottes zu erlangen. Mahnung zu Buße und Umkehr im Angesicht des Jüngsten Gerichts und Hoffnung auf Erlösung im Jenseits rücken so in eine gemeinsame Perspektive. Diese theologische Horizontverschiebung deutet sich bereits auf dem Titelblatt des *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buchs* an, wenn hier aus Jesu Endzeitrede (nach Lk 21,5–28) nur der letzte Vers (Lk 21,28) zitiert ist: „Wenn aber dieses alles anfehert zugeschehen / so sehet auff / vnnnd hebet ewre häubter auff / Darumb das sich ewer erloesung nahet“ (WWB, Titelblatt).³⁵

Die Ausweitung des Wunderbegriffs hat Implikationen nicht nur für die Konzeption³⁶, sondern vor allem für das versammelte Material des Buchs³⁷: Prodigien

Literatur bei Kaspar Goldturm (1524–1559) im Zeitalter der Konfessionalisierung. Wiesbaden 2020, S. 219–271.

33 So auch der von Goltwurm selbst in der Widmungsvorrede genutzte Begriff, vgl. WWB, OIIv: „Diese Miracula / Wunderwerck und zeichen / hab ich ordentlich in dieses Buch in sechs theil verfasset [...]“. In Übereinstimmung mit der protestantischen Legendenkritik betont Goltwurm zugleich den Charakter der in Buch I kompilierten Märtyreren als Exempel göttlichen Trosts und Beistands (WWB, O4r). Seine Auswahl setzt vor allem auf frühchristliche Beispiele für standfesten Glauben, die er folgerichtig mit einem Bericht von zeitgenössischen protestantischen Märtyrerinnen ergänzt (ebd., Q4r). Zu expliziter Legendenkritik bei Goltwurm vgl. Marina Münkler: *Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16.–18. Jahrhunderts*. Göttingen 2011, S. 134–142, bes. S. 140.

34 Vgl. hierzu die Übersicht im Wiki zu Goltwurm: *Wunderwerck und Wunderzeichen Buch* (Kaspar Goldturm). In: *Brevitas Wiki*, URL: [www.wiki.brevitas.org/Wunderwerck_und_Wunderzeichen_Buch_\(Kaspar_Goldturm\)](http://www.wiki.brevitas.org/Wunderwerck_und_Wunderzeichen_Buch_(Kaspar_Goldturm)); Zugriff am 8.6.2021.

35 Im hier zitierten Nachweis „Luce 12“ sind die Ziffern versehentlich vertauscht.

im Sinne außergewöhnlicher Naturerscheinungen finden sich bei Goltwurm in der dritten (himmlische Zeichen: Kometen, Halos, Meteoren), vierten (elementische Zeichen: Unwetter, Erdbeben) und fünften Abteilung (irdische Zeichen: tierische und menschliche *monstra*). In der ersten Abteilung (*göttliche wunderwerck*) führt Goltwurm hingegen Wundertaten Gottes, Christi und einiger Märtyrereiliger an, für die er neben biblischen auch patristische Quellen ausschreibt.³⁸ In der zweiten Abteilung (*geistliche wunderwerck*) versammelt er wiederum häretische Praktiken und *Abgoettereien*, die er gemäß seinem konfessionellen Standpunkt Widersachern des lutherischen Christentums zuschreibt, also neben Juden und Muslimen auch dem Papsttum und den Widertäufern. In der Mehrzahl lassen sich die hier versammelten Berichte weder dem Wunder- noch dem Prodigienbegriff subsumieren.³⁹

Anders als Fincels *Wunderzeichen*-Chronik ermöglicht Goltwurms *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* somit eine Rezeption, die nicht allein auf die Erzeugung von Schrecken abzielt, sondern auch das dankbare Staunen über das Handeln Gottes auf Erden einschließt.⁴⁰

Im endzeitorientierten Prodigien Diskurs der lutherischen Orthodoxie muss Goltwurms Erweiterung des Wunderbegriffs, insbesondere das Nebeneinander-

36 Zur kosmologischen Einteilung des Buchs in eine himmlische (Abt. 1–3) und eine irdische Sphäre (Abt. 4–6) vgl. den Vorschlag von Erwin Koller: Kaspar Goldwurms *Wunderwerck und Wunderzeichen Buch* (1557). Geschichte als Geschichten. In: Siller (Hg.): Kaspar Goldwurm Athesinus (1524–1559) (Anm. 32), S. 75–106; sowie Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 222–224 und 263f.

37 Vgl. Deneke: Kaspar Goltwurm (Anm. 32), S. 133–142; sowie Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), bes. S. 262f. zum Wunderbegriff.

38 Vgl. die Subtitel im Inhaltsverzeichnis zur ersten Abteilung: „Von Gottes wunderbarlicher lieb/genad vnd segen/so er seinen lieben glaubigen alzeit bewisen vnd noch beweiset.“, „Von den wunderwercken vnd thaten vnsers HERRN vnnd heilands Jhesu Christi.“, „Von den wunderwercken vnnd thaten der heiligen Aposteln vnd anderer Gottesfürchtigen glaubigen Menschen.“ (WWB, D4v); zur ersten Abteilung Koller: Geschichte als Geschichten (Anm. 36), S. 76–83; Andreas Vonach: Die Rezeption alttestamentlicher Wundererzählungen im *Wunderwerck und Wunderzeichen Buch* des Kaspar Goldwurm. In: Siller (Hg.): Kaspar Goldwurm Athesinus (1524–1559) (Anm. 32), S. 207–222; Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 228–232.

39 Vgl. die ersten Subtitel zur zweiten Abteilung: „Von grewlichen öffentlichen Abgoettereien/so vnder den Heiden vnd Juden gewest/vnd wie dieselbig wunderbarlich von Gott gestrafft vnd abgeschafft worden sey.“; „Von dem Teuffel dem Machomet vnd seiner Abgoetterer vnnd verfuering vrsprung.“, „Von etlichen öffentlichen Abgoettereien/so auch vnder den Christen erwachsen sein.“; „Von deß Bapsts Ablaßkram/wann vnd durch wen er erstlich in Teutschland gebracht.“ (WWB, A1r); zur zweiten Abteilung Koller: Geschichte als Geschichten (Anm. 36), S. 76–83; zur Papstkritik bei Goltwurm auch Johannes Schwitalla: Antirömische Polemik in Kaspar Goldwurms *Wunderwerck und Wunderzeichen Buch* (1557). In: Siller (Hg.): Kaspar Goldwurm Athesinus (1524–1559) (Anm. 32), S. 191–206; Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 232–237.

40 Die Differenz zwischen Goltwurms Buch und den zeitgenössischen Prodigiensammlungen betont schon Deneke: Kaspar Goltwurm (Anm. 32), S. 133 und 142: „Wie deutlich geworden sein dürfte, ist das, was Goltwurm dem Leser bietet, damit, daß man sein Wunderwerck und Wunderzeichen Buch der Prodigienliteratur zuordnet, nur zum Teil erfaßt.“; vgl. auch Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 261–264.

stellen von *mirabilia* und *miracula*, Irritation erzeugen. Ablesen lässt sie sich an der umfangreichen neuen „Vorrede [...] an den Christlichen Leser“, die Job Fincel dem 1559 gedruckten zweiten Teil seiner *Wunderzeichen*-Chronik voranstellt (Wz II, A4v-C4v). Fincel nimmt hier ausführliche Präzisierungen zum Prodigienkonzept der Chronik vor und rechtfertigt überdies sein Sammelverfahren. Er lässt durchblicken, dass seine Ausführungen vor dem Hintergrund einer Konkurrenzpublikation zu verstehen seien, die er zwar nicht namentlich nennt, in der man aber deutlich Goltwurms *Wunderwerck* wiedererkennen kann.⁴¹

Ausführlich geht Fincel in der neuen Vorrede auf die prognostischen Funktionen, definitorischen Bestimmungen und Ursachen von Prodigien ein. Er insistiert zunächst auf der indexikalischen Funktion von Wunderzeichen als prognostischen Hinweisen auf zukünftige Strafen Gottes bzw. als Strafen selbst:

Auff das wir nu sehen vnd gleuben / das vns Gott nit allein durch sein wort ernstlich warnet / sondern auch sichtliche Zeichen gibet seines zorns / stellet er vns diese vnd dergleichen schreckliche zornzeiche[n] fuer die Nase / das wir ja vberfluessig genug gewarnet wuerden. (Wz II, B2rf.)⁴²

Im Rückgriff auf die lateinische Terminologie und in Anbindung an den gelehrten Diskurs offeriert Fincel dann eine Wunderzeichennomenklatur, die distinkte Begriffe für die einzelnen Zeichentypen bereithält: „Hie ist auch von noeten / zu wissen ein vnterscheidt vnter den Vocabulis / *Prodigium*, *Ostentum*, *Portentum*, *Monstrum*, *Miraculum*.“ (Wz II, B5v)

Prodigium wird im Folgenden als Oberbegriff definiert, dem sich das *Ostentum* als himmlisches Zeichen, das *Portentum* als Unwettererscheinung und das *Monstrum* als Fehlbildung unterordnet. *Miracula* aber nimmt Fincel ausdrücklich von den Wunderzeichen aus:

Miraculum heist ein Wunderwerck / begreiff die Wunderwerck Christi / der Aposteln / vnd etlicher Heiligen / Lerer / die *Fidem Miraculorum* gehabt haben / die sind vornemlich darumb geschehen / das sie ein sigil vnd bekrefftigung sind der Iere Christi / Vnd ist *Miraculum* von den *Prodigijs* zu unterscheiden (Wz II, B7r-v).⁴³

41 Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 28 lässt offen, ob hier Goltwurms Buch oder Georg Dressls *Von mancherley Straff vnd Plagen Gottes* (Pforzheim: Georg Rab 1559) gemeint ist. Dass Fincel zu Beginn der Vorrede an den christlichen Leser in Band II parallel zu Wunderzeichen auch von „werck Gottes“ und „Wunderwerck[en]“ (WzII, A5vf.) spricht, was in Bd. I nicht der Fall ist, ist jedoch ein weiterer Beleg dafür, dass er sich an Goltwurms Kompilation abarbeitet. Siehe auch unten Abschnitt III.

42 Zur Auffassung, dass das Wunderzeichen nicht nur Zeichen, sondern Strafhandlung selbst sei, vgl. etwa WzII, B4r.

43 Im verwendeten Exemplar der ULB Sachsen-Anhalt sind eben diese nomenklatorischen Passagen von einer Hand des 16. Jhs. annotiert worden, indem die lateinischen Begriffe mit der jeweiligen Übersetzung auf den Rand eingetragen sind, vgl. WzII, B6r-B7r. Das unterstreicht das Interesse der zeitgenössischen Leser*innen der Wunderzeichenbücher nach gelehrtem

Ferner stellt sich Fincel dem Einwand, dass etliche Erscheinungen natürliche Ursachen haben, „welche man nennet *causam efficientem propinquam*“ (Wz II, B8r), und deshalb nicht als Wunderzeichen zu bezeichnen seien, wie etwa „Finsternis der Sonnen vnd Monden / Erdbidem / *Parelia, Paraseline, Chasmata, vberflussige /* oder zu wenig Glieder in geburten / etc.“ (Wz II, B7v). Zwar konzidiert er, dass es Wunderzeichen mit und ohne natürliche Ursachen gebe, dass es ihm jedoch allein auf die *causa finalis* der Zeichen ankomme: „Das ist / warumb vnd warzu sie geschehen“ (Wz II, B8r). Daher gelte: „*In prodigiis quae uidentur esse usitata nature spectacula, non caussa efficiens, sed finalis cogitanda est*“ (Wz II, B8v). Davon ab hätten ohnehin „alle wunderzeichen ingemein eine *causam efficiens* [...] / nemlich Gott.“ (ebd.).⁴⁴ Dass sich Fincel insbesondere gegen Ärzte verwahrt, die in Fehlbildungen das Wirken der Natur und kein spezifisches Zeichen Gottes erkennen wollen, und stattdessen den Primat des göttlichen Willens über die Natur festhält,⁴⁵ ist aufschlussreich, denn Fincel ist selbst studierter Mediziner und praktiziert nach seiner Jenaer Zeit als Stadtphysicus in Zwickau.⁴⁶ Er positioniert sich mit seiner Wunderzeichenkonzeption also dezidiert als lutherischer Theologe gegen eine ausschließlich medizinische Betrachtungsweise.⁴⁷

Ordnungswissen. Für die zeitliche Einordnung der Glossierungen danke ich Falk Eisermann (Berlin) und Christine Magin (Greifswald) sehr herzlich.

- 44 Doch auch wenn Fincel seine Rezipienten auf die ehrfürchtige Scheu vor dem göttlichen Schreckzeichen und die mit ihnen verbundene *causa finalis* einschwört und damit das konfessionstheologische Programm der Sammlung betont, deutet sich mit dem Rekurs auf die *causae efficientes* eine alternative Wahrnehmungsweise an, die das Staunen als Triebfeder (wissenschaftlicher) Neugier, die nach Wirkursachen fragt, in den Vordergrund stellt. Zu den semantischen (Um-)Bewertungen der Neugier in Mittelalter und Früher Neuzeit Lorraine Daston: Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft. In: Grote (Hg.): *Macrocosmos* (Anm. 1), S. 35–59; zum Nebeneinander von gelehrter und theologischer Argumentation im Prodigien Diskurs des 16. Jahrhunderts vgl. bes. Daston und Park: *Wonders* (Anm. 31), S. 173–190.
- 45 Vgl. WzII, B8v: „Solchs sag ich darumb / denn etlich meinen sie sein gar gute Physici / wenn sie von *Monstris* reden / sagen sie / es sey natürlich ding / könne nichts bedeuten / etc. Denn das sie schreckliche verenderung bedeuten / zeigen die Historien / vnd leret die tegliche erfahrung. Zu dem ist es auch vnchristlich vnd Gottlosz gehandelt / also verechtlich von Gottes wercken reden / gleichsam wüste Gott nichts vmb die Natur/ oder lies sich von der Natur regieren.“
- 46 Zu Fincels Biographie oben Anm. 21, sowie Aewerdieck: *Register* (Anm. 20), S. 10–19 und die Anhänge unter I.
- 47 Für den Prodigien Diskurs des 16. Jahrhunderts sind, freilich vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Beobachtungen von Daston und Park: *Wonders* (Anm. 31), bes. S. 173–190, solche Differenzierungen im Feld von gelehrter und theologischer Argumentation noch genauer zu beschreiben. In Hinblick auf die Prodigienproduktion von Medizinerinnen des 16. Jahrhunderts ist etwa ein Vergleich mit dem Zürcher Stadtchirurg Jakob Ruf aufschlussreich, der in einem 1543 gedruckten lateinischen Wunderzeichenblatt zu einer Fehlbildung dezidiert medizinische Argumentationen mit eher pauschaler prodigiöser Mahnung verbindet. Die Gewichtung der Argumente hängt hier also ganz entscheidend von Faktoren wie dem gewählten Medium, der Sprache und dem angezielten Adressatenkreis ab, vgl. *Anno a christi nato 1543* (Zürich: Froschauer 1543) (URL: <https://www.e-manuscripta.ch/i3f/v20/2724480>) manifest, Zugriff am 8.6.2021). Zu Ruf vgl. Jakob Ruf: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. 3 Teile. Hg. von Hildegard Elisabeth Keller. Zürich 2008.

Dazu gehört auch, dass Fincel in seinen Vorreden immer wieder auf die biblische Verbürgtheit der göttlichen Strafzeichen verweist.⁴⁸ Zwar findet in der „Vorrede in das ander Teil der Wunderzeichen/ an den christlichen Leser“ auch die pagane Wunderzeichentradition, die in Band I der Chronik ganz außer Acht gelassen ist, explizite Erwähnung, indem sie zur Bekräftigung der Glaubwürdigkeit von göttlichen Wunderzeichen eingesetzt wird.⁴⁹ Fincel leitet aus diesem Bezug aber vor allem die Pflicht der Christen zur Beachtung von Wunderzeichen ab.⁵⁰ Explizit verwahrt er sich gegen den Vorwurf, er rede einer heidnischen Praxis das Wort:

Aber hie moecht einer sagen / Du wilst vns wider auff die Heidnische *observationes auguriorum* weisen / dieweil du so viel geschlecht der Wunderzeichen machst / vnd es so gnaw suchest. Diesem antwortet diese Vorrede / Denn ich vnterscheide die Wunderzeichen von den *superstitionibus*. (Wz II, C3v)

Fincel nutzt also die Auseinandersetzung mit dem ungenannten Konkurrenten zum einen, um seine Wunderzeichenkonzeption terminologisch und systematisch zu präzisieren und damit an den gelehrten Diskurs anzuschließen. Zum anderen insistiert er, gerade über die Verweise auf die römische Praxis der Divination, auf dem apokalyptischen Profil der Chronik und ihrer Verortung in der biblischen Wunderzeichentradition.

Der Zeichenbegriff wird damit in Fincels Chronik ausdrücklich auf Straf- und Schreckzeichen verengt. Die Abgrenzungen von den *miracula* und den Wundererscheinungen mit natürlichen Ursachen machen jedoch deutlich, dass sich jenseits dieser engeren Prodigienkonzeption ein weiter Raum des Wunderbaren im Kontext einer göttlich verantworteten Natur auftut, der in der Chronik aus paränetischen Gründen zwar ausgeklammert bleibt, damit aber doch implizit zur Kenntnis genommen wird.⁵¹

Ordnungsmodelle der Wunderzeichenbücher: Zeit, Raum, Topik

„Das frühneuzeitliche Prodigienchrifttum kennt zwei Hauptinteressen, die literarisch formprägend wurden: ein historisches Interesse und eines, das enzyklopädisch systemorientiert war“ – so resümiert Jörg Jochen Berns die Sammlungs- und

48 Vgl. die den Vorreden vorangestellten Zitate aus Jesaja und Joel (WzII, A1v), den Beginn der Widmungsvorrede (WzII, A2rf.) sowie noch einmal explizit die „Vorrede in das ander Teil der Wunderzeichen“: „Aber die Wunderzeichen / davon ich hierinnen rede / haben ir zeugnis in der schrift“ (WzII, C4r).

49 Vgl. Wz II, A7v–A8v.

50 Vgl. ebd., A8v: „Wie viel mehr solten wir Christen die den warhafftigen Gott haben / vnd das reine wort Gottes teglich hoeren / vns fuer solchen zeichen entsetzen / auff die knie fallen / vnd Gott opffern / nicht wein vnd weirauch / sondern verstandtliche Opffer / das ist ware demut / rew / vnd Bussen“.

51 An Fincels Wunderzeichenchronik lässt sich damit sehr genau das Spannungsfeld zwischen einem auf moralische Verhaltensoptimierung zielenden Erschrecken und einem im Vorfeld wissenschaftlicher *curiositas* angesiedelten Staunen über die göttlichen Naturwunder ermesen, vgl. Daston: Neugierde (Anm. 44).

Ordnungsmodelle des Prodigien Diskurses.⁵² Fincel und Goltwurm können jeweils als exemplarische Vertreter dieser beiden Modelle gelten. Fincel versteht sich als Historiograph.⁵³ Er legt sein *Wunderzeichen*-Buch als zeitgenössische Chronik an, die Wunderzeichenberichte aus den vier postreformatorischen Jahrzehnten bis in das Jahr der Drucklegung nach Jahren geordnet zusammenstellt. Dieses Ordnungsmodell gilt für alle drei Teile der Chronik. Dabei addieren die Teilbände II und III das neue Material nicht zum bereits Gesammelten hinzu, sondern präsentieren jeweils eigenständige Chroniken, so dass man, um alle Wunderzeichen zu einem Jahr zu erfassen, in allen drei Bänden nachschlagen muss.

Für die Präsentation der Wunderzeichenberichte ist also deren zeitliche Einordnung nach Jahren entscheidend. Das bedingt hinsichtlich der verschiedenen Zeichenkategorien eine starke Heterogenität des Materials: Sichtungen von Himmelszeichen stehen neben Wundergeburten sowie Kriegs- und Verbrechensberichten, wie etwa bei den Einträgen zum Jahr 1543 aus Band I der Chronik:

- Am 4. Mai 1543 erscheint in Zessenhausen ein mühlsteingroßer Stern am Himmel, aus dem ein Drache fliegt, der ein Gerstenfeld verheert.
- Am 26. November bringt eine Frau in Reinach bei Basel siamesische Zwillinge zur Welt.
- Am 4. Juni zeigen sich in Wiesenthal bei Joachimsthal mehrere figurative Himmelserscheinungen.
- Die Stadt Denern (= Düren) in Jülich brennt nieder.⁵⁴

Die Diversität der Zeichentypen spiegelt sich in den Ortsbezeichnungen, die ein fester Bestandteil, ja geradezu ein memoriales Ordnungskriterium der Fincelschen Wunderzeichenberichte sind, auch wenn sich über sie keine eigenständige Raumsystematik innerhalb der Chronik ausbildet.⁵⁵

Trotz der Diversität der Zeichenkategorien und Ortzuschreibungen lässt sich für einzelne Jahreszusammenstellungen ein deutlich strukturierender Gestaltungswille des Historiographen und Kompilators nachweisen. Einerseits gilt auch hier das historiographische Paradigma der Chronologie: Sofern den Berichten konkrete Daten zugeordnet sind, können diese entsprechend angeordnet werden. So folgt im o. g. Beispiel die siamesische Zwillingsgeburt vom November 1543 auf die Stern- und Drachensichtung vom Mai. Schon die dritte Verzeichnung vom Juni aber durchkreuzt dieses Prinzip: An ihr wird sichtbar, dass es neben der historiographischen Verzeichnung noch weitere Kriterien für die Anordnung der

⁵² Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 141.

⁵³ Vgl. zum Aufbau und zur druckgraphischen Einrichtung von Fincels Chronik auch Emmelius: Lutherischer Prodigien Glaube (Anm. 8), Abschn. III.

⁵⁴ Vgl. Wz I, M6r-M8v.

⁵⁵ In der Chronik häufen sich Berichte aus dem mitteldeutschen Raum, die durchaus sorgfältig mit Berichten aus dem übrigen deutschsprachigen Raum und auch dem restlichen Europa durchmischt werden. Vgl. hierzu die Hinweise bei Aewerdieck: Register (Anm. 20), S. 25f. und das Regionenregister S. 99–101.

Wunderzeichenberichte in den Jahreseinträgen gibt. So lässt Fincel etliche Jahre mit Berichten von himmlischen Zeichen beginnen, bevor er Wundergeburten und weitere Ereignisse notiert. Gelegentlich arbeitet er mit Rahmungen, etwa, wenn er die Prodigienberichte zum Jahr 1550 – ein Schlafprodigium, eine menschliche und eine tierische Wundergeburt sowie eine Geisteraudition – durch umfangreiche Berichte von himmlischen Zeichen (Halosonnen und figurative Zeichen) einfasst.⁵⁶

Für die protestantische Geschichtsschreibung besonders wichtige Jahre, wie Luthers Todesjahr (1546) oder das Jahr der Schlacht von Sievershausen (1553) werden in Fincels Chronik durch umfangreiche Einträge hervorgehoben, wobei Himmelszeichen, die sich auf die politische Situation ausdeuten lassen, jeweils ein besonderer Stellenwert zukommt.⁵⁷

Gelegentlich unterbricht Fincel die Abfolge zeitgenössischer Wunderzeichenberichte, um einen Kommentar oder älteres historiographisches Vergleichsmaterial einzufügen, das bestimmten inhaltlichen Schwerpunktsetzungen dient.⁵⁸ Dieses Verfahren lässt sich etwa an Einträgen zum Jahr 1551 beobachten: Fincel berichtet hier von einem Strafexempel, das sich zu Pfingsten des Jahres in Wittstock zugetragen haben soll. Beim Bier beginnt eine Frau zu fluchen und nennt mehrmals den Teufel. Sie wird daraufhin vor den Augen der Wirthausgäste in die Luft entführt und vor dem Dorf über einem Feld fallen gelassen, wo sie tot liegen bleibt.⁵⁹ Fincel ergänzt dieses „erschreckliche[] wunderwerck“ (Wz I, T3v), das er, ohne diesen explizit zu nennen, dem Teufel zuschreibt, durch eine undatiert bleibende „warhafftige Historia[]“ (ebd., T4r) aus der Mark, in der der Teufel als Advokat auftritt, um einem der öffentlichen Gewalt angeklagten Landsknecht, dem von einem Wirtspaar zu Unrecht sein Geld vorenthalten wird, zu seinem Recht zu verhelfen.⁶⁰ Der leitmotivische Zusammenhang mit dem Wittstocker Fluchexempel besteht in der abschließenden Entführung des Wirts durch den Teufel, die der Wirt, analog zur Wittstockerin, durch die Berufung auf den Teufel gleichsam performativ auslöst. Ansonsten sind die Bezugspunkte zwischen beiden Ereignissen gering: Das Wittstocker Wunderzeichen belegt den schlichten Kausalzusammenhang von Vergehen und Strafe, während die Erzählung vom Landsknecht aus der Mark gleich mehrere populäre Rechtsnarrative zu einer komplexen Erzählung verbindet, die im Vergleich mit dem Wunderzeichenbericht ungleich breiteren Raum beansprucht.⁶¹ Die Retrospektive auf die ältere *historia* öffnet die Chronik

56 Vgl. Wz I, R2v-S1r.

57 Vgl. Wz I, N5v-O5r (zum Jahr 1546); Z5r-a3r (zum Jahr 1553).

58 Zu Fincels Kommentarpraxis sowie zu narrativen Inseraten, die die Chronik punktuell zu einer Exempelsammlung öffnen, vgl. Emmelius: Lutherischer Prodigien Glaube (Anm. 8), bes. Abschnitt IV.

59 Wz I, T3v-T4r.

60 Wz I, T4r-T6v.

61 Die Erzählung kombiniert den populären Erzähltyp vom hinterlegten Geldbeutel (AaTh 1617: erschwindelter Kredit) mit Teufelspakt- und Fluchmotiven, insbesondere mit dem Motiv von der performativen Selbstüberlistung des Vogts, vgl. André Schnyder: [Art.] Teufelspakt. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13. Berlin, New York 2010, Sp. 447–455; Michael Belgrader:

damit punktuell zur Erzählsammlung. Der enge Fokus auf die göttlichen Strafzeichen wird zugleich erweitert und durch komplementäre Perspektiven – hier auf das gerechte Handeln Gottes durch den Teufel als dessen Stellvertreter – ergänzt.

Ein zweites Verfahren, mit dem Fincel die Annalen der Wunderzeichen gelegentlich unterbricht, zeigt sich gleich im Anschluss an die Erzählung vom Teufel als Advokat. Unter der Überschrift „Res gesta“ (Wz I, T6v und X4r) trägt Fincel weitere Berichte zum Jahr 1551 nach, darunter auch ein weiteres Fluch- und ein Teufelsprodigium.⁶² An erster Stelle steht hier jedoch eine „warhafftige Geschicht“ von der böhmischen Grenze, die nach Fincel „alle Volseuffer zur Busse billich locken solte“ (Wz I, T6v-V1r, Zitate T6vf.). Einige Saufbrüder verabreden sich an einem Samstag zu einem Gelage, fünf von ihnen trinken die Nacht durch und werden am nächsten Morgen tot aufgefunden. Zum „Schawspiel vnd Exempel“ (ebd., T8r) der Öffentlichkeit lässt man die Leichname drei Tage lang liegen. Fincel ergänzt diesen Bericht um einen umfangreichen predigthafter Kommentar, in dem er in insgesamt neun Punkten aus der Heiligen Schrift ausführt, warum Trunksucht und Völlerei teuflische Laster seien (Wz I, V1r-X2r).

Die Beispiele machen deutlich, dass Fincel trotz der dominanten chronikalen Struktur seines *Wunderzeichen*-Buchs nicht allein als Historiograph, sondern auch als Erzähler und Prediger agiert.⁶³ Sie machen zugleich den Anordnungscharakter und die bewusste Gestaltung der Kompilation⁶⁴ transparent, deren Materialien nicht allein nach historiographischen, sondern ebenso nach spezifisch thematischen Gesichtspunkten zusammengestellt werden. Das zeigt sich besonders an der Verdichtung von Teufelsprodigien in den Einträgen zum Jahr 1551, die durch narratives und diskursives Material flankiert und erweitert werden und damit eine moralisch-paränetische Perspektivierung der Chronik, etwa in Bezug auf das Laster des Fluchens und Trinkens, forcieren.⁶⁵

[Art.] Fluch, Fluchen, Flucher. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4. Berlin, New York 1984, Sp. 1315–1328, bes. Sp. 1320–1323; sowie Siegfried Neumann: [Art.] Teufel als Advokat. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 13. Berlin, New York 2010, Sp. 413–416; vgl. Emmelius: Lutherischer Prodigien Glaube (Anm. 8), Abschnitt IV; zu den Rechtssemantiken Hartmut Bleumer: Vom guten Recht des Teufels. Kasus, Tropus und die Macht der Sprache beim Stricker und im Erzählmotiv *The Devil and the Lawyer* (AT 1186; Mot M 215). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43 (2011), 163, S. 149–173; Seraina Plotke: Erzählte Wertordnungen. Recht und Gerechtigkeit in Johannes Paulis *Schimpf und Ernst* (1522). In: Rechtsnovellen. Rhetorik, narrative Strukturen und kulturelle Semantiken des Rechts in Kurzerzählungen des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Caroline Emmelius und Pia Claudia Doering. Berlin 2017, S. 293–305.

62 Vgl. Wz I, X2r+v und X4r.

63 Das verbindet Fincels Wunderzeichenbuch trotz seiner ganz anderen Makroordnung mit dem Goltwurms, vgl. zu Goltwurm Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 264–271.

64 Zur Gestaltung als produktionsästhetischem Faktor von (Text-)Sammlungen vgl. Jochen Brüning: Die Sammlung als Text. Text als Sammlung. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 13 (2003), H. 3, S. 560–572, bes. S. 566f.

65 Vgl. Emmelius: Lutherischer Prodigien Glaube (Anm. 8), Abschnitt IV; zu Goltwurm Koller: Geschichte als Geschichten (Anm. 36), S. 89; Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 262; vgl. auch Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 146.

Fincels Sammelverfahren hat darüber hinaus unterschiedliche Effekte für die Wahrnehmung der Wunderzeichen. Das Stakkato der knappen, annalistischen Verzeichnungen und die rasche Abfolge der unterschiedlichen Zeichen bewirkt eine Intensivierung des Unheils, die dem apokalyptischen Charakter der Chronik zuarbeitet. Berns hat in diesem Zusammenhang von der „Finalakzeleration des Zeitenlaufs“⁶⁶ gesprochen. Die Rezipienten werden über die Effekte der Verdichtung und Beschleunigung gleichsam einem Sog ausgesetzt, der unausweichlich auf das Jüngste Gericht zuzuführen scheint. Verstärkt wird die Erzeugung endzeitlichen Schreckens in der zweiten Auflage des ersten Wunderzeichenbandes durch die Ausstattung mit Holzschnitten, die sowohl die willkürliche Varianz der Wunderzeichen betonen als auch eine visuelle Imagination der Zeichen anleiten.⁶⁷

Die Kommentare, narrativen Inserate und historiographischen Retrospektiven bilden wiederum eine Gegenbewegung zu dieser Beschleunigungsfigur, indem sie der Fülle der Zornzeichen reflexive und narrative Pausierungen einschreiben, die die Aufmerksamkeit der Rezipienten in komplementärer Weise fordern.⁶⁸

Caspar Goltwurms *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* ist in mehrfacher Hinsicht ein Gegenstück zu Fincels *Wunderzeichen-Chronik*. Seine topisch-systematische Ordnung, in der die Prodigien nach Zeichenkategorien (göttlich, geistlich, himmlisch, elementisch etc.) klassifiziert erscheinen, unterscheidet und gruppiert die bei Fincel heterogen nebeneinanderstehenden Berichte. Das impliziert, wie oben bereits ausgeführt, eine programmatische Ausweitung des Wunderbegriffs, die die prodigiösen Schreckzeichen durch positiv bewertetes, z.B. tröstliches, göttliches Wunderhandeln ergänzt. Die Sammlung reklamiert das systematische Ordnungsverfahren als innovativ, wenn der Titel behauptet, in dieser Form sei ein Wunderzeichenbuch „vor nie gedruckt worden“ (WWB, Titelblatt). In der Tat ist Goltwurms Sammlung eines der ersten systematisch ordnenden Wunderzeichenbücher, während im Prodigienschrifttum der 1550er Jahre ansonsten historiographische Sammelverfahren dominieren.⁶⁹ Innerhalb der einzelnen thema-

66 Berns: *Wunderzeichen am Himmel* (Anm. 10), S. 145f., Zitat S. 146.

67 *Wunderzeichen mit Figuren. Warhafftige beschreibung vnd gruendliche verzeichnus / schrecklicher Wunderzeichen vnd Geschichten / die von dem Jar an 1517. bis auff jtziges Jar 1556. geschehen vnd ergangen sind / nach der jar=zal. Auffz new vbersehen vnd gebessert. Durch Jobum Fincelium* (Leipzig: Jakob Bärwald 1557; VD 16 F 1105). Eingesehen wurde das Exemplar Halle, Universitäts- und Landesbibl. Sachsen-Anhalt, Pon Vc 1036 b (3) (URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/7711056>; Zugriff am 31.03.2021). In Ergänzung der medienhistorischen Überlegungen von Berns: *Wunderzeichen am Himmel* (Anm. 10), S. 126–128, ließe sich jedoch auch argumentieren, dass die Bildausstattung des Bandes die ‚Finalakzeleration‘ der Chronik nicht steigert, sondern hemmt oder zumindest entschleunigt. In jedem Fall bietet sie der Imagination des endzeitlichen Schreckens ein alternatives Medium.

68 Zur Notwendigkeit der Rhythmisierung und Ökonomisierung von Aufmerksamkeit vgl.: Martin Baisch, Andreas Degen und Jana Lüdtke: Vorbemerkung. In: dies. (Hg.): *Wie gebannt* (Anm. 30), S. 7–18, bes. S. 7–11.

69 Vgl. neben Fincel insbesondere das *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* (1557) des Conrad Lykosthenes, das bereits zeitgenössisch ins Deutsche übersetzt wird, vgl. Kipf: *Wolffhart* (Anm. 15), bes. Sp. 170f.; zu weiteren volkssprachigen Prodigienchroniken Aewerdieck: *Re-*

tischen Abteilungen seines Buchs kombiniert Goltwurm topische und zeitliche Ordnungsprinzipien.⁷⁰ Zu jedem Zeichentypus entwirft er eine inhaltliche Systematik, die spezifische Aspekte der jeweiligen Kategorie aufführt, etwa verschiedene Handelnde wie Gott, Christus oder die Apostel bei den göttlichen Wunderwerken oder aber unterschiedliche meteorologische Ereignisse wie Hagelschlag, Starkregen oder Stürme bei den elementischen Wunderwerken. Die Verzeichnung der einzelnen Berichte zu diesen *loci communes* erfolgt wiederum chronologisch. Goltwurms Sammlung beschränkt sich dabei nicht wie Fincels Chronik auf die jüngste Zeit, sondern umfasst die gesamte Weltgeschichte von den biblischen Anfängen über Antike und Mittelalter bis in die zeitgenössische Gegenwart.⁷¹

Der offene Wunderbegriff führt zusammen mit der topischen Ordnung des *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* zu einer starken Disparatheit der einzelnen Abschnitte: Wenn Goltwurm in der Abteilung zu irdischen Wunderwerken über etliche Seiten hinweg Berichte zu zeitgenössischen Wundergeburten zusammenstellt, erzeugt er einen intensiven prodigiösen Spezialdiskurs zu den *monstra*, der fallweise auch medizinische Spekulationen über die natürlichen Ursachen von Fehlbildungen integriert.⁷² In der Abteilung zum teuflischen Wunderhandeln überwiegt hingegen die narrative Gestaltung.⁷³ Die Sammlung nimmt hier den Charakter eines Teufelsbuchs an, dessen exemplarische Erzählungen vorwiegend moralische Tendenzen haben. Das zeigt sich etwa an der Geschichte vom Hamelner Kinderauszug⁷⁴: Während Fincel den aus dem Hamelner Stadtbuch entnommenen Bericht vom Pfeifer, der die Hamelner Kinder entführt, als älteren Beleg für ein göttliches Zornzeichen in seine Chronik inseriert (Wz I, G5rf.)⁷⁵, nutzt Goltwurm die *historia* für eine Mahnung an Eltern, besser auf ihre Kinder achtzugeben:

gister (Anm. 20), S. 26–29; grundsätzlich zur Prodigienhistoriographie vgl. Schenda: Die deutschen Prodigiensammlungen (Anm. 10), S. 649–669; sowie Berns: Wunderzeichen am Himmel (Anm. 10), S. 141–146.

70 Vgl. Koller: Geschichte als Geschichten (Anm. 36); Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32), S. 261–271.

71 Diesen weltgeschichtlichen Zeitrahmen teilt Goltwurms Buch wiederum mit Lykosthenes' Prodigienchronik.

72 Vgl. WWB, k4r-m4v zu menschlichen *monstra*, sowie den Kommentar zu medizinischen, imaginationstheoretischen Ursachen von Fehlbildungen, der jedoch sogleich mit dem Hinweis eingeeht: „Dauon vnser fuernemen nicht ist weiter zureden / lassen es den Phisicis zu vrtheilen.“ (ebd., 11v).

73 Vgl. die Teufelsabteilung WWB, t1v-Fff2r, hier u. a. die Ankündigung: „NEben diesem [sic] auchzelten Historien vnd exempeln / woellen wir auch andere exempla hienach erzelten.“ (Ccc1v), oder der Hinweis: „etliche kurze Exempla“ wolle der Erzähler „abermal vns zur warnung vnd besserung vnser lebens [] erzelten vnd fuer augen stellen“ (Ddd2r).

74 Zur Geschichte vom Hamelner Kinderauszug, die erst in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. mit der Erzählung vom geprellten Rattenfänger kombiniert wird, vgl. Hans-Jörg Uther: [Art.] Rattenfänger von Hameln. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 11. Berlin, New York 2004, Sp. 300–307, bes. Sp. 301f.

75 Vgl. Emmelius: Lutherischer Prodigien Glaube (Anm. 8), Abschnitt IV.

Allen Eltern zu einem Exempel / das sie auff ire Kinder wol achtung haben / Vnd sie in Gottes forcht aufferziehen / vnd erhalten sollen / Denn der leidig Teuffel ist sonderlich der lieben Jugend feindt. (WWB, Ccc2v).

In Bezug auf den Prodigien Diskurs des 16. Jahrhunderts nimmt Goltwurms Sammlung damit eine ambivalente Stellung ein: Die Prodigien-Kollektionen der dritten, vierten und fünften Abteilung sind dazu geeignet, einzelne Erscheinungen genauer in den Blick zu nehmen. Sie ermöglichen eine Vergleichbarkeit der Phänomene und arbeiten naturwissenschaftlichen Diskursen zumindest potentiell zu. Andere Abschnitte des Buchs, wie die Abteilung zu den göttlichen Wundertaten oder den teuflischen Wunderwerken bieten den Rezipienten hingegen ein aus biblischen, antiken und zeitgenössischen Quellen geschöpftes Mirakel- und Exempelarchiv, das geistliche Erbauung ebenso ermöglicht wie es in zeittypischer Weise moralische Lebenslehre bereitstellt. Goltwurms *Wunderwerck vnd Wunderzeichen Buch* bietet mit seiner topischen Ordnung somit eine dezidierte Alternative zu den fast zeitgleich erscheinenden Prodigienchroniken und bedient damit ein deutlich breiteres, ausdifferenziertes Interessensspektrum.

Job Fincel stellt sich der Konkurrenz dieser nur ein Jahr nach dem ersten Teil seiner *Wunderzeichen*-Chronik erscheinenden Sammlung explizit, indem er in der Vorrede zu Teil II nicht nur seinen Wunderzeichenbegriff, sondern auch den historiographischen Ordnungsmodus seines Buchs erläutert und rechtfertigt:

Auch hab ich nicht one vrsach die ordnung in der Jarzall gehalten / Denn darin kan man sehen / was jeder zeit drauff gefolget / so man die Historien nach der Jarzall / gegen die Jarzall der Wunderzeichen helt vnd vergleichet / Vnd ist vil mehr ein vnordnung / denn ordnung / diese Wunderzeichen nach jrer art vnd vergleichung jede an sonderm ort zusetzen / denn die ordnung mit Jarzall hat Gott selbst gemacht / die lass man auch bleiben. Da aber die andere nuetzer gewesen / hette ich sie auch wol gewust / vnd were one not gewesen / das ein ander mein Buch nachschreibet / vnd als were es sein / durch ein neue ordnung fuer das seine ausgibt. (Wz II, C1r-C2r)

Fincels Kritik richtet sich ganz konkret auf die „neue ordnung“ des Buchs seines ungenannt bleibenden Konkurrenten, die er als „vnordnung“ identifiziert:

geschweige / das derselbe Autor gar confuse von diesem handel redet / vnd ein Chaos macht allerley materien / die sich zusammen nit reumen / Dardurch die Wunderzeichen mehr veracht / denn hoch gehalten werden. (Wz II, C2r)

Sein Argument, dass die chronologische Ordnung der Wunderzeichen zu bevorzugen sei, weil Gott selbst sie als Verwalter der Zeitläufte der Welt verantworte, betont nicht allein das Selbst- und Sendungsbewusstsein des Historiographen, sondern auch Fincels theologische Position als Wunderzeichenchronist. Denn obgleich er gemeinsam mit Goltwurm auf der Seite der lutherischen Orthodoxie vor allem gegen Papstkirche und Widertäufer steht, ist sein Selbstverständnis als

Mahner in den letzten Zeiten ungleich ausgeprägter als das Goltwurms. Die Kritik an Goltwurms unscharfem Prodigienbegriff und am topischen Zuschnitt seiner Sammlung ist daher mehr als ein wohlfeiles Schlechtreden eines unliebsamen Konkurrenten auf dem noch jungen Markt der Wunderzeichenbücher. Für Fincel scheidet sich an der Frage der Auswahl des prodigiösen Materials und an dessen chronikaler Anordnung vielmehr die Frage der theologischen Wirksamkeit der Sammlung als solcher: Mit der Preisgabe des konturierten Prodigienbegriffs und des klaren apokalyptischen Profils der Sammlung verfehlt Goltwurms Buch in Fincels Perspektive das Ziel, auf das es dem Prodigiensammler und -schriftsteller vorrangig ankommen müsse, nämlich seine Leserschaft immer wieder und immer neu in einen endzeitlichen Schrecken zu versetzen, der zu nachhaltiger Reue, zu Buße und Umkehr führt.

Zwar knüpft auch Goltwurm an den endzeitlichen Prodigien Diskurs an und bedient ihn insbesondere mit den umfangreichen Sammlungen von Himmels-, Wetterzeichen und *monstra*. Zugleich aber weitet er die Perspektive auf die Möglichkeit der Erlösung der Gläubigen jenseits des letzten Gerichts. Die Aufnahme des in biblischer und apokrypher Überlieferung und in Heiligenleben verbürgten göttlichen Wunderhandelns komplettiert die Mahn- und Strafzeichen dabei um eine menschenzugewandte Gottesperspektive. Die Exempelabschnitte von Goltwurms Buch ergänzen diese Perspektive, indem sie im Gegenzug die Möglichkeit der moralischen Besserung auf Seiten der Gläubigen einräumen.⁷⁶

Erschrecken und Staunen. Prodigiensammlungen als Intertexte frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern

Job Fincel und Caspar Goltwurm publizieren um die Mitte der 1550er Jahre geradezu gegensätzlich konzipierte Prodigiensammlungen: Fincels *Wunderzeichen-Chronik* kompiliert die in der Flugpublizistik kursierenden Prodigienberichte in eine zeitgenössische Chronik der ersten vier postreformatorischen Jahrzehnte und weist sie in den ausführlichen Paratexten als Projekt der lutherischen Apokalyptik aus. Er verzeichnet ungewöhnliche Erscheinungen und Ereignisse in der Natur, die in der Tradition der spätantiken Historiographie und der biblischen Bücher stehen. Hinsichtlich der Abfolge der Zeichen verbindet Fincel in den Jahresannalen der Chronik das Bemühen um heterogene Vielfalt und Abwechslung mit gliedernden Prinzipien wie der Rahmung durch Himmelszeichen. Zeitgenossenschaft und Dichte der berichteten Vorfälle erzeugen in der Lektüre eine ‚Finalakzeleration des Zeitenlaufs‘: Die Rezipienten werden in einen Sog des Schreckens gezogen, der das nahe Ende als unausweichlich erscheinen lässt – einen Sog freilich, der nicht nur in jedem weiteren Teil der Chronik aufs Neue entfaltet wird, sondern dessen Ende auch immer wieder aufgeschoben werden muss. Zugleich

⁷⁶ Dass die makrostrukturelle Sonderstellung von Goltwurms Sammlung sich in ihrem theologischen Konzept spiegelt, ist bei Thumm: Erzählen und Überzeugen (Anm. 32) nicht pointiert genug gesehen.

aber gibt es auch Gegenbewegungen zu dieser Beschleunigungsfigur, die als Entschleunigungsphasen wahrgenommen werden können: Die das Stakkato der chronikalen Ereignisliste unterbrechenden narrativen Retrospektiven leisten dies ebenso wie die paränetischen Kommentare.

Caspar Goltwurm setzt der Fincelschen Wunderzeichenchronik nur ein Jahr später ein klassifikatorisch geordnetes Wunderzeichenbuch entgegen, das nach Ausweis der Paratexte ebenfalls als Mahnung angesichts des bevorstehenden Endgerichts gelesen werden will, zugleich aber die Erlösungshoffnung für gläubige Christen stärker ausstellt. Der Wunderbegriff seiner Sammlung ist im Vergleich mit Fincels Buch deutlich erweitert: Neben die *mirabilia* der Prodigienhistoriographie treten *miracula* der biblischen und patristischen Tradition, sowie Berichte zu häretischen, magischen und dämonischen Praktiken. Die Sammlung öffnet sich so einer großen Bandbreite an Berichtenswertem und Unerhörtem. Der prodigiöse Zeichenbegriff verliert damit zugleich an Spezifität. Die Systematisierung der *Wunderwerck vnd Wunderzeichen* erfolgt nach Wirkinstanzen und Erscheinungsbereichen, die wiederum in topische *loci communes* untergliedert und innerhalb dieser Stichpunkte zeitlich gegliedert sind. Diese Klassifikation schafft zum einen eine fast räumliche Übersichtlichkeit und erleichtert die Suche nach spezifischem Material im Unterschied zu Fincels Chronik erheblich. Goltwurms Sammlung fördert zugleich eine Vergleichbarkeit der Wunderpraktiken und Schreckenszeichen und ist damit – etwa im Bereich der Himmelszeichen oder der Wundergeburten – auch dem gelehrten Blick auf die Zeichen zuträglich. Auf diese Weise entstehen Buchabteilungen von ganz unterschiedlichem Zuschnitt und Profil: Annalistisch geordnete Teilabschnitte stehen neben dominant narrativen Sektionen, die eher den Charakter einer Exempelsammlung annehmen. Zugleich büßt die topisch-systematische Gliederung der Zeichen ebenso wie der zeitliche Ausgriff von den biblischen Anfängen bis in die Gegenwart erheblich an jener eschatologischen Dynamik ein, die für Fincels zeitgenössische Chronik so bezeichnend ist. Die aktuelle Dringlichkeit der Prodigien wird in Goltwurms Buch nicht in gleicher Weise erfahrbar.

Die Kritik, die Fintel in Teil II seiner Chronik an klassifikatorischen Prodigiensammlungen übt, und die Art und Weise, wie er seinen Prodigienbegriff präzisiert und die Prodigienhistoriographie rechtfertigt, verdeutlicht, dass die Frage nach Auswahl und (An-)Ordnung der Zeichen im Kontext des Prodigien diskurses nicht allein formalen Vorlieben gilt, sondern tief an das theologische Selbstverständnis des Sammlers und Kompilators rührt. Während Fintel Wunderzeichen sammelt, weil er sich als prophetischer Mahner in den letzten Zeiten sieht, verfolgt Goltwurm einen enzyklopädischen Anspruch, der auch, aber nicht ausschließlich bußtheologischen, sondern ebenso erbaulichen, moralischen und nicht zuletzt unterhaltenden Zwecken verpflichtet ist.

Für die weitere Produktion von Prodigiensammlungen erweisen sich beide Modelle als konstruktiv: Während in den 1550er Jahren die Prodigienhistoriographie dominiert und mit dem *Prodigiorum ac Ostentorum Chronicon* des Basler

Humanisten Konrad Lykosthenes eine weitere wirkmächtige Chronik entsteht, die auch in die Volkssprache übersetzt wird, erscheinen in den 1560–1580er Jahren vermehrt Spezialsammlungen zu einzelnen Prodigientypen, etwa der *Wasser Spiegel* des Christoph Irenäus (1566), eine umfangreiche Abhandlung über die theologische Bedeutung von Unwetterprodigien, in die zeitlich angeordnete Berichte von Regen, Hagel und Fluten Eingang finden⁷⁷, oder dessen Schrift *De Monstris* (1584), ein theologischer Traktat über menschliche Fehlbildungen, der als einen Unterpunkt Berichte zu „etlich hundert Wundergeburt / nach ordnung der Jarzal“ enthält.⁷⁸ Auch wenn gerade die Sammlungen Irenäus' ihrer expliziten Verortung nach noch immer im Bann des postreformatorischen Endzeitglaubens stehen, arbeitet ihre Anlage einem gelehrten, proto-naturwissenschaftlichen Interesse zu, das auf systematischen Vergleich und Fragen nach natürlichen Ursachen zielt. Gerade an solchen Spezialsammlungen zeigt sich die Nähe zwischen dem Prodigien Diskurs und der frühneuzeitlichen naturkundlichen Enzyklopädik.⁷⁹

Die hier angestellten Beobachtungen zu Wunderbegriff, Ordnungsverfahren und Zielsetzungen von Prodigiensammlungen des 16. Jahrhunderts legen im Sinne der Ausgangshypothesen Analogiebildungen für die Frage nach der Materialität und Narrativik von Wissen in Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit nahe. Im Bereich der diskursiven Einordnung der Wunder wird man allerdings zunächst einmal die deutlichsten Differenzen zwischen Prodigiensammlung und Wunderkammer konzedieren: Während in Fincels Wunderzeichensammlung das Wunderzeichen als Zornzeichen Gottes im Zentrum steht, dessen mögliche natürliche Ursachen absichtsvoll ausgeblendet bleiben, tritt in Kunst- und Wunderkammern der Aspekt des Schreckens zugunsten eines Staunens über die Objekte der Natur aus den Randzonen der Welt zurück. Schon an Goltwurms Wundersammlung zeigt sich jedoch, dass mit der Ausweitung des Wunderbegriffs der Sammlung auch eine erweiterte Zielsetzung einhergeht, die dem Staunen – hier am Beispiel des göttlichen Mirakels – ein eigenes Recht einräumt. In der naturkundlichen Enzyklopädik setzt sich diese Tendenz auch für die ungewöhnlichen Naturerscheinungen im engeren Sinne fort, wenn hier die Fabel-, Kompositwesen und Monstren neben den gewöhnlichen Bewohnern der Tierwelt zu stehen kommen.⁸⁰

77 Christoph Irenäus: *Wasser Spiegel*, Eisleben: Andreas Petri 1566 (VD 16 I 312).

78 Christoph Irenäus: *De Monstris / Von seltzamen Wundergeburten*, Ursel: Henricus 1584 (VD 16 I 291), Titelblatt. Zu Irenäus: Ernst Koch: [Art.] Irenaeus, Christoph. In: *Verfasserlexikon* 16. Bd. 3. Berlin, Boston 2014, Sp. 455–460.

79 Dass die Ausdifferenzierung eines gelehrt-naturwissenschaftlichen Diskurses dabei nicht teleologisch zu denken ist, sondern bis ins 17. Jahrhundert mit theologischen Diskursen verbunden bleibt, betonen Daston und Park: *Wonders* (Anm. 31), S. 173–214.

80 Vgl. etwa am Beispiel von Conrad Gessners *Historia animalium* Christa Riedl-Dorn: *Wissenschaft und Fabelwesen. Kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Wien, Köln 1989; sowie Daniel Schneider: *Grenzbetrachtungen und Synthese-Wesen. Conrad Gessners Meermenschen*. In: *Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau*. Hg. von Jost Eickmeyer und Sebastian Soppa. Overath 2006, S. 95–107; grundsätzlicher zur spätmittelalterlichen Tradition der Monstren Werner Röcke: *Die Zeichen göttlichen Zorns*.

Entscheidend dürfte sein, die diskursive Gemengelage der frühneuzeitlichen Wis­sen­sliteratur nicht teleologisch zu vereindeutigen: Lorraine Daston und Katharine Park haben am Beispiel von menschlichen Fehlbildungen auf das für die Frühe Neuzeit charakteristische Nebeneinander von protonaturwissenschaftlicher Beschreibung und theologischer Deutung, z.B. in illustrierten Flugblättern, hingewiesen.⁸¹ Solche diskursiven Verschränkungen zeigen sich auch in den Wunderzeichenbüchern: So ist es durchaus möglich, dass in der Verzeichnung des göttlichen Zornzeichens eine – auch gelehrt begründete – *curiositas* wahrnehmbar wird, die unter der diskursiven Vorgabe der theologischen Affektregie staunenswerte *errata naturae* beschreibt. Eine Verzahnung von gelehrtem und theologischem Diskurs, die sowohl auf das Staunen wie auch das Erschrecken zielt, aber dürfte noch für die Kunst- und Wunderkammern anzusetzen sein.⁸²

Deutlichere Analogien zwischen Prodigiensammlung und Wunderkammer ergeben sich hingegen im Bereich der Ordnungsverfahren: Die in visuellen Darstellungen von Wunderkammern vielfach ausgestellte heterogene Vielfalt der Objekte dürfte im performativen Prozess der Präsentation eine Strukturierung erfahren haben.⁸³ An den beiden hier vorgestellten Wunderzeichenbüchern lässt sich er­mes­sen, welche zeitlichen, räumlichen und topischen Ordnungsmodelle, zugleich aber auch welche sprachlichen Operationen hierfür zur Verfügung stehen: Die Objekte der Wunderkammer lassen sich entlang von Zeitachsen (des Auffindens, des Erwerbs) arrangieren und präsentieren; sie können nach ihren Herkunftsräumen (Orient, alte und neue Welt) gruppiert oder in Objektklassen (Naturalia, Artificialia) systematisiert werden. Besprechende Verfahren der sprachlichen Präsentation wie Deskription und Aufzählung können dabei neben narrativ-verknüpfende Darstellungsformen treten und mit ihnen verschränkt werden.⁸⁴ Die Intensität der Wahrnehmung auf Seiten der Rezipienten lässt sich hierbei durch einen Rhythmus aus Be- und Entschleunigung, Verdichtung und Vereinzeln, Spannung und Entspannung steuern, so dass Schrecken und Staunen im Idealfall in ein ausgewogenes Verhältnis treten, das nicht zuletzt auch der Unterhaltung der Wahrnehmenden zuträglich ist.

Monster und Wunderzeichen in der Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. In: Literarisches Leben in Zwickau im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Vorträge eines Symposiums anlässlich des 500jährigen Jubiläums der Ratsschulbibliothek Zwickau am 17. und 18. Februar 1998. Hg. von Margarete Hubrath und Rüdiger Krohn. Göttingen 2001, S. 145–168.

81 Daston und Park: Wonders (Anm. 31), bes. S. 173–214.

82 Vgl. ebd. und Daston: Neugierde (Anm. 44), hier bes. S. 43–49 mit dem Verweis auf die ökonomische Dimension kurioser Objekte.

83 Zur performativen Dimension im Gebrauch von Wunderkammern und in der Aneignung vor allem ihrer nicht sichtbaren Objekte vgl. Barbara Welzel: Verhüllen und Inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlungen. In: Felfe, Lozar (Hg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis (Anm. 4), S. 109–129, bes. S. 110–112.

84 Im Sinne von Herweg, Kipf und Werle: Einleitung (Anm. 6) wäre hier von einem enzyklopädischen Erzählen zu sprechen, das demnach nicht nur als textuelle, sondern als kulturelle Praxis zu konzeptualisieren wäre.

Schau auf mich und staune!

Narrative Ebenen in der Kunst- und Wunderkammer

Stefan Laube

Seit dem mittelalterlichen Reliquienkult ist es Usus, Ensembles von Überresten zu ihrer Aufwertung mit Erzählungen zu umweben. Tatsächlich scheinen Sammlungen ihre Semantik aus Narrativen unterschiedlicher Reichweite zu speisen. „Rette, was noch zu retten ist!“ – so müsste wohl die Devise in der beschleunigten Moderne lauten, „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ der Leitspruch auf den Schaubühnen von Renaissance und Barock. Neben diesen umgreifenden mottohaften Narrativen, die nicht selten ungesagt bleiben, stehen eng an die Provenienz der einzelnen Exponate geknüpfte Geschichten, die meist nur rudimentär in Verzeichnissen fixiert worden sind. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Geschichten im mündlichen Austausch zur Entfaltung kamen.

Grade der Schaulust zwischen Sammeln und Erzählen

Im Herbst 1581 gelangte ein ganz besonderes Objekt in die damals noch junge Dresdener Kunstkammer: die sogenannte große Smaragdstufe, bestehend aus sechzehn großen und kleinen Smaragden. Man sprach damals von einem Naturwunder, dabei handelt es sich eher um ein Artefakt, da die Smaragde bewusst in den Klumpen aus Brauneisenerz eingesetzt worden sind. Allein schon die Provenienz ließ Fantasien gedeihen, stammte es doch aus einer Mine in Kolumbien, die ein Jahr zuvor für die habsburgische Krone erschlossen worden war – ein Objekt also, in dem die weltpolitischen Ambitionen des Kaiserhauses buchstäblich aufblitzen. Bereits im ersten erhaltenen Inventar der Dresdener Kunstkammer von 1587 erwähnt, wird auch in den begleitenden dokumentarischen Quellen der Folgezeit stets die Erwerbungs geschichte gebührend berücksichtigt, handelte es sich doch um ein kaiserliches Geschenk Rudolfs II. Der in Prag residierende Kaiser hatte dieses Objekt dem gerade dort weilenden Kurfürsten August von Sachsen verehrt, dem Gründer der Dresdner Kunstkammer.¹ Im Inventareintrag von 1587 kommt die kaum zu unterschätzende Wertzuschreibung dieses Objekts zum Aus-

1 Ulrike Weinhold: Die Habsburger und die frühe Dresdner Kunstkammer. In: Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung. Hg. von Dirk Syndram und Martina Minning. Dresden 2012, S. 63–77, hier S. 65f. Augusts Kunstkammer war damals noch vornehmlich nach praktischen Gesichtspunkten geordnet. In einer Handvoll Räumlichkeiten in der Residenz konnte der Kurfürst, umgeben von Werkzeugen, Instrumenten, Karten und Naturalien, private Studien treiben und vor allem handwerklich tätig sein.

druck. Kurfürst August habe es „zu ewigen gedechtnus zu bleiben vorordnet“.² Für alle Zeiten sollte sich in der Smaragdstufe die Verbundenheit der Herrscherhäuser Wettin und Habsburg materialisieren.³ Knapp 150 Jahre später: August der Starke, sächsischer Kurfürst und polnischer König, verfolgte die Absicht, dieses vermeintlich einzigartige Naturwunder im Hauptraum seines neu gegründeten Schatzkammermuseums (Grünes Gewölbe) auszustellen und veränderte es zugleich. Im Rahmen einer theatralischen Intervention ließ er von Balthasar Permoser eine grazil ornamentierte dunkelhäutige Menschenfigur anfertigen.⁴ Von nun an war die Smaragdstufe von einer Statue in stolz einherschreitender Pose hinterfangen, die in Händen ein Tableau trägt, um eine steinerne Rarität wirkungsvoll zu präsentieren. Eine Ikone der Sammlung war geboren (Abb. 1)!⁵ Diesem schillernden Objekt waren nicht nur Edelsteine aufgeprägt, sondern auch narrative Partikel, wie Weltmachtstreben und Exotik sowie Initiativen der jeweiligen Gründer von Kunstammer und Grünem Gewölbe.

Dass Dinge, wenn sie sich präsentieren, von Erzählungen umwoben sind, ist weder neu noch selten. Jedes Urlaubsmitbringsel im heimischen Regal schöpft aus narrativem Potenzial. Oder man denke an die Usancen der Reliquienverehrung im Mittelalter. Bibelfestigkeit und einschlägige Kenntnisse aus den Heiligenviten waren Voraussetzung, um am Seelenheil, das dieser Objektklasse anhaftete, zu partizipieren. Praktiken des Erzählens und des Sammelns weisen Parallelen auf. Der oder die Erzählende reiht Fakten und Erfahrungen aneinander, die miteinander in Beziehung stehen, um ein halbwegs kohärentes Ganzes entstehen zu lassen. Sammler und Sammlerinnen stellen Objekte in Serie aus und bringen sie in spezifische Ordnungen. Da sie mit den Dingen vertraut sind, kann leicht aus einer Aufzählung eine Erzählung werden, zumal bei rhetorischem Geschick, wie auch umgekehrt aus farbigen Erzählungen nüchterne Listen herausgefiltert werden können.⁶ Darüber hinaus kann zu jedem einzelnen Objekt eine bestimmte Geschichte erzählt werden. Dass sich Formen und Funktionen des (musealen) Sammelns von Objekten sowie des Erzählens gegenseitig beeinflussen und daraus

2 Inventar Kunstammer 1587, fol. 8r–v. Zitiert nach: Die Inventare der kurfürstlich-sächsischen Kunstammer. Hg. von Dirk Syndram und Martina Minning. Bd. 1. Dresden 2010, [fol. 5v/5v].

3 Daher belegte Kurfürst August sie mit einem Fideikommiss, das heißt, sie sollte als unveräußerliches Erbgut für immer im Besitz der Familie bleiben.

4 Der „Mohr“ soll eigentlich einen Indio darstellen.

5 Dirk Syndram: „Mohr“ mit Smaragdstufe. In: Das Grüne Gewölbe zu Dresden. Führer durch seine Geschichte und seine Sammlungen. Hg. von dems. München 1997, S. 174f. Vgl. auch Dirk Syndram: August der Starke und seine Kunstammer zwischen Tagespolitik und Museumsvision. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstammer (Anm. 1), S. 121–141.

6 Umberto Eco: Die unendliche Liste. Aus dem Ital. von Barbara Kleiner. München 2009; Sabine Mainberger: Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen. Berlin 2003.



Abb. 1: Mohr mit der Smaragdstufe, Skulptur: Balthasar Permoser, Dresden 1725, H. 63 cm. Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

auch Wissen entsteht, scheint einleuchtend zu sein.⁷ Aber wie ist das Verhältnis genauer zu bestimmen und wer bzw. was ist der narrative Auslöser – das Objekt einer Sammlung oder die Vorstellungskraft des Erzählers?

Geschichten, die sich um Objektsammlungen scharen, können zum einen detailliert zur Entfaltung kommen, zum anderen aber auch mehr appellativ, mottohaft kondensiert sein: „Rette, was noch zu retten ist!“ – so müsste wohl der Imperativ in der beschleunigten Moderne lauten, die uns spätestens seit 1850 in Bann hält. „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ die Devise auf den repräsen-

⁷ Johanna Stapelfeldt, Ulrike Vedder und Klaus Wieh: Museales Erzählen. Zur Einleitung. In: Museales Erzählen. Dinge, Räume, Narrative. Hg. von dens. Paderborn 2020, S. 1–15.

tativen Schaubühnen von Renaissance und Barock. Neben diesen umfangreichen Kurznarrativen, die nicht selten dem Bereich des *tacit knowledge* angehören, stehen abenteuerliche Stoffe, die sich oft mündlich tradierten, sowie eng an die Provenienz der einzelnen Exponate geknüpfte Geschichten, die meist in Verzeichnissen fixiert sind. Wie wirken sich diese unterschiedlichen Erzählmuster auf die Objekte und ihre Ordnungen aus? Welches Narrativ lässt Ästhetik und Materialität von Dingen am besten zur Entfaltung kommen?

Zunächst ein Versuch, derartige appellative Kurznarrative, die – so meine These – den Sammlungen semantisch zugrundeliegen, genauer zu beschreiben.⁸ So war das moderne Museum von der Vorstellung getragen, die Moderne bringe nicht nur Fortschritt und Zivilisation, sondern auch Verfall und Verlust. Diesem müsse man etwas entgegensetzen, nämlich das Sammeln und Konservieren. Durch Rettungsaktionen gegen das Verschwinden sammelt sich in den zunehmend spezialisierten Sammlungen vor allem geschichtliches Kapital an. Es geht darum, ein Früheres, das anders gewesen ist, einzukapseln – eine geschichtliche Ereignisfolge, die zugleich Tradition zu stiften vermag. Die Vitrine ist vor diesem Hintergrund Utensil und Metapher zugleich. So wies die Generaldirektorin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im November 2019 angesichts des Einbruchs im Grünen Gewölbe darauf hin, dass der Verlust der materiellen Werte zwar erheblich und schmerzhaft sei, im Wert gar nicht zu ermessen sei es aber, sollte hier ein historisch einmaliges kompaktes Arrangement, erwachsen in einigen Jahrzehnten aus dem Sammlungseifer von drei sächsischen Königen, sein Ende gefunden haben.⁹ Damit bringt Marion Ackermann zum Ausdruck, dass heutzutage eine als wichtig erachtete Sequenz des Kulturerbes zum Goldstandard geworden ist. In der Hochzeit der Kunst- und Wunderkammer schien eher noch Unbefangenheit gegenüber kompakten Sequenzen der eigenen Tradition an der Tagesordnung zu sein.¹⁰

Bereits im Mittelalter hat es eine Vielfalt von Sammlungen gegeben, denen meist eine spirituelle Bedeutung eingeschrieben war. In den Kirchenschätzen häuften sich Prunkgefäße, Gewänder, Handschriften und Kuriositäten an, wie wir z. B. aus den Bestandsverzeichnissen und den noch erhaltenen Objekten aus der Abtei zu Saint-Denis oder von St. Blasius in Braunschweig wissen.¹¹ Den Gipfel der Kost-

8 Siehe zur „tacit dimension“ des Wissens Michael Polanyi: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M. 1985 (engl. Orig. 1966).

9 Der Tagesspiegel, 26.11.2019, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/einbruch-in-das-gruene-gewoelbe-wachleute-griffen-wegen-brutalitaet-der-taeter-nicht-ein/25270372.html> [letzter Zugriff: 22.11.2021]

10 Wäre man damals Opfer eines Einbruchs geworden, wäre das Bekunden des Bedauerns so gleich mit der Marschroute verknüpft gewesen, neue Schmuckstücke in Auftrag zu geben, noch großartiger als die, die abhandengekommen sind – ohne sich der Fiktion eines geschichtlichen Konstrukts zu beugen.

11 Andrea Boockmann: *Die verlorenen Teile des ‚Welfenschatzes‘. Eine Übersicht des Reliquienverzeichnisses von 1482 der Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig*. Göttingen 1997; Michel Felibien: *Histoire de l’abbaye royale de Saint-Denis en France contenant la vie des abbez qui*

barkeit stellten in der Regel Sammlungen bedeutender Reliquien dar. Sie waren meist in prunkvollen Gefäßen verborgen, um auf diese Weise ihren kaum zu ermessenden Wert zu signalisieren.¹² So nennt bereits ein Bericht über das Martyrium des Polykarp aus dem zweiten Jahrhundert, dass dessen Gebeine, die aus der Asche geborgen wurden, „wertvoller als Edelsteine, kostbarer als Gold“¹³ seien. Der Reliquienkult setzte zu seiner Karriere an. In Sammlungen des Mittelalters akkumuliert sich trotz aller kostbaren Materialität vor allem jenseitsorientiertes Kapital. Jeder Splitter eines geheiligten Menschenknochens wurde zum Depot göttlicher Macht deklariert, ein Span des heiligen Kreuzes – so winzig er auch war – vermochte die gesamte biblische Heilsgeschichte zu komprimieren. Im Rahmen einer Weltdeutung, in der Gestorbene auf Lebende – und vice versa – Einfluss nehmen können, versprechen Reliquien spirituellen Nutzen und Gewinn, kann doch der andächtig vor einer Reliquie meditierende, erlösungsbedürftige Mensch die in der Reliquie gespeicherte positive Energie abschöpfen und seinem Konto zuschreiben. Sein sündhaftes Verhalten kann dadurch ausgeglichen, bestenfalls getilgt werden. Nach der mittelalterlichen Vorstellung haben die Heiligen deutlich mehr gute Taten vollbracht, als für ihr eigenes Seelenheil nötig war. Von diesem Gnadenüberschuss, den die Kirche betreute, konnte jeder Christ profitieren, indem er wie von einem Konto für eine entsprechende Gegenleistung wie Fasten, Reliquienverehrung oder Wallfahrten den Ablass zur Buße begangener Sünden abhob.¹⁴ Narrative Momente kamen immer dann zum Tragen, wenn der Gläubige sich das vorbildliche Leben des heilig gesprochenen Vorbilds in detail vergegenwärtigen wollte.¹⁵

Zweifellos muss bereits im Mittelalter der Schaulust im Augenblick ein hoher Stellenwert eingeräumt werden, sonst wären die Reliquiare nicht so edel und prächtig gestaltet worden. Dennoch fügt sich der Sog des Visuellen in einen Rahmen ein, der darüber weit hinausgeht, stand doch für den jeweiligen Betrachter die angeblich vom Himmel gesteuerte Sündenvergebung im Mittelpunkt, der man teilhaftig werden wollte. Auch in der beschleunigten Moderne wird die Schaulust als durch Sammler und Museologen behutsam rekonstruierte Kapsel einer verloren geglaubten Zeit in den Dienst von Orientierungsvermittlung und Traditionsstiftung gestellt. Seit dem Beginn der Industrialisierung ist Sammeln der permanente Versuch, die Tatsache zu verarbeiten, dass sich unsere Lebenswelt von

l'ont gouverné depuis onze cens ans (...) Avec la Description de l'Eglise & de tout ce qu'elle contient de remarquable. Paris 1706.

12 Gia Toussaint: Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge. Berlin 2011.

13 Martyrium des Polykarp, griech.-dt. In: Theofried Baumeister: Genese und Entfaltung der altkirchlichen Theologie des Martyriums (TC 8). Bern 1991, S. 74–85, hier S. 80.

14 Stefan Laube: Reliquienkapital. Zur Polyvalenz von Heiltümern zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In: Der Wert des Heiligen. Spirituelle, materielle und ökonomische Verflechtungen. Hg. von Andreas Bihrer, Miriam Czok und Uta Kleine. Stuttgart 2020 (Beiträge zur Hagiographie 23), S. 189–206.

15 Vor allem die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene *Legenda Aurea* von Jacobus de Voragine diente als narrative Schatztruhe.

Jahrzehnt zu Jahrzehnt spürbar verändert. Dieser technologische Wandel ist auch der Grund dafür, dass die halbwegs dauerhaften sozialen Gebilde, wie Vereine, Firmen und öffentliche Institutionen, sammeln und Archive gründen. Organisiertes Sammeln soll gegen den permanent verändernden Fluss der Zeit Identität sicherstellen, darin dem ähnlich, der ein privates Fotoalbum anlegt oder Tagebuch führt. Man will damit sagen oder erzählen: Es gibt einen festen Punkt, obwohl ich geworden bin und sich alles um mich herum ändert.¹⁶

Rettungsaktionen können fast alle Gegenstände betreffen, nicht nur „keltische Knochen“ (Wilhelm Raabe),¹⁷ Kaffeemühlen oder Schreibmaschinen fallen darunter, auch Ethnographica. Man mag sich auch fragen, warum sich gerade in Berlin eine der reichhaltigsten ethnologischen Sammlungen der Welt befindet, obwohl Deutschland im Vergleich zu Portugal, Spanien, England oder Holland alles andere als eine Schiffahrer- und Entdeckungsnation gewesen ist. Das liegt daran, dass sich im 19. Jahrhundert in der Hochzeit deutscher Wissenschaftsexpansion gerade Deutsche zu Rettern aussterbender Kulturen aufschwangen. Adolf Bastian, der Gründer des Königlichen Museums für Völkerkunde, schickte Sammelreisende in alle Welt, um die letzten materiellen Zeugnisse der „Naturvölker“ – wie es damals hieß – zu retten, bevor sie endgültig dem unaufhaltbaren Fortschreiten der Zivilisation zum Opfer fielen.¹⁸ Wie im Mittelalter wird also auch in der Moderne das Ausstellen gesammelter Objekte in den Dienst eines höheren Ziels gestellt.

Und in der Hochzeit der Kunst- und Wunderkammern? Wie sah zwischen 1550 und 1700 das Spannungsfeld von Zeigen und Instrumentalisierung aus? Allgegenwärtig war in diesen Jahrzehnten der Anspruch, alles zusammengetragen, was man kannte; alles zu sammeln, was außergewöhnlich und unerhört war, einschließlich verblüffender Dinge und Wesen, wie ein ausgestopftes Krokodil, das von der Gewölbedecke herabhing.¹⁹ Hochkarätige Sammlungen entstanden damals vor allem in Fürstenresidenzen, die in erster Linie ein Ziel verfolgten: visuelles diessseitiges Kapital zu generieren und zu akkumulieren. „Wundere Dich, um die Schöpfung zu preisen!“ bzw. „Schau mich an und staune!“ – so müssten in Renaissance und Barock die narrativen Imperative gelautet haben. In der 1619 entstandenen Beschreibung der Dresdner Kunstammer durch David Otto Schürer heißt es dementsprechend: „in solchen churfürstlichen Schloß ist ferner mit großer verwunderung anzusehen die in ganz Europa berufene Kunstammer, darinnen allerhand instrumenta mathematica, künstliche wercke, vortrefliche

16 Werner Muensterberger: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven.* Übers. von H. Jochen Bußmann. Berlin 1999.

17 So der Titel einer 1864 erschienenen Novelle.

18 H. Glenn Penny: *Im Schatten Humboldts. Eine tragische Geschichte der deutschen Ethnologie.* München 2019.

19 In Vertretung zahlreicher späterer Studien sei hier nur die Pionierstudie genannt: Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens.* Wien 1908.

stücken (...).²⁰ Es liegt nahe, hinter dem Passus „mit großer verwunderung anzusehen“ eine Schaulust zu vermuten, die sich selbst genügt, weil sie alle anderen Motive überstrahlt. Es galt, mit Hilfe von Objekten aus den unterschiedlichsten Bereichen analog zu Gottes Schöpfungswerk ein *Theatrum Mundi* zu schaffen, das vor allem auf die Ästhetik der Anmutung und Irritation setzt. Kunstkammerobjekte spiegeln einen ausgeprägten Sinn für Gestaltung. Die *vis plastica* brachte sich überall zur Geltung, in der Natur durch Gott oder sie selbst sowie in Kunst und Wissen durch den Menschen und seine Geschicklichkeit. Fast muss man davon ausgehen, dass damals Epochenspezifika und Schaulust eine einmalige entfesselte Liaison eingingen. Gewiss hat sich auch hier die Sammlung angesichts der Repräsentationsbedürfnisse des Sammlers, sprich des Fürsten, einem Vorbehalt zu beugen. Aber abgesehen davon, dass der Fürst der damaligen Zeit kaum anders kann als in höfischer Repräsentation zu schwelgen – der eine mehr, der andere weniger –, scheint das Ausschlaggebende zu sein, dass das Sehen und Staunen dadurch so gut wie überhaupt nicht beeinträchtigt wird, ganz im Gegenteil: es wird angefacht.²¹ Kaum etwas kommt höfischen Interessen so entgegen wie der originell in Szene gesetzte ästhetische Reiz des Momentums, der aber anders als beim Feuerwerk in der Kunstkammer verstetigt werden kann.

Inventare/Beschreibungen und *tacit knowledge*

Inventare von Kunst- und Wunderkammern stellen eine pragmatische Textgattung dar. Sie listen auf, um erste Informationen zu vermitteln und einen Überblick zu schaffen. Zugleich spiegeln die Inventare immer auch das, was Umberto Eco den „Topos der Unsagbarkeit“²² nennt: Angesichts des begrifflich kaum zu fassenden Facettenreichtums derartiger Sammlungen ist der Modus nüchterner Aufzählung auf Auszug, Beispiel und Muster angelegt und es bleibt der Fantasie der Besucher überlassen, sich den Rest vorzustellen. Oft haben wir es mit Aufstellungen im Stile eines Katalogs zu tun, die eigentlich keine Erzählungen sind. Bestenfalls kann man vielleicht von einer Textgattung zwischen Aufzählung und Erzählung sprechen. Meist ohne große Vorrede werden die Leser sogleich *in medias res* versetzt. Gegenstände, über die man verfügte, werden schriftlich nachgewiesen. Es geht um Bestandsübersicht bzw. Bestandskontrolle. „Solche Verzeichnisse haben also eine eminent praktische Funktion. Sobald sie nicht mehr dem aktuellen

20 Beschreibung der Dresdner Kunstkammer, 1619, David Otto Schürer, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. L44, fol. 31v, zitiert nach Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 39. Rudolf Berliners Definition – „Man kann es als Wesensmerkmal ‚des‘ Museums bezeichnen, daß es dem idealen Ziel der Befriedigung des auf schaubare Objekte bezogenen Bildungsbedürfnisses in seiner Universalität nachstrebt“ – wäre aller Voraussicht nach ohne die Kunstkammer-Vorgeschichte nicht denkbar. Rudolf Berliner: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge, 5 (1928), S. 237–352, hier S. 327.

21 Im Mittelalter und Moderne hingegen schränken Motivationen der Frömmigkeit und der Geschichtskompensation oft die ästhetische Augenblickswahrnehmung ein.

22 Eco: Die unendliche Liste (Anm. 6), S. 49ff.

Stand entsprachen, hatten sie ihren Wert verloren.“²³ Was Manfred Groten Mitte der 1980er Jahre am Beispiel von mittelalterlichen Schatzverzeichnissen festgestellt hat, trifft auch auf die Kataloge der Kunst- und Wunderkammern zu: In der Kunstkammer verdichten sich die Wertgegenstände einer fürstlichen Dynastie wie sonst nur noch in den Schatzkammern. Ihre Eigenschaft, als ökonomische Ressource zu dienen, die in Notzeiten abgerufen werden konnte, ist dabei stets in Rechnung zu stellen. Und wofür spätere Historiker besonders dankbar sind: Bei generationenübergreifenden Fürstensammlungen kann auf Grundlage dieser Quellen, die in regelmäßigen Abständen neu verfasst bzw. aktualisiert werden sollten, die unterschiedliche Sammlungspolitik der jeweiligen Herrscher sehr gut nachvollzogen werden.

Inventare heißen so, weil sie nüchtern und sachlich sind.²⁴ Meist fehlt ihnen so etwas wie eine Präambel, in der über das Selbstverständnis des Sammelns philosophiert wird, über die Verschränkung von Mikro- und Makrokosmos, über die Welt in der Stube.²⁵ Ist dieses Schweigen nun als Indiz für Ignoranz zu werten oder als Signal eines *tacit knowledge*, das sich von selbst versteht? Wenn es in den 1741 erschienenen „Instruktionen für den Herumführer“ durch die Naturalienkammer des Halleschen Waisenhauses heißt „Da nun der Haupt Zweck ist, die große Welt (und zwar Natur und Kunst) allhier im kleineren beisammen zu haben“²⁶, dann könnte sich hinter diesem Hinweis – einen übersichtlichen Sammlungsraum als emblematischen Ausdruck des Ganzen aufzufassen – die demonstrative Betonung einer Deutung verbergen, die inzwischen an Überzeugungskraft eingebüßt hat.

Insgesamt scheint sich die Leidenschaft des Sammelns einer theoretischen Standortbestimmung zu entziehen. Ein Blick in die schriftliche Dokumentation der Kunstkammern, in die Kataloge und Inventare zeigt immer wieder, wie karg das Sammeln mit Selbstreflexion gepaart war. Man hat gesammelt, aber nicht darüber konzeptionell nachgedacht, wie es scheint, zumindest nicht explizit. Wenn man übergreifende Rahmenerzählungen am Leben erhalten will, so empfiehlt sich eine Argumentation, wie folgt: Erzählungen – *grand récits* – werden deswegen „groß“, weil sie sich unter der Oberfläche längst verankert haben. Da sie sich von selbst verstehen, erübrigt sich ihre Ausformulierung. Gerade wenn man sich mit Kunst- und Wunderkammern auseinandersetzt, muss man sich einem stattlichen Bereich des impliziten Wissens stellen. Narrative Dimensionen sind dort wie ein

23 Manfred Groten: Schatzverzeichnisse des Mittelalters. In: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln. Hg. von Anton Legner. Köln 1985, Bd. 2, S. 149–154, hier S. 150.

24 Siehe zum Potenzial der Verschriftlichung von Sammlungen Lucas Burkart: Das Verzeichnis als Schatz. Überlegungen zu einem Inventarium Thesauri Romane Ecclesie der Biblioteca Apostolica Vaticana. In: Quellen und Forschungen in italienischen Archiven und Bibliotheken 86 (2006), S. 144–207.

25 Vgl. Dominik Collet: Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit. Göttingen 2007.

26 Nach Thomas Müller-Bahlke: Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale). Photographien von Klaus E. Göltz. Halle a.d. Saale 1998, S. 37.

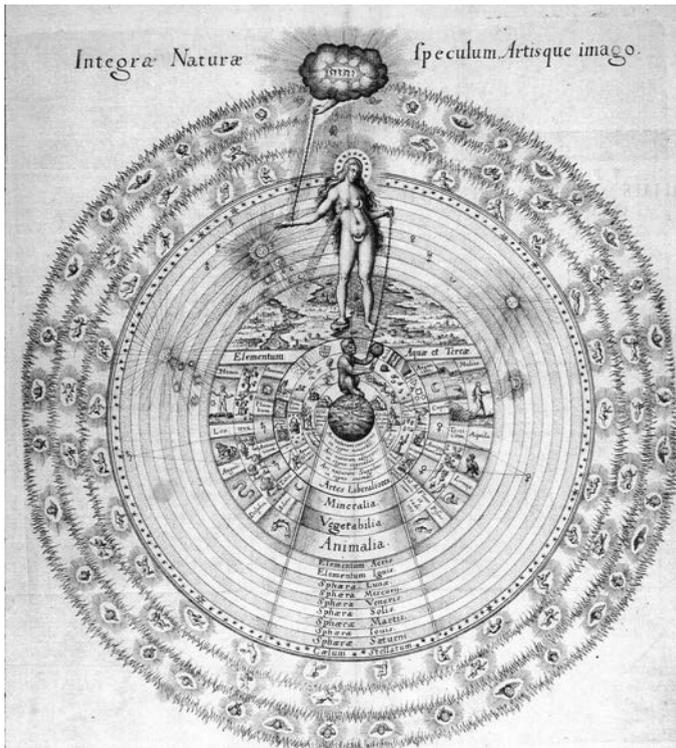


Abb. 2: Integrae Naturae speculum Artisque imago [Spiegel der gesamten Natur und Bild der Kunst], aus: Robert Fludd: *Utriusque Cosmi majoris Historia*. Teilband I. Oppenheim 1617, S. 4–5. Cornell University Library ID U0250_0042

Eisberg. Das, was expliziert wird und dokumentarisch nachgeprüft werden kann, ist nur ein Bruchteil gegenüber dem, was tatsächlich vor dem Objekt artikuliert worden ist und die Gemüter implizit bewegte.

Wenn auch in der Regel gekennzeichnet durch buchhalterische Aufstellungen, muss man davon ausgehen, dass die Kunst- und Wunderkammer in einem metaphysischen Ideenhimmel verwurzelt gewesen ist. Dennoch gibt es wohl keine real existierende Kunstkammer, die zur Grundlage von ambitionierten Systemdarstellungen zum All der Welt geworden sind, die im Reich der Bücher bei Robert Fludd oder anderen kursierten. Die Tatsache, dass sich die Dresdner Kunstkammer zum Beispiel meist über *sieben* Räume erstreckte, ist wohl nie Anlass gewesen, daraus ein astrologisch-alchemistisches Ausstellungsdispositiv bzw. Meisternarrativ zu kreieren zwischen den *sieben* Planeten und *sieben* Metallen. In Fludds *Utriusque Cosmi majoris Historia* (Frankfurt 1617) ist in bildhaft eindrucksamer Form die Struktur einer Kunstkammer eindrucksvoll wiederge-

geben.²⁷ Die aus den Wolken ragende Hand des Allerhöchsten hält eine Kette, an die Natura in Gestalt einer nackten jungen Frau gefesselt ist, die ihrerseits wieder nach der alten Theorie – *ars simia naturae* – einen Affen als Symbol der Kunst an der Leine führt. Die Figuren sind dominierend über ein System von Kreisringen gestellt, in die alles vom Menschen aus dem Universum Erfahrenswerte und Herstellbare geordnet ist (Abb. 2).

Wie die kreisrunde Graphik insinuiert, galt es für den fürstlichen Sammler, nicht weniger als alles, was in der Welt existierte, in einer facettenreich bestückten Kammer zu vereinigen. Dennoch hatte er es mit einer überschaubaren Anzahl von Objekten zu tun. Allein das *pars pro toto*-Prinzip hätte dafür gesorgt, dass daraus keine überbordenden Sammlungen abgeleitet wurden. Die Welt gründete auf einem statischen Ideengerüst. Sie war damals noch überschaubar und symbolisch vermittelbar, ob man nun an die vier Elemente denkt, an die vier Jahreszeiten oder an die sieben Metalle.

Unikalität und Klassifizierung

Werden Dinge in Verzeichnissen von Kunst- und Wunderkammern erwähnt, ist meist von *Naturalia*, *Artificialia*, *Exotica*, *Scientifica*, *Mirabilia* die Rede. Diese Pluralwörter zeigen an, Dinge in ihrer – vernetzten – Kollektivität wahrzunehmen, und nicht als einzelnes, mitunter auratisch aufgeladenes Ding. Im Vordergrund standen subkutane Narrative der Korrespondenz von Mikro- und Makrokosmos, Erzählstränge gegen Schubladisierung und analytische Klassifizierung. Ziel des Wunderkammerbesuchs war es wohl, einen Eindruck zu vermitteln, dass alles mit allem zusammenhängt. Befand man sich leibhaftig in einer Kunst- und Wunderkammer, so war man oft von Raritäten umgeben, die man wie seinen eigenen ‚Augapfel‘²⁸ hütete. Gerade am herausragenden Einzelfall können sich Geschichten andocken. Jede Märchenerzählung benötigt die Anschauung des Individuellen, um das Typische herauszufiltern.²⁹ Vom heute nicht mehr vorhandenen Einhornhorn oder dem Kirschkern mit mehr als 100 Gesichtern in Dresden über goldene Hörner aus dem 5. Jahrhundert mit eingravierten Runen in Kopenhagen und dem mantuanischen Onyxgefäß in Braunschweig bis zum ominösen Püsterich im thüringischen Sondershausen: Das Wertvolle an diesen Objekten war weniger das materielle Substrat als die Geschichten, die aus ihnen evoziert werden konnten. Sobald die Geschichten berührten, sobald sie faszinierten, schnellte das Verehrungspotential in ungeahnte Höhen.³⁰ Drei typische Wunderkammerobjekte, aus denen Geschichten nur so sprießen, seien hier im folgenden näher vorgestellt.

27 Eberhard Knobloch: Harmonie und Kosmos: Mathematik im Dienste eines teleologischen Weltverständnisses. In: Sudhoffs Archiv 78 (1994), S. 14–40, hier S. 25–30.

28 Das war ein zeitgenössischer Begriff.

29 Philipp Blom: *Let Me Tell You a Story*. Narrative Identitäten in Zeiten der Unsicherheit. Hg. von Sigmund Freud Museum. Wien 2019 (Sigmund Freud Vorlesung 2018).

30 Stefan Laube: Idyllische Idole. ‚Heilige‘ Objekte in Kunst- und Schatzkammern protestantischer Dynastien. In: Kultbild – Götze – Kunstdenkmal. Götzenkammern. Entsorgung, Um-

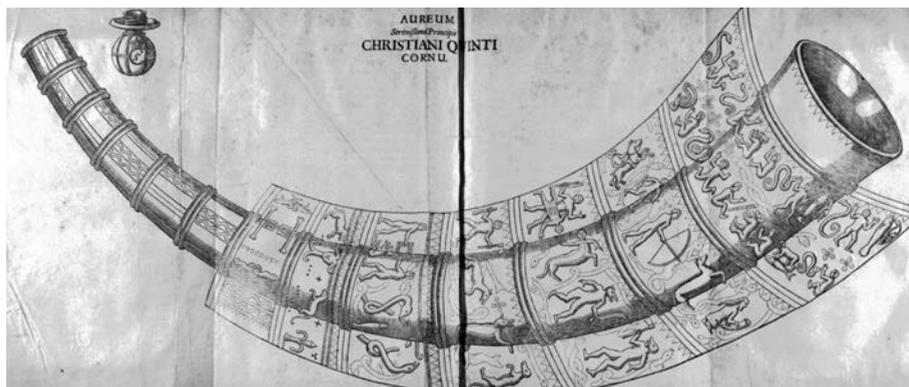


Abb. 3: Das Goldene Horn von Gallehus, erstmals illustriert bei Ole Worm: *De aureo cornu*. 1641.

Das dänische Goldhorn: Die südjütländische Ortschaft Gallehus erlangte 1639 als Schauplatz des wohl berühmtesten archäologischen Fundes in Dänemark Berühmtheit. Eine junge Frau namens Kristine Svendsdatter hatte das Horn am 20. Juli 1639 zufällig entdeckt.³¹ Sie war quasi über ein Horn gestolpert, als sie ein Feld überquerte. Ihre Freunde rieten ihr, es wegzuworfen, aber sie ging zu einem nahegelegenen Bach, um es zu waschen, und war fasziniert von seiner leuchtenden Farbe. Das Horn war aus massivem Gold, wie ihr ein Goldschmied in Tondern versicherte.³² Spätestens jetzt war das Ding ein Politikum.³³ Das Horn wurde an den König geschickt, der den Universalgelehrten Ole Worm beauftragte, es zu untersuchen. 1641 brachte er eine Abhandlung mit dem Titel *De aureo cornu* in den Druck, die auch seine Zeichnung beinhaltet, die Simon de Pas in Kupfer gestochen hatte (Abb. 3).³⁴ Das Horn maß ca. 52 cm in der Länge, ca. 71 cm dem Unterlauf

deutung und prä-museale Bewahrung vorreformatorischer Bildkultur im Luthertum (1518–1918). Hg. von Stefan Dornheim. Leipzig 2021, S. 259–281.

- 31 Willy Hartner: *Die Goldhörner von Gallehus*. Stuttgart 1998 (zuerst 1969); Graf Eric Oxenstierna: *Die Goldhörner von Gallehus*. Lidingö (Selbstverlag des Verfassers) 1956.
- 32 Es verwundert nicht, dass die Finderin im 19. Jahrhundert zu einer populären nationalen Symbolfigur aufsteigen sollte, die als Nippesfigur – in knieender Pose, das Horn in Händen haltend – Bestandteil des dänischen Einrichtungsalltags wurde.
- 33 Carsten Bach-Nielsen: *The Runes: Hieroglyphs of the North*. In: *Die Domänen des Emblems. Außerliterarische Anwendungen der Emblematik*. Hg. von Gerhard F. Strasser und Mara R. Wade. Wiesbaden 2004 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 39), S. 157–173, hier S. 162–164.
- 34 Ole Worm: *De aureo Christiani Quinti electi princeps cornu*. Hafnia [Kopenhagen] 1641. Zu Worm als Altertumsforscher Ella Hoch: *Diagnosing fossilization in the Nordic Renaissance. An investigation into the correspondence of Ole Worm (1588–1654)*. In: *A History of Geology and Medicine*. Hg. von Christopher J. Duddin, R. T. J. Moody und C. Gardner-Thorpe. London 2013, S. 307–327, hier S. 317.

entlang, hatte einen Durchmesser von ca. 10 cm bei der Öffnung und wog ca. 3,1 kg. Ausgestattet mit gepunzten und plastisch ausgearbeiteten Bildmotiven, sind Tier-, Menschen- und Sternfiguren zu erkennen. Die rätselhaften Abbildungen haben vage Deutungen bzw. einen temperamentvollen Gelehrtenstreit zwischen Runologen, Historikern und Theologen ausgelöst.³⁵ Natürlich kommen in den Deutungen Motive aus der nordischen Mythologie zur Geltung, aber auch ein Naturereignis, eine totale Sonnenfinsternis, die am 16. April 413 stattgefunden haben soll. Es wird eine magische Motivation bei der Herstellung des Horns vermutet. Offenbar sollten zukünftige Ereignisse – etwa ein drohender Weltuntergang, der sich nach damaligem Verständnis durch eine Sonnenfinsternis ankündigte – damit gebannt werden, so spekuliert und insinuiert man bis heute.³⁶ Dieses Objekt gilt übrigens als Auslöser, in Kopenhagen eine Kunstkammer einzurichten. Mit ihm verfügte Dänemark nun über das ersehnte materielle Zeugnis einer verehrungswürdigen Vergangenheit. In einem Traktat von 1644 schreibt Paul Egard, der Pastor von Nortoff in Holstein: „Wann aber das edle schöne Kunststück und rariter angesehen wird / ist es mit keinem Schatz zu vergleichen / vnd ist billich diß wunderbahre / köstliche vund kunstreiche Horn / vnter die grösten Schätze der Könige und Fürsten zu zehlen. Kan auch wohl seyn, daß bey keinem Potentaten in der gantzen Welt dergleichen Hörn zu finden sey.“³⁷ Zum narrativen Reichtum des Exponats gehört auch, dass das Objekt seit Anfang des 19. Jahrhunderts infolge einer Diebstahls Geschichte nicht mehr im Original existiert.³⁸

Der „dicke Püsterich“: Auf ein eigentümliches Ding harter Konsistenz stießen Bauhandwerker unter Kastellmauern der Rothenburg im Kyffhäusergebirge in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts. Zum Vorschein kam im Schutt der Ruinen einer ramponierten Kapelle Metallisches in ausgeprägter Konkretion: ein kniendes dickbauchiges Wesen mit pausbäckigem Gesicht, platter Nase und dicken Lippen (Abb. 4). An diesem eigenartigen Artefakt sollte sich ein lebhafter frühneuzeitlicher Diskurs zwischen Religion, Wissen und Technik entfalten, an dem sich circa fünfzig Autoren beteiligten.³⁹ Die einen sahen in ihm ein heidni-

35 Bengt Arvidsson: *Figurerna på guldhornet från Gallehus som guddomlig uppenbarelse*. Ole Worms, Paul Egards, Envald Nicolaus Randulfs och Peder Winstrus tolkningsforsk. In: *Kirkehistoriske Samlinger* (1993), S. 59–75.

36 Wolfram Euler: *Das Westgermanische – von der Herausbildung im 3. bis zur Aufgliederung im 7. Jahrhundert – Analyse und Rekonstruktion*. London, Berlin 2013, S. 27–37.

37 Paul Egard, *Theologische und Schrifftmässige Gedancken/Und Außlegung über das wunderbare / köstliche und kunstreiche gülden Horn / Des [...] Herrn Christiani des fünfften zu Dennemarck [...] Lüneburg 1644*, S. 5.

38 1802 von einem Goldschmied gestohlen und eingeschmolzen, ist das Goldene Horn nur noch durch Zeichnungen (Stiche) und Beschreibungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert bekannt. Das, was heute im Kopenhagener Museum gezeigt wird, sind Nachbildungen. 95 Jahre später sollte fast an gleicher Stelle ein zweites goldenes Horn auftauchen, sodass sie von nun an stets als Tandem gezeigt wurden. Aber auch dieses Horn gehörte zur Beute des Goldschmieds.

39 Umfassende Übersicht der verschiedenen Deutungen bei Martin Friedrich Rabe: *Der Püstrich zu Sondershausen*. Berlin 1852, S. 1–19 (Literaturbericht). Siehe jetzt Stefan Laube: *Befeuerte Aura – Das Idol von Sondershausen*. In: *Objekte als Quellen der historischen Kulturwis-*



Abb. 4: „Püsterich, vermutlich 13. Jahrhundert, Bronzeguss, Schlossmuseum Sondershausen, aus: Hessen und Thüringen – von den Anfängen bis zur Reformation. Hg. von der Historischen Kommission für Hessen (Ausstellungskatalog). Wiesbaden 1992, S. 333.

sches Götzenbild, die anderen ein apotropäisches Objekt zum Schutz des angeblich im Kyffhäuser ruhenden Kaisers Friedrich Barbarossa. Das Ding geriet auch ins Kreuzfeuer konfessioneller Polemik, verwandelte es sich doch aus der Perspektive so manchen evangelischen Pfarrers in eine pervertierte Wallfahrtsfigur.⁴⁰ Vielleicht haben wir ein Steckenpferd pyrotechnischer Experimentierfreude eines an

senschaften. Stand und Perspektiven der Forschung. Hg. von Annette Caroline Cremer und Martin Mulrow. Köln, Weimar, Wien 2017, S. 113–137; im Ashmolean Museum (Oxford) löst ein Objekt ähnlicher Gestalt faszinierende Verwirrung aus: Andreas Beyer: Fährten des Püsterich. Ein Feuerbläser auf dem Weg zum Kunstwerk. In: Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie. Hg. von dems. u. a. Berlin 2018, S. 135–144.

⁴⁰ Siegfried Saccus, Domprediger zu Magdeburg, sollte den Püsterich zum Gegenstand seiner Kanzelreden machen. Siegfried Saccus: Erklärung über die Epistelsteln auf die fürnembsten Fest durchs gantze Jahr. Magdeburg 1598, S. 9f.



Abb. 5: ‚Salbölfläschchen, sog. Mantuanisches Onyxgefäß, fünfschichtiger Sardonyx, Hochschnitt, H. 15,3 cm, 1. Jh. n. Chr., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Foto: Stefan Laube (2018).

Alchemie interessierten Mönches aus dem späten Mittelalter vor uns, oder in dem, was im *Sagenbuch des Preußischen Staates* gesagt wird, steckt mehr als ein Körnchen Wahrheit.⁴¹ Dort wird der Püsterich mit einer jener metallenen Teufelsfiguren in Verbindung gebracht, die die Mongolen in der Schlacht bei Wahlstadt im Jahre

⁴¹ Johann Georg Theodor Grässe: *Sagenbuch des Preußischen Staates*. Bd. 1. Glogau 1868, S. 452–454.

1241 vor ihrer Schlachtlinie aufstellten und die eine feurige Masse ausspuckten, damit die Pferde der abendländischen Ritter scheuten. Andere wiederum legten den Akzent auf seinen archäologischen Quellenwert oder auf seine Praktikabilität, konnte doch die gegossene Bronzefigur gut als Dampfgerät bzw. Feueranbläser, als Brandweimbrenner oder Gießkanne genutzt werden. Wie dem auch sei: Die Frage, welche Funktion das Ding ausgeübt hat, lässt uns nicht zur Ruhe kommen. Nicht wenige nahmen den „Püsterich“ in Augenschein, begutachteten ihn – vom Landgrafen Moritz V. von Hessen-Kassel, der den Beinamen „der Gelehrte“ trug und der der Figur Ende des 16. Jahrhunderts aus zerstörerischer Neugier ein Armstück abbrach, um seine Stofflichkeit bestimmen zu lassen bis zu Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottfried Schadow.

Ein antikes Salbölgefäß: Im turbulenten Kontext der Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges – bei der Eroberung Mantuas und der damit einhergehenden Plünderung – gelangte ein besonderes Gefäß in die Hände des Herzogs Franz Albrecht von Lauenburg, genauer gesagt kaufte der Herzog es für 100 Dukaten einem einfachen Soldaten ab. Bis dahin war es Bestandteil der Gonzaga-Kunstsammlung gewesen. Nach mehrmaligem Besitzwechsel sollte der Welfe Ferdinand Albrecht I. von Braunschweig-Lüneburg 1676 das Kleinod von seiner Mutter erhalten. Kernstück der von Ferdinand Albrecht zusammengestellten Kunstkammer im Schloss Bevern bei Holzminden war über viele Jahrzehnte das Mantuanische Onyxgefäß. Heute ist die ‚Hausreliquie‘ des welfischen Herzogshauses effektiv im Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig in einer Vitrine zu besichtigen (Abb. 5).⁴² Der kunstvolle Behälter zur Aufbewahrung von Salböl ist ein Meisterwerk antiker Steinschneidekunst aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es dazu, es sei „von solcher Vollkommenheit, daß von dieser Art kein schöner und kostbarer in Europa zu finden. So wol die Natur als Kunst und Alterthum sind an diesem Kleinod zu bewundern.“⁴³ Das Gefäß besteht aus einem handgroßen Sardonyx, in den Figuren im Hochschnitt eingearbeitet wurden, wobei die natürlichen Kontraste der farbigen Schichten geschickt die Bildwirkung unterstützt. Auf der Gefäßwandung sind in einem umlaufenden Fries antike Göttergestalten dargestellt, von Demeter, der Göttin der Fruchtbarkeit, bis zu Persephone, der Göttin der Unterwelt.⁴⁴ Legendär wurde das Fläschchen aber vor allem deswegen, weil es mit einer Geschichte aus dem Alten Testament in direkte Verbindung gebracht wurde, imaginiert man doch in dem Fläschchen das Salbölgefäß König Salomos. So überliefert es der Herzog in seiner

42 August Fink: Die Schicksale des Onyxgefäßes. In: Das mantuanische Onyxgefäß, Braunschweig 1950 (Kunsthfte des Herzog Anton Ulrich-Museums 5), S. 13–20; Regine Marth: Das Mantuanische Onyxgefäß. In: 250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung. Hg. von Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig (Ausstellungskatalog). München 2004, S. 130–131.

43 Johann Hinrich Eggeling: Kurtze Beschreibung Eines Heydnischen Opfer-Gefäßes, Welches gantz aus einem Onyx künstlich geschnitten (...). Braunschweig 1712, S. 4.

44 Gerda Bruns: Das Mantuanische Onyxgefäß. Braunschweig 1950, S. 3–12.

Kunstkammerbeschreibung: „Auß offt erwehnten scriptis ersiehet man gleichfals das offerwehnte rare und denkwürdige Mantuanische Geschirr ... sey dem König Salomo auß Aegypten von König Hyram überschickt, und Er darauß gesalbet worden.“⁴⁵ Dieser Konnex und damit zusammenhängend das vermutete hohe Alter des Onyx tragen zu dem sagenhaften materiellen Wert bei, dem man dem Fläschchen zuschrieb.⁴⁶

Goldhorn, Püsterich und Salbölgefäß – derartig sonderbare Objekte zogen Geschichten unterschiedlichster Couleur magisch an. Sie spiegeln den Wunsch von Herrschaftseliten, ‚authentische‘ Objekte in Szene zu setzen, die Zeugnis von sagenhaften Zeiten ablegten. Im Modus des Unveräußerlichen und Unantastbaren konstituierte sich um sie so etwas wie ein Gravitationsfeld, das weitere gehaltvolle Objekte angezogen hat – bis eine einschlägige Sammlung entstehen konnte. Für die Ethnologin Annette Weiner bildet das Paradox des „keeping-while-giving“ eine besondere Form des Austausches, um die Akkumulation zu erleichtern und dabei die Hierarchien zwischen Geber und Empfänger sowie Empfänger und Geber zu bekräftigen.⁴⁷ Unveräußerliche Besitztümer werden ihr zufolge gehorht, erhalten und vererbt. Erst von dieser Ausgangsposition aus kann Autorität erwachsen, die aus seinem Besitzer einen beehrten Tauschpartner machen. An solchen Dingen verdichten sich aber auch Geschichten des Findens, Gebens, Sammelns und Ausstellens. Von ihnen geht eine ‚agency‘ aus. Auratische Wirkung war den Objekten sicher, wenn sie jenseits gängiger Ordnungsmuster eine Zone des Zwiespalts, der schillernden Mehrdeutigkeit erzeugten. Fast schien es so: Je weniger man von den außerordentlichen Dingen Valides, Tragfähiges, Präzises wusste, umso anziehender waren sie, desto mehr konnte man auch abenteuerlichen Deutungen freien Lauf lassen.⁴⁸

45 [Ferdinand Albrecht I.]: Sonderbahre aus göttlichen Eingaben andächtige Gedanken (...). BERN 1677, S. 117, siehe auch Jill Bepler: Die Kunstkammer zu BERN. In: Barocke Sammellust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Friedrichs Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687). Hg. von Jill Bepler. Weinheim 1988, S. 114–148, hier S. 126.

46 Wie sehr man mit diesem kleinen Objekt in die große Politik eingreifen konnte, zeigt eine Episode kurz vor Kriegsende 1945. Das Mantuanische Onyxgefäß war mit anderen Kunstgütern ins Schloss Blankenburg (Harz) gelangt. Als amerikanische Truppen immer näher rückten und die Stellung haltenden Deutschen vor der Frage standen, ob Stadt und Schloss nun heroisch verteidigt werden sollten, konnte der Hinweis auf das Onyxgefäß genügen, die Weichen auf Abzug zu stellen. Der kaum zu ermessende historische Wert des Gefäßes wurde herausgestrichen, kurzerhand machte man es zu dem Gefäß, mit dem die deutschen Könige in Rom zum Kaiser gesalbt worden waren. Stets sei es bewahrt worden, jetzt läge sein Schicksal allein in der Hand des deutschen Befehlshabers. Tatsächlich verfehlte diese Argumentation ihre Wirkung nicht. Das Militär zog sich aus der Umgebung des Schlosses zurück, die Bombardierung unterblieb. Marth: Das Mantuanische Onyxgefäß (Anm. 44), S. 131.

47 Annette Weiner: *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*. Berkeley 1992.

48 Das Wunschenken, eine ehrwürdige, lange zurückreichende Tradition aufzubauen, war in manchen Herrscherhäusern so ausgeprägt, dass auch Fälscher leichtes Spiel hatten, wie der Fall der so genannten Prillwitzer Idole belegt, die Mitte des 18. Jahrhunderts im Territorium der Herzöge zu Mecklenburg-Strelitz auftauchten, siehe Charlotte Kurbjuhn: Zur konstruierten Zeitlichkeit fremder Dinge und gefälschter Sammlungen. In: *Präsenz und Evidenz*

Die Kunstkammer als Universalsprache

Vielleicht kann man die Produktivität im Wechselverhältnis von Narrativik und Materialität noch deutlich steigern, wenn man – probeweise die mediale Korrelation von Text und Objekt ganz *ad acta legend* – den Versuch startet, aus dem materiellen Gehalt und dem Muster einer Kunstkammer, aus ihrem Interieur und Arrangement eine Bild- bzw. Dingsprache abzuleiten. Dahinter steckt die Prämisse, dass der materielle Ausdruck von Sammlungen über explizite Formeln und Formulierungen in Inventaren und Beschreibungen deutlich hinausgeht.⁴⁹ Vielleicht ist es möglich, Kunst- und Wunderkammern auch im Kontext der damals fast zur Mode gewordenen Versuche der Gelehrtenschaft – von Jan Amos Comenius bis zu John Wilkens – zu sehen, eine Universalsprache zu entwickeln, die nach spontanen Mechanismen der Dingwahrnehmung und Bildwirkung funktioniert.⁵⁰ Die Sammlung als piktographischer Komplex sozusagen, das aus Objekten in ihren Verschachtelungen und Rahmungen besteht, um die *ars combinatoria* zur Entfaltung kommen zu lassen – als Kontrastprogramm zur am Ende des 17. Jahrhunderts sich etablierenden Sprachenvielfalt, die von nicht wenigen als babylonisches Sprachengewirr empfunden wurde. Die Produktion vernakularsprachlicher Abhandlungen hatte immer mehr zugenommen, die Übersetzer wurden immer fleißiger. Es war immer aufwändiger, immer schwieriger, sich gegenseitig zu verstehen. Wie es aussieht, stellt sich die Kunstkammer gegen diesen Trend. Hier waren Augenmenschen in ihrem Element. Jede spezialisierte Herangehensweise abweisend, wurden Phänomene nicht isoliert, sondern als Verknüpfungspunkte in einem Netz aufeinander verweisender Bedeutungen betrachtet. Prädestiniert für ein derartiges *pars pro toto*-Denken waren nicht bekannte und vertraute Dinge, sondern Dinge, die durch ihre Außergewöhnlichkeit und Seltenheit hervorstachen. Dinge tragen Zeichen, deren Bedeutung man abrufen kann, sobald man das Ding sieht – nach dem Motto 'Dinge sagen mehr als tausend Worte'.⁵¹ So transportiert der Kirsch kern mit mehr als 100 herausgeschnitzten Köpfen neben der Lust am Kuriosen immer auch die Bedeutung, dass man so etwas nur dann imstande ist herzustellen, wenn man über beste Werkzeuge und Linsen verfügt. Vor allem

fremder Dinge in Europa des 18. Jahrhunderts. Hg. von Birgit Neumann. Göttingen 2015, S. 252–274.

49 Siehe Hinweise darauf bereits bei Mieke Bal: *Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting*. In: *The Cultures of Collecting*. Hg. von John Elsner und Roger Cardinal. London 1994, S. 97–115.

50 Aleida Assmann und Jan Assmann: *Hieroglyphen: altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie*. In: *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. Hg. von dens. München 2003, S. 9–27; Thijs Weststeijn: *Signs that Signify by Themselves. Writing with Images in the Seventeenth Century*. In: *The Making of the Humanities*. Vol. 1: *Early Modern Europe*. Hg. von dens., Rens Bod und Jaap Maat, Amsterdam 2010, S. 133–159; Umberto Eco: *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München 1994.

51 Siehe zu „Semiophoren“ als „Zeichenbehältern“. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums*. Vom Sammeln. Berlin 1988.

deswegen wurde dieses Objekt zum Wahrzeichen der Sammlung,⁵² wie eine Reisebeschreibung Mitte des 17. Jahrhunderts betont.⁵³

Dass die Zeitgenossen damals weitaus ausgeprägter, als wir es gewohnt sind, in Bildern und auch Materialitäten dachten, zeigt auch die 1671 in Deutsch und Latein vom Astronomen, Mathematiker und Kunstkammerverwalter Tobias Beutel verfasste repräsentative Abhandlung zur Dresdener Kunstkammer, die den emblematischen Titel „Cedern-Wald“ oder genauer „stets grünender hoher Cedern-Wald“ erhielt.⁵⁴ Herrschaftsrepräsentation mag bei der Titelwahl im Vordergrund gestanden haben, zumal Kurfürst Johann Georg II. dreizehn Jahre zuvor unter dem Zeichen des Zedernbaums in die „Fruchtbringende Gesellschaft“ aufgenommen worden war. Beutel nutzt nun die Einleitung, die Eigenschaften des Zedernbaums sowie seines Holzes zu beschreiben. Insbesondere die Libanon-Zeder war von so beeindruckender Größe und Stärke, „daß sie kaum von 6 oder 7 Mann umfasst werden“⁵⁵ kann. In der christlichen Symbolik stand sie unter anderem als Symbol für die Ecclesia und das Kreuzholz, der Leib Christi wurde mit Zedernholz verglichen. Als hochgeschätztes Baumaterial ist die Zeder auch im Alten Testament genannt. Ihr wohlriechendes, nahezu unvergängliches Holz garantierte Schutz vor Beschädigungen aller Art. In diesem Sinne zitiert der Autor ein geflügeltes Wort seiner Zeit: „Wenn man Wercke verewigen wolle“, man sie „würdig in Cedern einverleiben“ solle – wie gesagt, alles Eigenschaften, die dem Herrscherlob dienten; zugleich kann die Metaphorik ihre Wirkung nur dann entfalten, wenn man Sensibilität in Materialkunde an den Tag legte.

Leere Literalität und gefüllte Oralität

Die Aussagekraft des Textmediums scheint begrenzt: Die Realität einer Kunstkammer ist oft facettenreicher, vielleicht auch chaotischer, als es die auf Ordnung bedachte Liste in den begleitenden Beschreibungen vermuten lässt. Das war Tobias Beutel nur zu bewusst. Am Ende seines Rundgangs betont er, dass „zwar das herrlich gezierte und helleuchtende Chur=Fürstliche hohe Regal=Werck der

52 Der Schenker – es handelt sich um den Hofmarschall Christoph von Loß aus Pillnitz, der 1587 dieses Stück Kurfürst Christian I. übereignete – spielt hingegen kaum eine Rolle, wenn es darum geht, die Bedeutung des Objekts zu steigern, siehe Jean Louis Sponsel: *Das Grüne Gewölbe zu Dresden: eine Auswahl von Meisterwerken der Goldschmiedekunst*. Band IV. Leipzig 1932, S. 45.

53 Johann Joachim Müller: *Reisse Diarium bey Fürstlich Sachsen Weimarischer Abschickung nach Dresden und Annaburg* (1654). In: *Entdecktes Staats-Cabinet*. Darin nen so wohl das jus publicum, feudale u. ecclesiasti cum, nebst der Ceremoniel- und Curialien-Wesen, als auch der Kirchen- u. politischen Historie, samt der Genealogie und Literatur, 8, 1717, S. 224–237, S. 235.

54 Tobias Beutel: *Chur-Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern-Wald/ Auf dem grünen Rauten-Grunde Oder Kurtze Vorstellung/ Der Chur-Fürstl. Sächs. Hohen Regal-Wercke/ Nehmlich: Der Fürtrefflichen Kunst-Kammer [...]. Dresden 1671; vgl. Katrin Schlechte: *Die Kunstkammer zur Zeit Johann Georg II. und Johann Georg III. im Spiegel von Tobias Beutels Cedern-Wald*. In: Syndram und Minning (Hg.): *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer* (Anm. 1), S. 109–119.*

55 Ebd. („Eintritt“), o. S.

Kunst=Kammer etwas entworfen“ sei, jedoch „die kostbaren und unschätzbaren Kunst-Sachen/ [...] dem Gesichte viel herrlicher und in weit grösserer Anzahl erscheinen [...] als allhier kan gesagt und beschrieben werden.“⁵⁶

Diese Leerstellen im Katalog und in den Beschreibungen konnten strategisch genutzt werden. Sie stellten geradezu eine Einladung dar, die Objekte im mündlichen Austausch weiter aufzuladen. Dazu ein Beispiel: Im fünften Raum der Dresdener Kunstkammer war eine besondere Attraktion zu bestaunen. Von der Decke herab hing an einer goldenen Kette ein Einhorn oder besser gesagt ein Einhornhorn. Der Körper des Einhorns glich manchmal dem eines Pferdes und manchmal dem einer Ziege – das wichtigste unterscheidende Merkmal blieb das spitz zulaufende Stirnhorn. Dieses war üblicherweise gerade, gelegentlich aber auch gewunden; es ermöglichte dem Tier, sich zu verteidigen und seine Feinde zu töten, zugleich aber konnte es – wie es hieß – alles Gift aus Flüssen oder Teichen ziehen.⁵⁷ Unter den mythischen Tieren galt das Einhorn als besonders schwer zu fassen, weil es so scheu sei, dass es sich nur von einer Jungfrau fangen lasse. Die Kirchenväter und nach ihnen zahlreiche mittelalterliche Autoren bestätigten die Gleichsetzung der Einhornjagd mit der Menschwerdung Christi durch die Jungfrau Maria. Nur von einer Jungfrau habe sich das Fabeltier zähmen lassen, indem es seinen Kopf in deren Schoß legte. Wie bei kaum einem anderen Naturobjekt waren beim vermeintlichen Horn des Einhorns biblische Heilsgeschichte und Magie miteinander verquickt. Durch zahlreiche Versuche galt es als erwiesen, dass das Horn Gift anzeigte, begann es doch in Gegenwart bestimmter Substanzen Feuchtigkeit anzusetzen, zu ‚schwitzen‘, wie es in zeitgenössischen Reisebeschreibungen und Enzyklopädien hieß.⁵⁸ Spinnen und Skorpione ließen offenbar bei Kontakt mit der Hornsubstanz ihr Leben. Heilkundige schlossen aus diesen Phänomenen, dass der Gebrauch von Bechern oder Geschirr aus der Stange des Einhorns vor Giftanschlägen schütze. Die Stange des Einhorns gewann so den Rang eines äußerst wertvollen Gegenstandes, schien es doch die Wahrheit der Schrift und damit mittelbar die physische Existenz des Erlösers zu beweisen.

Das Horn des Einhorns als legendäres Geschenk Hārūn ar-Raschīds an Karl den Großen zierte den sakralen Raum der Abteikirche von Saint-Denis, wo es im Gewölbe des Chors zu sehen war. Conrad Gessner zählte die beiden Exemplare aus der Kathedrale von San Marco in Venedig zu denjenigen, deren Authentizität nicht angezweifelt werden könne. Und auch die Dresdener Kunstkammer konnte ihre Besucher mit einem besonders schönen Exemplar anlocken. Obwohl der

⁵⁶ Ebd. („Beschluß dieser vorhergehenden Beschreibung“), o. S.

⁵⁷ John Cherry: Einhörner, In: Fabeltiere – Von Drachen, Einhörnern und anderen mythischen Wesen. Hg. von dems. Stuttgart 2009, S. 68–112. Stefan Laube: Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum. Berlin 2011, S. 78–82.

⁵⁸ Conrad Gesner: *Historia Animalium. Liber Primus, de Quadrupedibus Viviparis*. Frankfurt a.M. 1603 (zuerst 1551), S. 693f.; Ambroise Paré, *Discours de la licorne* [1582], in: *Œuvres complètes*. Bd. 3. Hg. von J.-F. Malgaigne. Genf 1970 [Nachdruck der Pariser Ausgabe 1841], S. 491–519, hier S. 499.

dänische Naturforscher Ole Worm bereits 1638 die vermeintliche Stirnwaffe des mythischen Wesens als Eckzahn eines Narwales identifiziert hatte, gehörte das Dresdner Exemplar als Horn des Einhorns im gesamten 17. Jahrhundert weiterhin zu den meistbewunderten Schätzen der Kunstkammer. Schauen wir in die Inventare und Beschreibungen, dann stellen wir fest, dass sie eher knapp auf diesen Gegenstand eingehen, wenn auch meist deutlich wird, dass es sich bei ihm um einen ganz besonderen Gegenstand handelt. Nach Tobias Beutel wurde das Horn des Einhorns „als ein ungemeines un aufrechtes“ beschrieben und sein Wert „auff eine Tonne Goldes geschätzt“⁵⁹. So wortkarg die Katalogeinträge bei diesem Objekt sind, so beredt wird der mündliche Austausch in Konfrontation mit dem Objekt gewesen sein.⁶⁰ Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass sich die Kunstkammer zu Beginn des 19. Jahrhunderts sang- und klanglos dieses Objekts entledigte. Beim Parcours der heutigen Kunstkammer-Präsentation können die Besucher hingegen wieder ein stattliches Exemplar eines Narwalzahns bestaunen. Dass es nicht allzu alt ist und auf dem Zoologica-Markt unserer Zeit erworben worden ist, wird meist dezent verschwiegen, geht es doch darum, mit Hilfe dieser Naturalie zunehmend verblasste legendäre Geschichten wieder zu verlebendigen.

Eine ähnliche Diskrepanz zwischen lückenhafter Beschreibung in den Inventaren und blumigen Geschichten aus der populären Reiseliteratur ließe sich bestimmt bei den Relikten aus fernen Ländern feststellen. Aus den Lesefrüchten verknüpften Kundige – ob es nun der Kunstkammerer selbst war oder interessierte Besucher, die sich die Sammlungen selbstständig erschlossen – zahlreiche Objekte mit dem Kannibalismus der ‚Wilden‘. Erzählungen verwandelten auch ganz gewöhnliche Dinge in furchteinflößende Raritäten, wenn hervorgehoben wurde, dass Rasseln oder Keulen aus den Schenkelknochen von Menschen bestünden. Da die geographischen Angaben äußerst vage gehalten waren, übertrugen sich solche Schilderungen leicht auch auf andere ‚indische‘ Objekte. Vor den Augen der Besucher entstand so das Bild einer homogenen, naturhaft primitiven ‚Gegenwelt‘.⁶¹

Aus der Kunstkammer von Herzog Ferdinand Albrecht in Bevern sei hier eine brasilianische Kokosnuss mit Schnitzereien von drei indigenen Bewohnern vorgestellt (Abb.6). Die Inschrift im Innern der Nuss lautet: „Früchten Cocus genandt, gearbeitet/durch die wilten so genennet werden/ Menschenfresser, oder Cabus, / in ihrer Sbrach.“⁶² Während sich im Text mit der Zuschreibung – aufgrund zeitge-

59 Beutel, fol. G1v. Vgl. Dirk Weber: Von stummen Zeugen und illustrativen Zeugnissen exotischer Welten. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden (Anm. 1), S. 247–261, hier S. 248f.

60 Siehe zur zeitgenössischen Vermittlung und Rezeption der Kunstkammer Christine Nagel: Professionalität und Liebhaberei: Die Kunstkammerer von 1572 bis 1832. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 361–379; Claudia Brink: Die Dresdner Kunstkammer und ihr Publikum im 17. Jahrhundert. In: Syndram und Minning (Hg.): Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer (Anm. 1), S. 361–379, 381–407.

61 Siehe zur „projektiven Ethnographie“ Collet: Die Welt in der Stube (Anm. 25), S. 332–349.

62 Nach Rudolf-Alexander Schütte: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braun-



Abb. 6: Ungefasste Nuss mit Schnitzereien von drei Indianern, Brasilianisch, Mitte des 17. Jh., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum., aus: Rudolf-Alexander Schütte: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. *Pretiosa und allerley Kunstsachen* aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Mit Beiträgen von Alfred Walz. Hg. von Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Braunschweig 1997, S. 200.

nössischen Beschreibungen glaubte man von den Indianern, dass sie Kannibalen, „Menschenfresser“ seien – eine abwertende Stereotypisierung fremder Lebensweisen anbahnt, strahlt das Objekt selber eine ganz andere Evidenz aus. Exotisches Material und menschliche Kunstfertigkeit gehen eine Symbiose ein. In dem Sinne unterscheiden sich derartige Objekte aus fernen Gegenden kaum von denen europäischer Herkunft. Gesammelt wurden beide aus ähnlichen Motiven – aus Neugierde, wegen ihrer Seltenheit, handwerklichen Leistung oder ihres materiellen Werts.

Ausblick

Der Phänomenologe Wilhelm Schapp, der mit seiner Geschichtenphilosophie bekannt geworden ist – etwas vollkommen anderes übrigens als Geschichtsphilosophie –, sieht in anthropologischer Perspektivierung beim Menschen ein „rätselhaftes Bekanntsein von Geschichten“ – ein Umstand, der sicherstelle, dass wir

schweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel. Mit Beiträgen von Alfred Walz. Braunschweig 1997, S. 200f.

eine Geschichte zumindest implizit immer schon vom ersten Wort an im Griff hätten; denn so wie „eine Wurfleine die erste Verbindung zwischen zwei Schiffen herstellt“⁶³ könnten wir gleichsam in ihrem Auftauchen bereits die ganze Geschichte an uns heranziehen. So wie der Mensch nach Schapp in „Geschichten verstrickt“ – so der Titel seiner Abhandlung – ist, so hängen auch an Objekten in Wunderkammern Geschichten, die aber von Bestandsverzeichnissen und Beschreibungen, wenn überhaupt, nur sehr rudimentär fixiert worden sind.

Die Beziehung zwischen Text und Objekt in den Beschreibungen und Inventaren ist in der Regel sachlich und konkret. Die Texte sind zum Teil so anspruchslos und einfach, dass von einer Konkurrenz zwischen Text und Objekt überhaupt keine Rede sein kann. Das Ensemble der Dinge ist hier der Star, das Ding im Raum mit seinen Nachbarschaften. Auch fehlen in den Begleittexten meist Jahreszahlen, d.h. die Texte kamen meist ohne präzise zeitliche Bestimmung aus. Das sollte sich im 18. Jahrhundert grundlegend ändern. Prozesse der Systematisierung und Verzeitlichung veränderten die Ordnung der Dinge grundlegend. Während *Naturalia* in die Rolle von Exemplaren taxonomischer Modelle schlüpfen, waren *Exotica* bzw. *Ethnographica* jetzt verstärkt mit einem Zeitindex versehen, was zugleich hieß: Kriterien ästhetischer Ausstrahlung traten in den Hintergrund.⁶⁴ Während im Rezeptionsrahmen von Staunen und Neugier die Evidenz des Ungewöhnlichen eine wichtige Ressource dargestellt hatte, verwandelt sich das außerordentliche Ding – als taxonomisches und historisches Dokument in der Vitrine stillgestellt – zum Objekt der wissenschaftlichen Projektion.⁶⁵ Um der empirischen Fülle der Erscheinungen Herr zu werden, wird der Text zum Ordnungsmedium und die Zeit zum Taktgeber. Gerade in der zeitlichen Reihung kann sich der vergleichende Blick auf die Kulturen entfalten. Neue Narrative konnten entstehen, Erzählungen des zivilisatorischen Fortschritts. Sie setzten Herrschaftsanspruch und Wissenschaftsdominanz des Okzidents in Szene. Ganz anders wirkte die klassische Kunstkammer, die in kreisenden Erzählungen über das Sichtbare hinaus die elementaren Strukturen zwischen Gottes Schöpfung und der schöpferischen Tätigkeit des Menschen durch das Prinzip der Analogie veranschaulichen wollte. In diesen Narrativen war die Grenze zwischen eigen und fremd ebenso fließend wie die zwischen Kunst und Natur.

63 Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Frankfurt a.M. 2012 (zuerst 1953).

64 Siehe Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1976; vgl. dazu das Modell eines „Chronotopos“ (Michael Bachtin) als grundlegende Sinnfigur der Moderne, wo sich die Funktion der Dinge v. a. darin erschöpft, Platzhalter in einem Tableau des Vorher und Nacher zu sein, bei Hans Ulrich Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010, S. 48f.

65 Stefan Laube: *Schaufenster in die Ferne. Exotische Dinge in welfischen Kunstkammern*. In: Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz* (Anm. 48), S. 185–204, hier S. 194–197.

Text und Wunderkammer aus performativer Sicht

Peter M. McIsaac

Die vielfältigen Äquivalenzen zwischen Texten und Sammlungen der Renaissance und der Barockzeit werfen Fragen bezüglich des musealen Erzählens auf. Da diese am besten durch die Berücksichtigung der medialen Besonderheiten bei der Herstellung von Bedeutung, Wissen und Affekten in objektbasierten Erzählvorgängen beantwortet werden können, wird ein performativer Ansatz entwickelt. Er hebt hervor, dass Leser:innen bzw. Besucher:innen bei der Produktion von Bedeutung, Wissen und Affekten eine Schlüsselposition einnehmen, insbesondere bei der konkreten narrativen Entfaltung in den jeweiligen medialen Umgebungen (Text und Ausstellung). Um dies zu verdeutlichen, werden neben einer theoretischen Erläuterung Beispiele aus den Präsentationsformen der überlieferten Kunst- und Wunderkammern und aus einem literarischen Text, Tommaso Campanellas *Der Sonnenstaat*, herangezogen.

Einer der faszinierendsten Aspekte der vormodernen Wunderkammer ist die besondere Beziehung von Text und Objekt. Anders als im Verhältnis der Museen und der Literatur seit etwa 1800 zueinander wurde in Renaissance und Barockzeit zwischen physisch-räumlichen Schaustellungen und textuellen Ansammlungen von wundersamen Materialien funktionell nicht scharf unterschieden.¹ Angesichts ihrer kontemplativen und kommunikativen Zwecke konnte die vormoderne Wunderkammer in verschiedenen medialen Formen auftreten. Wie Wolfgang Ernst treffend formuliert:

For a long time, in fact, the *museum* was not a place but a text, occupying a position in the discursive field somewhere between *bibliotheca*, *thesaurus*, *studio*, *galleria* and *theatrum*. Museology was a practice located between cognitive contemplation, philological collation, and a concrete object-oriented collecting activity. *Museum Britannicum*, for example, could be the name of a book, an encyclopedia of knowledge, rather than referring to the British Museum on Great Russell Street in London.²

-
- 1 Wie Lorraine Daston und Katherine Park argumentieren, war eine Trennung von Text und Objekten des Wunderbaren auch im Mittelalter nicht vorhanden, sie sprechen sogar von einer Dominanz der Texte in Bezug auf die Wahrnehmung von Wundern: „Naturwunder waren textualisierte Objekte.“ Lorraine Daston und Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur*. 1150–1750. Berlin 1998, S. 79.
 - 2 Wolfgang Ernst: *Archi(ve)textures of Memory*. In: *Museums and Memory*. Hg. von Susan A. Crane. Stanford 2000, S. 17–34, hier S. 18.

Diese Äquivalenz zwischen Texten und Sammlungen der Renaissance und der Barockzeit wirft viele Fragen bezüglich des musealen Erzählens auf. Meine These lautet, dass diese Fragen am besten durch die Berücksichtigung der medialen Besonderheiten bei der Herstellung von Bedeutung, Wissen und Affekten in objektbasierten Erzählvorgängen beantwortet werden. Um eine entsprechende Herangehensweise zu entwickeln, möchte ich auf den Überlegungen der Narratologin Mieke Bal aufbauen und einen performativen Ansatz vorstellen. Das Ziel dieses Ansatzes ist es, die Rolle der jeweiligen medialen Formen und menschlichen Akteure bei der Wahrnehmung und Sinnerstellung zu präzisieren. Ein solcher performativer Ansatz betont, dass eine Lektüre bzw. ein Ausstellungsbesuch aus einer Aneinanderreihung von individuellen Elementen (z.B. Satzteilen und Sätzen, individuellen Objekten im Raum) besteht, die von den Leser:innen bzw. Besucher:innen in ein zusammenhängendes Nacheinander zeitlicher und räumlicher Verhältnisse gesetzt werden. Eine solche Sichtweise hebt die Schlüsselposition der Leser:innen bzw. der Besucher:innen bei der Produktion von Bedeutung, Wissen und Affekten hervor, denn ihre Beteiligung und ihre Entscheidungen bestimmen die konkrete narrative Entfaltung, die in den jeweiligen medialen Umgebungen entsteht. Während eine solche Herangehensweise Einsichten in die Verhältnisse von objektbasierten Texten und Schaustellungen aus allen Epochen verspricht, ist sie für die Analyse von vormodernen Texten und Kunst- und Wunderkammern besonders relevant. Denn für diese sind die Unterscheidungen von Text und Ausstellung, Strategien der Verräumlichung, der Ordnungsfindung und der Rekursivität auf ganz anderer Basis vorauszusetzen als in späteren Epochen. Um dies im Folgenden zu verdeutlichen, werden neben einer theoretischen Erläuterung Beispiele aus den Präsentationsformen der überlieferten Kunst- und Wunderkammern und aus einem literarischen Text, Tommaso Campanellas *Der Sonnenstaat*, herangezogen.

Den Ausgangspunkt für meinen Ansatz bildet die These, dass der zentrale Zweck von Wunderkammern – wie von musealen Präsentationen generell – in einer Begegnung mit Objekten liegt, die der kommunikativen Vermittlung von Inhalten dient. Hilfreich für ein nuanciertes Verständnis dieser Vermittlung, wie ich auch in anderem Kontext argumentiert habe, ist Bals Einsicht, dass die kommunikativen Situationen, die in Museen und Ausstellungen entstehen, auf Gesten der Bloßlegung, der Enthüllung beziehungsweise des Zeigens materieller Gegenstände basieren.³ Bezeichnend für diese Gesten ist, dass sie wie spezifische Sprechakte diskursiv analysierbar sind.⁴ Diese Idee erläuternd schreibt Bal:

3 Einen ähnlichen theoretischen Rahmen für eine performative Herangehensweise in Bezug auf Ausstellungen habe ich früher im Kontext von populären anatomischen Ausstellungen vorgestellt. Vgl. Peter M. McIsaac: Die medizinische Venus. Die performative Basis von anatomischen Zurschaustellungen vor und um 1900. In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Hg. von Gaby Pailer und Franziska Schößler. Amsterdam 2011, S. 313–328.

4 Mieke Bal: Das Subjekt der Kulturanalyse. In: dies.: *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M. 2002, S. 35–36.

Das Suchlicht, dessen ich mich [...] bediene, ist die Vorstellung, daß Gesten des Zeigens als diskursive Akte angesehen werden können, am besten als (oder ähnlich wie) spezifische Sprechakte. [...] Wie in allen Diskursen, die hauptsächlich aus derartigen Sprechakten bestehen, verhält es sich auch bei Expositionen so, daß eine ‚erste Person‘ (der Ausstellende oder Kurator) einer ‚zweiten Person‘ (dem Besucher bzw. der Besucherin) etwas über eine ‚dritte Person‘ sagt, nämlich über das ausgestellte Objekt, das nicht am Gespräch beteiligt ist.⁵

Anhand dieser drei kommunikativen grammatischen Positionen entwirft Bal eine sogenannte „Grammatik der Schaubestellung“, die museale Schauräume betont, aber auch für bestimmte literarische Texte relevant ist.⁶ Indem der direktive Sprechakt „Sieh hin!“ als Konsequenz dieser Gesten der Bloßlegung vollzogen wird, liefert er die strukturelle Basis für jede darauf bauende museale Kommunikation.⁷

Die Notwendigkeit leiblicher Besucher:innen bzw. Leser:innen – Bals „zweiter Person“ – für die Realisierung des direktiven Sprechaktes macht zugleich klar, dass interpretative Schlüsse bei Gesten der Schaubestellung nicht von vornherein festgelegt sind, auch wenn die räumliche materielle Umgebung keineswegs neutral ist. Viel eher erfolgt die Herstellung von Bedeutung, Wissen und Affekten im Moment der Begegnung mit den ausgestellten Gegenständen in konkreten Kontexten und unter Umständen, die von Museumsdirektor:innen oder Kurator:innen wohl antizipiert, aber nicht vollständig determiniert werden können. So gesehen haftet einem Museumsbesuch eine grundsätzliche Ereignishaftigkeit an, die ihn im Sinne kultureller Performanz emergent und unberechenbar macht.

Die spezifische Medialität von Ausstellungen und Museen hat allerdings zur Folge, dass sich museale Performanz in der Regel anders gestaltet als in einem Medium wie dem Theater. Während die sogenannte „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“ laut Erika Fischer-Lichte eines der prägenden Merkmale der theatralen Performanz darstellt, ist die leibliche Anwesenheit einer ausstellenden Instanz – zum Beispiel Kurator:innen oder Führer:innen einer Besuchergruppe – in modernen Museen und Ausstellungen eher die Ausnahme.⁸ Dass die Situation in vormodernen Kontexten anders war, werde ich gleich gezielt thematisieren. In modernen Ausstellungskontexten findet die Kommunikation zwischen den ‚Ausstellende[n]‘ und den ‚Besucher:innen‘ hauptsächlich über Objekte, Etikette, Texte, architektonische Elemente sowie manchmal auch technologische Hilfsmittel (zum Beispiel *Audioguides*) statt, deren Gestaltung die Verhältnisse der einzelnen Gegenstände zueinander bestimmt und sie dadurch bedeutungsvoll

5 Bal: Das Subjekt der Kulturanalyse (Anm. 4), S. 35–36.

6 Peter M. McIsaac: *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*. University Park, PA 2007, S. 15. Die Formulierung erfolgt auf der Basis von den Erläuterungen in Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. New York 1996, S. 3–4.

7 Bal: Das Subjekt der Kulturanalyse (Anm. 4), S. 35.

8 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 47.

erscheinen lässt. Wie Bal am Beispiel von zwei unterschiedlichen Durchgängen durch das New Yorker Museum of Natural History zeigt, besteht die Kommunikation in Ausstellungskontexten durch „a specific exchange between [...] visual and verbal discourses,“ deren Effekte anders aussehen würden, wenn man die Elemente anders kombinierte.⁹ Wie Bal an mehreren Stellen betont, könnte dies sowohl geschehen, wenn Besucher:innen einfach links statt rechts an manchen Stellen gehen würden, als auch, wenn – wie sie in einem Gedankenexperiment erläutert – aufgehängte Spiegel Besucher:innen andere Durchgänge aufzeigten und die Vielfalt der möglichen Interpretationen der Objekte, Texte und der architektonischen Signale sichtbar machten.¹⁰ Solche Konstellationen erlauben es, den üblichen Begriff der theatralen Performanz auf museumsspezifische Art auszuweiten: „Das Ding wird dann also so etwas wie ein Schauspieler oder Sänger“, heißt es dementsprechend in Bals Text.¹¹ Diese Verhältnisse der Gegenstände zueinander sind in den Wunderkammern von besonderer Bedeutung.

In Museums- und Ausstellungsräumen wird ein gesonderter Ort geschaffen, der die Besucher:innen zur subjektiven Betrachtung und Entschlüsselung spezifisch arrangierter Gegenstände einlädt.¹² Dort werden, in den Worten von Vivian Patraha, „Akte der Interpretation“ inszeniert, die die Bedeutungen der Exponate im materiellen Kontext einerseits und die besondere Körperlichkeit der Besucher:innen andererseits hervorbringen und bestimmen.¹³ Wie ich in einer Analyse von historischen anatomischen Ausstellungen gezeigt habe, konnten sich Status und Bedeutung von genau den gleichen Gegenständen in identischen Kontexten vollkommen wandeln, wenn sich Besucherpraktiken im Laufe der Zeit veränderten. Während anatomische Modelle im 18. Jahrhundert als lehrreich empfunden wurden, solange gemischte (d.h., männlich und weiblich besetzte) Gruppen sie besuchten, galten sie als obszön, sobald im 19. Jahrhundert gemischte Gruppen untersagt wurden und nur Männer bzw. Frauen sie unter sich besuchen durften.¹⁴ Somit können die komplexen Interaktionen eines leiblichen Besuchers bzw. einer leiblichen Besucherin mit der speziellen musealen Umgebung im Vordergrund einer performativen Analyse stehen.

Wie in der Museumsforschung oft betont worden ist, sollte die permanente Präsenz von physischen Exponaten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Betrachtung von Objekten in Ausstellungsräumen notwendigerweise sequenziell abläuft.¹⁵

9 Bal: *Double Exposures* (Anm. 6), S. 19.

10 Bal: *Double Exposures* (Anm. 6), S. 18–31.

11 Bal: *Das Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 4), S. 37.

12 Diese Sicht des musealen Raumes entspricht Ansätzen, die den performativen Charakter des architektonischen Raumes generell zu berücksichtigen suchen. Außer der Geschichte des Panoptikums, die ich im Text erläutere, könnte man Vivian R. Patrakas Analyse der Elemente des US Holocaust Memorial Museums als Beispiele nehmen. Vivian R. Patraha: *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington 1999, S. 122–126.

13 Patraha: *Spectacular Suffering* (Anm. 12), S. 122–126.

14 McIsaac: *Die medizinische Venus* (Anm. 3), S. 320–324.

15 Bal: *Das Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 4), S. 37. Donald Preziosi: *Rethinking Art History*.

Auch wenn eine Dimension der Wunderkammer vermutlich darin bestanden hat, dass die Sammlung Beobachter:innen als Ganzes beeindruckt, ja überwältigt, werden ausgestellte Gegenstände auch dort, wie in allen musealen Situationen, nacheinander wahrgenommen und erläutert worden sein, in einem Ablauf, dessen präzise Form stark von der Perspektive der Besucher:innen abhängt.¹⁶ Schon die Tatsache, dass der ‚Wanderweg‘ beziehungsweise die ‚Reiseroute‘ durch den Ausstellungsraum seine eigentliche Zusammensetzung und Kohärenz durch die Besucher:innen erhält, macht persönliche Erlebnisse zum zentralen Faktor im performativen Verständnis eines Museumsbesuchs. So betrachtet gibt es erst in Verbindung mit dem Fortschreiten der Besucher:innen eine sinnstiftende ‚Handlung‘ im Ausstellungsraum, die die Form einer Erzählung annimmt.¹⁷ Wie Bal schreibt: „Der ‚Wanderweg‘ verbindet die Elemente der Exposition für die ‚zweite Person‘ und konstruiert somit eine Erzählung.“¹⁸ Die ‚Narrativierung‘ bzw. ‚Erzählung‘ des musealen Kontexts, die Patraaka und Bal als das Endprodukt eines Museumbesuches beschreiben, geht dementsprechend auf entscheidende Weise von Besucher:innen, der grammatikalischen zweiten Person, aus. Auf sie wirken jedoch viele Faktoren aus der Umgebung, inklusive andere Menschen, die ihre Sicht lenken bzw. einengen können. Indem der Schlüsselrolle der Besucher:innen Aufmerksamkeit geschenkt wird, kann dieses Zusammenspiel genau in Betracht gezogen werden.

Die Ähnlichkeit zu literaturwissenschaftlichen Begriffen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass das narrative Nacheinander in der Wunderkammer anders produziert wird als in Texten. Auch wenn behauptet werden darf, dass Narrative erst im Moment der Begegnung des Lesers bzw. der Leserin (der zweiten grammatikalischen Person) mit dem Text prozessual entstehen, erfolgt das Nacheinander der einzelnen Elemente aufgrund der medialen Konstruktion von Texten auf andere Weise. Zudem ist die Materialität von Texten in ihrer historischen Spezifität zu berücksichtigen, da Format, Organisation und materielle Zusammensetzung von Büchern je nach Epoche stark variieren und jeweils unterschiedlichen Einfluss auf die Verwendbarkeit ausüben können. Auch Lesepraktiken müssten dementsprechend historisiert werden, da Lesarten von einer illuminierten Handschrift stark variieren konnten, selbst im Mittelalter. Generell lässt sich sagen, dass, sobald Ele-

Meditations on a Coy Science. New Haven 1989, S. 70. Zur Fülle im Raum vgl. Daniela Bleichmar: Seeing the World in a Room. Looking at Exotica in Early Modern Collections. In: Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World. Hg. von Daniela Bleichmar und Peter C. Mancall. Philadelphia 2013, S. 22.

16 Siehe Carla Yanni: Nature's Museums. Princeton 2005, S. 17–18. Stephen Bann: The Return to Curiosity. Shifting Paradigms in Contemporary Museum Display. In: Art and its Publics. Museum Studies at the Millennium. Hg. von Andrew McClellan. Malden, MA 2003, S. 124–125. Auch Daston und Park: Wunder und die Ordnung der Natur (Anm. 1), S. 301–302; 323–324.

17 Siehe auch David Leatherbarrow: Architecture's Unscripted Performance. In: Performative Architecture. Beyond Instrumentality. Hg. von Branko Kolarevic und Ali Malkawi. New York 2005, S. 8–15.

18 Bal: Das Subjekt der Kulturanalyse (Anm. 4), S. 37–38. Patraaka: Spectacular Suffering (Anm. 12), S. 122–126.

mente über mehrere Seiten verstreut sind, die Wahrnehmung bei einer Lektüre notwendigerweise anders ist als im musealen Kontext, wo sich schnelle Bezüge zwischen gleichzeitig sichtbaren Elementen visuell mit relativ geringer Verzögerung gestalten lassen. Aspekte der Rekursivität, wie der Aufbau von Konstellationen, die Entdeckung von Parallelstrukturen, Assoziationen und Ähnliches sind in Ausstellungen und Texten durchaus gleichermaßen erreichbar, sie entspringen allerdings unterschiedlichen, medienspezifischen Mitteln, die entsprechende kognitive Fertigkeiten in Besucher:innen beziehungsweise Leser:innen voraussetzen.

Materielle Wunderkammern

Historische Begebenheiten motivieren und bedingen zugleich eine performative Sicht auf Narrativität in den Wunderkammern. Wie Paula Findlen betont, kann zwischen Renaissance und Barockzeit eine Wandlung im Aufbau, in der Nutzung und in der Bedeutung der frühneuzeitlichen Sammlungen beobachtet werden. Aus dem privaten *studiolo* wurde bis zum 16. Jahrhundert immer mehr die Form der *galleria*, laut Findlen: „A space through which one passed. It reflected both the aristocratic ideal of collecting as a publicized activity and the humanist vision of the museum as a space in which learned men congregated“.¹⁹ Für frühneuzeitliche Zurschaustellungen galt die Konvention, dass sie in Anwesenheit des Sammlers stattfanden, wie dies gelegentlich auch bildlich dargestellt wurde.²⁰ Wie Findlen in Analysen von Titelkupfern zeigt, verwiesen begleitende Kommentare auf einen Umgang mit Bildern und Objekten, dessen Basis ein verkörpertes, geselliges Sehen bildete: „Even in museum illustrations where collectors and visitors were absent, humanist sociability intruded.“²¹ Auch Praktiken wie die Hängung von Portraits von früheren Besucher:innen und Gesprächspartner:innen der Sammler:innen und die Präsentation von Briefen und anderen Texten von Gelehrten, die auf die Sammlungen Bezug nahmen, sind so angelegt, dass Dialoge in der Anwesenheit eines besitzenden Sammlers vor seinen Objekten als zugrunde liegendes Strukturmerkmal betrachtet werden können.²²

Zur Begegnung mit einer frühneuzeitlichen Sammlung gehörte also meist die Vermittlung durch ihre Besitzer:innen, die erst im Moment ihrer Ausführung performativ entstand und dadurch narrative Züge annahm. Es ging um den Aufbau von „conversable space“, wie Findlen es zum Ausdruck bringt.²³ Eine solche Ausführung enthielt mutmaßlich Erläuterungen zu den Verbindungen zwischen den einzelnen exponierten Objekten neben Hintergründen zu ihrer Bedeutung und

19 Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley 1994, S. 115.

20 Bleichmar: *Seeing the World in a Room* (Anm. 15), S. 22.

21 Findlen: *Possessing Nature* (Anm. 19), S. 118.

22 Findlen: *Possessing Nature* (Anm. 19), S. 104–105.

23 Findlen: *Possessing Nature* (Anm. 19), S. 104. Vgl. auch Tony Bennett: *Civic Seeing. Museums and the Organization of Vision*. In: *A Companion to Museum Studies*. Hg. von Sharon Macdonald. New York 2011, S. 267.

Herkunft. Wie der Kunsthistoriker Stephen Bann diesen Umstand kommentiert: „These assemblages of small-scale objects must have required considerable narrative exposition, with the bizarre or humdrum circumstances of the collector’s life intruding on the task of the scrupulous description.“²⁴ Dies umso mehr, weil Konzeptionen der Sammlungstätigkeit mit einem Verständnis der Natur als etwas Dynamischem einhergingen. Wie Findlen festhält:

When collectors brought back nature into the museum, as Thomas Bartholin did when he brought back ‚a piece of that solidified flow‘ from Etna ‚for the Museum,‘ they attempted to recapture not only the totality of nature but also the excitement, conflicts, and expectations that their initial voyages in the vast ‚natural‘ theater had produced.²⁵

Gesammelte Objekte wären demzufolge nicht als etwas Statisches aufgefasst worden, sondern als Gegenstände, die das Fließende und das Theatralische der Natur im Kontext der Wunderkammer wieder belebten und vor Augen führten. Dies konnte am besten durch narrative Einschübe des Sammlers geschehen.

Vor dem Hintergrund von Bals ‚Grammatik der Schausstellung‘ ist die Situation der Wunderkammer dadurch besonders, dass die Position der ersten Person – im Gegensatz zur heutigen Konvention – meist körperlich besetzt war. Die Sammler führten in der Regel durch ihre Wunderkammern und erläuterten die gesammelten Objekte; sie überließen es nicht den Besuchern, welche Objekte sie genauer betrachteten. So wichtig der Sammler für die Auslegung und Realisierung des Wunderbaren in der Wunderkammer dadurch war, darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Besucher:innen die Formen des Austauschs ebenfalls erheblich beeinflussten. Wie Gästebücher, Einladungsbriefe und der Umgang mit Portraits und Geschenken belegen, wurde nur solchen Personen Zugang zu Sammlungen gewährt, von deren Identität und Integrität der Sammler überzeugt war. Daston und Park schreiben angesichts von Anweisungen, welche Besucher:innen auf die Begegnung mit Objekten einer Sammlung vorbereiten sollten, dass „von den Besuchern ebenso wie von den Eigentümern der Wunderkammern Kennerschaft erwartet wurde.“²⁶ Daraus lässt sich folgern, dass die Persönlichkeit und der Status eines Besuchers bzw. einer Besucherin in mehrfacher Hinsicht zentrale Erwägungen eines Sammlers bzw. einer Sammlerin waren. Es sind genug Beispiele überliefert, denen zufolge Führungen Formen annahmen, die den zumeist männlichen Besuchern je nach Herkunft, Interesse und Wissensstand auf persönliche Weise imponieren, sie stimulieren und ihnen schmeicheln konnten und sollten.²⁷ Die Kommunikation verlief über verschiedene Register, welche Wissen und Ein-

24 Bann: *The Return to Curiosity* (Anm. 16), S. 123.

25 Findlen: *Possessing Nature* (Anm. 19), S. 192.

26 Daston und Park: *Wunder und die Ordnung der Natur* (Anm. 1), S. 313.

27 Vgl. Paula Findlen: *The Modern Muses. Renaissance Collecting and the Cult of Remembrance*. In: *Museums and Memory*. Hg. von Susan A. Crane. Stanford 2000, S. 168–172.

drücke vermitteln, Bildung bestätigen und sozialen Status und soziale Vernetzung fördern sollten.

Dass die Fülle der vorhandenen kuriosen Objekte für jede individuelle Führung eine Auswahl möglich machte, konnte zum Vorteil des Sammlers werden. Wie Gabriele Beßler formuliert: „Mit dieser bewussten ‚Verräumlichung‘ durch die Positionierung der Wunderkammer-Objekte schien auch der unendliche Makrokosmos fass- und interpretierbar. Durch die Bewegung des Auges oder Betrachters können Dinge – eben auch reale Sammlungsgegenstände – miteinander in einen räumlichen Bezug gesetzt werden, wodurch Korrelationen entstehen.“²⁸ Bei solchen Anordnungen konnten versteckte, geheimnisvolle, tieferliegende Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zwischen Objekten, wie sie laut Foucault die Episteme der Renaissance ausmachen, durch schnelle und wiederholte Hinweise auf sichtbare Spuren und Parallelen zwischen den gleichzeitig sichtbaren Objekten aufgedeckt werden, als Teil eines Austausches, der zwischen Sammler:innen und Besucher:innen emergent, d.h. im Moment der Begegnung, stattfand.

Im Text

Wie anfangs festgestellt, sind einige frühneuzeitliche Texte aufgrund ihrer Äquivalenz zu materiellen Sammlungen für Fragen der Narrativität der Wunderkammer von Belang. Ein lehrreiches Beispiel für eine solche Analyse ist Tommaso Campanellas 1602 verfasstes Werk *La Città del Sole*, ins Deutsche als *Der Sonnenstaat* übersetzt. Lange bekannt als Utopie in der Tradition von Thomas Morus, präsentiert *Der Sonnenstaat* die Beschreibung eines idealen Staats in Form eines Dialogs zwischen einem Ritter des Hospitaliterordens und einem genuesischen Schiffskommandanten. Auffallend aus museologischer Sicht ist die auf den ersten fünf Seiten beschriebene Anordnung der idealen Stadt, deren sieben Kreise mit hohen, auf beiden Seiten zu Ausstellungszwecken ausgestatteten Mauern umringt sind. Sie werden von dem Genuesen beschrieben: „Weisheit‘ hat die Mauern der ganzen Stadt von außen und von innen, sowohl oben wie unten mit ausgezeichneten Gemälden schmücken lassen, welche in herrlicher Anordnung die Wissenschaften darstellen.“²⁹ Vor Kurzem hat Andrew McClellan darauf hingewiesen, dass sich die Entfaltung des Wissens an den Mauern der Stadt als eine bis heute anregende Vision einer hoch gebildeten zivilen Ordnung verstehen lässt, in der ein alles umfassendes Museum und der urbane Raum nahtlos ineinander übergehen und museal vermitteltes Wissen zum tagtäglich verfügbaren Allgemeingut werden lassen. „In Campanella’s City of the Sun“, so McClellan, „knowledge is found, not in dedicated buildings, but in inscriptions on the city’s seven concentric walls, integrating learning into everyday activity.“³⁰ Besonders wichtig unter diesen Tä-

28 Gabriele Beßler: Raumfindung Wunderkammer. Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert. In: *Werk, bauen + wohnen* 99 (2012), S. 12–19, hier S. 15.

29 Tommaso Campanella: *Der Sonnenstaat*. Idee eines philosophischen Gemeinwesens. Ein poetischer Dialog. Hg. und übers. von Ignaz Emanuel Wessely. München 1900, S. 6.

30 Andrew McClellan: *The Art Museum from Boulée to Bilbao*. Berkeley 2008, S. 15. Siehe auch

tigkeiten ist die Bildung der Kinder. Vor diesen Mauern, so beschreibt es der Genuese, erlernen schon Kinder „ohne Mühe und fast spielend alle Wissenschaft auf rein geschichtlichem Wege noch vor ihrem zehnten Jahre.“³¹ Um die Leichtigkeit des Lernsystems der Sonnenstaatler zu betonen, wird auch der Vergleich gezogen, dass europäische Kinder zehn Jahre brauchen würden, um zu erlernen, was Kinder im Sonnenstaat in einem Jahr erreichen.

Wie die Forschung gezeigt hat, haben auch Zeitgenossen diese Ausstellungsflächen als eine über die ganze Stadt sich erstreckende Wunderkammer wahrgenommen, deren Bezüge sich an der kosmischen Ordnung einerseits und den verwendeten Ordnungskategorien und dazugehörenden Objekten andererseits erkennen lassen.³² Dem Schiffskommandanten zufolge enthält jede Mauer ein bestimmtes Programm, das der kompletten Darstellung verschiedener wissenschaftlicher Bereiche gewidmet ist. So steht eine Mauer für Tiere der Luft, eine für Tiere des Wassers und eine für Tiere des Landes neben Mauern mit Darstellungen von menschlichen Werkzeugen und mechanischen Künsten sowie Portraits von berühmten Herrschern und religiösen Figuren. Dabei ist in jeder Gruppierung alles „bei weitem zahlreicher, als man glauben möchte“ und so dargestellt, „dass du darüber wohl erstaunen würdest.“³³ Der Kategorie des Wunders entsprechend sind mythologische und legendarische Tiere besonders präsent. „Der Phönix ist als ein wirklich existierendes Wesen vorhanden“ und unter den Vögeln an einer Innenmauer zu sehen, „auf der Außenseite dieser Mauer sind die Reptilien vertreten, wie Würmer, Schlangen, Drachen.“³⁴ Auch weniger mythologische Gegenstände erregen Verwunderung. „Auch war ich nicht wenig erstaunt,“ behauptet der Genuese, „Fische ‚Bischof, Kette, Panzer, Nagel, Stern, Penis‘ benannt und die frappante Ähnlichkeit zu sehen, die sie mit bei uns sich vorfinden Naturobjekten haben, von denen sie eben ihren Namen führen.“³⁵ Wie auch die Interpunktion deutlich macht, handelt es sich hier fast um eine Ikonografie von wundersamen Fischarten, wie sie auch in einer Wunderkammer zu betrachten wären.

Ebenfalls wie in einer Wunderkammer werden die Objekte und Merkmale der Sonnenstadt persönlich in der Gegenwart eines Zuhörers vorgezeigt. Gerade weil Campanellas Wahl, dem Text die Form eines Dialogs zu geben, dazu dient, diesem einen philosophischen Status zu verleihen, darf nicht übersehen werden, dass Gesten der Bloßlegung im Sinne Bals seine Basis ausmachen.³⁶ Somit entfaltet sich der

Phyllis A. Hall: The Appreciation of Technology in Campanella's ‚The City of the Sun‘. In: *Technology and Culture* 34 (1993) H. 3, S. 613–628, hier S. 618.

31 Campanella: *Der Sonnenstaat* (Anm. 29), S. 9.

32 Antonio Paolucci: *Artificialia und Naturalia: Die Welt als Sammlung*. In: Massimo Listri. *Cabinets of Curiosities*. Introd. by Antonio Paolucci. Catalogue by Giulia Carciotto. Köln 2020, S. 20–30.

33 Campanella: *Der Sonnenstaat* (Anm. 29), S. 8.

34 Ebd.

35 Campanella: *Der Sonnenstaat* (Anm. 29), S. 7–8.

36 Zum philosophischen Charakter des Dialogs vgl. Jon Snyder: *The City of the Sun and the Poetics of the Utopian Dialogue*. In: *Stanford Italian Review* 5 (1985), H. 2, S. 175–184.

Text mittels einer Grammatik der Schausstellung mit wichtigen narrativen Effekten. Zu diesen Effekten gehört nicht nur die Produktion der Autorität des Schiffskommandanten, wie Bals Erläuterungen zum *apo-deiktischen* Charakter ihrer Grammatik nahelegen,³⁷ sondern auch eine rhetorische Stabilisierung der ordnenden Kategorien, auf deren Basis sich die gezeigten Gegenstände für den Hospitaliter und damit auch für den Leser bzw. die Leserin einordnen lassen. Auffallend ist dabei, wie Hilary Lieberman bemerkt, die Verwendung eines deiktischen Passivs bei der Beschreibung der Ausstellungsinhalte an den Stadtmauern, die Jon Snyder wiederum mit der dialogischen Form des Textes in Verbindung bringt:

In epistemological terms, the rhetorically privileged, authentic mode of cognition is that of *seeing* the utopian City [...]. Consequently it is difficult, if not impossible, for the characters in the dialogue (or its readers) to question effectively the veracity of the traveller's report and, by the same token, the ‚reality‘ behind the utopian text. [...] The reader who does not ‚see‘ the utopian city is to be in effect shaken, perceptually and rhetorically, by the persuasiveness of the traveller's report and by the force of its referential claims. [...] In the process of bringing something else in to presence [...] things assert themselves as whatever particular thing they are’.³⁸

Erscheinen die Dinge als nicht hinterfragbare Teile der Realität, wird die Autorität der Person, die sie angeblich mit eigenen Augen gesehen hat, dementsprechend verstärkt.

Dem lässt sich hinzufügen, dass der zweiten grammatikalischen Person eine Schlüsselrolle bei der Sinnerzeugung und Deutung des Wunderkammer-Textes zufällt, gerade weil Campanellas Text die Kommunikation auf *apo-deiktischer* Basis gestaltet. Wie Bal betont, gehört zu den Effekten der Gesten des Exponierens der Eindruck der Wahrhaftigkeit der auf *apo-deiktische* Weise präsentierten Gegenstände. Wie Bal erklärt, geht es darum, die Bedeutungen klar zu machen,

welche in den Gesten des Exponierens enthalten sind, also in Gesten, die auf Dinge zeigen und offenbar ‚Sieh hin!‘ sagen und oft implizit behaupten: ‚So ist es‘. [...] Der Aspekt ‚Sieh hin!‘ beinhaltet die visuelle Verfügbarkeit des exponierten Objekts, das dadurch potentiell als Text, Bild, Performance, Film oder Ritual objektiviert wird.³⁹

37 Um den in und durch Museen formierten ‚Diskurs‘ näher zu charakterisieren, verwendet Bal den Begriff ‚apo-deiktisch‘: „True to the Greek verb of showing, such discourse is *apo-deictic*: affirmative, demonstrative, and authoritative on the one hand, opining, often opinionated, on the other.“ Bal: Double Exposures (Anm. 6), S. 3.

38 Snyder: The City of the Sun and the Poetics of the Utopian Dialogue (Anm. 36), S. 182–183. Vgl. auch Hilary Lieberman: Art and Power(lessness). Ekphrasis in Campanella's *The City of the Sun*, Virgil's *Aeneid*, and Dante's *Purgatory* X. In: Romance Languages Annual 9 (1997), S. 224–231.

39 Bal: Das Subjekt der Kulturanalyse (Anm. 4), S. 33.

Wie Bal ausdrücklich betont, müssen solchen Effekten keine wirklich vorhandenen materiellen Objekte zugrunde liegen, sie entstehen auch in exponierenden Diskursen.⁴⁰ Für Bal liegt die Überzeugungskraft von exponierenden Diskursen wie akademischen Abhandlungen und Essays darin, dass und wie sie Hinweise, Abbildungen, Fakten und andere Mittel benutzen, um Argumente zu vergegenwärtigen.⁴¹ So gesehen gewinnen selbst sprachlich gezeigte Exemplare wie die Objekte und Gegenstände der Sonnenstadt durch diese Präsentationsweise an Präsenz und Plastizität. Dies ist vermutlich ein zentraler Grund, warum viele Leser:innen sich ein klares Bild vom Aufbau und der vielsagenden Ordnung der Sonnenstadt machen können, ohne dass diese Stadt überhaupt existiert.

Neben ihrer ikonografischen Erkennbarkeit fällt bei der Beschreibung der ausgestellten Gegenstände im Text auch die Tendenz auf, Auflistungen von Gegenständen in fast allen Kategorien, mit „usw.“ „etc.“ „viele andere“ nach der Benennung von drei oder vier Exemplaren der Kategorie abzurunden. Eine solche narrative Strategie funktioniert nur dann, wenn der Hospitaliter bzw. der Leser / die Leserin in der Lage ist, die angesprochene Kategorie sofort und eindeutig zu erkennen und selbst ergänzen zu können.

Ein Grund für die Wichtigkeit einer solchen mentalen Mitwirkung der Besucher:innen bzw. der Leser:innen liegt wohl in der Tradition der *ars memoria*, die in der frühen Neuzeit noch eng mit musealen Praktiken verbunden war.⁴² Campanella soll den Text z.T. aus der Motivation heraus geschrieben haben, sein ganzes Wissen über die Welt in kompakter Form festhalten zu können.⁴³ Dies sollte es ihm ermöglichen, Phänomene jederzeit schnell in der Welt finden und mühelos zu anderen Phänomenen in Beziehung setzen zu können. Dass diese Form der Gedächtniskunst von einer stabilen, ja statischen Basis profitieren würde, muss nicht eigens betont werden, es sind aber auch andere Faktoren daran beteiligt, dass der Aufbau der Sonnenstadt als ‚Schlüssel der Weltordnung‘ wahrgenommen werden kann. Wichtig sind Korrespondenzen in Form von Zahlen und geometrischen Formen, die gleichzeitig auf mehreren Ebenen Sinn stiften. Die sieben Kreise der Stadt mit ihren sieben Mauern dürften nicht nur im Verhältnis zu den sieben Planeten stehen, die im Tempel der Sonnenstadt als Ausdruck der göttlichen Schöpfung und Kernstruktur des ganzen Kosmos abgebildet sind, sondern auch zu den tatsächlichen sieben Planeten, die die damalige Astronomie verifiziert hatte. Andere Beispiele von solchen Korrespondenzen bilden z.B. Phänomene, die in Zusammenhang mit der Zahl vier stehen oder andere, die mit besonderen geometri-

40 Bal: *Double Exposures* (Anm. 6), S. 5–7. Bal: *Das Subjekt der Kulturanalyse* (Anm. 4), S. 31–35.

41 Ebd.

42 Siehe Lina Bolzoni: *Das Sammeln und die ars memoriae*. In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Hg. von Andreas Grote. Wiesbaden, S. 129–168. Bleichmar: *Seeing the World in a Room* (Anm. 15), S. 24–25. Eilean Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*. London 1992, S. 106–110.

43 Vgl. Michael Subialka: *Transforming Plato. La Citta del Sole, The Republic, and Socrates as Natural Philosopher*. In: *Bruniana & Campanelliana* 17 (2011), H. 2, S. 417–433, hier S. 427–430.

schen Formen wie Kreisen und Quadraten zu tun haben. Bei der Widerspiegelung der Weltordnung in solchen irdischen Strukturen handelt es sich um Relationen des Makrokosmos zum Mikrokosmos, die an vielen anderen Stellen im Text zu beobachten sind („Die Welt sei ein Thier von ungeheurer Größe, in dessen Innerem wir leben, wie die Würmer in unserem Unterleibe“).⁴⁴ Durch ihre gleichzeitigen Bezüge auf mehrere kosmische Ebenen wirkt diese numerologische Mnemotechnik in Campanellas Text rekursiv in dem Sinne, dass jede weitere Erwähnung von Phänomenen oder Gegenständen in der Zahl sieben im Text als Ergänzung und Erweiterung der tiefer liegenden Weltordnung verstanden werden kann.

Ähnlich wie bei der Ergänzung der Listen macht die narrative Form des Textes aktive assoziative Wahrnehmungen seitens der Leser:innen notwendig, um eine solche Rekursivität zu realisieren. Veranlasst durch den Aufbau des Textes als Simulierung eines fortschreitenden Dialogs vollzieht sich die Entfaltung von Campanellas philosophischen Ideen über mehrere Seiten hinweg, die linear aufeinander folgen und im willkürlichen Verhältnis zu den jeweiligen Seiten des Buches stehen. Anstatt dass auf frühere Motive im Text explizit verwiesen wird – der Text enthält erstaunlich wenige Erwähnungen von bereits diskutiertem –, setzt Campanella bei seinen Leser:innen die Bekanntheit mit den numerologischen Zeichen der kosmischen Ordnung voraus, die ihre Erkennbarkeit als solche in seinen ersten Ausführungen erleichtert und ihre spätere rekursive Funktion bestärkt.

Viele Aspekte von Campanellas Text lassen also aus einer performativen Sicht erkennen, dass die Ordnungen der Wunderkammer als ein bekanntes, ja voraussetzbares Deutungsmuster beim Leser bzw. bei der Leserin gelten sollten. Dass dieses Deutungsmuster als geistiges Gemeingut auch *außerhalb* der materiellen Formen der Wunderkammern aufrufbar ist, macht deutlich, dass die Wunderkammer nicht nur als ein Phänomen physischer Sammlungen zu betrachten ist. Aber während Campanellas Text verdeutlicht, auf welche Weise ein Text die Funktionen einer Wunderkammer ausführen kann, wird angesichts seiner Form und seiner besonderen rhetorischen Strukturen auch klar, dass nicht *irgendein* Text diese Funktionen einnehmen darf. Wie in einer physischen Wunderkammer bedarf eine literarische Wunderkammer wie *Der Sonnenstaat* einer speziellen Anordnung von Elementen, die mit entsprechenden, mediumsspezifischen Interpretationspraktiken ausgelegt werden können. Wie eine Analyse anhand einer performativitätstheoretisch fundierten Herangehensweise zeigt, liegt eine Besonderheit sowohl der physischen als auch der literarischen Wunderkammerformen und praktiken darin, dass die Besucher:innen bzw. die Leser:innen auf entscheidende Weise zur Produktion einer ‚Erzählung‘ beitragen, deren Konturen emergent und somit jedes Mal einmalig und besonders in Erscheinung treten.

44 Campanella: *Der Sonnenstaat* (Anm. 29), S. 47.

Sammeln, Forschen, Produzieren

Zum – alchemischen – Zusammenhang von Kunstkammer, Bibliothek und Laboratorien Rudolfs II.

Ute Frietsch

Die Zerstörung der Produktions- und Sammlungsstätten Rudolfs II. begann unmittelbar nach dessen Tod im Jahr 1612. Insbesondere der einstige Zusammenhang von Kunstkammer, Bibliothek und Laboratorien wurde im Zuge dieses Prozesses unkenntlich. Der Beitrag spürt dem verlorenen Zusammenhang anhand einschlägiger Quellentexte nach und weist ihn als einen alchemischen Forschungszusammenhang aus, der über den Prager Kontext hinaus beispielsweise die Arbeit Züricher und Berner Chemiater-Kreise der 1610er bis 1640er Jahre stimulierte.

Einleitung

Das abgebildete Gemälde (Abb. 1) zeigt den römisch-deutschen Kaiser Rudolf II. als Vertumnus, den römischen Gott der Fruchtbarkeit.¹ Rudolfs Hofmaler Arcimboldo hat es in den Jahren 1590–91 für ihn geschaffen. Das ungewöhnliche Porträt ist aus Früchten und Gemüsesorten aller Jahreszeiten zusammengesetzt, wodurch das Geschehen der Metamorphose und die magische Macht des Kaisers über Zeit und Raum – den Zyklus der Natur sowie die Himmelsrichtungen – zum Ausdruck kommen. Das Gemälde befindet sich heute in Schloss Skokloster in Bålsta, nahe Uppsala. Nachdem es von Rudolfs Kunstkammer in Prag an diesen abgelegenen Ort gewandert ist, kann es als Symbol für das Geschick der frühneuzeitlichen Kunstkammer gelten: Einst im Zentrum der Macht des Habsburgerreichs situiert, haben sich die Inhalte von Rudolfs Sammlungen über ganz Europa und darüber hinaus verstreut.

Die Zerstörung der kaiserlichen Produktions- und Sammlungsstätten begann unmittelbar nach dem Tod Rudolfs II. im Jahr 1612. Rudolfs Bruder Matthias hatte bereits seit 1606 an dessen Entmachtung gearbeitet. Er siedelte den Hof nun erneut in Wien an, wo er vor Rudolfs Regentschaft gewesen war. Matthias brachte die wertvollsten Objekte nach Wien. Im Jahr 1618 plünderten die böhmischen Aufständischen die Prager Burg (Hradschin). Zwei Jahre später ließ Kurfürst Maximilian I. von Bayern ganze Wagenladungen aus der Sammlung nach München

1 Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projekt „Epistemischer Wandel: Stadien der frühneuzeitlichen Alchemie“ (Projekt-Nr. 632428, Eigene Stelle).

abtransportieren. Im Jahr 1631 schloss sich Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen der Plünderung an und brachte Objekte nach Dresden, und 1637 ergänzte Kaiser Ferdinand III. die Wiener Bestände erneut aus den Artefakten der Prager Sammlung. Gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges fielen die Truppen Christinas von Schweden in die Prager Burg ein. Sie raubten einen großen Teil der verbliebenen Artefakte, darunter Handschriften und Drucke sowie Archivalien. Die Beute traf 1649 in Stockholm ein. Die Königin zeigte sich allerdings enttäuscht und verschenkte einen großen Teil, darunter dieses heute berühmte Gemälde.²

Christina hatte zwar, wie der einstige römisch-deutsche Kaiser, ein Interesse an Alchemie und an heterodoxen religiösen Konzepten.³ Auf dem Gebiet der Malerei und der Plastik bevorzugte sie jedoch Werke der Antike und der italienischen Hochrenaissance, die in Rudolfs manieristischer Sammlung nur schwach vertreten waren. Die alchemischen Handschriften und Drucke aus der Gelehrtenbibliothek der Prager Burg sowie aus weiteren Beständen in Böhmen und Mähren, die den ambitionierten Forschungs- und Produktionszusammenhang repräsentierten, der sich von den 1580er bis in die 1610er Jahre um den Prager Kaiserhof gebildet hatte, behielt sie ebenfalls nicht dauerhaft, sondern überließ sie ihrem Bibliothekar Isaac Vossius. Vossius' Erben verkauften die Manuskripte Ende des 17. Jahrhunderts an die Universitätsbibliothek Leiden, zu deren Bestand sie noch heute gehören.⁴ Weitere dieser alchemischen Handschriften befinden sich heu-

-
- 2 Zu dem Gemälde vgl. Görel Cavalli-Björkman: Katalog-Nr. 111, Kaiser Rudolf II. als Vertumnus. In: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. Hg. von der Kulturstiftung Ruhr. Band 1, Essen 1988, S. 224–225. Von Prag gelangte es zunächst nach Schloss Bogesund im schwedischen Uppland. Ab 1845 kann es in Inventaren des Schlosses Skokloster (im Riksarkivet Stockholm) nachgewiesen werden. Schloss Skokloster wurde in den Jahren 1654–1676 von dem Feldmarschall Christinas von Schweden, Carl Gustaf Wrangel, erbaut, dessen Familie sich mit einem schwedischen Zweig der Familie Brahe liierte. Es besteht ein indirekter Zusammenhang mit dem dänischen Astronomen Tycho Brahe (1546–1601), der mit dem schwedischen Reichsdrost Per Brahe dem Älteren (1520–1590) verwandt war. Mit seinen astronomischen und weiteren naturkundlichen sowie handwerklichen Instrumenten, einer Gemäldesammlung und Bibliothek vermittelt Schloss Skokloster heute einen authentischen Einblick in Arbeitszusammenhänge gelehrter Adelliger der frühen Neuzeit.
- 3 Einen guten Einblick in die Pansophie im Prager Kontext gibt: Erich Trunz: Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576–1612. Neumünster 1992. Zu Christinas spirituellen Konzepten und alchemischen Interessen vgl. Susanna Åkerman: Queen Christina of Sweden and her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine. Leiden u. a. 1991; Susanna Åkerman: Fenixelden. Drottning Kristina som alchemist [Der Phoenix Feuer: Königin Christina als Alchemistin]. Möklinta 2013.
- 4 Die alchemischen Handschriften stammten zum Teil aus Rudolfs Besitz sowie u. a. aus Bibliotheken der Familie Rosenberg und des Erzbischofs von Olomouc, aus böhmischen Klöstern sowie aus Kloster Mikulov/Nikolsburg in Mähren. Zur gesamten Sammlung siehe Petrus Cornelis Boeren (Hg.): Codices Vossiana chymici. Codices manuscripti Bibliotheca Universitatis Leidensis 17. Leiden 1975. Zum weiteren Zusammenhang der Plünderung der Manuskripte und Drucke siehe Christian Callmer: Königin Christina, ihre Bibliothekare und ihre Handschriften. Beiträge zur europäischen Bibliotheksgeschichte. Acta Bibliothecae Regiae Stockholmensis 30. Stockholm 1977, insb. S. 45–57, S. 110–147. Als neuere Untersuchung zu einzelnen der alchemischen Handschriften siehe Alena Richterová: Alchemical Manuscripts

te unter anderem in der Österreichischen Nationalbibliothek, in der *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, in der *Bibliothèque nationale de France* sowie in Bibliotheken in Stuttgart und Bamberg. Eine einzelne magisch-alchemische Handschrift ist in die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gelangt.⁵

Objekte aus Rudolfs Kunstkammer sind heute Teil von Sammlungen in Österreich, Tschechien, den Niederlanden, Schweden, Italien, Deutschland und den USA. Während die Naturgegenstände (*naturalia*) zum großen Teil zerstört sind, haben sich viele der Kunstgegenstände (*artificialia*) und wissenschaftlichen Objekte (*scientifica*) erhalten. Die meisten gehören heute zum Bestand des Kunsthistorischen Museums (KHM) Wien, wo sie erforscht und in Auswahl in einer Dauerausstellung präsentiert werden.⁶ Die architektonischen und konzeptionellen Zusammenhänge der Prager Burg und speziell die des Wohnpalastes des Kaisers (mit der Kunstkammer, der Gemäldegalerie, Laboratorien und privaten Gemächern) werden heute u. a. von den Prager Kunsthistoriker:innen Beket Bukovinská und Ivo Purš analysiert.⁷

Neben der Architektur der Prager Burg, den erhaltenen Kunstkammer-Artefakten und den alchemischen Handschriften sind drei in den 1600er bis 1620er

in the Collections of Rudolf II. In: *Alchemy and Rudolf II. Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries*. Hg. von Ivo Purš und Vladimír Karpenko. Prag 2016, S. 249–291; zu Handschriften, die Sebald Schwertzer von Dresden nach Prag brachte, siehe Vladimír Karpenko und Ivo Purš: Sebald Schwertzer: Between Metallurgy and Alchemy. In: dies. (Hg.): *Alchemy and Rudolf II.* (ebd.), S. 671–690.

- 5 Anonym: *Libri VII experimentorum magicorum Hermetis Trismegisti. Et sunt secreta magica regum Aegypti. Ex thesauro Rodolphi II Romanorum imperatorum dignissimi*. Cod. Guelf. 30.1 Aug 4^o (um 1600). Das mit 70 Federzeichnungen illustrierte Manuskript ist eine deutsche Übersetzung des lateinischen *Liber Hermetis*, der auf die Spätantike zurückgeht und sich mit Astralmagie befasst. Eine in Golddruck geprägte „Justicia“ (sic) mit Schwert und Waage ziert Vorder- und Hinterdeckel des Einbands. Der Signatur zufolge wurde das Manuskript von Herzog August d. J. erworben. Zu dem Manuskript siehe auch Richterová: *Alchemical Manuscripts* (Anm. 4), S. 285–286; sowie Alena Richterová: *Rukopis z knihovny Rudolfa II. uložený dnes ve Wolfenbüttelu* [Manuskript aus der Bibliothek Rudolfs II., das sich heute in Wolfenbüttel befindet]. In: *Miscellanea oddelení rukopisu a starých tisku* 15 (1998), Prag, S. 78–86.
- 6 Vgl. exemplarisch Sabine Haag, Franz Kirchwegger und Paulus Rainer (Hg.): *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15. Wien 2015. Zu den erhaltenen Kunstkammer-Objekten vgl. auch den Katalogteil in: *Rudolf II and Prague. The court and the city*. Hg. von Eliška Fučíková u. a. Prag 1997, S. 469–541.
- 7 Vgl. insbesondere Beket Bukovinská: *Bekannt – unbekannt – Raum*. Die Kunstkammer Rudolfs II. in Prag. In: *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Hg. von Helmar Schramm u. a. Berlin 2003, S. 199–225; Beket Bukovinská: *Die Kunstkammer Rudolfs II. – Entstehung, Niedergang, Wiederentdeckung*. In: *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstkammern im 16. und 17. Jahrhundert*. Schriften des Kunsthistorischen Museums, Band 15. Hg. von Sabine Haag, Franz Kirchwegger und Paulus Rainer. Wien 2015, S. 229–253; Beket Bukovinská: *The Kunstkammer of Rudolf II: Where it was and what it looked like*, in: Fučíková u. a. (Hg.): *Rudolf II and Prague* (Anm. 6), S. 199–208; Ivo Purš: *Rudolf II's Patronage of Alchemy and the Natural Sciences*. In: ders. und Karpenko (Hg.): *Alchemy and Rudolf II.* (Anm. 4), S. 139–204.

Jahren in Prag verfasste Inventare der Kunstkammer sowie eine Prager Revision des dritten Inventars aus den 1630er Jahren besonders hilfreich, um die einstigen Forschungszusammenhänge am Prager Kaiserhof zu rekonstruieren.⁸ Die Erschließung sowie Erforschung dieser Inventare sind, wie Beket Bukovinská 2015 insbesondere für das erste erhaltene Inventar aus den Jahren 1607–1611 feststellte, durchaus noch nicht abgeschlossen.⁹ Die Desiderate der Erschließung erklären sich aus der prekären Überlieferungssituation und den Kriegsverlusten. Die Relevanz insbesondere des ersten Inventars für die Forschung wiederum liegt darin begründet, dass es das einzige erhaltene Inventar der Kunstkammer ist, das unter Rudolf II. aufgesetzt wurde. Es ist somit zugleich das einzige authentische Inventar dieser Sammlung. Ich widme mich ihm daher im ersten Teil dieses Aufsatzes ausführlich. Mein Fokus liegt dabei auf den Spuren, welche die alchemische Laboratoriums-Arbeit in dem Kunstkammer-Inventar hinterlassen hat. Wie bereits aus dem einschlägigen und materialreichen Sammelband *Alchemy and Rudolf II. Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries* deutlich wird, den Ivo Purš und Vladimír Karpenko herausgegeben haben, ist der Fokus auf Alchemie geeignet, uns an die produktiven Zusammenhänge der Naturforschung heranzuführen, die sich in Kunstkammer und Bibliothek erst im Verbund mit dem Laboratorium zu situieren vermochten.¹⁰ Im zweiten Teil des Aufsatzes folge ich diesem Produktionszusammenhang mittels eines weiteren Quellentextes: Ich analysiere Heinrich von Schennis' *Spagyrische Hauß und Rays Apotheca*, eine Züricher Veröffentlichung aus dem Jahr 1628, die sich die Prager Chemiatrie (medizinische Alchemie) zum Vorbild nahm und deren Idee darin bestand, die aufgrund des Krieges bereits verlorene Verbindung zwischen Rudolfs Kunstkammer, Bibliothek und Laboratorien in einer geschickten Narration wiederherzustellen.

8 Weitere Inventare des 17. Jahrhunderts, die mit Rudolfs Kunstkammer in Zusammenhang stehen: das Wiener Nachlass-Inventar von Rudolfs Nachfolger, Kaiser Matthias aus dem Jahr 1619; in den Jahren 1648 und 1650 in Prag erstellte Inventare; weitere Inventare der Sammlungen Christina von Schwedens; Kunstkammer-Inventare der Habsburger-Sammlungen des 18. Jahrhunderts; sowie die entsprechenden Editionen werden – mit Ausnahme von Köpl, Anm. 84, unten – nicht in die Untersuchung einbezogen. Zum gesamten Zusammenhang vgl. auch Elišká Fučíková: Das Schicksal der Sammlungen Rudolfs II. vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges. In: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Textband 2: Kunst und Kultur. Hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling. Münster 1998, S. 173–180. Zu den Kunstkammer-Inventaren der Jahre 1576–1860 ist derzeit eine umfassende Publikation von Jürgen Zimmer in Vorbereitung, die im Prager Verlag Artefactum erscheinen wird (für diese Auskunft vom 26.04.2021 danke ich Frau Dr. Beket Bukovinská).

9 Bukovinská: Die Kunstkammer Rudolfs II. (Anm. 7), S. 236.

10 Siehe oben, Anm. 4. Den produktiven Forschungs- und Produktionszusammenhang, der durch die Alchemie gebildet wurde, nimmt auch Sven Dupré – hier in Hinblick auf Kunst und Kunsthandwerk, u. a. für den Medici-Hof – in den Blick, vgl. *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. Hg. von Sven Dupré. Dordrecht 2014.



Abb. 1: Giuseppe Arcimboldo, Porträt Rudolfs II. als Vertumnus (1590–91),
Foto: Erik Lernestål, Skoklosters slott/SH. (PDM).

Prager Kunstkammer-Inventare der 1600er bis 1630er Jahre

Das erste Kunstkammer-Inventar (1607–1611)

Das erste Inventar, „Verzeichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunstkammer gefunden worden“, ein in Pergament gebundener Papiercodex von 415 Blättern, die zum großen Teil beschriftet sind, wurde im Jahr 1607 erstellt und enthält Nachträge von Neuzugängen aus den Jahren bis 1611.¹¹ Es wurde zu Rudolfs Lebzeiten von dessen Antiquar, dem gebürtigen Augsburger Maler Daniel Fröschl (1573–1613) in

11 [Daniel Fröschl:] Von anno 1607, Verzeichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunstkammer gefunden worden. 1607–1611. LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Hausarchiv, Inventar-Nr. H. 130. Handschrift, Tinte auf Papier, gebunden in Pergament über Karton. Ich danke dem Archivar, Dr. Arthur Stögmänn, der mir am 17. Februar 2020 Einsicht in das Inventar gewährt sowie das Digitalisat vermittelt hat. Ich zitiere Fröschls Inventar (Fröschl: Verzeichnus) mit Folioangaben. Zum Prager Inventar und zu Fröschl vgl. Arthur Stögmänn: Daniel Fröschl. In: Einzug der Künste in Böhmen. Malerei und Skulptur am Hof Kaiser Rudolfs II. in Prag. Hg. von Johann Kräftner. Wien 2009, Nr. 5 (ohne Paginierung).

deutscher Sprache angefertigt und in der vorliegenden Fassung – wohl wie üblich in zwei Exemplaren, von denen jedoch nur eines überliefert ist – fertiggestellt. 1976 wurde das Inventar mit einem textkritischen Kommentar ediert. Eine historisch-kritische (sowie ggf. multimediale digitale) Edition, in welche die weiteren Inventare der Sammlung einzubeziehen wären, steht allerdings noch aus.¹²

Fröschl verwendete bei der Abfassung gelegentlich die Ich-Form. Er registrierte die Kunstkammer-Objekte mit ihren Charakteristika und führte zuweilen kurze Anekdoten an, die sich als Formen von Objektbiographie betrachten lassen. Bei der Abfassung stützte er sich u. a. auf ein älteres Inventar, das heute verloren ist. Das Inventar kann, da es systematisch aufgebaut ist, als „literarischer Niederschlag des geistigen Konzeptes der Sammlungstätigkeit“ von Rudolf II. betrachtet werden, wie die Editoren in den 1970er Jahren feststellten.¹³ Es diente der Bestandsaufnahme, nicht zuletzt um Entwendungen seitens der Hofbediensteten vorzubeugen. So entnahm etwa Rudolfs Kammerdiener Philipp Lang von Langenfels (1560–1609/10) der Kunstkammer unrechtmäßig Objekte. Er war zwar nicht der einzige, der sich dieses Vergehens schuldig machte, wurde jedoch exemplarisch mit einer Haftstrafe belegt, die in kurzer Zeit zu seinem Tod führte.¹⁴ Im Inventar wird an mehreren Stellen mit Tinte vermerkt „Ph: Langen gewesen“.¹⁵ Das Inventar beinhaltet Aussagen über die sozialen Beziehungen Rudolfs II., indem zahlreiche weitere Personen vermerkt sind, so insbesondere Kunsthandwerker und Künstler, Donatoren und Gelehrte, welche die jeweiligen Objekte für den Kaiser herstellten, sie ihm verehrten oder – insbesondere im Fall der *Naturalia* – zuvor vergleichbare Exemplare beschrieben hatten. Als Donatoren sind u. a. Francesco I. und Ferdinando I. de' Medici sowie Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel

12 Rotraud Bauer und Herbert Haupt: Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag. Ein Inventar aus den Jahren 1607–1611. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Band 72. Wien 1976. Ich zitiere die Edition (Bauer und Haupt) mit Angabe der Seiten und Objekt-Nummern und folge ihr in Transkription und Kursivierung. Zu den Exponaten zitiere ich gelegentlich die Inventar-Nummern der Kunstkammer (KK) des Kunsthistorischen Museum (KHM) Wien.

13 Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. XV.

14 Zu dem zum Katholizismus konvertierten Juden Lang, dem neben Diebstahl auch politische Konspiration mit Rudolfs Bruder Matthias, Gebrauch von Gift sowie schließlich seine Kontakte zum jüdischen Ghetto zur Last gelegt wurden, vgl. Friedrich Hurter: Philipp Lang, Kammerdiener Kaiser Rudolfs II. Eine Kriminal-Geschichte aus dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts. Schaffhausen 1851; sowie Ivo Purš: The Intellectual World of Rudolf II and the Kabbalah. In: Path of Life. Rabbi Judah Loew ben Bezalel, ca. 1525–1609. Hg. von Alexandr Putik und Peter Demetz. Prag 2009, S. 198–219, hier: S. 217–218.

15 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 189r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 68, Nr. 1268–1270. Die Angabe ist widersprüchlich, da die Objekte zugleich benannt werden. Sie gingen wohl zum Teil nach Langs Verhaftung und Tod wieder in die Kunstkammer ein bzw. Fröschl wusste genau, was Lang entwendet hatte. Vgl. den Inventareintrag in Tinte, Fröschl: Verzeichnus, fol. 362r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer, S. 123, Nr. 2383: „Schreibtisch N°. 83. Ist des Philip langens gewesen, von ebin holtz, mit silber geziert.“ Mit dem Zusatz in Bleistift: „Ist lehr.“

präsent, die Rudolf – nicht zuletzt, da sie selbst auf ambitionierte Weise Alchemie betrieben – persönlich nahestanden.¹⁶

Als Fachliteratur werden beispielsweise Schriften des Naturkundlers Conrad Gessner (1516–1565) zitiert, die Fröschl konsultierte, um weiteren Aufschluss über die Objekte zu gewinnen. Die *Naturalia* sind zum Teil mit lateinischen Fachbegriffen versehen. Gelegentlich ist das Datum vermerkt, an dem ein Objekt in die Sammlung aufgenommen wurde. Fröschl verknüpfte unterschiedliche Informationen und wertete dazu offenbar auch Quellen aus, die er nicht eigens benannte, wie etwa mündliche Hinweise.

Dem Inventar ist ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt, das die Gegenstände nach Kapiteln ordnet.¹⁷ Die jeweiligen Kapitelanfänge sind fast durchgängig mit Blattweisern versehen, sodass sich die Systematik beim Durchblättern des erhaltenen Originals relativ leicht erschließt. Fröschl stellte den Objekten zur Gliederung zudem gelegentlich Symbole und Nummern voran, die in der Edition mittels einer durchgehenden Nummerierung ersetzt sind. Er fügte an den Seitenrändern einige Skizzen in Tinte und Bleistift bei, die nicht Teil der Edition sind.

Inventareinträge und Marginalien von Fröschls Hand geben darüber hinaus Auskunft über Rudolfs eigene Nutzung der Bestände. So notierte Fröschl etwa mit Tinte zu einem Schreibtisch aus Nussbaum: „Die achte schubl. ist gantz lehr, darin warn groß gulden handstain 50 stuckh, haben Ihr May: den 18 Septembris A°. 1609 hinauf genommen.“¹⁸ Zum Inventareintrag „6 maltesische natterzungen [...]“ vermerkt er am Rand mit Bleistift: „eine haben [Ihre Majestät]: davon genommen.“¹⁹ Solche Angaben werden in dem erhaltenen Inventar fast ausschließlich für Rudolf sowie für Philipp Lang gemacht. Dies lässt darauf schließen, dass Fröschl bei den Objekten, die Rudolf der Kunstammer entnahm, ebenfalls mit einem Verlust rechnete.

Die Hinweise auf Absenzen und mögliche Verluste²⁰ erinnern zunächst daran, dass sich Rudolf beispielsweise aus der kaiserlichen Hofbibliothek, die in Wien

16 Zu den Medici-Brüdern und ihren alchemisch-experimentellen bzw. alchemisch-gewerblichen Tätigkeiten vgl. Fanny Kieffer: *The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence: Some Material Aspects*. In: *Laboratories of Art*. (Anm. 10), S. 105–127; zu Herzog Heinrich Julius' chemiatischer Tätigkeit vgl. Petra Feuerstein-Herz: *Heinrich Julius und die Alchemie – Spurensuche in Wolfenbüttel und Prag*. In: *Herzog Heinrich Julius zu Braunschweig und Lüneburg (1564–1613). Politiker und Gelehrter mit europäischem Profil*. Hg. von Werner Arnold, Brage Bei der Wieden und Ulrike Gleixner. Braunschweig 2016, S. 220–233.

17 Fröschl: *Verzeichnus* (Anm. 11), fol. I-III: „Register dieses inventarii“; Bauer und Haupt: *Die Kunstammer* (Anm. 12), S. 1–3.

18 Fröschl: *Verzeichnus* (Anm. 11), fol. 270v; Bauer und Haupt: *Die Kunstammer* (Anm. 12), S. 88, Nr. 1633a.

19 Fröschl: *Verzeichnus* (Anm. 11), fol. 29/30; Bauer und Haupt: *Die Kunstammer* (Anm. 12), S. 17, Nr. 275.

20 Ich danke Dr. Peter Plaßmeyer (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), der mich im Rahmen des Dresdner Workshops „Wunderkammern – Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen“ am 5.12.2019 nach Hinweisen auf Verluste im Inventar gefragt hat. Zu den Entnahmen Rudolfs, die im Inventar verzeichnet sind, vgl. die Übersicht in Bauer und Haupt: *Die Kunstammer* (Anm. 12), S. XXI.

verblieben war, alchemische, magische und astronomische Handschriften und Drucke liefern ließ, ohne jede dieser Fernleihen nach Gebrauch wieder zurückzugeben: ein Umstand, der offenbar von der großzügigen Ausleihpolitik seines Wiener Hofbibliothekars Hugo Blotius (1534–1608) befördert wurde. Blotius war Rudolf auch insofern genehm, als er – im Unterschied etwa zu seinen Münchner Kollegen – keine Vorbehalte gegen heterodoxe Schriften hegte. Rudolf ließ Blotius sogar gezielt nach alchemischen und magischen Büchern recherchieren, was durch erhaltene Listen von Blotius' Hand dokumentiert ist. Selbst unter den alchemischen Schriften, die in der Folge der Plünderung Prags lange nach Rudolfs Tod in die Universitätsbibliothek Leiden gelangten, finden sich solche von Rudolf entliehenen und nicht zurückgegebenen Wiener Codices.²¹

Rudolf verlieh zudem seinerseits Bücher an Gelehrte, die in seinen Diensten standen: So durfte Johann Kepler beispielsweise sein Exemplar von Galileo Galileis Werk *Nuncius sidereus* studieren, und der Augsburger Paracelsist Karl Widemann (1555–1637) scheint aus seiner Bibliothek Manuskripte und Drucke zum Zweck des Kopierens entliehen zu haben.²² Die Objekte der Kunstkammer wurden gleichfalls nicht ausschließlich vom Kaiser, sondern auch von Gelehrten seines Hofes studiert. Auf diesen Gebrauch lässt u. a. der Bildband *Museum Rudolfs II.* schließen, auf den ich unten näher eingehe.

Fröschls Einträge beschränkten sich weitgehend auf Angaben, welche die Wiedererkennbarkeit der Gegenstände garantieren sollten. Dennoch verdeutlichen sie, dass der materielle Wert eines Objekts nicht ausschlaggebend dafür war, dass es in die Kunstkammer integriert wurde. Die Sammlungsgegenstände mussten vielmehr ein naturphilosophisches Interesse provozieren. Ein solches sowohl naturkundliches wie spirituelles Interesse wird beispielsweise in folgendem Eintrag deutlich: „1 ast vonn einem cederbaumb mit seiner noch daran steenden frucht, den hatt burgermaister *Schachtman* von Dantzic mit aigner hand uff dem berg *Libano* abgebrochen.“²³ Das Inventar scheint zwar etwas unmotiviert mit den Sammlungsobjekten der Tierhörner zu beginnen (Abb. 2). Tatsächlich gruppiert es die Gegenstände jedoch auf stringente Weise nach den drei gängigen Kategorien: *Naturalia*, *Artificialia* und *Scientifica* (ohne diese Gruppen als solche zu benennen) und beginnt, dem Aufbau medizinischer frühneuzeitlicher Bücher entsprechend, im Bereich des Kopfes. Das zuerst genannte sowie skizzierte „1 einhorn, gantzer lenge“ war dabei ein würdiger Auftakt, da es sich um eines der beiden unveräußer-

21 Zu Rudolfs Ausleihen aus der Wiener Hofbibliothek und den Arbeiten Blotius' für Rudolf vgl. Paola Molino und Helmut Zedelmaier: Die Hofbibliotheken in München und Wien um 1600. Ein Vergleich. In: Die Hofbibliothek zu München unter den Herzögen Wilhelm V. und Maximilian I. Hg. von Alois Schmidt. München 2015, S. 275–307, sowie Richterová: *Alchemical Manuscripts* (Anm. 4), S. 250.

22 Vgl. Purš: *Rudolf II's Patronage of Alchemy* (Anm. 7), S. 196 (mit Verweis auf Carlos Gilly).

23 Fröschl: *Verzeichnus* (Anm. 11), fol. 34r; Bauer und Haupt: *Die Kunstkammer* (Anm. 12), S. 18, Nr. 301.

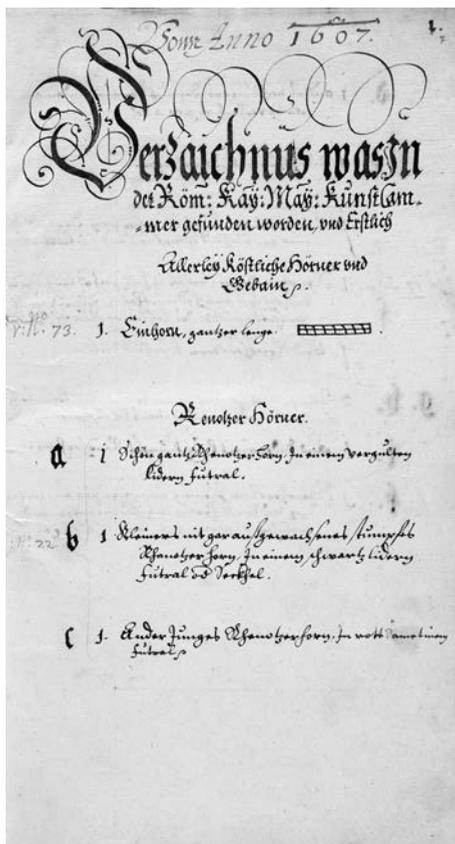


Abb. 2: [Daniel Fröschl:] Von anno 1607, Verzeichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunst: cammer gefunden worden, 1607–1611, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Hausarchiv, Inventar-Nr. H. 130, Titelseite, fol. 1r, 33,2 x 18,7 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Hausarchivs der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein.

lichen Erbstücke des Hauses Habsburg handelte.²⁴ Wo sich Objektgruppen überschneiden, sind Gegenstände gelegentlich mit Hinweis auf vorherige Nennungen mehrfach aufgeführt. Zusätzlich zu der Systematik nach Objektgruppen wird zuweilen die lokale Position in der Kunstkammer benannt. *Mirabilia*, wie etwa das Naturwunder eines „stuckh stain schier formirt und anzusehen als ein bezoar,

²⁴ Einhorn wurde auch als Antidot verwendet, was bei diesem Stück offenbar nicht beabsichtigt war. Das zweite unveräußerliche Stück war eine große Achatschale. Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 1r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. XXVI sowie S. 4, Nr. 1, S. 73, Nr. 1350. Beide Objekte sind bis heute erhalten.

der soll noch alle Jahr zu oder abnehmen an der schwere“, das Rudolf von dem böhmischen Adeligen Peter Wok von Rosenberg im Jahr 1593 verehrt und zugeschickt und das laut Inventar am 22. April 1609 gewogen wurde,²⁵ *Exotica* sowie *Antiqua* (insbesondere antike Münzen) sind in die Objektgruppen eingestreut.

Die Gruppe der *Naturalia* ist am umfangreichsten vertreten. Die Naturgegenstände aus Rudolfs Sammlung, von denen nur ein kleiner Teil – heute auf unterschiedliche Sammlungen verstreut – erhalten ist, umfassten neben den Hörnern beispielsweise Fossilien, Skelette, Tierzähne und Muscheln, exotische Nüsse, konservierte Krokodile, Seepferdchen, Paradiesvögel, seziierte Frösche sowie sogenannte Bezoare. Das Inventar vermerkt bereits gelegentlich Schädlingsbefall.

Bei Bezoaren handelte es sich um Magensteine von Tieren, die sich aus unverdaulichen Nahrungsresten wie etwa Haaren bilden. Das Wort Bezoar stammt aus dem Persischen (*bādzahr*) und bedeutet Gegengift. Bezoare wurden bereits in der Antike als magisches Antidot gegen Vergiftungen, als Narkotikum, als Stimulans sowie als Medizin gegen Epilepsie und Melancholie verwendet. Ihre heilende Kraft sollte sich insbesondere beim Kontakt mit Getränken entfalten, sodass Bezoare häufig an Metallketten in Gefäße montiert sind. Kostbare Edelsteine, mit denen insbesondere die kostspieligen Bezoare asiatischer Ziegen und südamerikanischer Lamas geschmückt wurden, hatten nicht allein die Funktion der Zierde und Veredelung dieser animalischen Objekte, sondern unterstützten als Edelsteinmedizin wiederum deren magischen Effekt. Ihre Heilkraft war in der gelehrten Literatur umstritten; zugleich wurde sie experimentell erforscht.²⁶ Zu den *Naturalia* gehörten außerdem Handsteine aus dem Kontext des Bergbaus: Mit diesen Steinfiguren, die oftmals religiös, etwa mit Kreuzen oder biblischen Figuren, dekoriert sind, und die man bis heute in Bergbaumuseen findet, wurden die Erzstufen, und somit der materielle Wohlstand des Reiches demonstriert.²⁷ In der Kunstkammer wurden sie in großen Mengen gesammelt, und Rudolf entnahm, wie bereits zitiert, 50 goldene Handsteine für seinen persönlichen Bedarf.

Rudolf und seine Gelehrten verwendeten die Objekte offensichtlich als Anschauungs- und Gebrauchsmaterial zum Studium der Natur. Wie sich an mancher Formulierung erkennen lässt, war Fröschl in diesen Forschungsprozess involviert. So inventarisiert er beispielsweise: „3 grosse meerstern, die zwen sein gantz, der dritte aber ist auffgeschnitten, das man sieht, wie er innwendig beschaffen.“²⁸

25 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 29/30; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 16, Nr. 274.

26 Zu Bezoaren vgl. u.a. Maria Do Sameiro Barroso: A Princely Antidote, the Távora Sequeira Pinto Collection – Oporto. *Acta medico-historica Adriatica* 2014, 12 (1), 77–98; Alisha Rankin: The Poison Trials. Wonder Drugs, Experiment, and the Battle for Authority in Renaissance Science. Chicago, London 2021, S. 145–181.

27 Zu Handsteinen siehe Pamela H. Smith: Making as Knowing: Craft as Natural Philosophy. In: *Ways of Making & Knowing. The Material Culture of Empirical Knowledge*. Hg. von Pamela H. Smith, Amy R. W. Meyers und Harold J. Cook. Michigan 2014, S. 17–47, hier S. 26–30.

28 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 20r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 13, Nr. 212.

Die Gelehrten und Künstler zeichneten und malten die *Naturalia* der Kunst- kammer sowie die lebenden Tiere in Rudolfs Wildgehegen beispielsweise ab. Manches Tier ging nach seinem Tod in die Bestände der Kunst- kammer ein. Von exemplarischer Bedeutung für diesen Prozess ist der Bildband *Museum Rudolfs II.*, den Fröschl als Werk des flämischen Künstlers Dirck de Quade van Ravesteyn (1565/1570 – ca. 1620) ausweist, wobei er selbst sowie weitere Künstler daran mit- gearbeitet haben.²⁹ Dieser prächtige zweibändige Codex, dessen Miniaturen zahl- reiche Tiere, von den Raubkatzen und weiteren Vierbeinern über die Fische bis zu den Vögeln sowie einige Stillleben repräsentieren, vermittelt bis heute natur- kundliche Expertise.³⁰ So zeigt er etwa eine Dronte aus Mauritius, die für einige Zeit am Prager Kaiserhof gehalten und nach ihrem Tod einbalsamiert sowie in die Kunst- kammer eingegliedert wurde. Es scheinen die Überreste dieses Vogels zu sein, die sich heute im Nationalmuseum in Prag befinden. Die Vogelart selbst ist mittlerweile ausgestorben.³¹ Die wenigen Studien zu Fabelwesen, die sich in dem Codex finden: Studien zu Einhörnern, die im Wasser leben, bzw. dem Narwal, zu Drachen und zu Basilisken,³² wurden ebenfalls mit offenkundigem Forschungsinter- esse unternommen. Der vermeintliche Basilisk des „Museums“ ist im Inventar beispielsweise ganz korrekt als zweifelhaftes (*dubium*) Objekt aufgeführt.³³ Das „Museum“ ist im Inventar nicht nur genannt, sondern vermittelt selbst eine Anschauung zu manchen von dessen Einträgen. So befand sich in der Kunst- kammer etwa eine lange grüne Tafel.³⁴ Sie ist in dem ersten Band des „Museums“ als Ablage- fläche einiger Studienobjekte dargestellt.³⁵

29 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 381r; Bauer und Haupt: Die Kunst- kammer (Anm. 12), S. 135, Nr. 2689–2690.

30 [Dirck de Quade van Ravesteyn:] *Museum Rudolfs II.* Prag ca. 1601–1609. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sammlung von Handschriften und Alten Drucken, Signatur: Cod. min. 129 und 130. Das Werk ist ediert in: *Le bestiaire de Rodolphe II: Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d’Autriche*. Hg. von Herbert Haupt u.a. Paris 1990.

31 Cod. min. 130 (Anm. 30), fol. 31r; vgl. Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 14r; Bauer und Haupt: Die Kunst- kammer (Anm. 12), S. 9–10, Nr. 135; sowie Manfred Staudinger: *Études descriptives de zoologie historique: 120 Dronte de l’Île Maurice, ou Dodo, Raphus cucullatus* (Linné, 1758). In: *Le bestiaire de Rodolphe II.* (Anm. 30), S. 344–349. Bukovinská: Die Kunst- kammer Rudolfs II. (Anm. 7), S. 242–243.

32 Cod. min. 129 (Anm. 30), fol. 13, Nr. 65–68.

33 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 12v; Bauer und Haupt: Die Kunst- kammer (Anm. 12), S. 9, Nr. 128.

34 Vgl. Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 320r; Bauer und Haupt: Die Kunst- kammer (Anm. 12), S. 103; siehe auch die Nennung im Inventar von 1621 und im Verzeichnis von 1635: Das Inventar der Prager Schatz- und Kunst- kammer vom 6. Dezember 1621. Nach Akten des k. u. k. Reichsfinanzarchivs in Wien. Hg. von Heinrich Zimmermann: In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 25/2 (1905), S. XXVII–XXVIII; sowie S. LXII. Zur Relevanz dieser Edition siehe unten, Anm. 66.

35 Cod. min. 129 (Anm. 30), auf fol. 10r, 12r, 14r (und eventuell 17r und 84r, die Darstellung ist unklar). Vgl. Eva Irblich: *Étude codicologique et historique du ‚Museum‘ de Rodolphe II.* In: *Le bestiaire de Rodolphe II.* (Anm. 30), S. 65–89, hier: S. 68; Irblich nennt fol. 12, 14, 17, 84.

Der Bildband weist dabei eine sonderbare Rahmung auf, die den Zusammenhang der Gelehrsamkeit mit dem Wunderbaren demonstriert: Die erste der insgesamt 180 Miniaturen, die van Ravesteyn zugeschrieben wird, zeigt den in den 1530er oder 1540er Jahren auf Teneriffa geborenen Petrus Gonsalus, seine Gattin Catherine, eine ihrer Töchter und einen ihrer Söhne. Das Gesicht und die Hände Petrus Gonsalus' und die Gesichter der Kinder sind mit einem fellartigen Flaum bedeckt. Diese erbliche Krankheit wird heute als kongenitale generalisierte Hypertrichose bezeichnet – oder auch, nach vier großformatigen Bildnissen der Familie aus den Jahren 1582–83, die Teil der Sammlungen Ferdinands II. von Tirol in Schloss Ambras waren, als Ambras-Syndrom.³⁶ Catherine Gonsalus hatte die Krankheit nicht und ist auf der Miniatur mit heller Gesichtsfarbe, hellem Dekolletée und hellen Händen sowie als einzige sitzend porträtiert. Sie trägt ein Kleid mit Haube nach holländischer oder Pariser Mode, während Petrus Gonsalus und die Kinder kostbar höfisch und zugleich exotisch gekleidet sind. Säulen und eine hohe Grünpflanze deuten ein Palais und einen Park an, wodurch die Familie insgesamt in ein kultiviertes Naturambiente versetzt ist. Vater und Sohn blicken im Unterschied zu Mutter und Tochter in Richtung der Betrachter. Mutter und Kinder berühren sich an den Händen. Die Kinder halten einen Steinkauz, mit dem sie zu spielen scheinen, wodurch ihre hellen Hände betont sind.

Van Ravesteyn ging offensichtlich davon aus, dass eine Darstellung der Familie in Miniaturform für Rudolf von Interesse war. Der flämische Miniaturenmalers Joris Hoefnagel (1542–1600) hatte kursierende Porträts der Familie bereits zuvor für zwei emblematische Darstellungen des Feuers, unter dem Titel „Ignis (Animalia rationalia et insecta), I und II“, in einem vierbändigen Album über die Elemente genutzt. Auf der Rückseite des ersten Emblems notierte er eine kurze Biographie: Petrus Gonsalus stammte demnach von der Kanarischen Insel Teneriffa, war dem französischen König Henri II. geschenkt worden und am französischen Hof aufgewachsen.³⁷ Ulisse Aldrovandi (1522–1605) fertigte im Zuge einer medizinischen Untersuchung Holzschnitte von der Familie an, nach denen sich Drucke erhalten haben; auch Felix Platter der Ältere (1536–1614) führte eine medizinische Untersuchung durch. Einige der Darstellungen können heute als trist und peinlich wahrgenommen werden, weil sie den schonungslosen Blick auf das Abnorme mit einer

³⁶ Sie gehören heute zum Bestand des KHM Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inventar-Nr. 8329–8332. Zum Zusammenhang des Wunderbaren und des Monströsen vgl. Lorraine Daston und Katharine Park: *Wonders and the Orders of Nature: 1150–1750*. New York 1998, S. 173–214. Daston und Park beziehen sich u. a. auf diese Porträtgemälde und erläutern, dass u. a. mütterliche Imagination während der Schwangerschaft für dieses Phänomen der Behaarung verantwortlich gemacht werden konnte. Sie zeigen zudem den Zusammenhang solcher Sammlungsobjekte mit der Zurschaustellung von Missbildungen auf Jahrmärkten auf, ebd. S. 192–198 (mit Abbildungen).

³⁷ Die Embleme Hoefnagels befinden sich in der *National Gallery of Art*, Washington, *Collection Mrs. Lessing J. Rosenwald*. Zur Biographie Gonsalus' vgl. auch Roberto Zapperi: *Der wilde Mann von Teneriffa*. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder. Aus dem Italienischen von Ingeborg Walter. München 2004.

symbolischen Deutung verbinden: Im Fall der Gemälde der Sammlungen Schloss Ambras vermittelt sich diese Deutung über die Darstellung einer Grotte als ange-deutetem Lebensraum. Der Prager Codex wiederum präsentiert die Familie als Teil der Naturaliensammlung. Die Miniatur ließ sich dafür nutzen, um über die gleichermaßen wundersamen wie monströsen generativen Zusammenhänge von Tier- und Menschenreich sowie über die universale Einheit von Natur, Kunst und Gelehrsamkeit zu spekulieren.³⁸

Zu den *Artificialia* der Kunstkammer wiederum gehörten kostbare Möbelstücke sowie Skulpturen zu mythologischen Themen; Gefäße aus Edelstein; Kameen, Münzen und Medaillen; Kupferplatten, Kupferstiche und Zeichnungen; Objekte aus Asien, bei denen es sich u. a. um Ankäufe (etwa aus China), um diplomatische Geschenke (etwa der zeitweilig verbündeten Perser) oder um Beutestücke (etwa türkische Waffen) handelte; sowie „indianische“ Artefakte, die demnach aus Amerika stammten und denen wiederum mit Forscherdrang begegnet wurde. So heißt es etwa in einem Eintrag Fröschls:

Uff dirre laub oder tattelbletter mit griffel geschribne frembde schriff, mit ebin außgegraben holtz zusammengebunden. Item ettlich andere dergleichen bletter, sonderbar zusammengebunden; von was schriff oder sprach sy seyen, ist noch unbewusst.³⁹

Die fremdartigen Objekte waren dabei Teil der höfischen Kommunikationsnetzwerke. So vermerkt Fröschl beispielsweise:

Ein schöner türckisch oder indianischer stab daran zu gehen, die handhab mit türckes rubin in gold gefasst, der schafft ist von köstlichem indian: holtz, hatt der churf. von Sachsen, als er A°. 1610 neben andern chur- und fursten alhier gewest, Ihr Mt: [Ihrer Majestät] verehrt.⁴⁰

Die persischen Geschenke („Persianische Present“) und weiteren persischen Objekte werden zum Teil implizit als magisch sowie explizit als kabbalistisch interpretiert. Fröschl erwähnt etwa „1 gulden creützkleinod, mit rubin, diamanten und inmitten einem agat versetzt, soll auß dem tempel *Salomonis* kommen“⁴¹ sowie eine „runde kleine antick schaln ohne randt, von metal, aussen und innen mit vilen hebraischen und türckischen schriffen und cabalistischen caractern, in einem

38 Cod. min. 129 (Anm. 30), fol. 1r (Größe ca. 36 cm x 26 cm); vgl. die Katalogbeiträge: Manfred Staudinger: Études descriptives de zoologie historique: 1 Couple avec deux enfants et une chevêche. L'histoire de la famille Gonsalus. In: Le bestiaire de Rodolphe II. (Anm. 30), S. 92–97; Thea Vignau-Wilberg: Le ‚Museum de l'empereur Rodolphe II' et le Cabinet des arts et curiosités. In: ebd., S. 31–63, hier: S. 46–47.

39 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 55r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 33, Nr. 578–579.

40 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 60v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 36, Nr. 648.

41 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 53v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 30, Nr. 504.

futral“.⁴² Letztere wird in einem späteren Eintrag des Inventars wieder aufgenommen: Die Schale „sambt einer beschreibung darbey, ist mir [Fröschl] herabgeben worden den letzten Decembris A°. 1611“.⁴³ Fröschls elliptische Formulierung, die sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Rudolfs Aktivität bezieht, veranschaulicht die distanzierten Umgangsformen am Kaiserhof.⁴⁴

Die Gruppe der *Scientifica* wiederum wurde in Rudolfs Kunstkammer durch hochwertige mathematische und astronomische Instrumente wie Astrolabien, Sonnenquadranten, Armillarsphären, Globen, Uhren und Automaten repräsentiert, die Rudolf u. a. in Augsburg und Nürnberg anfertigen ließ, darunter ein Tischautomat des Augsburger Goldschmieds und Kunsthandwerkers Hans Schlottheim (1544/47–1624/25) in Form eines prächtigen Schiffes, mit schönen Segeln und zierlicher Besatzung, das fahren und sogar Salut feuern kann.⁴⁵

Die Artefakte wurden in zwanzig Almaren (Kästen), auf Tischen, Schreibtischen und Regalen, in Kabinettsschränken und Truhen aufbewahrt oder standen frei auf dem Boden. Das Inventar führt auch Truhen mit Manuskripten und Büchern auf, unter ihnen sogenannte philosophische Bücher, womit möglicherweise alchemische Bücher gemeint waren. Dies lässt sich allerdings nicht verifizieren, da in diesem Fall keine Autorennamen und Titel angegeben sind.⁴⁶ Die im Inventar genannten Bücher, so etwa „1 *dictionarium arabico-turcicum atque persicum*, in folio geschriben“⁴⁷ und Werke über Hieroglyphen und Symbole,⁴⁸ wurden in der Kunstkammer vermutlich als Handapparate aufbewahrt.⁴⁹ Manche sind unmittelbar mit dem Prager Arbeitszusammenhang verbunden oder sogar genuin aus ihm hervorgegangen: Neben dem *Museum Rudolfs II.* werden im Inventar beispielsweise von Tycho Brahe verfasste Manuskripte⁵⁰ sowie Bücher mit Zeichnungen und

42 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 54v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 33, Nr. 574.

43 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 88r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 48, Nr. 870.

44 Zum distanzierten Umgang, den Rudolf selbst mit von ihm protegierten Alchemikern pflegte, vgl. Rafał T. Prinke und Mike A. Zuber: Alchemical Patronage and the Making of an Adept. Letters of Michael Sendivogius to Emperor Rudolf II and His Chamberlain Hans Popp. In: *Ambix* 65,4 (2018), S. 324–355.

45 Vgl. Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 290r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 93, Nr. 1751; KK 874. Vgl. J.H. Leopold: Katalog-Nr. 448 Tischautomat: Schiff. In: Prag um 1600. Band 1 (Anm. 2), S. 563–565.

46 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 377r, 380r, 382v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 131, Nr. 2585; S. 134, Nr. 2670, S. 136, Nr. 2715.

47 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 82r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 46, Nr. 824.

48 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 377v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 131, Nr. 2602; Fröschl: Verzeichnus, fol. 381v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer, S. 136, Nr. 2710.

49 Zu den Büchern der Kunstkammer vgl. Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 376v–385v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 130–139.

50 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 382v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 136, Nr. 2717.

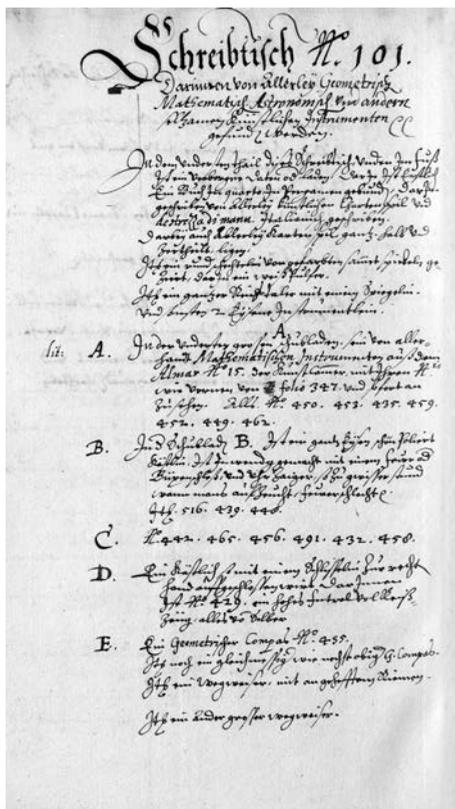


Abb. 3: [Daniel Fröschl:] Von anno 1607, Verzeichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunstcammer gefunden worden, 1607–1611, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna, Hausarchiv, Inventar-Nr. H. 130, fol. 372v, 33,2 x 18,7 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Hausarchivs der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein.

Aquarellen von Giuseppe Arcimboldo⁵¹ genannt. Beide standen als Gelehrte und Künstler in Rudolfs Diensten.

Einige Objekte scheinen selbst dem Hofantiquar Fröschl unvertraut gewesen zu sein. Dies gilt etwa für Artefakte des Schreibtischs Nummer 101 (Abb. 3). Fröschl leitet die Angaben zu diesem Schreibtisch, der ganz am Ende, vor den Büchern und Truhen, mit denen das Inventar schließt, erfasst wird, mit folgender Überschrift ein: „Darinnen von allerley geometrischen, mathematichen, astronomischen und

51 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 384r; Bauer und Haupt: Die Kunstammer (Anm. 12), S. 138, Nr. 2765–2767; Fröschl: Verzeichnus, fol. 376v; Bauer und Haupt: Die Kunstammer, S. 131, Nr. 2581.

*andern selzamen künstlichen instrumenten gefunden werden.*⁵² Auf diese Überschrift folgt der Eintrag:

In dem understen thail dises schreibtisch, unden im fuß, ist ein verborgne daten oder laden, darin ist erstlich ein buch in *quarto*, in pergamen gebunden, darin geschriben von allerley künstlichen chartenspiel und *destrezza di manu*, italienisch geschriben. Darbey auch allerley kartenspiel, gantz, halb und zertheilt ligen. Item ein rund scheidelin von gefarbtten sammetspickeln geziert, darin ein weiß pulfer. Item ein gantzer reichstaler mit einem spiegelin und sonsten 2 eysene instrumentlein.⁵³

Die genannten Objekte befanden sich in dem Geheimfach des Schreibtischs, sodass davon auszugehen ist, dass sie für Rudolf zur Zeit der Inventarisierung besonderen Wert besaßen. Oberhalb des Fußes mit dem Geheimfach wiederum befanden sich Schubladen, in denen zahlreiche der bereits zuvor von Fröschl genannten astronomischen und geometrischen Instrumente verwahrt waren, zu denen er an dieser Stelle nurmehr die zuvor genannten Nummern anführt. Ausdrücklich beschrieben werden hingegen: „ein gantz eysen schön poliert kästlin, ist inwendig gemacht mit einem fewr oder büxenschloß und uhrzaiger, so zu zwisser stund, wenn mans aufzeucht, fewer schlecht“⁵⁴ und „ein silbern viereggetes schreibzeug, darin allerley selzamer instrumentlein und werckhzeug“.⁵⁵ Als solche „selzame[r] instrumentlein und werckhzeug“ sind neben Zirckeln, Lineal und Kompass unter anderem ein „silbern holes stöcklein“;⁵⁶ „[e]in silbern vergult ablang instrumentlein mit 2 zaiger, weisst die *gradus* und *minuten*“, „[f]ünff bleyerne bixenkuglen mit eysenen spitzen“ und „[z]wen böltz [Pfeile] mit gefider unnd scharpfen viereggeten spitzen“ genannt.⁵⁷

Fröschl gebraucht zur Inventarisierung die Begriffe mathematisch, astronomisch und geometrisch sowie, wie oben genannt, kabbalistisch. Auffälligerweise werden die Begriffe alchemisch bzw. chymisch sowie magisch hingegen nicht explizit verwendet. Das Inventar benennt allerdings Materialien und Geräte, die in entsprechenden Zusammenhängen hergestellt bzw. verwendet wurden, so etwa sogenannte „vasetti“, darunter Becher und Kelche „di porzelanae della quinta

52 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 372v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 129.

53 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), ebd.; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), ebd., Nr. 2550–2553.

54 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 372v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 130, Nr. 2555.

55 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 373r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 130, Nr. 2564.

56 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), ebd.; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), ebd., Nr. 2572.

57 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), ebd.; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), ebd., Nr. 2573–2575.

essentia⁵⁸ und eine Probierwaage mit Zubehör.⁵⁹ Darüber hinaus deuten das bereits genannte weiße Pulver,⁶⁰ der „schöne grosse runde cristaline in gold und silber gefasste und von mancherley stain und perlenmutter gezierte prennspiegel, welchen der churf. von Saxen Ihr May: in die kunstcammer verehrt A°. 1610“ und eine große Menge von weiteren Spiegeln⁶¹ auf entsprechende transmutatorische sowie chemiatriische Arbeitszusammenhänge.⁶² Im Inventar ist zudem ein Glockenpaar benannt, dessen eines erhaltenes Exemplar heute als alchemische Handglocke bezeichnet wird. Diese goldfarbene Glocke wurde aus der Metallverbindung Elektron (d.h. in diesem Fall aus sieben Metallen) gefertigt und hatte kraft ihres Klanges sowie ihrer magischen bzw. christlich-kabbalistischen Inskriptionen talismanische Funktionen. Fröschls kurze Beschreibung: „Zwo gegeoßene glogken von mehrerley metall, darauf die 7 planeten und 12 zaichen erhebt“ deutet diese alchemischen und astrologisch-magischen Zusammenhänge, die heute im Detail erforscht sind, lediglich an.⁶³ Dies besagt, dass er zumindest nicht den Auftrag erhalten hatte, alchemische Gebrauchszusammenhänge ausdrücklich hervorzuheben. Der frühneuzeitliche Ausdruck ‚seltzam‘ in der Formulierung „seltzame künstliche instrumente“ lässt sich vielleicht am besten mit „speziell“ übersetzen. Fröschl verwendete ihn als Teil generalisierender Formulierungen, die genauere Zuschreibungen ersetzen. Er bringt damit zudem Unsicherheit zum Ausdruck.⁶⁴

58 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 364r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 123, Nr. 2387, 2388, 2390.

59 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 350v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 117, Nr. 2276.

60 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 372v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 129, Nr. 2552.

61 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 194r–205r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 69–72, Nr. 1277–1319. Zu dem Brennspiegel des Kurfürsten von Sachsen (Nr. 1277), der sich heute offenbar im Armémuseum, Stockholm befindet, vgl. Purš: Rudolf II's Patronage of Alchemy (Anm. 7), S. 177 (Abbildung) und ebd., S. 185–187 (zum alchemischen Gebrauch; mit Verweis auf Bukovinská).

62 Zur medizinischen Alchemie (Chemiatrie) und Naturphilosophie von Paracelsus und den Paracelsisten vgl. Ute Frietsch: Häresie und Wissenschaft. Eine Genealogie der paracelsischen Alchemie. München 2013. Es gab eine paracelsische sowie eine gegen Paracelsus gerichtete Form der Chemiatrie. Zu diesem Aspekt vgl. Bruce T. Moran: Andreas Libavius and the Transformation of Alchemy: Separating Chemical Cultures with Polemical Fire. Sagamore Beach, MA 2007. Zur Transmutations-Alchemie und Chrysopoeia (Goldherstellung), die mitunter den naturphilosophisch anspruchsvollsten Teil der Alchemie darstellten, vgl. Lawrence M. Principe: The secrets of alchemy. Chicago 2013, Lawrence M. Principe: The Transmutations of Chymistry: Wilhelm Homberg and the Académie Royale des Sciences. Chicago, London 2020, S. 232–281 (hier mit Fokus auf das frühe 18. Jahrhundert).

63 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 263v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 87, Nr. 1613. Zur alchemischen Herstellung und zum rituellen Gebrauch dieser Glocke(n) siehe Corinna Gannon: The Alchemical Hand Bell of Rudolf II. A Touchstone of Art and Alchemy. In: Studia Rudolphina 19, 2019, S. 80–97.

64 Zu einem der Steine der Kunstkammer vermerkt er beispielsweise „ist seltzam, meines erachtens ein mineralisch staingewechs“, Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 28v; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 16, Nr. 268.

Da er den Ausdruck „seltzam“ in der zitierten Überschrift ergänzend zu geometrisch, mathematisch und astronomisch gebrauchte, ist nicht ausgeschlossen, dass er damit auch alchemische *Artificialia* und *Scientifica* benannte.

Das zweite (1619) und dritte (1621) Inventar sowie das Verzeichnis von 1635

Das zweite erhaltene Prager Inventar, „Inventarium deren sachen, welche vor könig Fridrichs etc. unsers gnedigsten herrn glücklichen antretung ins regiment der cron Böhaimb in den kunstcammern aufm prager schloß vorhanden gewesen“, wurde aufgrund der Verordnungen der Böhmisches Stände am 8. September 1619 von den böhmischen Aufständischen in deutscher Sprache verfasst. Es nennt für zahlreiche Objekte Preise, diente also deren Verkauf. Von dem Erlös sollten die Kosten für die ständischen Soldtruppen beglichen werden. Der Verkauf wurde zwar aufgrund von Zeitmangel nicht wie vorgesehen umgesetzt, die authentische Ordnung der Sammlung wurde im Zuge dieser Inventarisierung allerdings zerstört. Das Manuskript ist offenbar fragmentarisch: Nur der erste Teil, der die Kunstkammer im engeren Sinn inventarisiert, ist erhalten; ein zweiter Teil betraf möglicherweise die Gemäldegalerie und weitere Räumlichkeiten. Das Original befindet sich heute im Archiv der Prager Burg (*Archiv Pražského hradu*). Die Edition aus den 1930er Jahren umfasst 34 Seiten sowie eine Einleitung in tschechischer Sprache.⁶⁵

Das dritte Inventar wurde am 6. Dezember 1621, nach der Niederschlagung des böhmischen Aufstands, auf Befehl des neuen Kaisers, Ferdinands II., von Graf Karl I. von Liechtenstein (1569–1627), der als Statthalter von Böhmen eingesetzt war, in seiner Funktion als Obersthofmeister angefertigt. Dieses Inventar ist thematisch am umfangreichsten, da es die Gemälde miterfasst. Da die Ordnung der Sammlung nicht mehr gegeben war, ist es im Unterschied zum ersten Inventar nicht länger systematisch, sondern nunmehr topographisch verfasst. Es bezieht neben der Kunstkammer die Gemäldegalerie sowie weitere Räumlichkeiten ein. Dieses Inventar wurde im Jahr 1905, zusammen mit weiteren Aktenkonvoluten aus den 1630er und 1640er Jahren, ediert.⁶⁶

65 Nově objevený inventář rudolfínských sbírek na pražském hradě [Ein neu entdecktes Inventar der rudolfinischen Sammlungen der Prager Burg]. Hg. von Jan Morávek. Prag 1937.

66 Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Nach Akten des k. u. k. Reichsfinanzarchivs in Wien. Hg. von Heinrich Zimmermann. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band 25/2 (1905). In dieser Edition sind zwei Kopien des dritten Inventars abgeglichen sowie ein als Inventar nicht rechtskräftiges Verzeichnis aus dem Jahr 1635 und weitere Verzeichnisse und Schriftwechsel aus den 1630er und 1640er Jahren integriert: 1. ein unter dem Datum 11. Oktober 1647 gesammeltes Aktenkonvolut, das die (von Hans Carl König angefertigte) Kopie „Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schaz- und kunstcamer zue Praag seind gefunden und auf ihrer mayestät [Ferdinand II.] und ihrer fürstlich gnaden von Lichtenstein bevelch seind den 6. decembris anno 1621 inventirt worden“, sowie weitere Akten zur Kunstkammer aus den Jahren 1621–1647 enthielt. Diese Akten der Böhmisches Hoffinanz sollen 1920 von Wien nach Prag abgegeben worden sein. Sie befinden sich heute allerdings weder im Nationalarchiv Prag (*Národní archiv*) noch im Österreichischen Staatsarchiv, sondern sind – wie die Forschungen von Jürgen Zimmer ergeben haben – verschollen (für diese



Abb. 4: Giovanni Castrucci, Werkstatt, Ansicht der Prager Burg und der Prager Kleinseite, *Commesso in pietre dure* (Achat und Jaspis), Prag nach 1601, 18,5 x 34 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Kunstgewerbemuseum Prag (*Uměleckoprůmyslové museum, Praha*), Inventar-Nr. 100.169 (Z 314/30), Foto: Gabriel Urbanek.

Vermutlich erhielt Karl von Liechtenstein zum Zweck der Abfassung des dritten Inventars das oben genannte erste Inventar zugeeignet: Dieses konnte nun als überholt gelten, weil viele Objekte mittlerweile verkauft, verschenkt oder anderweitig entwendet waren; zugleich bot es umfassende Anhaltspunkte, wonach zu suchen und worauf zu achten war. Dies wäre jedenfalls eine Erklärung dafür, dass ein Exemplar des ersten Inventars in die Kollektion der Fürsten von Liechtenstein gelangte.

Auskunft vom 26.04.2021 danke ich Frau Dr. Beket Bukovinská, siehe Anm. 8, oben). 2. Das „*Inventarium germanicum rerum naturalium et artificialium, quae in arce regia Pragensi in cimeliarchio Caesareo existerunt (1600–1699)*“, Cod. 8196, fol. 2–50, das sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet und u. a. als Digitalisat zugänglich ist. Zimmermann zufolge stimmte es mit dem mittlerweile verschollenen „*Inventarium aller derjenigen sachen*“ weitgehend überein. Ich arbeite mit folgenden Teilen der Edition: Zimmermann (Hg.): *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstammer vom 6. Dezember 1621*, S. XIII–XIX (Vorbemerkung); S. XX–LI, Reg. 19421 (Inventar von 1621); S. LVII–LXVI, Reg. 19437 (Verzeichnis von 1635). Zu den beiden Inventar-Kopien vgl. ebd., S. XV (Vorbemerkung).

Im dritten Inventar werden wiederum Objekte genannt, die auf einen chemischen Gebrauchszusammenhang schließen lassen, so „[z]ween schreibtisch, einer mit arzeisachen, der ander leer“⁶⁷ und „drei schreibtisch über einander mit arznei“⁶⁸. Sie waren entweder mittlerweile (beispielsweise aus den Privatgemächern) in die Kunstkammer verbracht worden oder sind in den Beschreibungen des ersten Inventars nicht als solche kenntlich.

Im Jahr 1635 wurde auf Anweisung von Kaiser Ferdinand III. eine Kommission gebildet und damit beauftragt, die Wiener und Prager Bestände abzugleichen sowie zu überprüfen, welche Veruntreuungen seit der Inventarisierung von 1621 seitens der Bediensteten, und insbesondere seitens des Schatzmeisters Hans Carl König (gestorben 1634) vorgefallen waren. König ist bereits im ersten Inventar genannt, war also über längere Zeit am Hof tätig, und hatte die heute verschollene Kopie des Inventars von 1621 erstellt. Das Verzeichnis der Ergebnisse der Revision wiederum wurde in Prag vom 16. bis 26. April 1635 verfasst und trägt den ausführlichen Titel:

Verzaichnus derjenigen sachen, umb welche mehrers anno 1635 in der kaiserlichen schaz- und kunstcamer zu Prag, saal, gewölbern und andern gemachen befunden, als des Hannß Carl Königs anno 1621 beschrieben fürgebrachte inventariumscopei in sich helt, welches daher rühren mag, das dieselben versezet und nit einmal wie da andere mögen genennet sein worden.

Diese Revision, die Zimmermann in seiner Edition 1905 miterfasste, ist für uns von besonderem Interesse, da sie explizit alchemische Gegenstände benennt. Der Titel des Verzeichnisses bringt die Irritation der Kommission zum Ausdruck, die wohl mit Verlusten, jedoch nicht mit einer Vermehrung der Objekte gerechnet hatte. Die Kommission kam zu dem Ergebnis von 310 (offenbar definitiven) Abgängen und 517 Neuzugängen. Unter Neuzugängen wurden zunächst vermisste Gegenstände aufgeführt, die seitens des Schatzmeisters nach Reklamation ersetzt worden waren, sowie Gegenstände, die zuvor bei keiner Inventarisierung verzeichnet worden waren, darunter ein Laboratorium sowie Laborequipment. Die Einträge „[i] m laboratorio“ und „[i]m innern laboratorio“ finden sich zwischen den Einträgen „im spanischen saal“ und „[i]n einem zimmer neben den spanischen saal [...]“⁶⁹

Die Einträge sind in der Edition von 1905 wie folgt wiedergegeben: „Im laboratorio: [71.] Sieben weibercontrafaict gänzer lenge 7 stuckh. [72.] Etliche distiel-

67 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. XXXIV, Nr. 665 (Reg. 19421, Inventar von 1621).

68 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. XXXIV, Nr. 666 (Reg. 19421, Inventar von 1621).

69 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. LVIII–LIX (Reg. 19437, Verzeichnis von 1635).

lier- oder alchymische instrumenta. Im innern laboratorio: [73.] Viel allerlei öffen, distielierinstrumenta und gläßer.“⁷⁰

Laut dem Verzeichnis gehörten zu dem genannten Laboratorium also neben sieben Ganzkörperbildnissen von Frauen, welche die sieben Planeten und Metalle der traditionellen Kosmologie repräsentiert haben dürften, und die sich zwar im Laboratorium, jedoch nicht im inneren Laboratorium, also möglicherweise in einem Vorraum befanden, eine große Menge Öfen, Destilliergeräte, Gläser und *alchymische instrumenta*. Die Formulierung „im innern laboratorio“ weist darauf hin, dass es sich bei diesem Laboratorium um einen festen Teil des Gebäudes und nicht lediglich um mobiles Equipment handelte.

Das Laboratorium und dessen Geräte waren in den Inventaren von 1607–11 sowie 1621 nicht verzeichnet worden. Für den Fall, dass das Laboratorium tatsächlich ein fest eingerichteter Raum war, dürfte dieser jedoch bereits unter Rudolf II. bestanden haben, da eine nachträgliche Anschaffung und Einrichtung seitens des Schatzmeisters zum Ausgleich von Verlusten und Entwendungen wenig Sinn machen würde.

Offenbar wurde bei der Anfertigung des Verzeichnisses von 1635 der Fokus der Inventarisierung nochmals geweitet, um die peinlichen Kriegsverluste und Diebstähle durch (vermeintliche sowie tatsächliche) Rückerstattungen kompensieren zu können. Das Laboratoriumsequipment kam entweder durch den erweiterten Fokus erstmals in den Blick oder war tatsächlich zeitweise ausgelagert oder entwendet worden, sei es um es vor Plünderung zu schützen, sei es um es zu verkaufen.⁷¹ In dem Verzeichnis werden zudem als Neuzugänge Rohmaterialien aufgeführt, die sich in den Schreibtischen der Kunstkammer befanden, so beispielsweise „Ainhundert siebenundneunzig gediegen goldstücklein in papierlein“, „neunundsechzig klein und große gewachsen silber sambt ein gar schön stückh in einer schachtel“ sowie kupferne und bleierne Metallstücke.⁷² Rohmaterialien wie unbearbeitetes Rollenblei, Kupfer, Silber und Gold wurden in den Laboratorien der frühen Neuzeit für chemiatrische sowie für transmutatorische Prozesse verwendet. Sie waren vermutlich für die Laborarbeit angeschafft worden. In den ersten drei Inventaren werden sie jedoch nicht aufgeführt.

Trotz des erweiterten Fokus' wird auch im Verzeichnis von 1635 keine Bibliothek benannt, sondern es werden lediglich weitere Bücher gelistet.⁷³ Dies lässt darauf schließen, dass die Bibliothek räumlich weiter von der Kunstkammer entfernt war als das genannte Laboratorium.

70 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. LIX (Reg. 19437, Verzeichnis von 1635).

71 Zu dem Phänomen der „Abgänge“ und „Neuzugänge“ vgl. Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. XVI (Vorbemerkung).

72 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. LXII, vgl. S. LXIII (Reg. 19437, Verzeichnis von 1635).

73 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. LXV: „Neunundachtzig stuckh allerlei bücher, kunststuckh“, die als Neuzugänge für den „Almer“ (Kasten) Nr. 9 benannt sind (Reg. 19437, Verzeichnis von 1635).

Das Verzeichnis war als Inventar nicht rechtskräftig. Der Tod des Schatzmeisters König im Jahr 1634 machte eine regelgerechte Inventarisierung unmöglich bzw. sinnlos, da König nicht mehr abschließend über die Verluste Aufschluss geben konnte.

Der architektonische Zusammenhang

Die ältesten erhaltenen Grundrisse des Gebäudes, in dem sich u.a. die Kunst-kammer, die Gemäldegalerie sowie die privaten Gemächer des Kaisers befanden, stammen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diesen Zeichnungen des Hofmeisters Johann Heinrich Dienebier (1677–1748) sowie weiteren Archivalien lässt sich Bukovinská zufolge entnehmen, dass die Kunstkammer im ersten Stock, im Verbindungsflügel (dem sogenannten Gangbau) zwischen Rudolfs privaten Gemächern im Südflügel und dem sogenannten Spanischen Saal mit den Gemälden im Nordflügel, situiert war und aus drei zusammenhängenden Räumen von ca. 5 Metern Breite und ca. 60 Metern Länge sowie einem vierten Raum von ca. 33 Metern Länge bestand. Die meisten Werkstätten befanden sich wahrscheinlich im Erdgeschoss unter der Kunstkammer.⁷⁴ Am Gangbau war zudem der sogenannte Mathematische Turm gelegen, dessen Bausubstanz zum Teil auf die Zeit des Mittelalters zurückging. Rudolf ließ den Turm, der auf Zeichnungen zu sehen, jedoch nicht erhalten ist, kurz nach 1600 mit einem architektonisch anspruchsvollen Treppenhaus in Spindelform ausstatten. Die Konstruktion sorgte für eine Verkürzung der Wege und ermöglichte es dem Kaiser, sich ungestört von etwaigen Besuchern, zwischen den Stockwerken des Gebäudes zu bewegen.⁷⁵ Als Vorbild mag der *Palazzo Vecchio* in Florenz gedient haben, in dem die Großherzöge ähnliche Treppen und Wege nutzten.

Ivo Purš schließt aus den von ihm verwendeten Quellen, dass es in der Prager Burg mehrere kleinere Laboratorien, jedoch kein großes bzw. zentrales kaiserliches Laboratorium gegeben habe.⁷⁶ Er nimmt an, dass Rudolf in dem Privatgemach seines Wohnpalastes ein Laboratorium mit tragbaren Öfen etablierte. Der kaisertreue böhmische Adelige Adam von Waldstein der Jüngere notierte jedenfalls in einem Tagebucheintrag vom 23. November 1607, den Purš auswertet, dass im Verlauf von Destillierarbeiten während eines Spaziergangs des Kaisers in dessen Privatgemach ein Feuer ausgebrochen und gelöscht worden sei.⁷⁷ Im Verbindungsflügel

74 Vgl. Bukovinská: Bekannte – unbekannte Kunstkammer (Anm. 7), S. 203–205, 210–211; Bukovinská: Die Kunstkammer Rudolfs II. (Anm. 7), S. 231–233 (mit Abbildungen). Der Grundriss von Johann Heinrich Dienebier befindet sich im Archiv Pražského hradu, fond Stará plánová sbírka. sign. 113/18. Zu diesem sowie weiteren Grundrissen vgl. auch den Katalog-Beitrag von Ivan Muchka. In: Fučíková u. a. (Hg.): Rudolf II and Prague. (Anm. 6), S. 578 (mit Abbildungen).

75 Zur Konstruktion des Treppenhauses siehe Monika Brunner: Prag und Rom um 1600. Ein Beitrag zur Architektur der rudolfinischen Residenz. In: Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference Prague, 2–4 September 1998. Hg. von Lubomír Konečný, Beket Bukovinská und Ivan Muchka. Prag 1998, S. 24–30.

76 Purš: Rudolf II's Patronage of Alchemy (Anm. 7), S. 178–181, 184.

77 Purš: Rudolf II's Patronage of Alchemy (Anm. 7), S. 180–181.

nahe der Gemäldegalerie, also dem Spanischen Saal im zweiten Stock, gab es Purš zufolge ein weiteres Laboratorium, das im Jahr 1743 beseitigt wurde.⁷⁸

Bei diesem Laboratorium dürfte es sich um das 1635 beschriebene Laboratorium handeln. Die Gemäldegalerie lag oberhalb der Kunstkammer, sodass sich Fröschls lakonische Bemerkung, dass Rudolf Objekte mit „hinauf“ nahm, auf dieses Laboratorium bezogen haben könnte; oder auf die privaten Gemächer (mit ihrem Laboratorium), die ebenfalls auf der Höhe des zweiten Stockwerks, allerdings im Südflügel des Gebäudes, gelegen waren.

Rudolf arbeitete selbst sowie mit Hilfe von Bediensteten in seinen Laboratorien. Alchemischen Rat von Gelehrten eignete er sich mit großer Vorsicht an. Sein praktisches Interesse an der Chemiatrie erklärt sich u. a. aus seiner Syphiliserkrankung, die mit galenischen Medikamenten nicht geheilt werden konnte.⁷⁹ Sein Faible für die Transmutationsalchemie wiederum lässt sich nicht nur aus dem erhofften merkantilen Nutzen für den Bergbau erklären, sondern dürfte zugleich in seiner naturphilosophischen Gelehrsamkeit begründet gewesen sein.⁸⁰ Rudolf wird medizinisch nutzbare Substanzen wie die Natterzunge sowie weitere Objekte, die er der Kunstkammer entnahm, in einem der Laboratorien zur Herstellung von Medikamenten und zwecks Versuchen der Herstellung von Gold verwendet und gelegentlich verbraucht haben. Ein solcher Gebrauch würde erklären, warum Fröschl Rudolfs Entnahmen im Inventar mit Bleistift und Tinte verzeichnete.

Der Gebäudetrakt, in dem sich die Kunstkammer befand, ist bis heute erhalten, die genaue Anordnung und Gestalt der Räume lassen sich jedoch nicht mit vollständiger Sicherheit angeben. Die Silhouette der Prager Burg ist zwar weitgehend unverändert (Abb. 4). Das gesamte Areal und so auch Rudolfs einstiger Wohnpalast wurde jedoch im Jahr 1743 von Maria Theresia einer Modernisierung unterzogen, sodass es heute stärker auf den architektonischen Zusammenhang des 18. Jahrhunderts verweist als auf jenen, der unter Rudolf II. ausgebildet wurde.

Ein zerstörter Forschungszusammenhang

Das erste Inventar war lange Zeit verschollen und wurde kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, im Jahr 1947, von dem Direktor der Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein, Gustav Wilhelm (1908–1995), wiederentdeckt. In einem älteren Verzeichnis der Manuskripte der fürstlichen Bibliothek, das Wilhelm kon-

78 Purš: Rudolf II's Patronage of Alchemy (Anm. 7), S. 180.

79 Zu Rudolfs Syphilis-Erkrankung und alchemischer Selbstmedikamentierung vgl. Ivo Purš und Josef Smolka: Martin Ruland the Elder, Martin Ruland the Younger, and the Milieu of the Emperor's Personal Physicians. In: Purš und Karpenko (Hg.): Alchemy and Rudolf II. (Anm. 4), S. 581–605, hier S. 603–605. Zur paracelsistischen Alchemie am Kaiserhof siehe den Brief Rudolfs II. an Heinrich Burggraf und Herr zu Dohna. Abgedruckt in: Corpus Paracelsisticum. Dokumente frühneuzeitlicher Naturphilosophie in Deutschland. Band 2. Der Frühparacelsismus. Dritter Teil. Hg. von Wilhelm Kühlmann und Joachim Telle. Berlin, Boston 2013, S. 940–966 (Nr. 151).

80 Zur Transmutationsalchemie am Prager Kaiserhof siehe Prinke und Zuber: Alchemical Patronage and the Making of an Adept. Letters of Michael Sendivogius (Anm. 44).

sultierte, ist es als „Inventar einer unbekanntes Sammlung“ aufgeführt.⁸¹ Dies macht deutlich, dass Rudolfs Sammlungen in der Zeitspanne zwischen den 1620er und den 1940er Jahren vollkommen in Vergessenheit geraten waren.

Dass die Sammlungen solcherart verstreut und vergessen werden konnten, erklärt sich unter anderem aus der Geringschätzung, mit der ihnen zunächst begegnet wurde: Rudolfs erzwungene Abdankung war durch seine „Melancholie“ und angebliche Regierungsunfähigkeit legitimiert worden.⁸² Seine Nachfolger betrachteten die Kunstkammer sowie Rudolfs Beschäftigung mit Alchemie und Magie als Ausdruck von Weltflucht oder sogar als Beweis seines Wahnsinns.⁸³ Dies veranlasste sie, bei der Auswahl von Kunstkammer-Gegenständen, die weiterhin als repräsentativ für die Habsburgerdynastie gelten sollten, selektiv vorzugehen. In die Wiener Sammlungen wurden bevorzugt Artefakte aufgenommen, die einen hohen Materialwert hatten und geeignet waren, die technische Elaboriertheit der habsburgischen Hofkunst zu dokumentieren. Dass Rudolfs Kunstkammer eine frühneuzeitliche Forschungsinstitution gewesen war, wurde auf diese Weise unkenntlich.

Das Laboratorium aus dem Verzeichnis von 1635, das sich bis zum 5. Oktober 1737 in Inventaren nachweisen lässt, und Laborgeräte, von denen manche vor der Josephinischen Versteigerung des Jahres 1782 noch im Prager Schloss vorhanden waren, sind offenbar zur Gänze zerstört worden.⁸⁴ Dies war an anderen Höfen ebenfalls der Fall und erklärt sich u. a. aus der Fragilität der Geräte, die vielfach aus Glas gefertigt wurden, sowie aus ihrer Wertlosigkeit für Personen, die selbst keine Alchemie praktizierten. In gleichem Maß wie die Laboratorien war die Prager Hofbibliothek von Zerstörung betroffen: Selbst der Ort der Prager Burg, an dem sie sich befand, ist heute unbekannt. Aus Berichten zeitgenössischer Besucher lässt sich lediglich schließen, dass es sich um einen Raum bzw. um Räume handelte, die unabhängig von denen der Kunstkammer aufzusuchen waren.⁸⁵ Diese Eigenständigkeit der Bibliothek wird dadurch bekräftigt, dass in den genannten Inventaren nur einige Hundert Bücher erfasst sind, die wohl als Handapparate fungierten, da sie vielfach, wie das „Museum Rudolfs II.“, direkt auf die Kunstkammer-Bestände bezogen waren.

81 Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. XI.

82 Zu Rudolfs Biographie siehe R.[obert] J.[ohn] W.[eston] Evans [1973]: Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit. Graz u. a. 1980.

83 Diese Einschätzung wird noch geteilt von Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Mit 102 Abbildungen. Leipzig 1908, S. 76–94, siehe insbesondere S. 90.

84 Als Nachweise vgl. Karl Köpl (Hg.): Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthaltereiarchiv in Prag. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 10 (1889), S. CXXXI–CC, hier: S. CXLI, CLXII, CLXVII, CLXX, CXCIX.

85 Richterová: Alchemical Manuscripts (Anm. 4), S. 249.

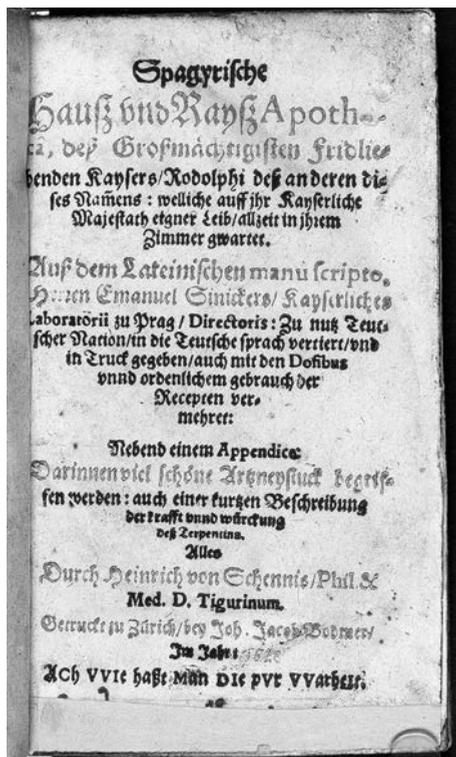


Abb. 5: Heinrich von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apotheca. Zürich: Bodmer 1628. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Xb 7266, Titelblatt.

Kaiser Rudolfs Spagyrische Hauß und Rays Apotheca

Der Züricher Doktor der Medizin und Philosophie Heinrich von Schennis (1594–1631) indes veröffentlichte 1628 ein Werk, das Laboratorien, Kunstkammer und Bibliothek Rudolfs II. verbindet.⁸⁶ Es stellt deren verlorenen Zusammenhang auf kreative Weise wieder her und propagiert ihn zugleich als Vorbild für die Züricher chemiatischen Netzwerke. Ich gehe daher im kürzeren zweiten Teil meines Aufsatzes auf diese Publikation ein, deren Verweise auf den Prager Kaiserhof von dem tschechischen Pharmaziehistoriker Pavel Drábek sowie von Wilhelm Kühlmann und Joachim Telle als authentisch eingeschätzt werden.⁸⁷ In der Erstausgabe trägt von Schennis' Werk den Titel (Abb. 5):

⁸⁶ Zu den Lebensdaten vgl. Kühlmann und Telle: Corpus Paracelsisticum (Anm. 79), S. 942.

⁸⁷ Vgl. Pavel Drábek: Pharmacy in the Rudolfine Age. In: Purš und Karpenko (Hg.): Alchemy

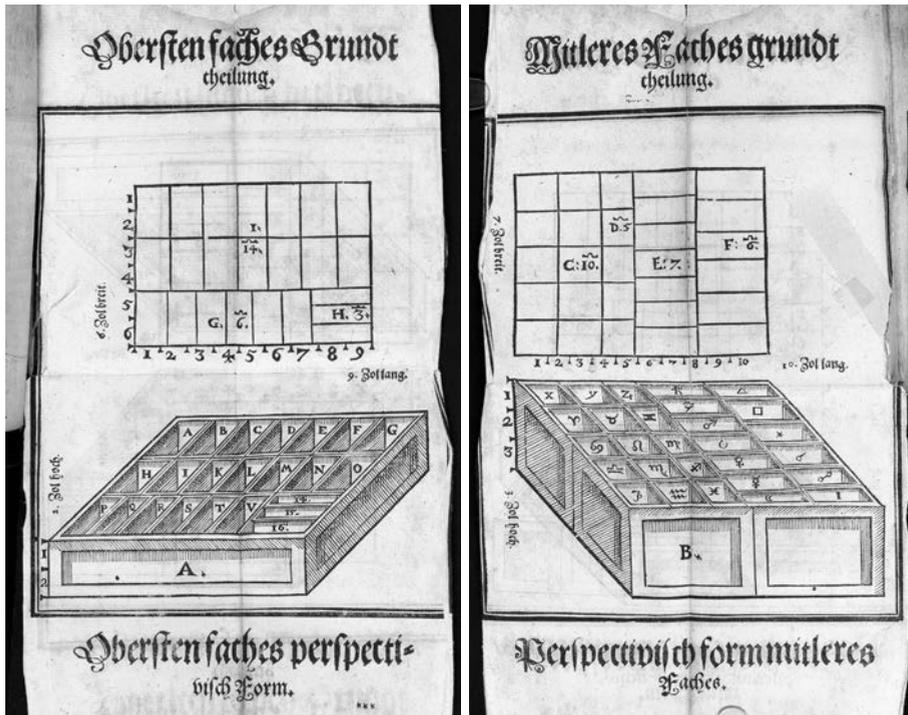


Abb. 6 + 7: Heinrich von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apotheca. Zürich: Bodmer 1628. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Xb 7266, Faltblatt (Künstler unbekannt), Vorder- und Rückseite.

Spagyrische Hauß und Rays Apotheca, deß Großmächtigsten Fridliebenden Kaysers/ Rodelphi deß anderen dises Namens: welleiche auff ihr Kayserliche Majesthat eigner Leib/ allzeit in ihrem Zimmer gwartet. Auß dem Lateinischen manuscripto, Herren Emanuel Sinickers/ Kayserliches Laboratorii zu Prag/ Directoris: Zu nutz Teutscher Nation/ in die Teutsche Sprach vertiert/ und in Truck gegeben/ auch mit den Dosibus unnd ordentlichem gebrauch der Recepten vermehret: Nebend einem Appendice Darinnen viel schöne Artzneystück begriffen werden: auch einer kurtzen Beschreibung der krafft und würckung deß Terpentins. Alles Durch Heinrich von Schennis / Phil. & Med. D. Tigurinum. Gedruckt zu Zürich/ bey Joh. Jacob Bodmer/ Im Jahr Ach VVie haßt Man Die PVR VVarheit [Das Chronogramm ergibt das Erscheinungsjahr 1628, Unterstreichungen U.F.].

and Rudolf II. (Anm. 4), S. 699–716, hier 711–716; Kühlmann und Telle: Corpus Paracelsisticum (Anm. 79), S. 942, 969.

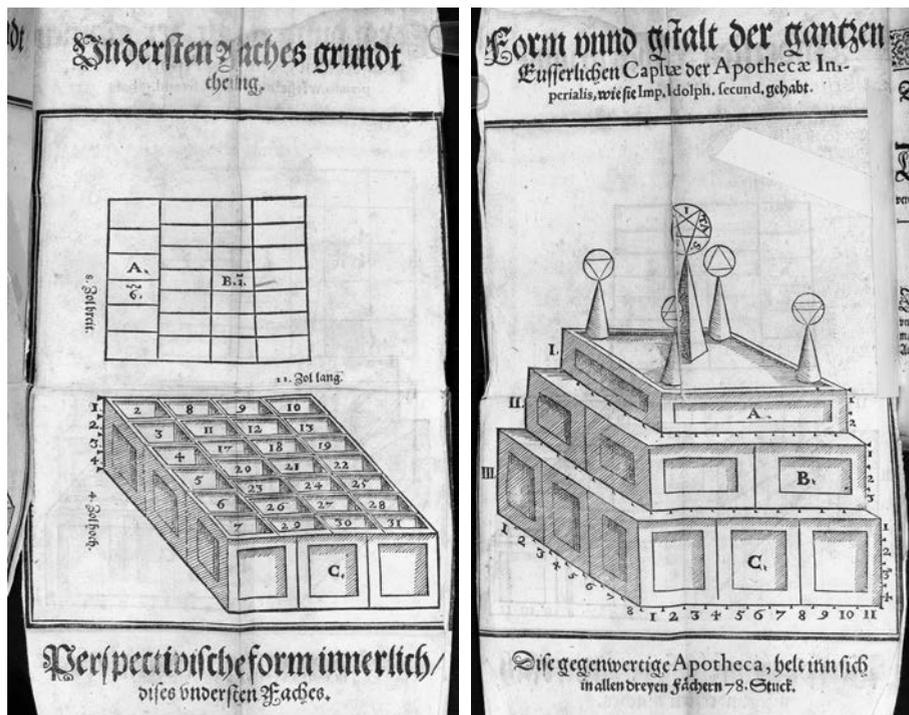


Abb. 8 + 9: Heinrich von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apothecca. Zürich: Bodmer 1628. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Xb 7266, Faltblatt (Künstler unbekannt), Vorder- und Rückseite.

Dem zitierten Langtitel und der Vorrede zufolge basiert das Buch auf einem lateinischen Manuskript, das von einem Autor namens Emanuel Sinicker stammen soll: Sinicker war demnach, sowie auch der Widmung und der Vorrede zufolge, der Direktor von Rudolfs Laboratorium. Diese Formulierung erweckt den Anschein, als ob die alchemischen Arbeiten am Prager Kaiserhof von ihm – und nicht von Rudolf selbst – geleitet worden wären, und als ob es ein zentrales Laboratorium gegeben hätte. Setzt man voraus, dass der bislang unbekannt Sinicker sein Manuskript zur Prager Regierungszeit Rudolfs II. verfasste, würde sich zwischen Sinickers Manuskript und Schennis' Edition ein zeitlicher Abstand von ca. 16 bis 45 Jahren ergeben. Sinicker, der Vorrede zufolge ein Adelige, der aus Köln stammte,⁸⁸ könnte demzufolge zwischen ca. 1520 und ca. 1580 geboren sein. Sein Manuskript konnte bislang nicht identifiziert werden.

88 „[E]ines Cölnischen vom Adel“, Heinrich von Schennis: Vorred: An den Leser, in: ders., Spagyrische Hauß und Rays Apothecca. Zürich: Bodmer 1628, fol. ii verso.

Der Autor der Edition, Heinrich von Schennis, hingegen lässt sich u. a. als Widmungsempfänger von Adrian Ziegler (1584–1654) *Pharmacopoea Spagyrica* authentifizieren, woraus deutlich wird, dass von Schennis einem Züricher Netzwerk von Chemiatern angehörte, die eine paracelsistische Medizin praktizierten. Von Schennis' Kollege Ziegler kompilierte seine lateinischsprachige Schrift u. a. aus Rezepten der *Basilica Chymica* von Oswald Croll sowie aus Rezepten Joseph du Chesnes' (Quercetanus), die er experimentell überprüfte.⁸⁹ Aus der Widmungsvorrede von Ziegler's Erstaussgabe geht hervor, dass Heinrich von Schennis im Jahr 1616 bereits promoviert war.⁹⁰ Ziegler wendet sich in seiner Veröffentlichung an Experten der Chimiatrie, von Schennis wendet sich an ein breiteres, medizinisch interessiertes Publikum.

Unter von Schennis' titelgebendem Begriff „Apotheke“ ist ein Artefakt aus Ebenholz mit Goldeinlagen und einem Aufsatz von fünf Kegeln bzw. Pyramiden zu verstehen, das der anschaulichen Formulierung des Titels zufolge in Rudolfs Zimmer auf dessen Leib wartete. Der besondere Reiz der Publikation von Schennis' liegt darin, dass er dieses Artefakt auf zwei Faltblättern mit insgesamt vier Holzschnitten illustriert. Das Artefakt bestand demnach aus drei Ebenen (Abb. 6–8). Die vier äußeren Pyramiden des Aufsatzes (Abb. 9) sind mit Edelsteinen in Form der Symbole der vier Elemente verziert, die mittlere zeigt ein Pentagramm mit dem Wort „SANITAS“ (Gesundheit). Die Apotheke und ihr Inhalt werden darüber hinaus in der Vorrede „An den Leser“ und in der Bildlegende beschrieben. Die Legende „Der dreyen theilen diser Apothec unterschlacht und Artzneyen so in einem jeden Fach gewesen mit ihren zeichen beschreibung“ erstreckt sich über sechs (unpaginierte) Seiten. Das dargestellte Artefakt übertrifft die Apotheken, die von Leonhard Thurneysser am Brandenburger Hof sowie unter Ferdinando I. de' Medici am Florentiner Hof hergestellt wurden, in Hinblick auf seine Kostbarkeit.⁹¹ Es handelt sich um ein prunkvolles Möbelstück, das dazu verwendet wurde, Medikamente in jeweils eigenen Fächern aufzubewahren. Zur Herstellung der 78 benannten Medikamente werden im Haupttext ausführliche Rezepte angegeben. Ihr jeweiliger Platz in der Apotheke wird auf den Faltblättern diagrammatisch durch Symbole, Buchstaben und Zahlen ausgewiesen, zu denen

89 Adrian Ziegler: *Pharmacopoea Spagyrica: Continens selectissima remedia Chymica, desumpta ex Basilica Chymica Oswaldi Crolli: Pharmacopoea dogmatica restituta Josephi uercetani, & ex aliis Authorib. Chymico medicis [...] praeparata manu eius propria*. Zürich: Hardmejerianis 1616; zweite Auflage: Zürich: Bodmer 1628. Das Titelbild beider Ausgaben zeigt u. a. eine Paracelsus-Darstellung. Die Rezepte sind, entsprechend dem Begriff „spagyrisch“, paracelsistisch verfasst. Das Werk Ziegler's und das von Schennis' wurden 1628 im gleichen Verlag veröffentlicht.

90 Adrian Ziegler: *Pharmacopoea Spagyrica* (Anm. 89), fol. a2v.

91 Zu Thurneyssers Apotheken siehe Leonhard Thurneysser zum Thurn: *Reise- und Kriegs-Apotheke [...] Durch Agapetum Kozerum Austropedium. Liebhabern der Chimischen Artzney, deme sie vertrawlich zugestellet, [...] in druck verfertigt*. Leipzig 1602. Zu den Apotheken aus Ferdinandos Manufakturen vgl. Kieffer: *The Laboratories of Art* (Anm. 16), S. 122 (mit Abbildung).

sich in der Bildlegende des Fließtextes nähere Erläuterungen finden. Diese verweisen wiederum auf den Rezeptteil des Buches. Die gesamte Apotheke ist zudem mit Angaben von Zollzahlen bemessen. Von Schennis behandelt das Artefakt in der Vorrede in der Vergangenheitsform „diser Apothec [...] Gleich wie deren eine Keyser Rodolphus von Eben holtz mit Gold eingelegt und die fünff Pyramides mit Edlen gesteynen oben versetzt gehabt hat“.⁹² In der Bildlegende beschreibt er die Apotheke sowohl in der Vergangenheits- wie in der Gegenwartsform und auf den Faltblättern wiederum in der Gegenwartsform.⁹³ Aus den Formulierungen lässt sich schließen, dass Heinrich von Schennis eine Apotheke in seinem Besitz beschreibt, die er wohl selbst nach dem Modell der Apotheke Kaiser Rudolfs II. hat fertigen lassen. Dieses Modell dürfte er demnach aus Illustrationen und Beschreibungen in dem Manuskript Sinickers bezogen haben. Der Verbleib des Artefakts Rudolfs II. selbst lässt sich aus den Angaben allerdings nicht entnehmen.

Von Schennis widmete sein Buch am 15. Februar 1628 in Zürich der deutschen Gräfin Ursula Maria, die in der Widmungsvorrede mit weiteren Adelstiteln benannt ist.⁹⁴ Als Kontaktpersonen führt er einen Schatzmeister namens Johann Escher und dessen Enkel an, die ihm demnach die medizinischen Interessen der Gräfin kommunizierten. Als Gründe für seine Übersetzung und Edition beruft er sich zunächst auf die Provenienz des Manuskripts: Es stamme von Rudolf II., der die „kunst der Chymeis“ und diejenigen, die sie ausübten, geliebt habe. Sie werde seit kurzem in Deutschen Landen wieder mit Nutzen für die Gesundheit und mehr als in anderen Ländern betrieben. Zudem seien die „Chymisten“ (Chemiaten) in der lateinischen Sprache oftmals unerfahren, sodass eine Übersetzung von Vorteil sei.⁹⁵

Die edierte Schrift stellt eine Sammlung von chemiatrischen Prozessen dar, die von unterschiedlichen Protagonisten, die am Kaiserhof in Prag tätig waren oder mit ihm in Verbindung standen, konzipiert und ausgeführt worden sein sollen. Deren Namen werden in einer Liste (Abb. 10–12)⁹⁶ sowie in Zwischenüberschriften und im Fließtext des Buches genannt. Die Prozess-Vorschriften wären demnach von Sinicker in seiner Eigenschaft als Direktor des Laboratoriums Rudolfs II. gesammelt worden. In der Edition des Manuskripts Sinickers wird gelegentlich die Ich-Form verwendet.⁹⁷

92 Von Schennis: Vorred: An den Leser, in: ders., Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), fol. **iii recto.

93 „Die gegenwertige Apotheca, helt inn sich in allen dreyen fächern 78. Stuck“, von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), Faltblatt 2 recto.

94 Von Schennis: Dedication, in: ders., Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), ebd. fol. *ii recto: „Der hoch und Wolgebornen Gräffin und frawen, fraw Ursula Maria, Deß heiligen Reyches Erb-Marschallin, Landtgräffin zu Stuelingen, Frawen zu Bappenheim, Hewen unnd Mettingen, auff Rottenstein unnd Kalda, gebornen Gräffin zu Leiningen unnd Westenburg, Frawen zu Schauenburg und Rixingen: Meiner gnedigen Frawen.“

95 Von Schennis: Dedication, in: ders., Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), fol. *viii-**.

96 Von Schennis: Authores Welliche in disem Tractätlein allegiert werden, in: ders. Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), fol. **iiii-**v.

97 Von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apotheca (Anm. 88), S. 80.

Das edierte Manuskript besteht aus neun Teilen, die jeweils so genannte „Aphorismen“ mit Angaben zur Herstellung und zum Gebrauch der Arzneien umfassen. Die neun Teile – zu 1. Quecksilberverbindungen, 2. Sulphurea und Ölen, 3. salzhaltigen Medikamenten, 4. Metallverbindungen, 5. mineralischen Medikamenten, insbesondere Antimon, 6. pflanzlichen und animalischen Medikamenten, 7. Magisteria, 8. Quinta Essentia und 9. Opiumextrakt und Balsamen – sind auf die drei Ebenen der abgebildeten Apotheke bezogen. Die entsprechenden Arzneien befanden sich demnach in deren unterem, mittlerem und oberem Fach. Die einzelnen Medikamente der Aphorismen lassen sich sowohl den Namen der Chemiater auf der Liste wie den Fächern der Apotheke auf den Faltblättern zuordnen, sodass bei entsprechendem Interesse zu jedem Medikament zugleich der Autor bzw. Entwickler und gelegentlich sogar das Jahr der Entwicklung der Arznei identifiziert werden kann. Dies entspricht einer allgemeineren Tendenz der Alchemie des 17. Jahrhunderts, in der chemiatische und transmutatorische Leistungen stärker ausdifferenziert sowie individualisiert wurden.

Diese Tendenz zur individuellen Zuschreibung wird allerdings dadurch konterkariert, dass Schennis seiner Übersetzung des Werkes Sinickers⁹⁸ einen umfangreichen „Appendix“⁹⁹ mit einer von ihm selbst verfassten chemiatischen Rezeptsammlung anhängt. Der Appendix geht zudem in ein zweiteiliges Register über, das sich auf destillierte Arzneien und deren Gebrauch sowohl in dem Werk Sinickers wie in dem Appendix bezieht, ohne eine Abgrenzung beider Werke vorzunehmen.

Unter der titelgebenden Apotheke sind sowohl das abgebildete Artefakt nach dem Modell der Apotheke Rudolfs II. als auch das Manuskript Sinickers und das gesamte Buch Heinrich von Schennis' zu verstehen. Der Zusammenhang zwischen dem Apothekenschrein Rudolfs II. und dem Prager Laboratorium soll darin bestehen, dass die Medikamente, die sich in den Fächern der Apotheke finden, im Prager Laboratorium nach den Rezepten des Manuskripts Sinickers hergestellt wurden. Am Ende der Bildlegende empfiehlt von Schennis dem Leser, sich von einem Schreiner seine eigene Apotheke, „nach dieser Visierung und beschreibung“, anfertigen zu lassen, und sie nach seinem Belieben mit entsprechenden Medikamenten zu füllen. Die beiden Faltblätter und die Bildlegende lassen sich insofern als Papierinstrumente und Modelle betrachten.¹⁰⁰

Das Buch *Spagyrische Hauß und Rays Apothea* besteht insgesamt aus der Titelei, der Dedikation, der Vorrede, einem lateinischsprachigen Gedicht des Züricher Philosophiestudenten Georg Müller für Heinrich von Schennis, der Liste der in beiden edierten Werken allegierten Autoren, der Bildlegende, die sich über sechs

98 Von Schennis: *Spagyrische Hauß und Rays Apothea* (Anm. 88), S. 1–147.

99 Von Schennis: *Spagyrische Hauß und Rays Apothea* (Anm. 88), S. 148–310.

100 Von Schennis: *Der dreyen theilen diser Apothec underschlacht und Artzneyen so in einem jeden Fach gewesen mit ihren zeichen beschreibung* (Bildlegende), in: ders., *Spagyrische Hauß und Rays Apothea* (Anm. 88), unpaginiert. Zu Papierinstrumenten frühneuzeitlicher Gelehrter vgl. Suzanne Karr Schmidt: *Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance*. Leiden 2018.

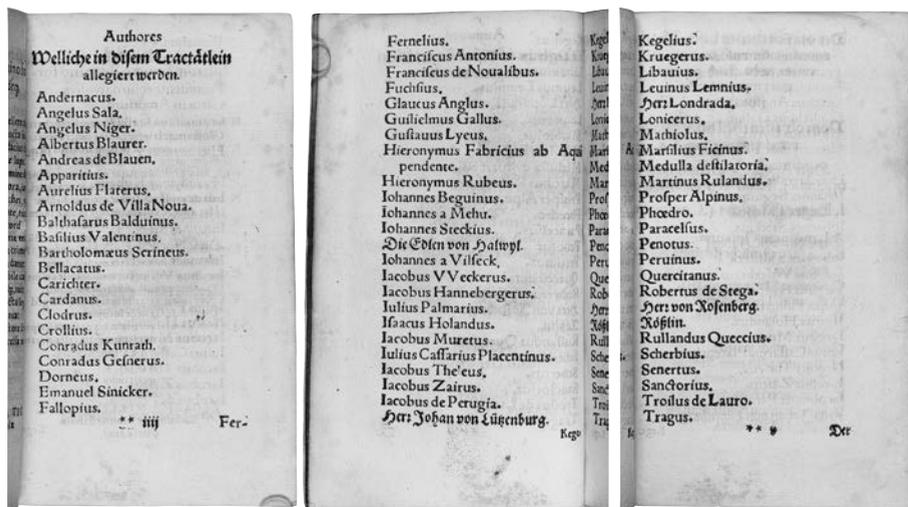


Abb. 10, 11, 12: Heinrich von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apothecha. Zürich: Bodmer 1628. Mit freundlicher Genehmigung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Xb 7266, Namensliste, fol. **iiii**.*v.

Seiten erstreckt, den beiden Faltblättern, dem edierten Rezeptbuch Sinickers, dem Rezeptbuch von Schennis' sowie dem zweiteiligen Register zu den destillierten Arzneien und ihrem Gebrauch. Der Edition liegen demnach mehrere Artefakte zugrunde: Der – wohl in Zürich neu gefertigte – Apothekenschrein, das Manuskript Sinickers, die von Schennis nach den Angaben des Manuskripts Sinickers konzipierten Faltblätter und das Rezeptbuch von Schennis' samt seiner Paratexte.

Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Textteilen und die jeweilige Autorschaft verunklaren sich durch die Verbindung der beiden Haupttexte. So bezieht sich die Titelei sowohl auf den Fließtext Sinickers als auch auf den Text von Schennis'. Die Namensliste gibt die Namen aus dem Text Sinickers, jedoch auch die aus dem Appendix von Schennis' wieder, wie sich auch die beiden Teile des Registers jeweils auf beide Werke beziehen. Die Namensliste ist daher in ihrer edierten Fassung weder authentisch für das Werk Sinickers noch für den Prager Kaiserhof. Wenn die Liste auch verspricht, einen Insider-Blick auf die sozialen Netzwerke des Hofes Rudolfs II. zu bieten, indem sie u. a. zeitgenössische Namen nennt, lässt sie sich daher nur unter Vorbehalt verwenden, um Aussagen über den Prager Kontext zu machen. Der titelgebende Kaiser Rudolf ist im Text Sinickers zudem auffällig abwesend, sein Name wird nur gelegentlich in Zusammenhang mit dem Laboratorium und Equipment genannt.¹⁰¹ Liest man den Druck wohl-

101 Von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apothecha (Anm. 88), S. 77: „Aurum potabile. Gold Oel. Ohne Corrosiv in Gestalt eines rothen Oels über den Helm zu treiben Keyzers

wollend, so liegt der Gedanke nahe, dass Alchemie am Prager Kaiserhof möglicherweise nicht absolut auf den Kaiser ausgerichtet war: Rudolfs Tendenz sich zurückzuziehen, mag seinen Gelehrten Freiräume eröffnet haben.

Unter den genannten Namen verlangt zunächst jener des angeblichen Laboratoriumsdirektors nach einer Authentifizierung. In Abgleich mit den Prager Hofstaatsverzeichnissen aus den Jahren 1576 bis 1612, die Jaroslava Hausenblasová ediert hat, lässt sich zwar kein „Emanuel Sinicker“, jedoch ein „Wolff Sinnich“ verifizieren: In dem Hofstaatsverzeichnis von Rudolfs Vater und Vorgänger Maximilian II. von 1574 sowie in dem Verzeichnis Rudolfs II. von 1576 ist er unter der Rubrik Hofdiener auf zwei Pferden aufgeführt. Wolf Sinnich war demnach vom 1. Januar 1574 an mit monatlich 20 fl. besoldet und wurde vom Wiener an den Prager Hof übernommen.¹⁰² Möglicherweise wurde einer seiner Vornamen – in den Hofstaatsverzeichnissen sowie in der Publikation von Schennis' – emendiert, sodass der vollständige Name etwa auch Wolfgang Emanuel Sinnich bzw. Sin(n)icker lauten könnte. Diese Variationen entsprechen durchaus der Variabilität frühneuzeitlicher Namen. Status und Besoldung können zwar als etwas gering erscheinen, da der polnische Alchemiker Sendivogius in den Hofstaatsverzeichnissen sogar als (allerdings ortsunabhängiger und insofern zeitweise unbesoldeter) Diener auf drei Pferden geführt wurde¹⁰³ und die Leibapotheker etwa zur gleichen Zeit Anspruch auf eine Besoldung von 30 fl. hatten. Der Status und die Besoldung Sinnichs bzw. Sinickers könnten sich in der Funktion als Laboratoriumsdirektor jedoch nach 1576 verbessert haben, was bei fortgesetzter Beschäftigung wahrscheinlich wäre. Auf eine Kölner Herkunft des Hofbediensteten „Wolff Sinnich“, der, wie gesagt, zunächst am Wiener Hof wirkte, sowie auf seine Beschäftigung in der Zeit um 1600 finden sich in der Edition – sowie in weiteren konsultierten Quellen – bislang jedoch keine Hinweise.¹⁰⁴

Hausenblasová zufolge hatten in Rudolfs Leibkammer zwei Leibärzte, ein Wundarzt und der Leibapotheker, u.a. dafür zu sorgen, dass bei Tisch sowie in Rudolfs Kammer frische Arzneien bereitstanden und hinreichende Rohstoffvor-

Rodolphi Secundi“. Auf S. 45 ist zudem ein „Guilielmo Gallo von Nortwegen“ als *vice inspectore* des Kaiserlichen Laboratoriums mit einem Prozess von 1589 und auf S. 67 ist ein Sizilianer Jacobus Theleus als Chymiker des Kaiserlichen Laboratoriums zu Prag benannt.

102 Jaroslava Hausenblasová: Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612, *Fontes Historiae Artium IX*, Prag 2002, S. 261. Über seine Tätigkeit finden sich in der Edition keine Angaben.

103 Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 275–277.

104 Die Überlieferung für den Bereich der Stadt Köln in den Kölner Kirchenbüchern setzt erst in den 1590er Jahren ein, sodass sie für die Authentifizierung nicht aussagekräftig sind. In der Kölner Universitätsmatrikel und in den Kölner Neubürgerlisten, die beide für das 16. Jahrhundert vollständig überliefert sind, ist der Name Sinicker oder Sinnich nicht nachweisbar. Ein Mann dieses Namens hat demnach im 16. Jahrhundert nicht an der Universität Köln studiert. Für diese Auskunft, per E-Mail vom 14.08.2020, danke ich Dr. Joachim Oepen, Stellvertretender Archivar, Historisches Archiv des Erzbistums Köln. Ob es sich um Cölln bei Berlin handelte, bleibt zu überprüfen.

räte für die Arzneizubereitung zur Hand waren.¹⁰⁵ Bei dem auf von Schennis' Liste benannten „Iohannes Steckius“ könnte es sich um den Leibarzt Godefridus Amorfortius Steeghius handeln, der sich für den Prager Kaiserhof als Leibarzt verifizieren lässt: Er war 1550 geboren und wird im Verzeichnis von 1601 als „Leibdoctor“ genannt.¹⁰⁶ Bei dem Prager Chemiater „Iohannes á Vilseck“ wiederum könnte es sich um Hannß Bernhardt von Berlingen auf Vilßegk und Binczwangen handeln, der laut Hofstaatsverzeichnis seit dem 1. März 1597 als Hofdiener auf zwei Pferden angestellt war.¹⁰⁷

Aus der Liste stechen u. a. die gut bekannten Naturkundler Francis Anthony, Oswald Croll, Gerhard Dorn, Conrad Kunrath, Quercetanus (Joseph du Chesne), Wilhelm von Rosenberg, Martin Ruland und Daniel Sennert hervor, die sich bekanntermaßen am Prager Kaiserhof aufgehalten haben. Doktor Kruger aus Wien¹⁰⁸ sowie Professor Scherbi von der Universität Altdorf¹⁰⁹ mögen als universitäre Kontakte des Kaiserhofs von Belang gewesen sein; als bemerkenswert darf man zudem den „getaufften Türcken und treffentlichen Chymisten“ Gustav Lye betrachten.¹¹⁰ Die Liste und der Fließtext dokumentieren die internationale Vernetzung der Chemiater, die insbesondere auch nach Italien (u. a. Padua und Florenz) reichte.

Wie Drábek zurecht bemerkt, ist die Liste allerdings unorganisiert und unvollständig; sie entspricht zudem nicht den Namen von Prager (Hof-) Pharmazeuten, die er selbst aus anderen Quellen der Zeit von Rudolfs Regentschaft benennt.¹¹¹ Ein Vergleich der Namen mit den Hofstaatsverzeichnissen der Jahre 1576–1612 ist dabei insgesamt nur bedingt aussagekräftig, da diese unvollständig sind. Selbst einschlägige Personen wie Martin Ruland d. J. fehlen in diesen Dokumenten. Die Unvollständigkeit der Dokumentation erklärt sich Hausenblasová zufolge daraus,

105 Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 95.

106 Von Schennis: Authores Welliche in disem Tractätlein allegiert werden, in: ders. Spagyrische Hauß und Rays Apothea (Anm. 88), fol. **iiii verso; vgl. Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 404.

107 Von Schennis: Authores Welliche in disem Tractätlein allegiert werden, in: ders. Spagyrische Hauß und Rays Apothea (Anm. 88), fol. **iiii verso und S. 103. Er stammte wohl aus Filseck in Baden-Württemberg; vgl. Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 265.

108 Vgl. von Schennis: Authores Welliche in disem Tractätlein allegiert werden, in: ders. Spagyrische Hauß und Rays Apothea (Anm. 88), **v recto und S. 128.

109 Vgl. von Schennis: Authores Welliche in disem Tractätlein allegiert werden, in: ders. Spagyrische Hauß und Rays Apothea (Anm. 88), **v recto und S. 130.

110 Von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apothea (Anm. 88), fol. **iiii verso und S. 141.

111 Drábek nennt u. a. die Namen J. Bohner, Ch. Hennig, J. Lorenc, A. Mars, A. Richalber, Martin Piatowský oder Piatosa, Kašpar Czeller, Jan Czeller, Hainrich Erndelli, vgl. Drábek: Pharmacy in the Rudolfin Age (Anm. 87), S. 712, S. 714. Diese Namen lassen sich im Abgleich mit Hausenblasová wiederum in zwei Fällen verifizieren: Martinus Piatosa ist in mehreren Hofstaatsverzeichnissen von 1580 bis 1612 als Rudolfs Leibapotheker genannt und erhielt eine Besoldung von 30 fl. sowie einen Gehilfen; Erndelli ist im Verzeichnis von 1612 als Rudolfs Leibapotheker genannt, arbeitete seit Oktober 1611 sowie noch unter Kaiser Matthias als solcher und erhielt monatlich 30 fl., vgl. Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 406–407.

dass die Geheimen Kammerzahlrechnungen (Rechnungsbücher) Rudolfs II. verschollen sind. Diese enthielten vermutlich mehr Angaben über Rudolfs persönliche Bedienstete und somit gerade auch über Alchemiker bzw. Chemiater.¹¹²

Der Apothekenschrein aus Ebenholz scheint, insofern er eine reale Vorlage hatte, nicht erhalten zu sein. Wenn man nach einem entsprechenden Eintrag im Inventar der Prager Kunstkammer sucht, findet man im ersten Inventar eine Apotheke, von der nur gesagt wird, dass sie auf einem Ebenholz-Schreibtisch steht, und die insofern den Angaben zumindest nicht widerspricht.¹¹³ Im dritten Inventar aus dem Jahr 1621 finden sich, wie bereits erwähnt, „drei schreibtisch über einander mit arznei“.¹¹⁴ Da unter den Schreibtischen der Inventare u. a. „Kabinettschränke, Schmuckkästchen und Kassetten“ zu verstehen sind,¹¹⁵ könnte es sich hierbei durchaus um den Apothekenschrein mit seinen drei Ebenen gehandelt haben.

Tatsächlich im Kunsthistorischen Museum Wien erhalten ist eine Elfenbeinapothekeschrein aus der Kunstkammer Rudolfs II., die im Jahr 1610 von Rudolfs Kammerdrechsler Hans Wecker (ca. 1580-ca. 1625) hergestellt wurde und in der Edition des ersten Kunstkammer-Inventars aufgeführt ist. Dieses zerlegbare Artefakt, das Waage, Pinzette, Flohfalle, eine Platte zum Mixen von Tinkturen und viele weitere Instrumente und Gefäße umfasst, macht den frühneuzeitlichen Gebrauch des Begriffs der Haus- und Reise-Apotheke gut nachvollziehbar, unterscheidet sich allerdings sowohl in Form wie Funktion von dem beschriebenen Ebenholz-Objekt.¹¹⁶

Von Schennis hat den Begriff Apotheke auf Sinickers Manuskript übertragen, indem er dieses sowie seine eigene Rezeptsammlung unter diesem Titel edierte. Der angebliche Laboratoriumsdirektor erscheint so als Autor des Buches *Spagyrische Hauß und Rays Apotheke*. Rudolfs Apotheke wiederum erscheint sowohl als modellhaft nachzubauender Apothekenschrein wie als Labor Rudolfs II. und schließlich selbst als das Buch *Spagyrische Hauß und Rays Apotheke*. Dies war eine gelungene Konstruktion für eine barocke Publikation. Im Jahr 1646 wurde im Züricher Verlag Bodmer posthum eine zweite Ausgabe publiziert. Der leicht veränderte Titel verdeutlicht, dass der Hinweis auf Kaiser Rudolf seine Attraktivität in

112 In den Hofstaatsverzeichnissen sind Transmutations-Alchemiker und Chemiater wiederum nicht explizit verzeichnet, lediglich ein Destillierer ist genannt. Aus der Edition und Hausenblasovás Kommentaren geht hervor, dass die Galenisten am Hof Rudolfs bessere Ämter innehatten als die Alchemiker und Paracelsisten, die oftmals nur Ehrenämter erhielten oder prekär beschäftigt waren, vgl. Hausenblasová: Edition der Hofstaatsverzeichnisse (Anm. 102), S. 125. Zu diesem interessanten Befund vgl. Kühlmann und Telle: Corpus Paracelsisticum (Anm. 79), S. 942, Prinke und Zuber: Alchemical Patronage and the Making of an Adept. Letters of Michael Sendivogius (Anm. 44), S. 324–355.

113 Fröschl: Verzeichnus, fol. 366v (Anm. 11); Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 124, Nr. 2401.

114 Zimmermann: Das Inventar von 1621 (Anm. 66), S. XXXIV, Nr. 666.

115 Bukovinská: Bekannte – unbekannte Kunstkammer (Anm. 7), S. 212.

116 Fröschl: Verzeichnus (Anm. 11), fol. 98r; Bauer und Haupt: Die Kunstkammer (Anm. 12), S. 52, Nr. 965 und S. 151 (mit Abbildung); vgl. Rudolf Distelberger: Katalog-Nr. 411 Stapeldose, Apotheke. In: Prag um 1600. Band 1 (Anm. 2), S. 529–530; KK 4697 bis KK 4741, Elfenbein, Gold, Silber, Stahl. Höhe: 18,1 cm.

Chemiatern-Kreisen nicht eingeübt hatte und dass wohl auch der Verlag, der ihn noch weiter nach vorne rückte, auf seine Kosten kam.¹¹⁷

Schluss

Auf der Basis der untersuchten Quellen lässt sich der Zusammenhang von Kunstammer, Laboratorium und Bibliothek am Hof Rudolfs II. folgendermaßen skizzieren: Die Kunstammer war eine Sammlung, der Rudolf Gegenstände entnahm, die er gelegentlich im Laboratorium verarbeitete. Im Laboratorium wurden Artefakte wie etwa die Medikamente produziert. Rudolfs Bibliothek wiederum war, ähnlich wie die Bibliothek des Fürsten Moritz von Hessen-Kassel (1572–1632), eine Forschungsbibliothek. Manuskripte wurden in Rudolfs Auftrag nicht lediglich gesammelt, gelesen, exzerpiert, kopiert, annotiert und kompiliert, sondern zudem von Hofbediensteten und Gelehrten als Autographen verfasst. Manuskripte und Drucke wurden der Bibliothek entnommen und in der Kunstammer sowie ggf. auch in den Laboratorien zu Rate gezogen.

Der Züricher Chemiater und Autor Heinrich von Schennis spielte in den 1620er Jahren, als er sein eigenes Buch auf den Markt brachte, auf diesen Forschungs- und Produktionszusammenhang an. Sein Buch deutet darauf hin, dass Chemiater wie er selbst und ggf. Adrian Ziegler die Absicht hatten, in Zürich einen neuen Arbeits- und Forschungszusammenhang nach dem Vorbild des Prager Kaiserhofes zu initialisieren und zu institutionalisieren. Während von Schennis eine Liste mit Namen von Prager Chemiatern sowie weiteren oftmals älteren Autoritäten veröffentlichte und in seiner Dedikation darauf hinwies, dass die „kunst der Chyme“ in deutschen Landen wieder im Aufwind sei,¹¹⁸ widmete Ziegler seine „Pharmacopoea Spagyrica“ in einer Vorrede seinem Kollegen von Schennis sowie den weiteren Züricher Doktoren der Medizin Heinrich Lavater, Johann Jacob Wolphius, Jacob Nyschelerus, Christoph Gyger, Johann Caspar Lavater, Johann Georg Stadler, Johann Jacob Frisius und Jacob Ziegler, dem Züricher Chirurgen Doktor Matthias Hirzgartner und dem Berner Doktor Bartholomäus Dunus.¹¹⁹ Von Schennis' Publikation lässt darauf schließen, dass er und möglicherweise weitere Züricher Chemiater sich als Erben des Prager Forschungszusammenhangs sahen, in dem die medizinische Alchemie aufgrund von Rudolfs Protektion und dessen eigenen Ambitionen eine umfassende Anerkennung erhalten hatte. Sie setzten diese paracelsistisch ausgerichteten chemiatrischen Arbeiten in der Schweizer Eidgenossenschaft unter günstigen Bedingungen fort, da die Schweiz sich politisch neutral verhielt und von den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges kaum betroffen war.

117 Heinrich von Schennis: Keiser Rudolff des andern dises namens Spagyrische Hauß und Reiß-Apothec. Zürich: Bodmer 1646. Diese weitgehend identische Ausgabe wurde posthum, ohne Dedikation an die Gräfin und ohne das Gedicht Müllers, veröffentlicht.

118 Von Schennis: Spagyrische Hauß und Rays Apothecca (Anm. 88), fol. viii verso–** recto.

119 Ziegler: Pharmacopoea Spagyrica (Anm. 89), fol. a2.

Die Wunderkammern der *Chymischen Hochzeit*

Volkhard Wels

In Johann Valentin Andreaes *Chymischer Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459*, die 1616 anonym in Straßburg erscheint, spielen Kunst- und Wunderkammern eine große Rolle, indem sich der Aufenthalt von Rosenkreuz auf dem Schloss über weite Strecken als Besichtigung wundersamer Gegenstände, Erscheinungen und Räume vollzieht. Diese ‚Wunderkammern‘ kulminieren in den (al)chemischen Arbeiten im „Turm Olympi“ und der Erschaffung der Homunculi. Gerade hier wird jedoch deutlich, dass die *Chymische Hochzeit* auch als eine Satire auf diese Art von Wunderkammern zu verstehen ist, denn Andreae parodiert mit der Erschaffung der Homunculi den (pseudo?-) paracelsischen Traktat *De natura rerum* und mit dem *Aureum vellus* eine (al)chemische Textsammlung, die sich schon im Titel als „Kunstkammer“ der (Al)Chemie bezeichnet. Dieser parodistische Impuls wird noch deutlicher, kontrastiert man die *Chymische Hochzeit* mit der *Christianopolis*. In ihren Laboren werden keine Homunculi erzeugt, sondern die Chemie als technisches Wissen erforscht, das die Kräfte der Natur in den Dienst des Menschen stellt. Die (Al)Chemie der *Chymischen Hochzeit* verfällt dagegen dem Verdikt einer ‚blinden‘, weil rein spekulativen Neugier, wie sie Andreae an vielen Stellen seiner Schriften formuliert.

Kunst- und Wunderkammern in der *Chymischen Hochzeit*

Die Geschichte, die Johann Valentin Andreae in der *Chymischen Hochzeit* erzählt, beginnt am Abend des Ostersonntags des Jahres 1459. Rosenkreuz erhält in seiner Einsiedelei Besuch von einer geflügelten Jungfrau und wird zur Hochzeit des Königs eingeladen. Nach einer Nacht mit einem merkwürdigen Traum macht sich Rosenkreuz auf den Weg zum Schloss. Durch mehrere Portale und vorbei an Torwächtern, von denen er jeweils Gedenkmünzen mit rätselhaften Abkürzungen erhält, gelangt Rosenkreuz zur Festgesellschaft. Die anderen Gäste prahlen mit ihren Errungenschaften und Fähigkeiten, Rosenkreuz hält sich jedoch bescheiden zurück. Am dritten Tag werden die Gäste gewogen und die zu leicht befundenen (es sind nicht wenige) weggeschickt oder hingerichtet. Zum allgemeinen Erstaunen ist Rosenkreuz der Einzige, der gegen alle Gewichte besteht. Am Nachmittag erhält er eine Führung durch das Schloss. Am vierten Tag werden die Gäste neu eingekleidet und im Thronsaal den Königspaaren vorgestellt. Diese Königspaare werden am Abend geköpft, ihr Blut wird aufgefangen und die Leichname werden in Särge gelegt.

Am fünften Tag stößt Rosenkreuz bei einem Spaziergang durch das Schloss auf das Grab der Venus, in dessen Innerem er die nackte Venus auf einem Ruhebett erblickt. Er erfährt, dass der Besuch des Grabes verboten, sein Besuch allerdings scheinbar nicht bemerkt worden ist. Die verbliebenen Gäste werden zum Hafen

geleitet und zusammen mit den Särgen der getöteten Könige zur Insel mit dem „Turm Olympi“ gebracht. Am sechsten Tag müssen die Gäste dort eine Reihe von (al)chemischen Arbeiten verrichten, die zur Erschaffung und Belebung zweier Homunculi führen. Diese wachsen innerhalb kürzester Zeit zum jungen Königspaar heran. Am siebten Tag werden die Gäste zum Schloss zurückgebracht und dort mit allen Ehren von dem wiedererweckten Königspaar empfangen. Rosenkreuz wird, weil er das Grab der Venus besucht hat, dazu verurteilt, als Türhüter zu dienen.

In dieser merkwürdigen, damit nur höchst grob wiedergegebenen Geschichte (die keine Gattungsbezeichnung trägt und – um ahistorische Zuschreibungen zu vermeiden – besser nicht ‚Roman‘ genannt werden sollte) tauchen an mehreren Stellen Wunder- und Kunstkammern auf oder es werden Dinge beschrieben, die in einer Wunderkammer der Zeit zu finden gewesen wären. So versichert der Erzähler, auf der Schlossbesichtigung des dritten Tages so herrliche Dinge gesehen zu haben, dass diese Besichtigung ihn zeit seines Lebens nicht gereuen würde.¹ Man erfährt allerdings nicht, um was genau es sich dabei handelt, denn der Erzähler behauptet, er hätte diese Dinge teils schon in einem anderen Büchlein beschrieben, teils werde er das noch tun. Was man erfährt, ist, dass Rosenkreuz die Grabstätten der Könige und die Bibliothek besichtigt hat (S. 318), außerdem „schöne brunnenwerck/ Bergwerck/ auch allerley Kunst Officinen“, also Werkstätten, aber auch ein „köstlich Uhrwerck“, das an einem Turm zu sehen ist und den Lauf der Planeten anzeigt (S. 320). Besonders beeindruckt ihn eine Nachbildung der Erdkugel, die dreißig Fuß Durchmesser hat und sich durch Gelenke drehen lässt (S. 320). Dieser riesige Globus ist begehbar und so groß, dass vier Personen darin Platz finden. Auf seiner Innenseite zeigt er den Sternenhimmel, von der Erde aus gesehen, wobei die Sterne durch funkelnde Steine dargestellt sind (S. 322). An einem ganz ähnlichen Projekt – einem „mundus artificialis“ – hatte Johannes Kepler Anfang des Jahres 1596 im Auftrag von Herzog Friedrich gearbeitet. 1022 Sterne, heißt es in einem Brief Keplers, hätten allein auf der „eussern kugel“ dieses Globus angebracht werden sollen. Das Projekt scheiterte an Schwierigkeiten mit den beteiligten Handwerkern. Aber wäre es fertig geworden, wäre es in der Kunstkammer des Herzogs zu stehen gekommen.²

Zu den kunsthandwerklichen Objekten, die Rosenkreuz auf dem Schloss bestaunt, gehört ein Pokal, auf dessen Deckel eine Fortuna steht, aus Gold gegossen,

1 Zitate nach der Ausgabe Johann Valentin Andreae: Rosenkreuzerschriften. Bearb., übers., komm. und eingel. von Roland Edighoffer (= Gesammelte Schriften. Bd. 3). Stuttgart-Bad Cannstatt 2010, hier S. 317. Zur Verfasserschaft und den Kontexten der Veröffentlichung vgl. (stellvertretend) Carlos Gilly: Die Rosenkreuzer als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert und die verschlungenen Pfade der Forschung. In: Das Rosenkreuz als europäisches Phänomen des 17. Jahrhunderts. Hg. von dems. und Friedrich Niewöhner. Amsterdam 2001, S. 19–56, hier S. 52–56.

2 Vgl. dazu mit ausführlichen Nachweisen Volkhard Wels: Rätsel und Verrätselungen in der *Chymischen Hochzeit*. In: Johann Valentin Andreae und die Rosenkreuzer. Studien zu Werk und Kontext. Hg. von Wilhelm Schmidt-Biggemann und dems. Stuttgart-Bad Cannstatt 2021, S. 109–166, hier S. 128.

in der Hand eine rote Fahne (S. 305). Andreae dürfte hier an Goldschmiedearbeiten gedacht haben, wie sie etwa Wenzel Jamnitzer für die Kunstkammern Rudolfs II. herstellte. In eine ähnliche Richtung geht das, was Rosenkreuz im Thronsaal sieht. Dort steht ein „zierliches Altärlin“ mit einem ewigen Licht (S. 341), ein Perpetuum mobile (S. 341) und eine Uhr mit einem kristallinen Brunnen, aus dem blutrotes Wasser läuft. Außerdem sieht Rosenkreuz einen Totenkopf, durch dessen Augenhöhlen sich eine weiße Schlange ringelt (S. 342). Während es sich bei dieser Schlange tatsächlich um ein Lebewesen handelt (und keinen Automaten), finden sich eben solche Automaten im selben Thronsaal. „[W]underliche Bilder“ sieht Rosenkreuz dort, „die regeten sich alle als ob sie Lebten“. Diese sich bewegendes Bilder können vielleicht sogar singen, denn beim Verlassen des Thronsaals kann Rosenkreuz nicht erkennen, woher der Gesang kommt, den er hört (S. 342).

Auch die Auftritte der Burgvogtin werden von einer Musik eingeleitet, von der nicht zu erkennen ist, wer sie erzeugt. Diese Musik ist so „zierlich[] und statlich[]“, „dergleichen ich die Tag meins lebens niemalen gehört“ (S. 287). Sobald einer der Gäste diese Musik durch Gerede zu unterbrechen versuchte, „wurde jm unversehens ein streich/ und wuste doch nit/ waher er käme“ (S. 287). Am Ende der Musik öffnen sich die Saaltüren von allein und „viel tausent Liechtlein“ kommen, „alle inn richtiger ordnung für sich selbst daher gezogen“ (S. 288). Die Jungfrau erscheint auf einem vergoldeten „Triumph Sessel“, der sich von allein bewegt (S. 288). Dieses ‚Fahrstuhls‘ bedient sich die Jungfrau auch bei ihren späteren Auftritten (S. 295 und S. 305). Zu denken ist hier nicht an Magie oder Zauberei, sondern an die zeitgenössische Begeisterung für Automaten und Maschinen, wie sie zeitgleich z.B. im Werk von Salomon de Caus zum Ausdruck kommt. Sein Buch *Von Gewalttsamen bewegungen. Beschreibung etlicher, so wol nützlichen alß lustigen Machiner* war 1615 in Frankfurt am Main erschienen und enthält genau solche technischen Kunststücke und Erfindungen, wie sie auf dem Schloss zum Einsatz kommen.

Aber nicht nur die kunsthandwerklichen Objekte und die technischen Innovationen könnten aus den Kunstkammern der Zeit stammen. Auch die Münzen, die Rosenkreuz von den Türhütern beim Betreten des Schlosses erhält und für deren rätselhafte Abkürzungen in den Marginalien jeweils mehrere Auflösungen angeboten werden, finden sich in den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit. Ähnliches gilt für die Geheimschriften, wie sie mehrfach in der *Chymischen Hochzeit* auftauchen. Jedes Mal zeichnet Rosenkreuz sie brav in sein „Schreibtäfelein“ ab, jedes Mal teilt ihm der Knabe die Auflösung der Geheimschrift kurz darauf mit – ohne ihm allerdings zu sagen, dass es sich dabei um diese handelt. Die Geheimschriften werden damit als technische Spielerei vorgeführt, ganz so, wie sich später Andreae und Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel in ihrem Briefverkehr kryptographischer Techniken bedienen, ohne damit irgendwelche relevanten Inhalte zu verschlüsseln.³ Noch 1643 schenkt An-

3 Vgl. Stefania Salvadori: Ein neuer Fund um die *Chymische Hochzeit* aus der späteren Korrespondenz Johann Valentin Andreaes. In: *Un roman alchimique à Strasbourg. Les Noces Chy-*

dreae Herzog August ein Chiffriergerät,⁴ das in der Kunstkammer des Herzogs zu stehen gekommen sein dürfte.

Die spektakulärste Wunderkammer der *Chymischen Hochzeit* ist das „Grab der Venus“, das der Erzähler unerlaubterweise am fünften Tag besucht. Nachdem der Erzähler „etliche Stiegen unter die Erd“ (S. 362) gestiegen ist, gelangt er an eine eiserne Tür mit einer Geheimschrift. Dahinter findet er einen dreieckigen Raum mit einem polierten Kupferkessel in der Mitte, der von einem Adler, einem Ochsen und einem Löwen getragen wird. In dem Kessel steht ein Engel mit einem Baum, von dem eine „Frucht“ in den Kessel tropft, die dort zu Wasser wird und in drei weitere Kessel fließt (S. 363). Was dieses Arrangement bedeutet, bleibt unklar. Der Erzähler geht von hier aus durch eine in den Boden eingelassene Tür noch weiter hinunter und erblickt in dieser zweiten Kammer die „schlafende Venus“ („descriptio corporis Veneris dormientis“, heißt es in einer Marginalie). Die damit bezeichnete Ambivalenz von ‚schlafend‘ und ‚tot‘ wird dadurch hervorgehoben, dass der Erzähler nicht weiß, ob er einen Menschen oder nur ein Gemälde vor sich hat, als der Vorhang zurückgezogen wird und er die nackte Venus erblickt: „Da sahe ich Fraw Venerem gantz bloß (dann die Decken hatte er auch aufgehebt) in solcher zierd und schöne daligen/ daß ich schier erstarret/ auch noch nit weiß/ ob es nur also geschnitten/ oder ein Mensch todt hie lig/ dann sie war gantz unbeeleglich/ noch dorffte ich sie nit anrühren“ (S. 364).

Nicht nur handelt es sich bei dieser Besichtigung der Venus um eine genau solche Inszenierung, der sich auch ein Fürst der Zeit bedient haben dürfte, wenn er einen Besucher durch seine Kunstkammer führte und die Vorhänge zurückzog, mit denen die Gemälde in dieser Zeit verdeckt waren, sondern das Bild, das Rosenkreuz hier enthüllt, erinnert auch noch an genau das Motiv, das zahllose Gemälde des 16. Jahrhunderts variieren: die nackte, schlafende Schönheit. Insbesondere die „Schlummernde Venus“ Giorgiones (zu deren Füßen ursprünglich ein Cupido saß, wie er bei Andreae ebenfalls herumfliegt) führt sinnfällig vor Augen, was Rosenkreuz im Keller des Schlosses erblickt. Die schlafende Venus im Keller des Schlosses ist damit kein Verweis auf eine ‚mystische‘ Offenbarung oder eine „spirituelle Erneuerung der Menschheit“,⁵ sondern ein Verweis auf die höchsten Errungenschaften menschlicher Kunst und Technik, wie sie die Kunstkammern der Zeit vorführen: nämlich die lebensechte Darstellung einer nackten Frau.

miques de Christian Rose-Croix. Ein alchimistischer Roman in Straßburg. *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosencreutz*. Hg. von Jean-Pierre Brach und Aurélie Choné. Straßburg 2018, S. 62–76.

4 Gerhardf. Strasser: Die kryptographische Sammlung Herzog Augusts. Vom Quellenmaterial für seine *Cryptomenytices* zu einem Schwerpunkt in seiner Bibliothek. In: Wolfenbütteler Beiträge 5 (1982), S. 83–121.

5 So Regine Frey-Jaun: Die Berufung des Türhüters. Zur *Chymischen Hochzeit Christiani Rosencreutz* von Johann Valentin Andreae (1586–1654). Bern u. a. 1989, S. 129. Schwer nachvollziehbar ist die Identifikation dieser Venus mit Maria, wie sie Frey-Jaun (S. 128) vorschlägt, denn immerhin heißt es von dieser Venus, sie habe „so manchen Hohen Mann/ umb Glück/ Ehr/ Segen und Wolfart gebracht“ (S. 364).

Die (al)chemische Wunderkammer des „Turm Olympi“

Wenn damit Kunst- und Wunderkammern (und das mit ihnen verbundene Stauen über die Leistungen menschlichen Vermögens) in der *Chymischen Hochzeit* stark präsent sind, dann gilt das insbesondere für die (al)chemische Wunderkammer, wie sie am sechsten Tag vorgeführt wird. Mit der Verbindung von (Al)Chemie und Wunderkammer dürfte die *Chymische Hochzeit* dabei nur einem Befund entsprechen, der für die Frühe Neuzeit insgesamt gilt: Die Produkte (al)chemischer Prozesse und Operationen sind par excellence Objekte, die ihre Wege in die Wunderkammern der Zeit finden.⁶ In vielen Fällen sind (al)chemische Labore und Werkräume (neben Bibliotheken) selbst schon Teil von Kunst- und Wunderkammern, wie z.B. im Falle der Uffizien in Florenz. (Al)Chemiker haben hier neben Werkzeugmachern und Bildhauern, neben Malern, Goldschmieden und Steinschneidern gearbeitet.⁷

Moritz von Hessen-Kassel hat seine Labore und Kunstkammern in räumlich engster Nachbarschaft angelegt und auch in seinem Fall ist das Interesse an der (Al)Chemie ein dezidiert ‚wissenschaftliches‘, das neben den Interessen des Herzogs am Instrumentenbau und an der Optik im Besonderen steht.⁸ Zahlreich sind

-
- 6 Im Übrigen hatte Andreae selbst in Calw eine Kunst- und Wunderkammer, die im Dreißigjährigen Krieg zerstört wurde. Zur (Al)Chemie der Frühen Neuzeit – deren Erforschung in den letzten Jahrzehnten einen Quantensprung vollzogen hat – vgl. (stellvertretend) Bruce T. Moran: *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry and the Scientific Revolution*. Cambridge, MA 2005; Bruce T. Moran: *Andreas Libavius and the Transformation of Alchemy. Separating Chemical Cultures with Polemical Fire*. Sagamore Beach, MA 2007; Lawrence M. Principe: *The Secrets of Alchemy*. Chicago u. a. 2013; Didier Kahn: *Le fixe et le volatil. Chimie et alchimie, de Paracelse à Lavoisier*. Paris 2016; sowie das Lebenswerk von Joachim Telle, vgl. stellvertretend: *Alchemie und Poesie. Deutsche Alchemikerdichtungen des 15. bis 17. Jahrhunderts. Untersuchungen und Texte*. Berlin, Boston 2013. Indem eine Unterscheidung zwischen ‚Chemie‘ und ‚Alchemie‘ in der Frühen Neuzeit nicht getroffen wird, und der Eindruck, mit der modernen ‚Chemie‘ beginne etwas völlig Neues, im Gegensatz zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen, irgendwie ‚okkulten‘ ‚Alchemie‘, auf jeden Fall vermieden werden sollte, bediene ich mich der Schreibweise „(Al)Chemie“ und „(al)chemisch“. Zur Begriffsgeschichte vgl. William R. Newman und Lawrence M. Principe: *Alchemy vs. Chemistry. The Etymological Origins of a Historiographic Mistake*. In: *Early Science and Medicine* 3 (1998), H. 1, S. 32–65.
- 7 Vgl. Fanny Kieffer: *The Laboratories of Art and Alchemy at the Uffizi Gallery in Renaissance Florence. Some Material Aspects*. In: *Laboratories of Art. Alchemy and Art Technology from Antiquity to the 18th Century*. Hg. von Sven Dupré. Cham u. a. 2014, S. 105–128.
- 8 Vgl. stellvertretend Bruce T. Moran: *Moritz der Gelehrte und die Alchemie*. In: *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancenfürst in Europa*. Hg. von Heiner Borggreve u. a. Lemgo, Kassel 1998, S. 357–360, und Heiner Borggreve: *Das alchemistische Laboratorium Moritz des Gelehrten im Kasseler Lusthaus*. In: *Landgraf Moritz der Gelehrte. Ein Calvinist zwischen Politik und Wissenschaft*. Hg. von Gerhard Menk. Marburg 2000, S. 229–252. Joachim Telle charakterisiert im *Corpus Paracelsisticum*. Bd. 3. Berlin, Boston 2013, S. 1153–1160, die (al)chemischen Interessen des Landgrafen als chemisch-praktische, auf konkrete Rezepte und Laborpraxis ausgerichtet. Einen allgemeinen Überblick zur Bedeutung der Kunstkammern für die Physik, Optik und Kosmologie bietet Gerald E. Turner: *The Cabinet of Experimental Philosophy*. In: *The Origin of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Hg. von Oliver Impey und Arthur MacGregor. Oxford 1985, S. 214–222.

die Fürsten, die gleichermaßen von der (Al)Chemie besessen (oder zumindest an ihr interessiert) sind und Kunst- und Wunderkammern unterhalten: Rudolph II. in Prag,⁹ die Herzöge von Österreich mit Schloss Ambras, die Kurfürsten und Herzöge von Sachsen mit ihren Sammlungen in Dresden und nicht zuletzt die Herzöge von Württemberg, denen Andreae dient. Insbesondere Herzog Friedrich von Württemberg hatte große Hoffnungen in die (Al)Chemie gesetzt und in der Nähe von Vaihingen – wo Andreae seit 1614 Pfarrer war – eine regelrechte Kolonie von (Al)Chemikern angelegt, die hohe Kosten verursachte und mitverantwortlich war für die Verschuldung des Landes.¹⁰

Leonhard Thurneysser unterhält Ende des 16. Jahrhunderts im „Grauen Kloster“ in Berlin nicht nur ein ökonomisch höchst erfolgreiches, (al)chemisch-pharmazeutisches Labor, von dem aus er die Fürstenhäuser ganz Europas beliefert, sondern auch eine Wunderkammer und einen Zoo. Noch am Ende des 17. Jahrhunderts geht das Goldrubinglas, das der Werkstoffwissenschaftler (der in der Forschung irreführend als ‚Alchemist‘ bezeichnet wird) Johann Kunckel in seinem Labor auf der Pfaueninsel bei Berlin entwickelt hat, an allererster Stelle in die fürstlichen Kunstkammern Europas – genauso wie das Porzellan, das Johann Friedrich Böttger (auch er wird als ‚Alchemist‘ bezeichnet) etwas später in seinen Laboren in Dresden und Meißen herstellt. Kristallbäume, Goldschmiedearbeiten, künstliche Edelsteine und Perlen, gefärbtes Glas, Münzen oder Nägel aus künstlichem Gold, Porzellan – sicherlich nicht alles, aber zumindest sehr, sehr vieles von dem, was in den (al)chemischen Laboren der Frühen Neuzeit hergestellt wird, gelangt in die fürstlichen Kunst- und Wunderkammern.

In Samuel von Quicchebergs Traktat für die Einrichtung der Kunst- und Wunderkammern Albrechts V. von Bayern (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, 1565) ist diesen eine Gießerei, eine Druckerei und ein Laboratorium angeschlossen.¹¹ Vor allem aber Francis Bacon konzipiert mit dem „House of Salomon“ in der *New Atlantis* (1626) eine Akademie zur Erforschung der Natur, bei der wissenschaftliche Sammlungstätigkeit und (al)chemisches Labor engstens verbunden sind.¹² Schon 1596 hatte Bacon (zumindest wird ihm der Text zugesprochen) in den *Gesta Grayorum* die Vision einer „Eroberung der Natur“ („Conquest of the Works of Na-

9 Zu Kunstkammer und Labor Rudolph II. vgl. den Beitrag von Ute Frietsch in diesem Band.

10 Hermann Kopp: Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. Bd. 1: Die Alchemie bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Heidelberg 1885, S. 126 und S. 181–185, vgl. bereits Frey-Jaun: Berufung des Türhüters (Anm. 5), S. 25. Die Stände protestierten deshalb mehrfach gegen die Ansiedlung der Alchemiker. Betrügerische Alchemiker ließ der Herzog hinrichten, von zehn Alchemikern waren dies immerhin fünf. Der Hinrichtung wohnte der Herzog auf einem Schaugerüst bei, ähnlich dem in der *Chymischen Hochzeit* am dritten Tag beschriebenen.

11 Samuel Quiccheberg: *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*. München 1565f. C4v. Samuel Quiccheberg: The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's *Inscriptiones* 1565. Hg. u. übers. von Mark A. Meadow und Bruce Robertson. Los Angeles 2013, S. 72.

12 Francis Bacon: *New Atlantis*. In: ders.: *Works*. Hg. von James Spedding. Bd. 3. London 1859, S. 119–166, hier S. 161.

ture“) entfaltet, die auf vier Säulen beruht: einer Bibliothek, einem botanischen Garten und Zoo, einer Kunstkammer und einem (al)chemischen Labor.¹³ Wenn also am sechsten Tag der *Chymischen Hochzeit* mit dem „Turm Olympi“ eine (al)chemische Wunderkammer vorgeführt wird, ist diese Verbindung von (Al)Chemie und Wunderkammer alles andere als erstaunlich.

An diesem sechsten Tag der *Chymischen Hochzeit* sind die Scharlatane und „Leutbetrüger“ bereits ausgemustert, vom Schloss gejagt oder hingerichtet worden. Diejenigen, die am sechsten Tag auf die Insel gebracht werden, haben dagegen das höchste Vertrauen des getöteten und wiederzuerweckenden Königspaares und verfügen alle (wie ihre Tätigkeit im Labor zeigt) über eine (al)chemische Grundausbildung, die dieses Vertrauen auch rechtfertigt. Am vierten Tag, kurz vor der Tötung der Könige, werden bei einem letzten gemeinsamen Mahl die Gäste darauf eingeschworen, „in Lieb und Leyd“ (S. 357) bei diesen Königen zu verharren. Die Gäste müssen sich ihnen im wörtlichen Sinne „verschreiben“, indem sie sich in ein Buch eintragen (S. 357). Nach einem „Schweigetrunk“ („haustus silentii“) verabschieden sich die „[k]önigliche[n] Personen“ und legen ihr Leben in die Hände der Gäste, denen es die Tränen in die Augen treibt (S. 357).

Diese erweisen sich des Vertrauens würdig. Kaum sind sie auf der Insel angekommen, werden sie in den Turm geführt, der im Grunde ein (al)chemisches Laboratorium ist („dann diß war anderst nichts dann ein Laboratorium“, S. 374). Die Laboranten müssen unter Anleitung der Jungfrau Kräuter und Edelsteine waschen, zerkleinern und in Essenzen auflösen. Diese Lösung wird am Morgen des sechsten Tages in eine Art Destillationsapparat gefüllt, der über den Körpern der getöteten Könige errichtet wird. Das Destillat tropft auf die Leichname und löst diese auf (S. 381). Der entstandene „liquor“ wird in eine große, goldene Kugel gefüllt, wobei diese Flüssigkeit erheblich schwerer als Wasser ist (S. 382). Als die Laboranten das nächste Stockwerk des Turms erreichen, hängt diese Kugel dort von der Decke. Der ganze Raum stellt eine Art großen Brennspiegel dar, indem das durch zahlreiche Fenster hereinstrahlende Licht durch Spiegel verstärkt wird (S. 383f.). Die Kugel mit dem „liquor“ wird in diesem Raum längere Zeit erhitzt, bevor die Jungfrau sie wieder abnimmt und die Gäste kurz Pause machen dürfen, um zu frühstücken. Alle Beteiligten versichern sich bei diesem Frühstück, dass sie nur aus Bewunderung für die Allmacht Gottes an dieser „abentheürlichen Physic“ teilnehmen: „ihr wolgefallen war allein solcher Abentheürlichen Physic bey zuwohnen/ unnd hier ausser des Schöpfers Weißheit unnd Allmacht zu bedencken“ (S. 384f.).

Nach dem Frühstück ist die Kugel erkaltet, wird von der Decke genommen und mit einem „spitzigen Demant“ (S. 385) aufgeschnitten. Im Inneren findet sich ein

13 *Gesta Grayorum*. In: Francis Bacon: Works. Hg. von James Spedding. Bd. 8. London 1862, S. 332–342, hier S. 335. Auf den Text hingewiesen haben Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993, S. 63f. sowie Oliver Impey und Arthur MacGregor: *Introduction*. In: dies. (Hg.): *The Origin of Museums* (Anm. 8), S. 1–4, hier S. 1.

großes, „schneeweises Ey“. Die Gäste ersteigen das nächste Stockwerk des Turms, in dem sie einen großen, viereckigen Kupferkessel vorfinden, mit Sand gefüllt und über einem Feuer erwärmt. Das Ei wird im Sand vergraben, „daß es darinnen vollends maturierte“ (S. 386). Ein Vogel¹⁴ schlüpft aus dem Ei und wird von den Laboranten mit dem Blut der enthaupteten Könige (das „mit praeparierte[m] Wasser wieder diluiert“, also verdünnt worden ist, S. 387) gefüttert. Innerhalb kürzester Zeit wächst der Vogel heran und bekommt schwarze Federn, die ihm allerdings wieder ausfallen, als er mit einer neuen Speise („vielleicht eines anderen Königlichen Personen Blut“, S. 387) gefüttert wird. Er bekommt davon weiße Federn. Von einer dritten Speise färben sich seine Federn bunt (S. 388).

Im fünften Stockwerk geht es nach dem Mittagessen mit der „perfection“ (S. 388) des Vogels weiter. Er wird in einem Bad aus milchiger Flüssigkeit gekocht, bis er alle seine Federn verloren hat, wobei ihm die Hitze nicht schadet (S. 389). Der Vogel wird herausgenommen und das Badewasser soweit ‚eingesotten‘, bis es ein blauer Stein ist. Der Stein wird zerrieben und zu blauer Farbe aufgelöst, mit der nun wiederum der Vogel bestrichen wird (S. 390). Im nächsten Stockwerk wird der Vogel auf eine Art Altar gestellt und entsprechend astrologisch berechneter Konjunktionen und mechanisch gemessener Zeit geköpft. Nachdem er ausgeblutet ist, wird er verbrannt und die Asche mehrfach gereinigt (S. 391). Nun werden die Gäste in zwei Gruppen geteilt. Die meisten verbleiben auf dem sechsten Stockwerk und müssen „in Gold laborieren“ (S. 398), um damit vom eigentlichen Geschehen abgelenkt zu werden. Nur der Erzähler und drei andere Laboranten werden ins siebte Stockwerk geführt (S. 393). Dort erwartet sie der alte Mann, dem die gesamten Labore im „Turm Olympi“ unterstehen, und gratuliert ihnen, zu den Auserwählten zu gehören, die an der eigentlichen Vollendung des Werks mitarbeiten dürfen. Die Asche des Vogels wird mit „praepariert[em] Wasser“ angefeuchtet und zu einem „dünnen Teig“ verarbeitet (S. 394). Dieser Teig wird über einem Ofen erhitzt und dann in „zwey kleine Förmlin“ gegossen. Nachdem er erkaltet ist, werden die „Förmlin“ geöffnet und zwei „Homunculi“ (der Begriff fällt nur in einer Marginalie, S. 394)¹⁵ herausgenommen:

14 Gelegentlich wird dieser Vogel in der Forschungsliteratur als „Phönix“ bezeichnet, weil dieser zur Bildlichkeit der älteren (Al)Chemie gehört, vgl. z.B. John Warwick Montgomery: *Cross and Crucible. Johann Valentin Andreae, Phoenix of the Theologians*. The Hague 1973, S. 451 oder Richard Kienast: *Johann Valentin Andreae und die vier echten Rosenkreutzer-Schriften*. Leipzig 1926, S. 91. In der *Chymischen Hochzeit* wird der Vogel jedoch an keiner Stelle so genannt. Dasselbe gilt für die Deutung von Sibylle Rusterholz: *Alchemie und Dichtung. Johann Valentin Andreaes Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz. Anno 1459*. In: *Morgen-Glantz* 17 (2007), S. 85–133, die S. 106 den Vogel als Pelikan identifiziert und seinen Tod als Allegorie für den Opfertod Christi versteht. Die Abhängigkeit von dem (pseudo?) paracelsischen *De natura rerum* (vgl. dazu im Folgenden) spricht gegen beide Identifikationen. Sehr lose sind die Verbindungen, die Heleen M.E. de Jong: *The Chymical Wedding in the Tradition of Alchemy*. In: *Das Erbe des Christian Rosenkreuz*. Hg. von der Bibliotheca Philosophica Hermetica. Amsterdam 1988, S. 115–142 zwischen der *Chymischen Hochzeit* und der alchemischen Tradition sieht.

15 Didier Kahn: *Le contexte alchimique des *Noces Chymiques**. In: Brach, Choné (Hg.): *Un roman alchimique à Strasbourg* (Anm. 3), S. 71–88, hier S. 86, Anm. 33, hat die berechtigte Frage auf-

Wir eröffneten die Förmlin, da waren es zwey schöne helle unnd schier durch scheinende Bildlin/ dergleichen Menschen Augen niemalen gesehen/ ein Knäblin und Meydlin: Jedes nur vier zol lang/ und daß mich am höchsten wundert/ waren sie nit hart/ sondern weich und Fleischin/ wie ein anderer Mensch/ doch hatten sie kein Leben. (S. 394)

Die beiden Homunculi werden auf zwei Kissen gelegt und das Blut des Vogels wird in ihre Münder getropft. Sie fangen sofort an zu wachsen und müssen auf einen Tisch gelegt werden, wo sie bis zur Größe eines Erwachsenen heranreifen (S. 395). Der alte Mann setzt jedem der Homunculi eine „Posaune“ an den Mund, also wohl eine Art Trichter. Durch eine Öffnung im Dach fahren die Seelen der getöteten Könige (als die Flammen, die der Erzähler nachts beobachtet hatte) in die Körper der Homunculi und beleben sie. Nach einem kurzen Ruheschlaf werden sie geweckt und eingekleidet (S. 399), wobei die damit wiedererweckten Könige keine Erinnerungen an das haben, was nach ihrer Enthauptung geschehen ist. Beide „meineten auch anderst nit, alß ob sie von der stund an/ da sie Enthauptet worden/ biß anhero geschlaffen hätten“ (S. 398).

Besondere Beachtung verdient die Tatsache, dass die Zeugung und Belebung der Homunculi unter erheblichen Sicherheitsvorkehrungen stattfinden. Als Ausdruck solcher Sicherheitsvorkehrungen sind schon die Insellage und die Befestigungsanlagen des Turms zu deuten. Der „Turm Olympi“ steht auf einer viereckigen Insel und ist von einem 260 Fuß breiten Festungswall umgeben. Dass die Insel viereckig ist, dürfte darauf hinweisen, dass sie künstlich angelegt und damit von vornherein als Verteidigungsanlage geplant ist. Hinter dem Festungswall kommt noch einmal eine Mauer, die den Turm selbst umgibt (S. 374). Von diesem Turm bemerkt der Erzähler bei der Abreise ausdrücklich, dass er „zum widerstandt wol versehen wäre“ (S. 400). Zum Zweck der Verteidigung hat der Wächter des Turms zahlreiche Soldaten zu seiner Verfügung, die in den Festungswällen verborgen sind und dem Erzähler erst auffallen, als sie beim Transport des Gepäcks behilflich sind (S. 400). Der Wächter des Turms hat sogar so viele Soldaten, dass er sechs Schiffe bei der Abreise seiner Gäste mit seinen „wolgebutzten Soldaten“ besetzen kann (S. 403).

Angesichts dieser Sicherheitsvorkehrungen sollte man deshalb auch die Bemühungen des Wächters und der Jungfrau ernst nehmen, wenn sie die Laboranten darüber im Unklaren lassen, woran sie eigentlich arbeiten. Die Gäste werden als Laborpersonal gebraucht, können und sollen aber nicht verstehen, was sie eigentlich machen: eine Art Patentschutz für die künstliche Wiedererweckung von Königen. So ist es auch zu verstehen, dass die meisten Laboranten im sechsten Stockwerk mit einer zweitrangigen Tätigkeit abgelenkt werden (indem sie, wie

geworfen, ob die Marginalien überhaupt von Andreae selbst oder nicht von einem Herausgeber stammen. Indem der Bezug auf das (pseudo?) paracelsische *De natura rerum* (vgl. dazu das Folgende) durch den Begriff der „homunculi“ besonders deutlich wird, würde ich eher dafür plädieren, dass die Marginalien von Andreae selbst stammen.

erwähnt, „in Gold laborieren“ müssen) und nur der Erzähler und drei andere, ausgewählte Laboranten an der letzten Stufe des Werks, der ‚Formung‘ und Belebung der Homunculi, mitarbeiten dürfen. Auch diesen Laboranten versuchen der Wächter und die Jungfrau aber noch etwas vorzumachen, indem sie ihre Handlungen mit allerlei rituellem Hokuspokus versehen, sodass der eigentlich entscheidende Akt (das Ansetzen der „Posaune“, durch das sich die Beseelung vollzieht) nur vom Erzähler bemerkt und verstanden wird (S. 397). Bis zum Ende begreifen die Laboranten (mit der Ausnahme von Rosenkreuz) deshalb gar nicht, dass sie es waren, die das Königspaar – das ihnen am nächsten Tag vor dem Schloss entgegenreitet – wiederbelebt haben.

Nicht nur ist der „Turm Olympi“ ein einziges, großes (al)chemisches Labor, sondern ausdrücklich wird auch darauf hingewiesen, dass sich in den Befestigungsanlagen des Turms Kunstkammern befinden, die alles in den Schatten stellen, was der Erzähler bisher gesehen hat („solch wunderbarliche Geschöpff der Natur/ auch andere sachen/ so Menschliche Vernunft der Natur nach gethan/ daß wir wol noch ein Jahr hätten gnug zusehen gehabt.“, S. 401). Was genau der Erzähler in diesen Kunstkammern gesehen hat, erfährt man nicht. Angesprochen ist aber der für die gesamte (Al)Chemie – genauso wie für die Praxis der Kunst- und Wunderkammern – zentrale Topos von der menschlichen Vernunft, hier also der Technik, als Nachahmerin, als ‚Affe‘ der Natur. Dieser Topos wird ausdrücklich formuliert, wenn die Laboranten vom Wächter des Turms zur Erinnerung an ihre Arbeit eine Gedenkmünze erhalten, auf deren einer Seite „Ar. Nat. Mi.“ und auf deren anderer Seite „Tem. Na. F.“ steht. In den Marginalien werden die Abkürzungen aufgelöst mit „Ars naturae ministra“ („Die Kunst ist die Dienerin der Natur“) und „Temporis natura filia“ („Die Natur ist die Tochter der Zeit“, S. 402). Die Kunst – oder eben die Technik – ist die Dienerin der Natur, weil sie auf ‚künstliche‘, technische Art nachahmt, was die Natur auf natürlichem Wege vollbringt. Die Natur ist die Tochter der Zeit, weil die Vollendung der Natur sich in der Zeit vollzieht. Die Technik kürzt diesen Weg ab, indem sie die Vollendung der Natur auf künstlichem Wege beschleunigt. So könnte man die beiden Inschriften der Gedenkmünze verstehen, wenn man sie auf die (al)chemische Tätigkeit der Laboranten bezieht. Beide Inschriften würden damit einen Topos aufgreifen, der der (Al)Chemie seit ihren Anfängen eingeschrieben ist¹⁶ und in der Vorstellung eines ‚Steins der Weisen‘ zum Ausdruck kommt: Die (Al)Chemie verkürzt die Zeit der Natur, indem sie das natürliche Wachsen des Goldes, wie es sich im Inneren der Berge vollzieht, durch einen ‚Katalysator‘ (den Stein der Weisen) beschleunigt und die Metalle ‚vollendet‘.¹⁷

16 Vgl. William R. Newman: *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*. Chicago, London 2004, S. 34–114.

17 Vgl. Joachim Telle: [Art.] *Alchemie II: Historisch*. In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 2. Berlin 1978, S. 199–227.

Es gibt allerdings gute Gründe, daran zu zweifeln, dass das Geschehen des sechsten Tages tatsächlich als eine Bestätigung dieser Ansprüche zu verstehen ist. Genau im Gegenteil lautet meine These, dass wir es mit einer Satire zu tun haben. Was vorgeführt wird, ist eine Satire auf die Allmachtsphantasien einer paracelsistischen (Al)Chemie als einer Technik, die die Grenzen menschlichen Vermögens überschreiten will. Als Warnung vor einer menschlichen Neugier, die keine Grenzen kennt, gehört diese Satire in die Vorgeschichte der Science-Fiction. Sie verweist voraus auf Mary Shelleys *Frankenstein* von 1818. So lautet die These, die ich im Folgenden plausibel machen möchte.

Die Homunculi und das (pseudo-) paracelsische *De natura rerum*

Mein stärkstes Argument für diese These ist der Text, der dem Geschehen im „Turm Olympi“ zugrunde liegt. Was am sechsten Tag auf der Insel geschieht, hat nämlich wenig mit der traditionellen (Al)Chemie zu tun, wie sie in den ‚klassischen‘ Schriften der mittelalterlichen (Al)Chemie begegnet.¹⁸ Was die *Chymische Hochzeit* mit dieser traditionellen (Al)Chemie verbindet, sind einige eher dünne Analogien. Insbesondere das Bild einer königlichen Hochzeit als Metapher einer (al)chemischen Vereinigung, der eine Tötung und Wiedererweckung folgt, liegt etwa einem Traktat wie dem *Rosarium philosophorum* (14. Jh., Erstdruck 1550) zugrunde. Das diesem Traktat inserierte Bildgedicht von Sol und Luna als König und Königin führt die Stationen der Vereinigung, Tötung und Wiedererweckung sinnfällig, nämlich bildlich vor Augen.¹⁹ Mit dieser Ähnlichkeit sind die Analo-

18 Wichtige Hinweise für den (al)chemiehistorischen Kontext der *Chymischen Hochzeit* bei Kahn: Le contexte alchimique des *Noces Chymiques* (Anm. 15). Carlos Gilly hat die *Chymische Hochzeit* bereits als Satire analog zum *Don Quijote* gedeutet, vgl. ders.: *Don Quijote und Rosenkreuz. Die Chymische Hochzeit als alchemokritischer Ritterroman*. In: Brach, Choné (Hg.): *Un roman alchimique à Strasbourg* (Anm. 3), S. 39–54. An beide Arbeiten schließe ich an. Aufgrund ihres ahistorischen Alchemie-Begriffs wenig hilfreich sind dagegen die Deutungen von Bernhard Kossmann: *Alchemie und Mystik in J.V. Andreaes Chymischer Hochzeit Christiani Rosenkreutz*. Diss. Köln 1966 oder Montgomery: *Cross and Crucible* (Anm. 14), der die *Chymische Hochzeit* als „Allegorie einer spirituellen Wiedergeburt“ liest. Wolfgang Braungart: *Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung*. Stuttgart 1989, erkennt in der Wiedergeburt des Königspaares „eine Allegorie des neuen, innerlich verwandelten Menschen“ (S. 98). Richard Kienast: *Johann Valentin Andreae und die vier echten Rosenkreutzer-Schriften*. Leipzig 1926, der sich um die Entschlüsselung zahlreicher Rätsel der *Chymischen Hochzeit* höchst verdient gemacht hat, deutet aber S. 93, wo es um die (Al)Chemie geht, die Zeugung der Homunculi als Wiedergeburt der Seele, die mit den sieben Stockwerken sieben Reinigungsstufen durchlaufen habe. Alle diese Deutungen sind weitestgehend frei von jeder Kontextualisierung des Textes innerhalb der frühneuzeitlichen (Al)Chemie. Ähnliches gilt in diesem Punkt auch für die Studie von Frey-Jaun: *Die Berufung des Türhüters* (Anm. 5). Roland Edighoffer: *L'enigme paracelsienne dans les Noces Chymiques de Christian Rosenkreuz*. In: *Paracelsus und seine internationale Rezeption in der Frühen Neuzeit*. Hg. von Heinz Schott und Ilana Zinguer. Leiden, Boston, Köln 1998, S. 238–260, liest die *Chymische Hochzeit* gerade als Ausdruck einer paracelsistischen Alchemie, obwohl er gleichzeitig auf Andreae als Satiriker hingewiesen hat, vgl. Roland Edighoffer: *Menippus redivivus. Johann Valentin Andreae als Satiriker*. In: *Simpliciana* 22 (2000), S. 189–200.

19 Zum *Rosarium* vgl. Joachim Telle: *Bemerkungen zum Rosarium Philosophorum*. In: *Rosarium*

gien zum *Rosarium* allerdings auch schon erschöpft. Weitere Parallelen sind noch oberflächlicher: Die Farben, die der Vogel durchläuft, könnte man als einen Verweis auf die Prozessstadien des ‚Großen Werks‘ deuten, die gelegentlich mit Farben symbolisiert wurden – wobei allerdings gerade die Farbveränderungen des Vogels mit diesen nicht übereinstimmen. Auch das Ei spielt in der alchemischen Bildwelt eine gewisse Rolle, allerdings meistens als Symbol und nicht als Gegenstand (al)chemischer Prozesse.

So dünn damit die Verbindungen zur älteren (Al)Chemie sind, so massiv und konkret sind auf der anderen Seite die Verbindungen zum (pseudo?-) paracelsischen Traktat *De natura rerum* (Erstdruck Basel 1572 unter dem Titel *Metamorphosis*).²⁰ Der Text gilt der „Erzeugung der natürlichen Dinge“ („de generationibus rerum naturalium“ lautet der Titel des ersten Buchs) und widmet sich am Anfang der Fäulung („putrefactio“) als notwendiger Bedingung einer Wiedergeburt „mit tausentfacher besserung“ (S. 312). Diese Wiedergeburt beginnt mit dem Ausbrüten eines Hühnereis, das nicht nur durch die Henne geschehen könne, sondern auch „in einem glas und aschen“ (S. 313). Es folgt eine Beschreibung, wie sich jeder beliebige Vogel töten und wiederbeleben lässt:

[E]s ist auch darbei noch ein größers zu wissen, nemlich so derselbig vogel lebendig in einem versigillirten cucurbiten [unteres Gefäß des Alembiks, also des alchemischen Destillationsapparates, in dem die zu destillierende Flüssigkeit erwärmt wurde] zu pulver und eschen gebrant mit dem dritten grad des feurs, nachmals also verschlossen geputrificirt in der höchsten putrefaction ventre equino [also in Pferdemit, der eine gleichmäßige Wärme entwickelt, unter dem sich die Faulung („putrefaction“) vollziehen soll] zu

philosophorum. Ein alchemistisches Florilegium des Spätmittelalters. Hg. und erl. von dems. Übers. von Lutz Claren und Joachim Huber, S. 161–201.

20 Theophrast von Hohenheim: *Metamorphosis*. Hg. von Adam von Bodenstein. [Basel] 1572. Zitate nach der Ausgabe Sudhoffs, vgl. Theophrast von Hohenheim gen. Paracelsus: Sämtliche Werke. Bd. I.11: Medizinische, naturwissenschaftliche und philosophische Schriften. Hg. von Karl Sudhoff. München, Berlin 1928, S. 307–403. Zur Authentizität des Textes vgl. Urs Leo Gantenbein: Real or Fake? New Light on the Paracelsian *De natura rerum*. In: *Ambix* 67 (2020), H. 1, S. 4–29, der mit überzeugenden Argumenten Teile des Textes für authentisch hält. Zur Geschichte der Paracelsus-Fälschungen vgl. Hiro Hirai: Into the Forger’s Library. The Genesis of *De natura rerum* in Publication History. In: *Early Science and Medicine* 24 (2019), S. 485–503. Zu paracels(ist)ischen Zeugungstheorien allgemein vgl. Ute Frietsch: Häresie und Wissenschaft. Eine Genealogie der paracelsischen Alchemie. München 2013. Zur paracels(ist)ischen Theorie des Homunculus vgl. Amadeo Murase: The Homunculus and the Paracelsian *Liber de imaginibus*. In: *Ambix* 67 (2020), H. 1, S. 47–61. Didier Kahn: Quintessence and the Prolongation of Life in the Works of Paracelsus. In: *Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies* 26 (2018), S. 183–225, hier S. 214f. verweist auf ein Kapitel von *De vita longa* als möglicher Quelle der Homunculus-Passage von *De natura rerum*. Auf die Abhängigkeit des Geschehens im „Turm Olympi“ von Paracelsus hingewiesen haben bereits Frey-Jaun: Die Berufung des Türhüters (Anm. 5), S. 42, Anm. 3 und Newman: Promethean Ambitions (Anm. 16), S. 164–237. Ältere Forschungsliteratur zum Homunculus ist erfasst in dem Artikel von Wolf-Dieter Müller-Jahncke: [Art.]: Homunculus. In: *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. Hg. von Claus Priesner und Karin Figala. München 1998, S. 182.

mucilaginischen phlegma [konkrete Bedeutung unklar], so mag nun weiters dieselbige mucilaginisches phlegma zum andern mal ausgebrütet und also ein renovirter und restaurirter vogel werden, so diese mucilaginisches phlegma widerumb in sein ersten schalen oder heuslin verschlossen wird. das heißt die toten wider lebendig gemacht, die widergeburt und clarificirung, welches ein großes und hohes mirakel der natur ist. und nach disem proceß mögen alle lebendigen vögel getöt und wider lebendig gemacht, renovirt und restaurirt werden. (S. 313)

Die künstliche Zeugung eines Homunculus, die einige Seiten später dargestellt wird, folgt demselben Prinzip:

[W]ie aber solches zugang und geschehen möge, ist nun sein proceß also, nemlich das der sperma eines mans in verschloßnen cucurbiten per se mit der höchsten putrefaction, ventre equino, putreficirt werde auf 40 tag oder so lang bis er lebendig werde und sich beweg und rege, welchs leichtlich zu sehen ist. nach solcher zeit wird es etlicher maßen einem menschen gleich sehen, doch durchsichtig on ein corpus. so er nun nach disem teglich mit dem arcano sanguinis humani [wörtlich: „dem Arcanum des menschlichen Blutes“, zu denken ist wahrscheinlich an den spiritus vitae, der als vom Blut transportiert gedacht wurde] gar weislich gespeiset und erneret wird bis auf 40 wochen und in steter gleicher werme ventris equini erhalten, wird ein recht lebendig menschlich kint daraus mit allen glitmaßen wie ein ander kint, das von einem weib geboren wird, doch vil kleiner. (S. 317)

Homunculi entstehen also, indem der männliche Same nicht in den Uterus der Mutter gelangt, sondern in Pferdemist künstlich ausgebrütet wird. Der Homunculus verhält sich damit analog zum Basilisken, der aus dem Menstruationsblut der Frau entsteht, wenn dieses nach demselben Prinzip ‚ausgebrütet‘ wird (S. 315f.).²¹ Im Gegensatz zur Zeugung eines Homunculus rät der Text von der Zeugung eines Basilisken allerdings ab (S. 316).

Es ist hier nicht notwendig, noch weiter auf die (pseudo-) paracelsischen Zeugungstheorien einzugehen, denn die Parallelen zur *Chymischen Hochzeit* beschränken sich auf die zitierten Stellen: die Tötung und Wiedererweckung eines Vogels, die Erzeugung eines Homunculus im Reagenzglas, seine Ernährung mit Blut und die Beschreibung seines ‚durchsichtigen‘ Körpers, wie ihn Rosenkrenz bewundert. Wenn das der Text ist, der den (al)chemischen Prozessen des sechsten Tages zugrunde liegt, dann besteht die damit angedeutete Abhängigkeit tatsächlich nur in einer solchen losen Aufnahme einzelner Motive. Ein tiefergehendes Interesse an den (pseudo-) paracelsischen Zeugungstheorien lässt sich aus der *Chymischen Hochzeit* ebenso wenig ableiten wie aus den (al)chemischen Motiven dieses Textes

21 Vgl. William R. Newman: Bad Chemistry. Basilisks and Women in Paracelsus and pseudo-Paracelsus. In: *Ambix* 67 (2020), H. 1, S. 30–46.

ein Interesse an der (Al)Chemie. Andreae bedient sich dieses (wie es schon damals scheinen konnte: bizarren) Paracelsismus als einer „abentheuerlichen Physic“.

Die Kunstkammer der (Al)Chemie: das *Aureum vellus*

Diesen Befund bestätigt ein zweiter Text, auf den in der *Chymischen Hochzeit* relativ deutlich angespielt wird, nämlich das *Aureum vellus Oder Guldin Schatz vnd Kunstkammer*, das die Verbindung von (Al)Chemie und Kunstkammer schon im Titel trägt.²² Der volle Titel dieses mehrbändigen Sammelwerkes, das 1598 in Rorschach am Bodensee erscheint, lautet:

Aureum vellus Oder Guldin Schatz vnd Kunstkammer: Darinnen der aller fürnemisten/ fürtrefflichsten/ ausserlesenesten/ herrlichisten vnd bewehrtesten Auctorum Schrifften vnd Bücher/ auß dem gar vralten Schatz der uberblibnen/ verborgnen/ hinderhaltenen Reliquien vnd Monumenten der Aegyptiorum, Arabum, Chaldaeorum et Assyriorum Königen und Weysen. Von dem Edlen/ Hocherleuchten/ Fürtrefflichen/ bewerten Philosopho Salomone Trißmosino (so deß grossen Philosophi und Medici Theophrasti Paracelsi Praeceptor gewesen) in sonderbare vnderschiedliche Tractätlein disponiert/ und in das Teutsch gebracht. Sampt anderen Philosophischen alter und newer Scribenten sonderbaren Tractätlein/ alles zuvor niemalen weder erhört noch gesehen/ wie der Catalogus zuverstehen gibt. Durch einen der Kunst liebhabern mit grossem Kosten/ Mühe/ Arbeyt und Gefahr/ die Originalia vnd Handschriften zusammen gebracht/ unnd aufs trewlichst und fleissigst an Tag geben.

Zu den derart angepriesenen, vortrefflichen und uralten „Tractätlein“ gehören etwa (und ich zitiere nur eine kleine Auswahl, die mit ihren Titeln besonders hervorsteicht) „Deß grossen Egyptischen Königs zu Silons/ Xopharis Tinctura/ durch Crinoten beschriben/ cum praefatione Herrn Trißmosini“, das „Liber Suforethon Salomonis Trißmosini/ das lange Leben deß Menschen zuerhalten“, das „Liber Cangeniueron Salomonis Trißmosini/ mit neun Tincturen“, „Der rote Adler Salomonis Trißmosini. 1. Deß Felchs Schwaden. 2. Electrum Soronella“, „Der schwarze Adler/ Moratosan mit acht Tincturen“, „Tinctura das Nefolon“, „Sarona Doap auri“, „Viatonon Trißmosini“. Der zweite Band enthält den titelgebenden Traktat „Das Gulden Fließ“, dann das Rezept für ein „Elixier vnd Tinctura“, von dem es heißt, dass es Lepra, Gicht, Wassersucht, Epilepsie und andere Gebrechen heile. Es findet sich außerdem eine Reihe von Rezepten für ‚Tinkturen‘, die Paracelsus zugeschrieben werden und Namen tragen wie „Die art zu sehen den Saamen in die Erd“, „Fixatio durch den Morgenstern“, „Vom grünen Löwen“ und „Testamentum Theophrasti“. Auch bei den ca. fünfzig weiteren Schriften handelt es sich zum größten Teil um Rezepte.

²² Zum *Aureum vellus* und dessen Druckern, Herausgebern und möglichen Verfassern vgl. Joachim Telle: Der *Splendor Solis* in der frühneuzeitlichen Republica alchemica. In: Daphnis 35 (2006), S. 421–448, hier S. 434–438.

Mit dem Namen des Paracelsus versucht das *Aureum vellus*, von jener Publikationsoffensive zu profitieren, die um 1550 – zehn Jahre nach dem Tod von Paracelsus – angehoben hatte und um 1600 auf ihrem Höhepunkt war.²³ Nachdem zu Lebzeiten des Paracelsus nur wenige seiner Schriften gedruckt worden waren, erscheinen ab 1560 Einzelausgaben paracelsischer Werke im Druck, und zwar in erheblichen Größenordnungen. Allein Adam von Bodenstein, der wichtigste der frühen Herausgeber, edierte zwischen 1560 und 1577 über vierzig Ausgaben paracelsischer Werke. Sudhoff zählt in seiner Bibliographie für den Zeitraum von 1566 bis 1588 insgesamt an die zweihundert Titel.²⁴ 1589 beginnt für Sudhoff mit dem Erscheinen des ersten Bandes der Paracelsus-Ausgabe Johann Husers eine neue, noch gesteigerte Epoche der Edition und Rezeption.

An dieser auf dem Buchmarkt sehr erfolgreichen Bewegung will das *Aureum vellus* partizipieren. Welche Texte wirklich von Paracelsus stammten, war zu diesem Zeitpunkt (und ist es auch lange später noch) alles andere als klar. Aber der Name des Paracelsus war um 1600 ein Kaufanreiz. Gerade diesem frühen Paracelsismus kam dabei der Reiz der verbotenen und von den ‚Schulmediziner‘ verachteten, ‚alternativen‘ Medizin in besonderem Maße zu. Diese Medizin verspricht – wie die Traktate des *Aureum vellus* zeigen – vor allem eines: die Heilung von Krankheiten, an denen die galenische Universitätsmedizin versagt, ja die Heilung aller Krankheiten und die unendliche Verlängerung des Lebens.²⁵ Das *Aureum vellus* überspannt dabei mit seinen ägyptischen Königen und blumigen Pharmazeutika den Bogen erheblich. Mit seiner Behauptung, es handle sich um Texte

23 Stellvertretend für die ältere Forschung vgl. Corpus Paracelsisticum. Dokumente frühneuzeitlicher Naturphilosophie in Deutschland. Hg. und erläutert von Wilhelm Kühmann und Joachim Telle. Tübingen 2001–2013. Eine monographische Gesamtdarstellung bietet Didier Kahn: *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance*. Genf 2007. Hanns-Peter Neumann: Wissenspolitik in der frühen Neuzeit am Beispiel des Paracelsismus. In: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Hg. von Herbert Jaumann. Berlin, New York 2011, S. 255–304, analysiert die Strategien, mit denen sich der Paracelsismus als medizinisches Wissen etablierte.

24 Karl Sudhoff: *Versuch einer Kritik der Echtheit der Paracelsischen Schriften. Theil 1: Bibliographia Paracelsica. Besprechung der unter Theophrast von Hohenheim's Namen 1527–1893 erschienenen Druckschriften*. Berlin 1894.

25 Vgl. dazu (stellvertretend für die ältere Forschung) den Beitrag von Didier Kahn: *Quintessence and the Prolongation of Life in the Works of Paracelsus*. In: *Micrologus. Nature, Sciences and Medieval Societies* 26 (2018), S. 183–225, der die Grundlagen dieser Theorie bei Paracelsus selbst herausarbeitet. Unter den paracels(ist)ischen Thesen, die 1578 von der Universität Paris als „impietates“ verurteilt wurden, befand sich gleich an dritter Stelle die Behauptung, dass durch (al)chemische Medikamente das Leben verlängert werden könne. Vgl. Didier Kahn: *Cinquante-neuf thèses de Paracelse censurées par la Faculté de théologie de Paris, le 9 octobre 1578*. In: *Documents oubliés sur l'alchimie, la kabbale et Guillaume Postel*. Hg. von Sylvain Matton. Genf 2001, S. 161–178, hier S. 170. Hiro Hirai: *The Word of God and the Universal Medicine in the Chemical Philosophy of Oswald Croll*. In: *Alchemy and Rudolf II. Exploring the Secrets of Nature in Central Europe in the 16th and 17th Centuries*. Hg. von Ivo Pirs und Vladimir Karpenko. Prag 2016, S. 381–385 zeigt, dass Croll die ‚Universalmedizin‘ mit dem Wort Gottes identifiziert. Was im *Aureum vellus* beschrieben wird, hat allerdings weder mit Paracelsus noch mit Croll viel zu tun.

von Salomon Trismosin, der als Lehrer von Paracelsus ausgegeben wird, ist das *Aurum vellus* Ausdruck einer kaum verhüllten Überbietungsstrategie: Alles wird als noch älter, noch geheimnisvoller präsentiert als Paracelsus und seine Schriften es sowieso schon waren. Hier hat jemand – erfolgreich – versucht, das ökonomische Potential einer alternativen Medizin, einer geheimnisvollen (Al)Chemie und eines Paracelsismus, der im Besitz einer Universalmedizin ist, bis an die äußersten Grenzen auszureizen.

Im dritten Band des *Aureum vellus* finden sich dabei mit dem *Splendor Solis* (der hier zum ersten Mal im Druck erscheint) und der *Tabula smaragdina* zwei mittelalterliche ‚Klassiker‘ der Alchemie, die sich in diesem Umfeld einigermaßen merkwürdig ausnehmen, weil sie nicht nur keine paracelsische (Al)Chemie vertreten, sondern eben auch weitaus älter sind, als dass sie von einem Lehrer des Paracelsus stammen könnten. Während beide Texte im Erstdruck des *Aureum vellus* ohne Angabe eines Verfassers in einem dritten Band zusammengestellt sind („Aurei velleris oder der Guldin Schatz vnd Kunstkammer. Tractatus III. Vberiger Philosophischer Schrifftten vnd Bücher/ alter vnnd Newer/ so etwas Fürnembs sindt/ vnd von etlichen hoch gehalten werden“, Rorschach o. J. [1599]) wird spätestens mit der französischen Übersetzung (*Toyson d’Or*, 1612) Salomon Trismosin als Verfasser des *Splendor Solis* geführt.²⁶ Damit beginnt – zumindest in diesem Punkt durchaus analog zu Christian Rosenkreuz – der Aufstieg Trismosins zu einer legendären Figur.

Vorangestellt ist dem *Aureum vellus* ein Lebensbericht („Tractat vnnd Wunderschafft des hochberhümpten Herren Salomonis Trißmosini/ sampt dreyen gewaltigen Tincturen“), in dem Trismosin von sich berichtet, dass er als „junger Gesell“ bei einem (Al)Chemiker, „der Flocker genannt“, in die Lehre gegangen sei. Dieser „Flocker“ verfügte über diverse Substanzen und Fähigkeiten, wollte aber sein Wissen mit dem Erzähler nicht teilen, so dass dieser im Jahr 1473 zu einer Wanderschaft aufgebrochen sei, die ihn auf der Suche nach dem Stein der Weisen quer durch Europa geführt habe. In Laibach und Mailand verbringt er längere Zeit. In Venedig geht er bei einem Juden in die Lehre und stößt dort auf „Cabalische vnd Magische Bücher in Egyptischer Spraach“, die er ins Griechische und von dort ins Lateinische übersetzen lässt. Aus diesen Büchern lernt er, dass die „größten Heydnischen König“ – „nämlich der König Xophar, der König Sunsfor, der König Xogar, der König Xopholat, der König Julaton, der König Xoman, vnd andere mehr“ – den „Schatz der Tinctur“, also den Stein der Weisen, besessen hätten (S. 4).

26 Vgl. Kühlmann, Telle (Hg.): *Corpus Paracelsisticum*. Bd. 3 (Anm. 23), S. 220. Zum *Splendor Solis* und Salomon Trismosin vgl. (stellvertretend für die ältere, damit überholte Forschungsliteratur) Telle: *Splendor Solis* (Anm. 22). Zu Trismosin, dem *Aureum vellus* und dessen Druckern, Herausgebern und möglichen Verfassern bes. dort S. 434–438. In Kühlmann, Telle (Hg.): *Corpus Paracelsisticum*. Bd. 3 (Anm. 23) findet sich als Nr. 102, S. 219–238 ein Brief Trismosins an Paracelsus, datiert 1515, erhalten allerdings erst in einer Abschrift aus den 1590er Jahren. Das kurze Biogramm dort (S. 219–223) referiert das „ausweglose ficta/facta-Labyrinth“, in das die Person Salomon Trismosins verstrickt ist.

Trismosin stellt die Tinktur nach diesen Rezepten her, die dann in der Folge des *Aureum vellus* auch abgedruckt werden. Die sagenhafte Transmutation der Metalle gelingt ihm, und er findet „einen solchen Schatz der vnaußsprechlich ist/ vnd ohn auffhören gemehret werden kann“ (S. 5). Nicht nur das, in einem der Traktate des *Aureum vellus* (dem „Liber Suforethon“) versichert Trismosin, sich selbst durch die verjüngende Kraft des Steins „schon new gemacht“ zu haben und das auch „biß am jüngsten Tag“ fortsetzen zu können (S. 47f.).

All diese Rezepte konnte man im *Aureum vellus* käuflich erwerben. Die einzelnen Rezepte werden dabei teilweise mit kurzen Bemerkungen eingeleitet, die ihre Wirksamkeit historisch versichern und (al)chemisch ausschmücken. So etwa heißt es am Anfang von „Deß Königs Julaton Tinctur“:

DJser König als ein erfahrner Philosophus/ hat diese volgende Tinctur vollendet/ vnnd groß wunder darmit geschafft/ zur Reichthumb vnd Gesundheit deß Menschen. Dieser König hat auß einem Todten ein flüchtig Weib macht/ vnnd das flüchtig Weib hat wider einen todten Mann lebendig/ Vnd der Leo hat in seinem Blut das flüchtig Weib getödt/ vnnd sindt zwey eins worden. (S. 14)

Im *Aureum vellus* finden sich zudem die Schriften eines „Hieronymi Crinoti“, auch er ein Besitzer der Tinktur, die (laut Titelblatt) aus „dem Schatz der Aegiptischen Bücher/ bey den Trißmosinischen Schrifften“ stammen soll. Die Rezepte sollen aus einer Geheimschrift ins Deutsche übersetzt worden sein, wobei diese höchst anschaulich auf dem Titelblatt des Traktats abgebildet wird (S. 25). Sie erinnert stark an die Geheimschriften der *Chymischen Hochzeit*.²⁷

Dieses *Aureum vellus* – das sich im Buchhandel immerhin einer solchen Beliebtheit erfreute, dass es nach dem Erstdruck 1598 schon 1599 zu einem Nachdruck in Leipzig kam, 1612 dann die genannte Übersetzung ins Französische, eine weitere Ausgabe dann noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts – stellt genau die Art von scharlatanesker (Al)Chemie dar, die am dritten Tag der *Chymischen Hochzeit* anschaulich verurteilt wird, indem die Verfasser solcher Traktate hingerichtet werden. Die Jungfrau – deren verschlüsselter Name „Alchemie“ lautet – zwingt dort die Verfasser der „falschen erdichten Bücher“, die „fromen Herren Landtbetriegern/ und Lapidem Spitalauficum machenden Leckern“ (S. 298) zu bekennen, dass sie „andere genarret/ betrogen/ und hierdurch Königliche Ehr [nämlich die Ehre der Alchemie] bey Männiglich geschmälert“ (S. 306). Diese entschuldigen sich unter anderem damit, dass ihre Bücher „so heuffig auffgekauft worden“ seien, dass sie sich gar nicht anders hätten helfen können, als „ein solchen betrug“ anzufangen (S. 307). Um solche Bücher in Zukunft zu erkennen, kündigt die Jungfrau einen „Index expurgatorium“ an (S. 311), damit es leichter sei, zwischen „gutem und

²⁷ Damit wären auch die Geheimschriften ein Argument für die These, dass das *Aureum vellus* Gegenstand der Satire ist. Vgl. Wels: Rätsel und Verrätselungen in der *Chymischen Hochzeit* (Anm. 2), S. 133–138.

bösen“ zu unterscheiden. Mit diesem „Index“ würden dann die „Verführische[n] Schrifften“ ausgemustert und verbrannt (S. 311f.).

Daran, dass das *Aureum vellus* diese „Außmusterung“ nicht überstanden hätte, kann schon deshalb kaum ein Zweifel bestehen, weil es an dieser Stelle mehr oder weniger wörtlich zitiert wird.²⁸ Denjenigen nämlich, die die Probe auf dem Schloss bestanden haben, wird ein „Orden des Goldenen Vlieses“ (also des „aureum vellus“) verliehen (S. 303). Auch die Jungfrau selbst trägt diesen Orden, weshalb sie gefragt wird, ob sie vielleicht „des Ordens praesidentin“ (S. 305) sei und wie der Orden überhaupt genannt werde. Die Jungfrau verweigert an dieser Stelle die Auskunft („es wer noch nicht zeit, solches zueröfnen“, S. 305), es wird sich dabei aber wohl um den Orden des „goldnen Steins“ handeln, in den die Laboranten nach Abschluss der Arbeiten im „Turm Olympi“ aufgenommen werden (S. 402). Der König schwört sie auf die Ordensregeln ein, wobei die ersten vier Regeln allgemeine Tugenden (Gott dienen, keusch leben, den Bedürftigen helfen, nicht nach weltlichen Ehren streben) fordern. Die fünfte Regel aber lautet, „daß ihr nit wöllet lenger leben/ dann es Gott haben will“ (S. 412). Die Ritter lachen darüber, aber genau das ist es, was nicht nur zahlreiche (al)chemische und insbesondere paracelsistische Traktate dieser Zeit versprechen, sondern was eben auch Salomon Trismosin behauptet, durch die „Tinkturen“ erreicht zu haben, die er im *Aureum vellus* veröffentlicht.

Mehr noch: Es ist genau das, was die Laboranten selbst getan haben, indem sie, ohne es zu wissen, an der Wiedererweckung der Könige mitgewirkt haben. Wenn ausgerechnet die Jungfrau (als Personifikation der Alchemie) dem Orden des „Goldnen Vlieses“ angehört und die Laboranten in diesen Orden aufnimmt, weil sie bei der Wiederbelebung des Königspaares geholfen haben, gleichzeitig diese Laboranten aber schwören müssen, ihr Leben nicht künstlich verlängern zu wollen, mithin genau das nicht zu tun, was in einer Textsammlung, die den Namen *Aureum vellus* trägt, ununterbrochen behauptet wird und woran sie selbst gerade mitgewirkt haben, indem sie das Königspaar wiederbelebt haben – dann dürften diese Paradoxien darauf hin deuten, dass die gesamte (Al)Chemie, wie sie im „Turm Olympi“ praktiziert wird, als eine Satire zu verstehen ist.

Wenn das zutrifft, stellt sich die Frage, wie sich die (Al)Chemie der *Chymischen Hochzeit* zu der (Al)Chemie verhält, wie sie Andreae in der *Christianopolis* beschreibt. Von einer Parallele, wie mehrfach behauptet worden ist, könnte dann nämlich keine Rede mehr sein.

Die (al)chemischen Labore von Christianopolis

Andreaes Bewunderung für eine technische (Al)Chemie – wie überhaupt für das, was später dann ‚Technik‘, ‚Ingenieurwesen‘ und ‚Naturwissenschaft‘ heißen wird – spiegelt sich nicht nur in seinem ersten, nicht anonym veröffentlichten

²⁸ Freilich ist einschränkend zu bemerken, dass das Goldene Vlies seit jeher eine große Rolle in der (Al)Chemie spielt und auch andere Werke diesen Begriff im Titel führen. Die genannten Indizien scheinen mir jedoch deutlich genug auf das *Aureum vellus* Trismosins zu verweisen.

Text (den *Collectanea mathematica*, 1614), sondern vor allem in der *Christianopolis* (1619), in der es neben den Hörsälen für die ‚klassischen‘ Disziplinen der Universität (Grammatik, Logik, Rhetorik, Theologie, Medizin, Rechtswissenschaft), neben Bibliothek und den ‚Schauhäusern‘ der Natur (es dürfte sich um Naturalienkabinette handeln) und der Mathematik, auch ein (al)chemisches Laboratorium gibt.²⁹ „De laboratorio“ ist das 44. Kapitel betitelt.³⁰ Es ist der „scharfsinnigen (Al) Chemie“ („chymicae sagacitati“) gewidmet und „mit erfindungsreichen Öfen und Werkzeugen zur Zusammensetzung und Auflösung“ ausgestattet (S. 235). Die hier praktizierte (Al)Chemie ist die „zuverlässige Hebamme der Natur“, die zum Nutzen der Menschheit „die Kräfte von Metallen, Mineralen, Pflanzen und auch Tieren“ untersucht. Hier lernt man, das Feuer zu beherrschen, die Luft anzuwenden, die Erde zu untersuchen. In den Werkstätten, die sich auf der Westseite von *Christianopolis* befinden, werden diese Erkenntnisse in die Praxis umgesetzt:

Zu sehen ist hier tatsächlich eine Prüfung der Natur: Alles, was die Erde in ihrem Leib birgt, wird den Gesetzen und Instrumenten der Kunst unterworfen. Aber die Menschen werden nicht wie Vieh unbekanntem Mühen unterworfen, sondern haben sich bereits mit der genauen Kenntnis der natürlichen Dinge versehen und ergötzen sich nun im Inneren der Natur. Nur dem gesteht man hier zu, etwas gesagt oder gezeigt zu haben, der Gründen Gehör schenkt und die Anatomie des Makrokosmos betrachtet. Geachtet wird nur, wer sich in Diskussionen auf Experimente stützt und das, was in den Künsten noch zu unpraktisch ist, durch geeignetere Werkzeuge verbessert. Glaub mir, die Sophistik, wollte sie hier ihre Spitzfindigkeiten anbringen, würde ausgelacht werden: So sehr zieht man hier die Sachen den Wörtern vor. Hier lässt sich die wahre und echte (Al)Chemie begrüßen und anhören, die freigebige und fleißige, während die falsche anderswo herumschleicht und die Leute hinters Licht führt. Die echte dagegen pflegt die Arbeiten zu überwachen und sie mit verschiedenen Untersuchungen und Versuchen zu befördern. (S. 143)

Damit steht der „abenteuerlichen Physic“ des „Turm Olympi“ die „praktische Physik“ („*physica practica*“, S. 144) von *Christianopolis* gegenüber. Zwar wird auch diese „praktische Physik“ als „Affe der Natur“ bezeichnet, indem sie deren

29 Johann Valentin Andreae: *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* (1619). Christenburg Das ist: ein schön geistlich Gedicht (1626). Bearbeitet, übersetzt und kommentiert von Frank Böhling und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Stuttgart-Bad Cannstatt 2017. Ich modifiziere die Übersetzung ein wenig, indem ich „chymia“ nicht mit „Chymie“ übersetze, sondern mit „(Al)Chemie“.

30 Zur *Christianopolis* vgl. stellvertretend für die ältere Forschung Dirk Werle: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630*. Tübingen 2007, S. 223–258, der dort S. 225 die *Chymische Hochzeit* als „Verspottung falsch verstandener Alchemie und übertriebener curiositas“ bezeichnet und damit an die nach wie vor grundlegende Studie Richard van Dülmens anschließt: *Die Utopie einer christlichen Gesellschaft*. Johann Valentin Andreae (1586–1964). Stuttgart-Bad Cannstatt 1978.

Prinzipien nachahmt und das, was diese im Großen leistet, im Kleinen wiederholt (S. 237). Damit ist offensichtlich dieselbe Funktionsbeschreibung zitiert, die sich auch auf der Denkmünze der *Chymischen Hochzeit* findet („Ars naturae ministræ“). Aber hier, in Christianopolis, wird diese Funktion auch tatsächlich ernst genommen. Dass in Christianopolis Vögel geköpft, gekocht, gefärbt und wieder erweckt werden, ist kaum vorstellbar. Vor allem aber sind die Labore von Christianopolis allgemein zugänglich. Es sind öffentliche Forschungseinrichtungen, die programmatisch im Mittelpunkt von Christianopolis lokalisiert werden. Damit kontrastieren sie aufs Schärfste mit der Abgeschlossenheit des „Turm Olympi“ und der Geheimnistuerei, die dort überall praktiziert wird, denn – um das noch einmal zu wiederholen – der Wächter und die Jungfrau wollen den Laboranten gerade verbergen, was sie dort eigentlich tun. Diese sind deshalb auch reine Laborkräfte und nicht das, was in Christianopolis bereits als ‚forschende Wissenschaftler‘ erscheint. Was sich mit *Christianopolis* ankündigt, ist das Ideal, das Francis Bacon in der *New Atlantis* (1626) mit dem „House of Salomon“ entwickelt, nämlich das Ideal einer wissenschaftlichen Gesellschaft, einer Akademie, die sich einer „Erkenntnis der Ursachen und Bewegungen sowie der verborgenen Kräfte in der Natur und der Erweiterung der menschlichen Herrschaft bis an die Grenzen des überhaupt Möglichen“³¹ widmet.

Während die Laboranten im „Turm Olympi“ mit ihrer „abentheuerlichen Physic“ Leichname auflösen, Eier ausbrüten und Vögel einfärben, ist die (Al)Chemie, die in den Laboren von Christianopolis praktiziert wird, eine Technik, die auf eine Verbesserung der menschlichen Lebensumstände zielt.³² Sie entspricht damit der (Al)Chemie, wie sie Andreas Libavius in seiner *Alchemia* von 1597 erstmalig in Form eines Lehrbuchs zu kodifizieren versucht hat. Programmatisch heißt es auf dem Titelblatt dieser *Alchemia*, das in ihr entfaltete Wissen wäre „hauptsächlich aus den allerorten verstreuten Einzelangaben der besten alten und neueren Autoren, ferner auch aus etlichen allgemeinen Lehrvorschriften zusammengetragen und anhand theoretischer Überlegung und größtmöglicher praktischer Erfahrung nach sorgfältiger Methode dargelegt und zu einem einheitlichen Gesamt-

31 Deutsche Übersetzung von Klaus J. Heinisch nach Francis Bacon: *Neu-Atlantis*. In: *Der utopische Staat*. Hg. von Klaus J. Heinisch. Reinbek 1968, S. 171–215, hier S. 205. Vgl. Bacon: *New Atlantis*, S. 156: „The End of our Foundation is the knowledge of Causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of Human Empire, to the effecting of all things possible.“ Zu den wissenschaftlichen, ökonomischen und religiösen Idealen von Christianopolis vgl. die Studie von Thompson in seiner englischen Übersetzung: Johann Valentin Andreae: *Christianopolis*. Übers. von Edward D. Thompson. Dordrecht, Boston, London 1999.

32 Vgl. in diesem Sinne Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin 2007, der S. 150–168 Andreaes *Christianopolis* als Ausdruck einer in Architektur übersetzten Theorie der Wissenspraxis liest. Auch vor diesem Hintergrund wird der Gegensatz zum „Turm Olympi“ besonders deutlich. Weiteres Material bietet Jan Lazardzig: *Labyrinth und Festung. Zur Architektonik des Wissens bei Johann Valentin Andreae*. In: *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*. Hg. von Robert Felde und Kirsten Wagner. Berlin 2010, S. 109–139.

werk verarbeitet.“³³ Die Tradition, auf die sich Libavius in seiner *Alchemia* beruft, ist die Tradition eines handwerklich-technischen Wissens, wie es die „Metallhüttenleute“ („fabri metallurgi“) besitzen, also die Handwerker, die in den Schmelzhütten arbeiten. Ausdrücklich heißt es, er, Libavius, wolle das technische Wissen dieser Handwerker nobilitieren. Er wolle es – durch die „methodische“ Darstellung – auf den Rang der Philosophie erheben, was heißen soll, es auf den Rang einer „ars“ erheben, es zu einer universitären Disziplin machen:

Auch das Urteil derjenigen Richter habe ich nicht zu fürchten, die sagen werden, durch meine Tätigkeit sei bewirkt worden, dass auch Metallhüttenleute und andere Werkleute, die bis jetzt, fern der Freiheit der Philosophie [also der artes liberales, wie sie an der Universität gelehrt werden], zur Knechtsarbeit erniedrigt waren, einen sicheren Platz in der Philosophie [auch das heißt: an der Universität] haben: wenn nämlich die Chemie nicht mehr nur eine Dienerin der Medizin ist, sondern auch ein recht angesehener Teil der Naturbetrachtung [„contemplatio physica“], werden die Techniker [„mechanici“] auf den Thron des Naturwissens [„physica“] erhoben werden.³⁴

Es ist dieser für das chemische Wissen höchst prophetische Satz – „die Techniker werden auf den Thron des Naturwissens erhoben“ –, der das beschreibt, was in den Laboren von Christianopolis geschieht, wenn die (Al)Chemie dort als „Hebamme der Natur“ bezeichnet wird, die zum Nutzen der Menschheit „die Kräfte von Metallen, Mineralen, Pflanzen und auch Tieren“ (S. 143) untersucht. Nichts zu tun hat diese Art von chemisch-technischer Grundlagenforschung allerdings mit dem, was im „Turm Olympi“ geschieht. In der *Alchemia* des Libavius finden sich keine Rezepte zum Kochen und Einfärben von Vögeln, zum Köpfen von Königen

33 Andreas Libavius: *Alchemia* [...] e dispersis passim optimorum autorum, veterum et recentium exemplis potissimum, tum etiam praeceptis quibusdam operose collecta, adhibitisque ratione et experientia, quanta potuit esse, methodo accurata explicata et in integrum corpus redacta. Frankfurt a.M. 1597. Deutsche Übersetzung: *Die Alchemie des Andreas Libavius*. Ein Lehrbuch der Chemie aus dem Jahre 1597. Übers. von Friedemann Rex. Weinheim/Bergstraße 1964. Da es sich nur um eine Übersetzung ohne Edition des lateinischen Textes handelt, zitiere ich den lateinischen Text nach der genannten Ausgabe von 1597. Zu Libavius vgl. vor allem Bruce T. Moran: *Andreas Libavius and the Transformation of Alchemy. Separating Chemical Cultures with Polemical Fire*. Sagamore Beach, MA 2007; Bruce T. Moran: *Andreas Libavius and the Art of ‚Chymia‘. Words, Works, Precepts, and Social Practices*. In: *Bridging Traditions. Alchemy, Chemistry, and Paracelsian Practices in the Early Modern Era*. Hg. von Karen Hunger Parshall u. a. Kirksville, MO 2015, S. 59–78; Bruce T. Moran: *Defending Aristotle, Constructing ‚Chymia‘. Libavius, Logic, and the German Schools*. In: *Natural Knowledge and Aristotelianism at Early Modern Protestant Universities*. Hg. von Pietro Daniel Omodeo und Volkhard Wels. Wiesbaden 2019, S. 235–254.

34 Libavius: *Alchemia* (Anm. 33), f. a 4v: „Nec formidanda mihi est eorum iudicum sententia, qui dicent mea opera effectum, vt et fabris metallurgis, aliisque opificibus hactenus e Philosophica libertate ad seruilia abiectis, sit tutus in Philosophia locus: cum enim Chymia non tantum ministra sit medicinae, sed et physicae contemplationis pars honoratior, in solum Physicae euehentur mechanici.“ Übersetzung Rex (Anm. 33), S. XIV, leicht modifiziert, Ergänzung in eckigen Klammern von mir.

und zur Zeugung von Homunculi.³⁵ Im Gegenteil, von Letzterem grenzt sich Libavius als Magie und Aberglaube schon in der Vorrede scharf ab:

Ausgelassen habe ich Magisches und Abergläubisches über magnetische Erscheinungen, über die Effekte der Imagination, den Homunkulus, über Figuren auf „Gemmen“ usw.; auch habe ich nichts darüber aufgenommen, wie sich durch chymische Putrefizierungen aus Brot und Wein oder Samen in einem kleinen Arkanumofen ein Mensch fabrizieren lasse. Ich habe auch die rechtschaffene Scheidekunst nicht durch Gaukeleien über die Erzeugung von Bäumen und Vögeln aus Asche besudelt. Da sind Auswürfe paracelsischer Gottlosigkeit [„impietas“] und Lüge.³⁶

Damit sind offensichtlich genau die Dinge verurteilt, die in dem (pseudo?) paracelsischen *De natura rerum* gelehrt und im „Turm Olympi“ praktiziert werden. Mit „Gottlosigkeit“ („impietas“) dürfte gemeint sein, dass die paracelsistische (Al)Chemie die Grenzen des Menschlichen mit der Zeugung künstlichen Lebens zu überschreiten versucht.³⁷ Es ist jedoch nicht nur diese „impietas“ des Paracelsismus, die Libavius in der Vorrede zur *Alchemia* verurteilt, sondern auch die Geheimniskrämerei der älteren (Al)Chemie und ihrer bildlichen Arkansprache. Diese Arkansprache mit ihren Königen, Hermaphroditen und grünen Löwen macht eine systematische, methodische Darstellung (al)chemischen Wissens unmöglich. Ausdrücklich schreibt Libavius, dass diese Arkansprache dazu geführt hätte, dass es keinen Fortschritt in der (Al)Chemie gegeben habe, denn wenn man die beschriebenen Prozesse nicht öffentlich diskutieren und überprüfen könne, könne man sie eben auch nicht verifizieren:

Du kannst auch zuweilen Leute hören, die nach der entgegengesetzten Seite neigen und es für etwas Schimpfliches halten, dass gewisse Arkana in so eindeutigen Worten öffentlich bekanntgegeben werden. Man müsse es machen wie die Philosophen [d. i. die ‚Adepten‘], die eine völlig durchsich-

35 Vgl. zu Libavius' Polemik Wilhelm Kühlmann: Der vermaledeite Prometheus. Die antiparacelsistische Lyrik des Andreas Libavius und ihr historischer Kontext. In: *Scientia Poetica* 4 (2000), S. 30–61, der dort S. 54–61 ein Widmungsgedicht des Libavius übersetzt und kommentiert, das sich ebenfalls gegen die (pseudo-) paracelsische Theorie der Zeugung von Homunculi richtet.

36 Libavius: *Alchemia* (Anm. 33), f. bv: „Omisi magica et superstitiosa de magnetismis, imaginationis effectu, homunculo, gemma huius etc. nec praecepi, quomodo fabricandus esset homo per putrefactiones Chymicas ex pane et vino, aut semine, in furnulo arcanorum. Nec contaminaui artem probam figmento generationis lignorum et auium ex cineribus combustis. Sordes sunt Paracelsicae impietatis et mendaciorum.“ Übersetzung Rex (Anm. 33), S. XVII, leicht modifiziert, Ergänzung in eckigen Klammern von mir.

37 Vgl. in diesem Sinne auch das Verbot der paracelsistischen Alchemie, wie es die Universität Paris erlassen hatte und für das genau dieser Punkt – die ‚artifizielle‘ Verlängerung des menschlichen Lebens – eine wichtige Rolle gespielt hatte. Didier Kahn: *Cinquante-neuf thèses de Paracelse censurées par la Faculté de théologie de Paris, le 9 octobre 1578*. In: *Documents oubliés sur l'alchimie, la kabbale et Guillaume Postel*. Hg. von S. Matton. Genf 2001, S. 161–178.

tige Sache durch Benennungen und Lehrweise geheimgehalten und den Jüngern der Wissenschaft [„filii doctrinae“, auch das bezieht sich auf die ‚Adepten‘] vorbehalten haben. Ich habe es nicht nötig, diesen Leuten zu entgegnen; für mich gibt es nämlich kein Arkanum; wofern es eines gibt, so hat es Gott durch die Wissenschaft [„disciplina“], durch vorzügliche Scheidekünstler und durch die Erfahrung zugänglich gemacht.³⁸

Die „geheimgehaltenen Verfahren“ habe er deshalb auch nicht in seine Darstellung aufgenommen, denn, wie es schlicht und ergreifend heißt: „Um sie erproben zu können, müssen sie lange Zeit allgemein bekannt sein. Sie lassen sich folglich nicht zur Kunst [„ars“, im Sinne von ‚Technik‘] rechnen, wenn sie geheim sind.“³⁹ Libavius konzipiert seinen Versuch einer methodischen Darstellung (al)chemischen Wissens damit auch von vornherein als ein Plädoyer für eine ‚wissenschaftliche‘ Öffentlichkeit, nämlich als eine Veröffentlichung des (al)chemischen Wissens.⁴⁰ ‚Wissenschaftlicher‘ Fortschritt ist nur möglich, wenn mit der Geheimniskrämerei der älteren (Al)Chemie Schluss ist. Ergebnisse müssen verifizierbar und falsifizierbar sein, dazu aber müssen sie bekannt und eindeutig dargestellt sein. Das ist genau das Ideal, dem Andreae in den Laboren von Christianopolis anhängt.

Wenn dies zutrifft, dann ist damit auch gesagt, dass *Chymische Hochzeit* und *Christianopolis* sich gegensätzlich zueinander verhalten. Während *Christianopolis* das Ideal einer (Al)Chemie entfaltet, die zum Wohl des Menschen die Grundlagen der Natur erforscht, entwickelt die *Chymische Hochzeit* das satirische Zerrbild einer scharlatanesken (Al)Chemie, die mit ihren gotteslästerlichen Zielen (künstliche Verlängerung des Lebens) die Grenzen menschlichen Vermögens überschreiten will. Sie ist Ausdruck einer schlechten, weil unchristlichen Neugier.

Die *Chymische Hochzeit* als Satire und Kritik der *curiositas*

Damit bin ich wieder bei der These, dass wir es bei der *Chymischen Hochzeit* mit einer Satire auf die paracelsistische (Al)Chemie zu tun haben. Ein weiteres Argument für diese These ist die Selbstbeschreibung Andreaes. In der *Vita* findet

38 Libavius: *Alchemia* (Anm. 33), f. a 3v: „Audies aliquando etiam in aduersam partem incli- nantes, qui turpe iudicabunt arcana quaedam publicari tam manifestis verbis. Imitandum esse Philosophos, qui rem manifestam nominibus, modoque docendi occultarunt, filijsque doctrinae reliquerunt. Non opus est mihi aduersus hos responsione: arcani enim mihi nihil est: si quid est, DEVS patefecit per disciplinam, artificesque praestantes, et experientiam.“ Übersetzung Rex (Anm. 33), S. XI f. Ergänzungen in eckigen Klammern von mir.

39 Libavius: *Alchemia* (Anm. 33), f. a 4v: „Vt comprobentur, diu in publico esse debent. Non ergo habentur pro artificiosis, si sunt occulti.“ Übersetzung Rex (Anm. 33), S. XIII.

40 Owen Hannaway: *The Chemists and the Word. The Didactic Origins of Chemistry*. Baltimore, London 1975, S. 124–151 hat bereits auf das methodische Konzept von Libavius hingewiesen. Für eine etwas ausführlichere Darstellung der hier nur angedeuteten Interpretation vgl. Volkhard Wels: *Melanchthons Logic and Rhetoric and the Methodology of Chemical Knowledge in Libavius's Alchemia*. In: Omodeo, Wels (Hg.): *Natural Knowledge and Aristotelianism at Early Modern Protestant Universities* (Anm. 33), S. 11–27.

sich der vielzitierte Satz, mit dem Andreae sich zur (1616 anonym veröffentlichten) *Chymischen Hochzeit* bekennt:

Erhalten hat sich dagegen die *Chymische Hochzeit* – mit einer reichen Nachkommenschaft an Ungeheuerlichkeiten –, eine Spielerei [„ludibrium“], die merkwürdigerweise von einigen geschätzt und höchst scharfsinnig erläutert wurde, etwas gänzlich Nutzloses, das die innere Leere der Wißbegierigen [„inanitas curiosorum“] an den Tag bringen sollte.⁴¹

Die entscheidende Frage ist offensichtlich, wie man den Begriff der „Spielerei“ („ludibrium“) versteht, durch die die „innere Leere der Wissbegierigen“ („inanitas curiosorum“) an den Tag gebracht werde. Ich möchte mich nachdrücklich der Deutung von Herbert Jaumann anschließen, der den für die Poetik Andreaes grundlegenden Begriff des „ludibrium“ als „Medium spielerischer Träume und Bilder“ paraphrasiert, durch das „die Verfehlungen und Irrtümer der Welt und zumal der Gelehrten [...] sowohl authentischer darzustellen als auch (deshalb) überzeugender ad absurdum zu führen seien“.⁴² Der Gattungsbegriff für ein solches Medium ist der Begriff der Satire.⁴³

Während in *Christianopolis* eine technische Chemie praktiziert wird, die auf eine Verbesserung der menschlichen Lebensbedingungen zielt, werden in der *Chymischen Hochzeit* die merkwürdige Bildwelt der älteren Alchemie verspottet und die höchst bizarren Anweisungen des (pseudo?) paracelsischen *De natura rerum* zur Zeugung von Homunculi ad absurdum geführt. Was in der *Chymischen Hochzeit* mit dem „Turm Olympi“ vorgeführt wird, ist 1616 – fast zwanzig Jahre nach der *Alchemia* des Andreas Libavius – kein ernst zu nehmendes Wissen mehr, sondern bizarrer Hokusfokus und lächerliche Scharlatanerie. Andreae gehört mit Andreas Libavius und Francis Bacon (ich verweise noch einmal auf dessen *Nova*

41 Johann Valentin Andreae: Autobiographie. Bücher 1 bis 5. Bearbeitet von Frank Böhling, übers. von Beate Hintzen. Stuttgart-Bad Cannstatt 2012, S. 52–55: „Superfuerunt e contra *Nuptiae Chymicae*, cum monstrorum foecundo foetu, ludibrium, quod mireris a nonnullis aestimatum et subtili indagine explicatum, plane futile, et quod inanitatem curiosorum prodat.“

42 Herbert Jaumann: Einleitung des Herausgebers und Übersetzers. In: Johann Valentin Andreae: *Turbo, sive moleste et frustra per cuncta divagans ingenium* (1616). Hg., übers. und komm. von dems. Stuttgart-Bad Cannstatt 2018, S. 11–104, hier S. 52.

43 Ich verweise an dieser Stelle noch einmal auf Gilly: *Don Quijote und Rosenkreuz* (Anm. 18), der die *Chymische Hochzeit* ebenfalls in diesem Sinne deutet. Auch Wilhelm Hoßbach: *Johann Valentin Andréä und sein Zeitalter*. Berlin 1819 (hier S. 99) hat schon zu diesem frühen Zeitpunkt die *Chymische Hochzeit* als „ein Spiel mit den Abentheuerlichkeiten seiner Zeit, welches die Thorheit der Neugierigen habe darstellen sollen, ein Spott also über alle jene wunderlichen Erscheinungen, von denen das Jahrhundert wimmelte, über die Schulgelehrten und dünkelfhaften Narren, vornehmlich aber über die Paracelsisten, Goldmacher und Schwärmer aller Art“ bezeichnet. „Es ist ein Roman voll lieblicher und reizender Dichtungen, voll feiner satyrischer Züge, aber auch, nach der Weise jener Zeit, voll der seltsamsten Phantasien.“ Auf Hoßbach wieder aufmerksam gemacht hat Ralph Häfner: *Die Rosenkreuzer als imaginäre Gesellschaft*. J.V. Andreae im biographischen Porträt von Wilhelm Hoßbach. In: Brach, Chomé (Hg.): *Un roman alchimique à Strasbourg* (Anm. 3), S. 165–173.

Atlantis, die mit dem „House of Salomon“ wenige Jahre später erscheint) zu den Protagonisten dessen, was später dann (mit welchem Recht auch immer) die „scientific revolution“ des 17. Jahrhunderts genannt werden wird und für die die (Al)Chemie – neben der Astronomie – eine zentrale Rolle spielt.

Diese Deutung der *Chymischen Hochzeit* bestätigen die zeitgleichen und späteren Schriften Andreaes. 1616 – also zeitgleich mit der *Chymischen Hochzeit*, im selben Verlag – veröffentlicht Andreae den *Turbo*, das Drama des „unruhige[n] Geist[es], der mühselig und vergeblich die ganze Welt durchstreift“ (*Turbo, sive moleste et frustra per cuncta divagans ingenium*).⁴⁴ Im vierten Akt ist es die (Al)Chemie, der Turbo in seiner blinden Neugier verfällt. In einer ersten Szene begegnet Harlekin, der komische Diener Turbos, mit „Beger“ (Anagramm für Geber) einem der pseudonymen Gründerväter der (Al)Chemie und dem supponierten Verfasser des Corpus geberianum. Seine unverständlichen und rätselhaften Äußerungen (kaum verschlüsselte Zitate, darunter etwa der *Tabula smaragdina*, S. 364) werden als „Gelaber“ (S. 361) bezeichnet. Harlekin prophezeit ihm einen Fortschritt vom chemischen zum juristischen Prozess und von dort zum Galgen (S. 363). Nichtsdestotrotz fällt Turbo auf Beger herein, bezahlt dessen Rechnungen und glaubt ihm die Geschichte von dem Mönch „Chimeron“, der im Walde „Sanbois“ in einer Hütte lebt, die er sich aus dem „Lehm der Weisheit“ gebaut hat. Beger behauptet, von diesem Mönch einen Prozess geerbt zu haben, der aus fünfzehn Dukaten in einem Jahr sieben Millionen macht (S. 373).

Ein Jahr später, 1617, veröffentlicht Andreae im Anhang des *Menippus* eine „Unterweisung in der Magie für Neugierige“ („*Institutio magica pro curiosis*“). In diesem Dialog kommt der ‚Curiosus‘, der ‚Neugierige‘, zum ‚Christen‘, weil diesem der Ruf vorausseilt, in allen Wissenschaften und Künsten bewandert zu sein.⁴⁵ Ein solch umfassendes Wissen, so der ‚Neugierige‘, könne man aber nur auf magische Weise erlangt haben, nämlich indem man mit Geistern vertrauten Umgang pflege (S. 238). Durch Studium könne man ein solches Wissen nicht erreichen, denn das würde viel zu lange dauern. Der Christ rechnet ihm daraufhin vor, wieviel man erreichen kann, wenn man seine Zeit vernünftig einteilt (S. 240) und ein paar grundlegende Regeln einhält. Diese Regeln sind alles andere als spektakulär: Gott ehren, keusch und mäßig leben, den Umgang mit schlechten Menschen meiden,

44 Vgl. Johann Valentin Andreae: *Turbo, sive moleste et frustra per cuncta divagans ingenium* (1616). Hg., übers. und komm. von Herbert Jaumann. Stuttgart-Bad Cannstatt 2018. Dülmen: Die Utopie einer christlichen Gesellschaft (Anm. 30), S. 97–105 hat auf die Bedeutung dieses Dramas als Kritik der *curiositas* bereits hingewiesen.

45 Johann Valentin Andreae: *Menippus sive dialogorum satyricorum centuria*. [s.l.] 1617, S. 236–281. Auf die Bedeutung dieses Dialogs haben bereits hingewiesen Dülmen: Die Utopie einer christlichen Gesellschaft (Anm. 30), S. 107–111, außerdem Carlos Gilly: Die Rosenkreuzer im Spiegel der zwischen 1610 und 1660 entstandenen Handschriften und Drucke. Ausstellung der Bibliotheca Philosophica Hermetica Amsterdam und der HAB Wolfenbüttel, Amsterdam 1995, S. 1–85, hier S. 50f. sowie Herbert Jaumann: Ist Frömmigkeit konstitutiv für die Rosenkreuzer-Manifeste? Einige Thesen über den rationalen Kern einer aufgezwungenen Debatte. In: Schmidt-Biggemann, Wels (Hg.): Johann Valentin Andreae und die Rosenkreuzer (Anm. 2), S. 71–88.

kein unnützes Geschwätz betreiben. Die Nächte sind für das Studium zu verwenden (S. 240–248). Es folgt eine Empfehlung des Natur- und Ingenieurwissens im weitesten Sinne (illustriert am Straßburger Münster mit seiner berühmten Uhr), das der ‚Christ‘ nicht gegenüber dem universitären Wissen herabgesetzt sehen will (S. 250). Regiomontanus habe einen erzenen Adler konstruiert, der fliegen konnte – und das habe nichts mit Magie zu tun, wie der ‚Neugierige‘ sogleich vermutet, sondern nur mit Mechanik und Mathematik. Erfindungen wie der Buchdruck oder der Kompass, die vom Pöbel für selbstverständlich gehalten werden, verdienten die höchste Bewunderung (S. 254). Der ‚Christ‘ preist das Studium der Geschichte, aus der man unendlich viel lernen könne, aber der ‚Neugierige‘ unterbricht ihn und will magische Beschwörungsformeln hören (S. 256). Der ‚Christ‘ antwortet jedoch, seine Magie sei einfacher: Sie bestehe aus dem schnellen Erwerb von Sprachkenntnissen (beiläufig wird eine Reform der Universitäten, die viel zu viel Wert auf die lateinische und griechische Sprache legen, gefordert), aus einem bescheidenen, maßvollen Leben (S. 259), aus der Kontrolle der Leidenschaften, Kenntnis der freien Künste, der Mathematik, der Astronomie, der Optik, der Logik, Ethik und Physik, der Geschichte und Geographie. Von der Geographie will der ‚Neugierige‘ nichts wissen, obwohl er auf einer Landkarte nicht einmal Italien finden kann, ohne die Namen der Länder zu lesen (S. 265). Der ‚Christ‘ bewundert die umfassende Bildung eines Julius Cäsar Scaliger, worauf der ‚Neugierige‘ nun auch diesen für einen Magier hält. Der ‚Christ‘ verliert die Geduld: Alles, was ungelehrt, dumm und wertlos sei, werde Gott, aber was ungewöhnlich, bewundernswert und selten sei, werde dem Teufel und der Magie zugeschrieben (S. 267). Dem ‚Neugierigen‘ ist jedoch nicht zu helfen – er glaubt noch immer, dass der ‚Christ‘ ihn die eigentlichen Grundlagen seines Wissens nur nicht lehren wolle. Es folgt deshalb eine Aufforderung zum Studium weiterer Disziplinen: der Mechanik, aus der unglaublich Nützlichendes für das menschliche Geschlecht folgen könne, der Metalle, Pflanzen und Lebewesen, der Anatomie, der Meteorologie, der Landwirtschaft (S. 271), genauso aber der Medizin und der Astronomie (S. 274). Was die letztere betrifft, so ist es dem ‚Christen‘ egal, ob die Sonne sich um die Erde oder die Erde sich um die Sonne dreht. Entscheidend sei allein, ob sich mit dem jeweiligen Modell die Zeit präzise messen lasse (S. 274). Um all dieses Wissen nicht nur zu lernen, sondern auch zu behalten, empfiehlt der ‚Christ‘ schließlich zuletzt noch eine Einübung in die Methoden der Mnemotechnik (S. 275–279). Eine andere Magie als das damit umrissene Studium aller Künste und Wissenschaft gebe es nicht (S. 279). Der ‚Neugierige‘ ist endlich zufrieden und vereinbart mit dem ‚Christen‘ regelmäßige Unterrichtsstunden (S. 280).

Ein paar weitere Jahre später, 1621, fällt Andreaes Kritik der *curiositas* noch schärfer aus. In der kleinen *Abhandlung über die zerstörerische Kraft der Neugier, an die nach Einzigartigkeit Strebenden gerichtet*, ist der falschen (Al)Chemie sogar ein eigener Abschnitt gewidmet.⁴⁶ Andreae zielt hier ausdrücklich nicht auf jene

46 Johann Valentin Andreae: *De curiositatis pernicie syntagma ad singularitatis studiosos*.

(Al)Chemie, die sich als Nachahmung der Natur („*naturae aemula*“, S. 15) versteht, sondern auf den Schwindel, der von „obskuren Brüderchen“ („*obscurorum fraterculorum*“, S. 15) ausgeübt wird und bei dem alle Fakten in Fiktion, alle Erkenntnisse in Hieroglyphen und Rätsel verwandelt werden. Aristoteles und Galen hätten diese „Brüderchen“, obwohl sie Heiden sind, leider nicht gelesen. „Ketzer“ („*haeretici*“) und „gottlos“ nennt Andreae sie (S. 18), auch hier analog zu den Formulierungen des Libavius. Seitenlang macht Andreae sich über deren Sprache lustig, mit der sich abzumühen ein sinnloses Unterfangen sei. Zu den Prozessen, die Andreae parodiert, gehört ausdrücklich die „*homunculiatio*“ (S. 17), also doch wohl die Zeugung von Homunculi. Näher kann man nicht an der Kritik sein, die Libavius in der Vorrede zu seiner *Alchemia* formuliert.

Liest man vor dem Hintergrund dieser drei Texte die *Chymische Hochzeit*, kann eigentlich kein Zweifel daran bestehen, dass die Zeugung der Homunculi am sechsten Tag nur als satirische Geißelung der Neugier gemeint sein kann.⁴⁷ Die *Chymische Hochzeit* reproduziert das Zerrbild einer scharlatanesken (Al)Chemie mit ihren grotesken Versprechungen von ewigem Leben und unendlichen Reichtümern. Statt Leichname aufzulösen und Vögel einzufärben, so lautet die Botschaft der *Chymischen Hochzeit*, sollten sich die Leser auf genau die Tugenden besinnen, die in den Laboren von *Christianopolis* vorgeführt werden und wie sie dem ‚Neugierigen‘ vom ‚Christen‘ erklärt werden. Die *Chymische Hochzeit* ist ein „*ludibrium*“, eine „Spielerei“, als eine Satire, die – um noch einmal Andreaes Bestimmung des „*ludibrium*“-Begriffs zu zitieren – die „innere Leere der Neugierigen“ ans Licht bringen soll.⁴⁸ Mit ihrer Kritik der *curiositas* trifft die *Chymische Hochzeit*

Straßburg 1621, S. 14–22. Auch auf diesen Text hat Dülmen: Die Utopie einer christlichen Gesellschaft (Anm. 30), S. 105–112 bereits hingewiesen.

47 Von einer Aufwertung der Neugier, wie sie Hans Blumenberg in *Der Prozess der theoretischen Neugierde* (Frankfurt a.M. 1973) zum Signum der Moderne erklärt hat, kann bei Andreae keine Rede sein, genauso wenig wie von einer positiven Deutung der Neugier als Empfindung (so Lorraine Daston: Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft. In: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Hg. von Andreas Grote. Opladen 2004, S. 35–59). Vielmehr steht bei Andreae eine ganz augustinisch, ausschließlich negativ gedachte Neugier dem Streben nach Erkenntnis der Natur gerade *entgegen*. Nicht Neugier, sondern Arbeit und Geduld (wie sie im *Syntagma* anstelle der Neugier gefordert werden) sind für Andreae die Grundbedingungen einer Erkenntnis als Ausdruck eines praktischen Christentums, wie es in *Christianopolis* ausgeübt wird. Die Neugier dagegen motiviert nur die scharlataneske (Al)Chemie der *Chymischen Hochzeit* genauso wie das sinnlose Herumirren eines Turbo. In diesem Punkt würde ich deshalb auch Dülmen: Die Utopie einer christlichen Gesellschaft (Anm. 30), S. 112 widersprechen: Es ist nicht eine „sich anbahnende Entfremdung von Kirche und Wissenschaft, von Christentum und Humanismus – wie sie bei Bacon, Descartes und Galilei deutlich wurde“, die Andreae bereits erkennen und der er entgegensteuern würde, sondern gerade die Kritik der scharlatanesken (Al)Chemie macht deutlich, dass Andreae mit Libavius und Bacon ganz auf der Seite dieser ‚neuen Wissenschaft‘ steht. Er identifiziert dieses neue Naturwissen mit seinem praktischen Christentum.

48 In diesem Sinne könnte die ganze *Chymische Hochzeit* als eine Kritik der Neugier verstanden werden, denn wenn Rosenkrenz am Ende dazu verurteilt wird, Türhüter zu sein, weil

Texte wie das (pseudo?-) paracelsische *De natura rerum* mit seinen Homunculi oder wie das *Aureum vellus* mit seinen wundersamen Tinkturen, ägyptischen Königen und dem Versprechen unermesslicher Reichtümer. Diesen Versprechungen stehen die Labore von Christianopolis gegenüber, in denen die Laboranten „zu Nutzen und Gesundheit des Menschengeschlechts die Eigenschaften von Metallen, Mineralien, Pflanzen und Tieren“ untersuchen und an Techniken arbeiten, die das menschliche Leben verbessern. An die Stelle absurder Versprechungen tritt die geduldige Arbeit im (al)chemischen Labor. Die Labore von Christianopolis sind eine Vision dessen, was aus der (Al)Chemie werden könnte, wenn man sie als Forschungsinteresse (und nicht nur als Gegenstand der Neugier) ernst nimmt.⁴⁹

Während die *Chymische Hochzeit* mit dem „Turm Olympi“ Dinge vorführt, die nicht erklärt, sondern nur bestaunt werden, wird in den Laboren von Christianopolis den Ursachen der Erscheinungen nachgeforscht. Die Wunderkammern der *Chymischen Hochzeit* parodieren eine ‚blinde‘ Neugier, die sich vom grellen Effekt verführen lässt, während die Labore von Christianopolis von dem künden, was später einmal das wissenschaftliche Experiment heißen wird.⁵⁰ Es ist auf den neuen, induktiven Schlussformen begründet, wie sie Francis Bacon zeitgleich in seinem *Novum Organum* (1620) für die Erforschung der Natur fordert.⁵¹ Die Labore von Christianopolis verweisen damit nicht nur auf die Reformen (al)chemischen Wissens, wie sie Andreas Libavius in seiner *Alchemia* entwirft, sondern auch auf den ersten universitären Lehrstuhl für (Al)Chemie, wie ihn Landgraf Moritz von Hessen-Kassel 1609 an der Universität Marburg eingerichtet hatte. In einem weiteren Horizont verweisen sie auf die Experimente, die Otto von Guericke in Magdeburg zur Pneumatik unternehmen wird, genauso wie auf die Experimente Galileis, dessen Werke Matthias Bernegger (Freund und Briefpartner Andreaes) nur wenig später übersetzen wird. Sie verweisen auf die neuen Erfindungen von Fernrohr und Mikroskop genauso wie auf die astronomischen Erkenntnisse von Tycho Brahe⁵² und Johannes Kepler. Seit Galilei, der das um 1608 von Hans Lipperhey

er das Grab der Venus besichtigt hat, wird er in letzter Instanz für seine Neugier bestraft. Christian Rosenkruz wäre damit, wie Turbo, eine weitere Personifikation des „unruhigen Geistes, der vergeblich die ganze Welt durchstreift“, um noch einmal dessen Titel (vgl. oben Anm. 44) zu zitieren.

49 Vgl. den Befund von Werle: *Copia librorum* (Anm. 30), S. 253: „Wissen wird in der Perspektive von *Christianopolis* also nicht als Resultat purer Befriedigung der curiositas, sondern im Hinblick auf den christlichen Endzweck des Menschen verstanden.“

50 Das muss nicht unbedingt eine grundsätzliche Kritik der Wunderkammern implizieren. Es hängt eben immer davon ab, wozu diese Wunderkammern dienen: als Objekt einer bloßen Schaulust und grenzenlosen Neugier (wie in der *Chymischen Hochzeit*) oder als proto-wissenschaftliche Sammlung (wie in *Christianopolis*).

51 Zu den Ursprüngen des wissenschaftlichen Experiments in den Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit vgl. (stellvertretend) Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley u.a. 1994, dort insb. das Kapitel „Fare Esperienza“, S. 194–240.

52 1598 war in Wandsbek Tycho Brahes *Astronomiae instauratae mechanica* erschienen, die mit ihren Beschreibungen und detailgenauen Abbildungen astronomischer Instrumente ganz

entwickelte Fernrohr 1609/10 zur Sternenbeobachtung verwendet, und seit Kepler, der es 1611 zum astronomischen Instrument weiterentwickelt hatte, stehen diese Fernrohre nicht mehr (nur) in den Wunderkammern, sondern auch in den Observatorien, die – analog zu den (al)chemischen Laboren – einer systematischen Erforschung der Natur gewidmet sind.

In einem noch weiteren Horizont verweisen die (al)chemischen Labore von *Christianopolis* auf die 1603 in Rom von Federico Cesi gegründete „Accademia dei Lincei“, die sich für ihre Erforschung der Natur allein auf die Beobachtung beruft. Vor allem aber verweisen sie auf die höfische Kultur der „virtuosi“, der englischen Landedelleute, die sich ab 1660 unter dem Namen der „Royal Society for Improving Natural Knowledge“ treffen werden, um Vorträge zu halten und Experimente vorzuführen.⁵³ Zu den Vorläufern dieser „Royal Society“ gehört das „Invisible College“, das sich um Robert Boyle (auch er wird als ‚Alchemist‘ bezeichnet) gegründet hatte und dessen Modell das „House of Salomon“ aus Bacons *New Atlantis* war. Genauso gehört zu den Vorläufern der „Royal Society“ der Zirkel um den Emigrant Samuel Hartlib, der (ganz in der Tradition von *Christianopolis* und dem ‚praktischen Christentum‘ Andreaes) an gleichermaßen wissenschaftlichen und politischen Reformprogrammen arbeitet.⁵⁴

Es ist diese Tradition einer proto-wissenschaftlichen Chemie im Dienst einer Verbesserung menschlicher Lebensverhältnisse, in der die *Chymische Hochzeit* als Satire auf den Paracelsismus steht.

nach Andreaes Geschmack gewesen ist und im 49. Kapitel von *Christianopolis* als Vorbild genannt wird. Sie enthält den Entwurf jenes ‚Forschungszentrums‘ (Observatorium, aber auch alchemistisches Labor), wie es Brahe seit 1576 auf der Insel Ven errichtet hatte, finanziert von Friedrich II. von Dänemark und Norwegen. In der *Astronomiae instaurata mechanica* findet sich in einem „Appendix“ ein architektonischer Entwurf für dieses ‚Forschungszentrum‘, das mit seiner viereckigen Festungsanlage, in deren Mittelpunkt die schlossähnlich angelegten Laboratorien und Observatorien liegen, auch eine Inspiration für Andreaes „*Christianopolis*“ (aber auch für den „Turm Olympi“) gewesen sein könnte. Vgl. den Hinweis bei Lazardzig: Labyrinth und Festung (Anm. 32), S. 128f.

53 „Nullius in verba“ lautet das Motto der „Royal Society“, „res malunt quam verba“ heißt es S. 142 in *Christianopolis* von den Männern, die im Labor arbeiten.

54 Eine ausführliche Diskussion der Ursprünge der „Royal Society“ findet sich bei R.H. Syfret: *The Origins of the Royal Society*. In: *Notes and Records of the Royal Society of London* 1948 (5,2), S. 75–137. 1641 hatte Hartlib unter dem Titel *A Description of the Famous Kingdome of Macarria* einen utopischen Entwurf publiziert, der ebenfalls deutlich in der Tradition von Andreaes *Christianopolis* und Bacons „House of Salomon“ steht. Über Jan Amos Comenius gibt es sogar eine unmittelbare Verbindung zwischen Hartlib und Andreae. Die Verbindungen diskutiert Thompson in Andreae: *Christianopolis* (Anm. 31), S. 296–302.

Kunst und Mechanik erzählen

Überlegungen zur *Geheimen Kunstkammer* (1628) von Johannes Faulhaber

Sebastian Fitzner

Die *Geheimer Kunstkammer* (1628) von Johannes Faulhaber, Mathematiker und Ingenieur, ist eine wenig beachtete gedruckte Verzeichnung seiner tatsächlichen, aber heutzutage nicht mehr existenten ‚Wunderkammer‘ in Ulm. Nicht nur verzeichnet und bewirbt das schmale Bändchen den Besuch von Faulhabers Sammlung, sondern mit diesem lässt sich auch der Relation von Objekten und Wissen im Sammlungsraum und im erzählten ‚Raum‘ der gedruckten Kunstkammer nachspüren. Denn die katalogartige Liste enthält aufschlussreiche Erzählungen über einzelne Objekte, die als Beglaubigungsstrategien der Stichhaltigkeit von Wissen gedeutet werden sollen. Der Beitrag schlägt vor, die gedruckte Kunstkammer als komplementären ‚Gegenraum‘ zur physischen Sammlung zu betrachten.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts richtete sich der umtriebige Mathematiker und Ingenieur Johannes Faulhaber in seinem Ulmer Wohnhaus samt angegliederter Rechenschule eine Kunstkammer ein.¹ Baulich ist leider von alledem nichts mehr überliefert. Wenngleich die bislang wenig beachtete Sammlung der Kunstkammer, deren Objekte von spekulativen kosmologischen Maschinen über Modelle von Festungen, Pumpwerken und Mühlen bis hin zu Fortifikationsentwürfen sowie Mess- und Zeicheninstrumenten als auch Architekturtraktaten reichen, nicht mehr erhalten ist, lässt sie sich mit Hilfe verschiedener Quellen in großen Teilen gut rekonstruieren.² Im vorliegenden Beitrag soll aber eine andere Perspektive weiter verfolgt werden. Es gilt die einstmalige Kunstkammer im Spiegel ihres gedruckten ‚Gegenraums‘³ zu betrachten: einem kleinen Büchlein mit dem werbenden Titel *Geheime Kunstkammer*, das Johannes Faulhaber im Jahr 1628 selbst „Colli-

1 Vgl. zu Faulhaber besonders Kurt Hawlitschek: *Johann Faulhaber 1580–1635. Eine Blütezeit der mathematischen Wissenschaften in Ulm*. Ulm 1995, und Ivo Schneider: *Johannes Faulhaber 1580–1635. Rechenmeister in einer Welt des Umbruchs*. Basel 1993.

2 Vgl. Paul Brakmann und Sebastian Fitzner: *Places of Knowledge Between Ulm and the Netherlands in the Seventeenth Century: The Kunstkammer of Johannes Faulhaber*. In: *Creating Place in Early Modern European Architecture*. Hg. von Elizabeth Merrill. Amsterdam 2022, S. 193–236. Auch dieser Beitrag geht auf drei Vorträge zurück, wovon zwei zusammen mit Paul Brakmann gemeinsam geschrieben und gehalten worden. Ein Gründungsdatum der Kunstkammer ist bislang nicht bekannt; vgl. zu diesem nun auch die Angaben in Johannes Faulhaber: *Fama syderea nova* [...]. Hg. von Julius Gerhardinus Goldtbeege. Nürnberg [1618/1619], o. S.

3 Die Tragfähigkeit dieses Begriffs steht noch zur Disposition. Er soll hier vorschlagsweise die

girt“ hat (Abb. 1).⁴ Damit legte er die wohl bislang früheste bekannte Publikation einer bürgerlichen Kunstkammer vor. Das schmale Büchlein im Quart-Format mit lediglich 28 Seiten Umfang listet in einhundert Nummern die Gegenstände (materiell und immateriell) aus Faulhabers Kunstkammer auf; und so wird zugleich eine bürgerliche Sammlung der Ingenieurskunst respektive Mechanik, Festungsbau, Architektur und Mathematik greifbar.⁵ Überhaupt ist die *Geheime Kunstkammer* wohl eine der frühesten deutschsprachigen ‚gedruckten Kunstkammern‘,⁶ die Interessierten die Sammlung erschloss und diesen einen ersten Überblick ermöglichte. Flemming Schock weist auf das aufschlussreiche Miteinander des realen Raums der Kunstkammer und ihrer medialen Distribution in gedruckten Büchern hin, was bislang noch wenig systematisch untersucht ist.⁷ Demzufolge wäre es vermutlich auch vielversprechend, den Gattungsspezifika gedruckter Kunstkammern einmal weiter nachzugehen, was hier selbstredend nicht geleistet werden kann. Dennoch lässt sich bereits Auffälliges beobachten. So ist die *Geheime Kunstkammer* von Johannes Faulhaber, was jüngst Paul Brakmann aufzeigen konnte, innerhalb der sogenannten „Secreta-Literatur“ zu verorten, die seltene und nützliche Erfindungen und Wissensobjekte bewirbt, was auch die Titelansetzung *Geheime Kunstkammer* erklären dürfte.⁸ Hingegen ist eine andere gedruckte und

Differenz und komplementäre Ergänzung zwischen einer realen und einer gedruckten Kunstkammer deutlich machen. Dank an Valerie Ahlfeld für die Diskussion zum ‚Gegenraum‘.

- 4 Johannes Faulhaber: *Geheime Kunstkammer*. Darin[n]en hundert allerhand Kriegs Stratumemata, auch andere Unerhörte Secreta, und Machinae mirabiles zusehen / dergleichen in Europa (respectivè) wenig zu finden. Ulm 1628.
- 5 Als ‚klassische‘ Kunstkammerobjekte gab es zumindest noch „Münzen“. Siehe StA Ludwigsburg D 55 Bü 40 [Johann Matthäus Faulhaber: *Specification*, 1636], fol. 3v. Zu dem postum erstellten Inventar siehe weiter unten im vorliegenden Beitrag. Nota bene: Wissenschaftliche Instrumente waren in der Regel auch Sammlungsobjekte in Kunstkammern, etwa in Dresden.
- 6 Im 18. Jahrhundert verstand man unter der Wendung „gedruckte Kunst=Kammern“ wohl eine eigene ‚Gattung‘ von Büchern, die sich etwa von Reisebeschreibungen unterschieden. Kein Geringerer als Valentini führt aus: „habe mir alle gedruckte Kunst=Kammern und *Musea*, soviel derer nur zu erhalten waren [...] angeschafft / auch bey verschiedenen vornehmen Freunden / (derer *Musea* noch nicht in oeffentlichem Druck bekandt sind) mich um derer schriftliche *Specification* und Auszüge beworben / auß allen das vornehmste heraus gezogen / und mit verschiedenen neuen Stücken aus verschiedenen Reiß=Beschreibungen / *Actis Eruditorum* und selbst eigener Erfahrung zusammen getragen [...]“ D. Michael Bernhard Valentini: *Musei Museum, Oder Der vollständigen SchauBühne fremder Naturalien* [...], Teil 2. Franckfurt am Mayn 1714, o. S. Verzeichnisse von Kunst- und Wunderkammern konnten aber auch in Reiseberichten sekundär mit abgedruckt werden, beispielsweise die vorrangig tabellarische Übersicht („*Index*“) aller *Naturalia* der bedeutenden Wunderkammer des Arztes Bernardus Palludanus (Berent ten Broecke), die Herzog Friedrich von Württemberg 1592 auf der Rückreise von England in den Niederlanden besichtigte. Anonymus: *Kurtze Wahrhaffte Beschreibung der Badenfahrt* [...]. Tübingen 1602, o. S. Vgl. auch die Beispiele in Flemming Schock: *Die imaginäre Kunstkammer. Frühneuzeitliche Sammlungsräume zwischen Materialität und Textualität*. In: *Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*. Bd. 2. Hg. von Karin Friedrich. Wiesbaden 2014, S. 545–562, hier S. 553.
- 7 Vgl. Schock: *Die imaginäre Kunstkammer* (Anm. 6), S. 545–546, 562.
- 8 Vgl. mit weiterer Literatur Brakmann, Fitzner: *Places of Knowledge* (Anm. 2).

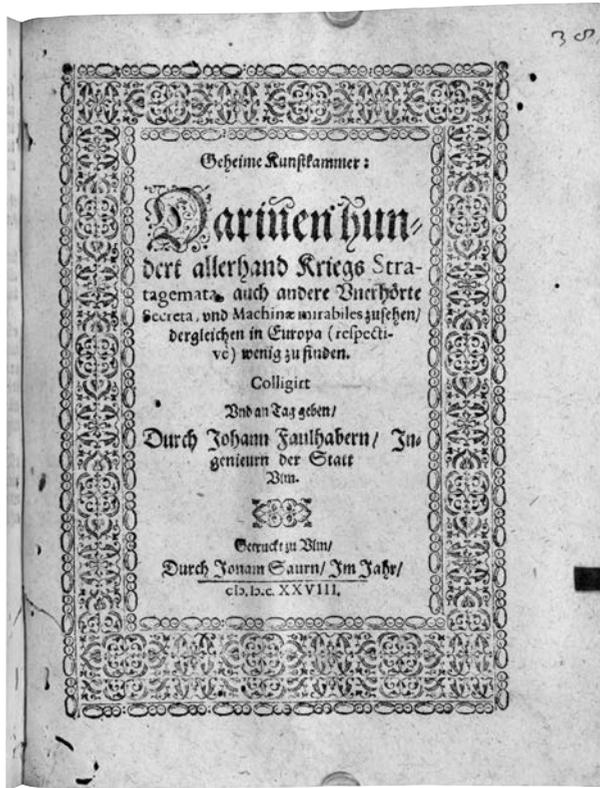


Abb. 1: Johannes Faulhaber, Titelblatt der *Geheimen Kunstkammer*, 1628. Zentralbibliothek Zürich, 18.15.38, <https://doi.org/10.3931/e-rara-35066/> / Public Domain Mark

gut bekannte Kunstkammer der Zeit, die *Architectura privata* von 1644 – sie hat die Kunstkammer des Ulmer Stadtbaumeisters und Zeitgenossen Faulhabers, Joseph Furttentbach d. Ä., zum Gegenstand – unter Architekturtraktaten zu subsumieren, denn sie findet ihren Rahmen in einer Beschreibung von Furttentbachs Wohnhaus.⁹ Ungeachtet solcher Gattungsfragen möchte der vorliegende Beitrag

⁹ Joseph Furttentbach: *Architectura Privata* Das ist: Gründtliche Beschreibun/ Neben conterfischer Vorstellung/ inn was Form und Manier/ ein gar Irregular, Burgerliches Wohn-Hauß [...]. Augsburg 1641. Auf dessen Kunstkammer(n) und Erzählformen soll hier aber nicht eingegangen werden. Vgl. in chronologischer Folge Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau: Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin 2007, bes. S. 123–132. Kim Siebenhüner: *Entwerfen, Modelle bauen, ausstellen. Joseph Furttentbach und seine Rüst- und Modellkammer*. In: Joseph Furttentbach, *Lebenslauff 1652–1664*. Hg. von Kaspar von Greyerz, Kim Siebenhüner und Roberto Zaugg. Köln 2013, S. 45–65. Hubertus Günther: *Joseph Furttentbachs Architekturmuseum: Ein Rundgang durch das Haus des Ulmer Stadtbaumeisters*. In: *Um 1600 – Das Neue Lusthaus in Stuttgart und sein architektur-*

den Erzählformen in Johannes Faulhabers *Geheimer Kunstkammer* nachgehen und so der Relation von Objekten und Wissen im Sammlungsraum und im erzählten ‚Raum‘ nachspüren.

Bei Faulhabers *Geheimer Kunstkammer* handelt es sich um eine listenartige Verzeichnung seiner Sammlung, die kaum Rückschlüsse auf die reale Kunstkammer als Sammlungsraum zulässt.

Nichtsdestotrotz ermöglicht es die *Geheime Kunstkammer*, Aufschluss über die Wahrnehmung und Relation von Objekten zu erlangen. Wenn dieser Tagungsband also danach fragt, wie durch körperliche „Bewegung“ eine „Sukzession der Wahrnehmung [in der Kunstkammer entsteht], die es ermöglicht, die wahrgenommenen Objekte im Sinne einer Erzählung zu verbinden“, so geben uns die Kunst-kammern Faulhabers hierauf eine ambivalente, aber gleichwohl aufschlussreiche Antwort: Wenngleich die *Geheime Kunstkammer* den realen Raum ihrer Sammlungsobjekte ausblendet, so entfaltet jedoch die katalogartige Liste selbst Erzählungen, denen genauer nachzuspüren sich lohnt.

*

Im Jahr 1628 veröffentlichte Johannes Faulhaber also bei dem Ulmer Drucker Jonas Sauer sein neunzehntes „Tractätlein“,¹⁰ die *Geheime Kunstkammer*, die er im Untertitel zudem mehr als werbewirksam anpreist: „Darinnen hundert allerhand Kriegs *Strategemata*, auch andere Vnerhörte *Secreta*, vnd *Machinae* mirabiles zusehen“.¹¹ Die *Geheime Kunstkammer* ist ein schmales Büchlein, das aus einer Dedikation an Wratislaw I. Graf von Fürstenberg (1584–1631), zwei lateinischen Lobgedichten auf Faulhaber, einer kurzen und knappen Vorrede an den Leser und schließlich einer durchnummerierten Liste von eins bis einhundert besteht. Faulhaber bezeichnet seine Schrift mal als „Tractätlein“, mal als „*Specification*“, doch weniger die Charakterisierung als kurze Abhandlung,¹² sondern der Begriff „*Specification*“ weist den Weg: eine Aufzählung in Form eines Verzeichnisses.¹³ Gegenstand der Publikation ist, so Faulhabers Erläuterung in der Dedikation, die Auflistung von Erfindungen und Geheimnissen, die bei ihm „zu sehen“ sind und die hier summarisch beschrieben werden.¹⁴ In der Vorrede an den Leser und die Leserin hebt Faulhaber

geschichtlicher Kontext. Hg. von Simon Paulus und Klaus Jan Philipp. Berlin 2017, S. 39–58. Brakmann, Fitzner: *Places of Knowledge* (Anm. 2), S. 214–221.

10 Johannes Sauer besorgte zwischen 1625 und 1633 immer wieder Veröffentlichungen Faulhabers. Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 4.

11 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), o. S.

12 Wenige Jahre zuvor charakterisiert Faulhaber auch seine bislang erschienenen 18 Veröffentlichungen als „Tractätlein“. Johannes Faulhaber: *Johann Faulhabers Ingenieurs der Statt Ulm, Weitere Continuation deß Privilegirten Mathematischen Kunstspiegels, darinnen alle Ingenieur Bawmeister, und andere Künstler Neue Inventiones, so bißhero für unmöglich gehalten worden, Augenscheinlich sehen können*. Ulm 1626, S. 6.

13 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 5.

14 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 4: „die *Inventiones* vnd *Secreta*, so bey mir [Johannes Faulhaber, S.F.] zu sehen / Summarischer weiß beschriben werden [...]“.

allerdings noch auf etwas anderes ab. Er entschuldigt sich dafür, dass seine bereits angekündigte „*Ingenieurs Schul*“ – ein vierbändiges grundlegendes Kompendium (nicht nur) der *architectura militaris*¹⁵ – mangels Zeit noch immer nicht erschienen ist und bittet seine Leserschaft diesbezüglich um Nachsicht.¹⁶ Gleichsam als Vorgesmack auf die *Ingenieurs Schul* und wohl auch als Beleg dafür, dass er nicht untätig war, wird dem interessierten Publikum nun wenigstens der Inhalt seiner Kunstkammer ‚entborgen‘.¹⁷ Faulhaber dürfte die Erstellung seiner *Geheimen Kunstkammer* leicht von der Hand gegangen sein, denn sechs Jahre zuvor hatte er bereits ein ähnliches Büchlein verfasst, mit dem er das bei ihm zu erlangende Wissen bewarb: Die *Zwey vnd Viertzig Secreta* von 1622, die im Untertitel als „Catalogus oder Verzeichnus“¹⁸ seiner „*Miraculosischen Newen Inuentionen* Wissenschaften vnd vnerhörten *Secreten* von mancherley Mathematischen vnd andern Wunderkünsten“ ausgewiesen sind (Abb. 2).¹⁹ Der Begriff Kunstkammer wird hier zwar noch nicht in Anschlag gebracht, doch werden immerhin unter anderem Wunderkünste beworben. So sehr sich die beiden Büchlein formal in ihrer listenartigen Verzeichnung gleichen, ist allerdings die inhaltliche Ausrichtung unterschiedlich gelagert: kabbalistische und prophetische Geheimnisse werden in den *Zwey vnd Viertzig Secreta* genauso ausgewiesen wie Praktiken des Festungsbaus oder mechanische Erfindungen. In seiner *Geheimen Kunstkammer* wird jedoch – bis auf eine Ausnahme (Nummer 100) – nur noch das engere Feld der Ingenieurskunst (respektive der praktischen Mathematik: Festungsbau, Architektur, Mechanik) beworben. Faulhaber verzichtet in der *Geheimen Kunstkammer* sowohl im Titel als auch im Un-

15 Vgl. Stefan Bürger: *Architectura Militaris*. Festungsbauaktate des 17. Jahrhunderts von Specklin bis Sturm. Berlin 2013, S. 309–311, Tobias Büchi, Kat.-Nr. 277–282, in: Architekturtheorie im deutschsprachigen Kulturraum 1486–1648. Hg. von Werner Oechslin, Tobias Büchi und Martin Pozsgai. Basel 2018, S. 495–498.

16 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 7. Noch in einem Katalog-Auszug von 1632 wird die *Ingenieurs Schul* mit dem Erscheinungsjahr 1626 ausgewiesen. Johannes Faulhaber: Johann Faulhabers Ingenieurs zu Ulm, unterschiedliche publicierte neue Inventiones, &c. Das ist: Extract auß den getruckten Franckfortischen Catalogis, von Herrn Faulhabers [et]c. außgangnen KunstSchrifften. Augsburg 1632, o. S. Tatsächlich erschien der erste Band 1630. Vgl. Anm. 15 im vorliegenden Beitrag.

17 Die Wendung ist Anke te Heesen entlehnt. Sie bezieht das „Entbergen“ von Objekten auf das Öffnen von Schränken in Kunstkammern, was sich metaphorisch durchaus auf die *Geheimen Kunstkammer* übertragen ließe: „Er [der Schrank des 15. Jahrhunderts, S.F.] öffnete oder verschloss den Blick auf die Natur, und sein Aufbau machte eine mit ihm vertraute Person notwendig, um seine innenliegenden Schätze auszubreiten. Der Sehvorgang war hierbei an das Entbergen des Objektes gekoppelt. Die Stücke wurden einzeln hervorgeholt, individuell betrachtet, erklärt und mit Anekdoten angereichert.“ Anke te Heesen: Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit. In: Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn. Bielefeld 2011, S. 85–102, hier S. 96.

18 Zu Bedeutung gedruckter Kunstkammer-Kataloge vgl. Schock: Die imaginäre Kunstkammer (Anm. 6), S. 550–551.

19 Johannes Faulhaber: Johann Faulhabers / Vlmensis Mathematici, *Zwey vnd Viertzig Secreta* [...]. Augsburg 1622, o. S.: Druckprivileg.



Abb. 2: Johannes Faulhaber, Titelblatt der *Zwey vnd Vierzig Secreta*, 1622. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 MATH I, 4059, <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN619899271> / Public Domain Mark 1.0

tertitel auf die Gattungsangabe von Katalog oder Verzeichnis. Zugespitzt formuliert, fallen der reale und der gedruckte Raum der *Geheimen Kunstammer* in eins, wengleich, das ist bereits angeklungen, die gedruckte Kunstammer wohl eher als komplementärer ‚Gegenraum‘ zur physischen Sammlung zu betrachten ist.

Dass der Ulmer Mathematiker und Ingenieur durchaus eine beachtliche Sammlung besaß, lässt uns beiläufig ein Verzeichnis seiner bislang gedruckten Bücher wissen (das seinen für großen Ärger mit der Kirche sorgenden Überlegungen zum „Kometenstreit“ von 1618²⁰ angehängt ist): „So hat er [Johannes Faulhaber, S.F.] von Instrumenten / Modeln vnd vielen andern neuen Inventionen / einen solchen

²⁰ Hierzu anschaulich Andreas Bähr: *Der grausame Komet. Himmelszeichen und Weltgeschehen im Dreißigjährigen Krieg*. Reinbek 2017, S. 51–71.

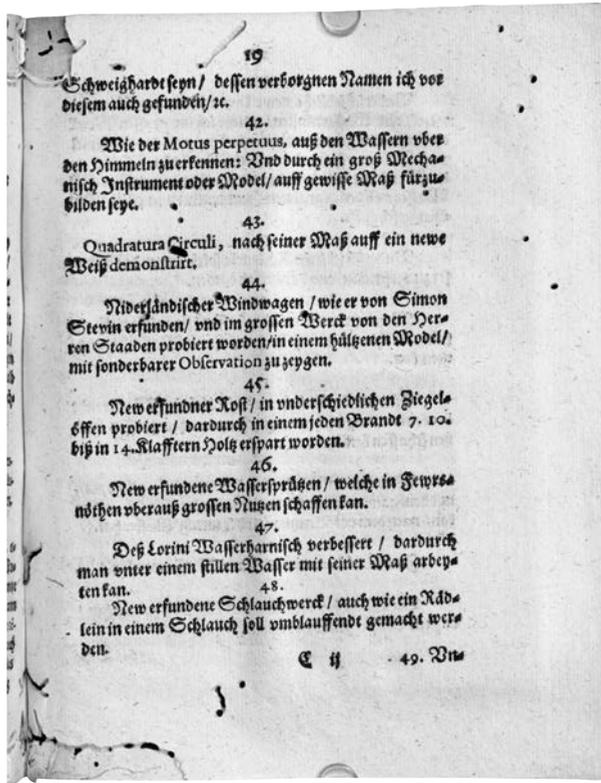


Abb. 3: Johannes Faulhaber, aufgeschlagene Seite der *Geheime Kunstkammer*, 1628. Zentralbibliothek Zürich, 18.15.38, <https://doi.org/10.3931/e-rara-35066> / Public Domain Mark

Schatz beysamen/ daß es wol ein stattliche Kunstkammer erfüllen köndte [...].²¹ Faulhabers Sammlung würde also einer durchaus größeren Kunstkammer zu aller Ehre gereichen – und das wohl nicht nur hinsichtlich der Quantität, sondern auch der Qualität der Objekte, die sogar als „Schatz“²² charakterisiert werden.

Faulhabers listenartige *Geheime Kunstkammer* lässt nicht nur die in der realen Kunstkammer enthaltenen Objekte als materielle Medien populärer Wissensvermittlung der praktischen Mathematik fassen, sondern es wird auch ihr intendierter Gebrauch durch interessierte Nutzer greifbar. Weiterhin zeugt die Eigenlogik des kleinformatischen Drucks von einem aufschlussreichen Geschäftsmodell Faulhabers – bewarb dieser doch damit vor allem den Besuch seiner Kunstkammer in Ulm (Abb. 3). Folgende Sammlungs- und Wissensbereiche lassen sich innerhalb

21 Faulhaber: *Fama sydereae nova* (Anm. 2), o. S.

22 Ebd.

der *Geheimen Kunstkammer* grob bestimmen, auch wenn, das ist zu betonen, diese nicht von Faulhaber mittels Überschriften oder Marginalien gegliedert sind:

- Nr. 1–29: Fortifikationswesen,
- Nr. 30–39: Büchsenmeisterei,
- Nr. 40: „Etliche newe / vnd vnerhörte miraculoische Inventiones in der *Arithmetica*, *Geometria*, *Mechanica*, *Architectonica*, *Astronomia*, vnd andern freyen Künsten.“
- Nr. 41–43: *Perpetuum mobile* und *Quadratura circuli*,
- Nr. 44–45: Erfindungen (Windwagen und Rost für Ziegelöfen),
- Nr. 46–57: Wasserkünste,
- Nr. 58–76: Mühlen,
- Nr. 77–82: Züge/Hebewerkzeuge,
- Nr. 83–99: Varia (Brechschrauben, Bohrer, Visierkunst, Werke von Euklid),
- Nr. 100: „*Secreta* von (*respectivè*) probierten Tincturen / zur *Universal Artzney*“.

Bereits aus der Auflistung wird deutlich, dass der Sammlungsschwerpunkt dieser Kunstkammer auf militärisch-technischen Objekten lag, so etwa dem Festungsbau, oder der Büchsenmeisterei, also der Anlage und Verteidigung von Festungen, und der korrekten Verwendung von Schießpulver bis hin zur Ballistik. Weiterhin befanden sich Modelle von Wasserhebewerken, Mühlen oder Kräne in der Kunstkammer. In der Liste werden zudem Erfindungen, mathematische Lehrbücher, Architekturtraktate, Zeichnungen und Druckgrafiken genannt, anhand derer die militär- und technikinteressierten Ingenieure, aber auch jüngere Schüler genauso wie adlige Dilettanten oder Bürger von Johannes Faulhaber instruiert wurden. Der letzte Eintrag unter Nummer 100 („*Secreta* von [*respectivè*] probierten Tincturen / zur *Universal Artzney*“),²³ dürfte am ehesten noch einmal auf die Herkunft dieser gedruckten Kunstkammer aus der sogenannten „*Secreta*-Literatur“ verweisen.

Mit Blick auf eine mögliche Rekonstruktion der räumlichen Ordnungssystematik der realen Kunstkammer lässt uns Faulhabers Büchlein ziemlich ratlos zurück: Weder vermittelt es uns in einem imaginären Rundgang die Anzahl der Sammlungsräume, deren Lage, Größe und Gestaltung, noch geht aus ihm hervor, wo und wie die Objekte gezeigt wurden – auf Tischen, in Schränken oder Kästen? Wir können es nicht erschließen. Gleichwohl bilden diese 100 Nummern idealiter doch Faulhabers gesamte Kunstkammer ab. Die *Geheime Kunstkammer* Faulhabers schlüsselt primär zwei Dinge auf: erstens die tatsächlich physisch in ihr enthaltenen Objekte und zweitens das in diesen vorhandene abstrakte Wissen, das ‚jederzeit‘ erlernt und angewendet werden konnte – Besuch vor Ort in Ulm vorausgesetzt. In den 100 Katalognummern werden nämlich weniger alle Objekte aus Faulhabers Kunstkammer einzeln aufgezählt und katalogisiert als maßgeblich deren Gebrauch und Nutzwert spezifiziert. So stellt Faulhaber unter Nummer drei etwa gleich zu Beginn vielversprechend in Aussicht: „Wie man einen Obristen /

23 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 28.

welcher nicht rechnen kan / die *Fortification* bald lehren / vnd vnderschiedliche *Irregulares Figuras* durch new Inventire Instrument mit Pasteyen Röyal bezeichnen kan.“²⁴ Zudem werden in den einzelnen Katalognummern auch verschiedene Objekte miteinander gruppiert, etwa Zeichnungen und Modelle, mit deren Hilfe Wissen dargelegt und vermittelt werden kann: „16. Etlicher Kriegs Obristen geheime Mechanische *Stratagemata* verbessert / in vnderschiedlichen Abrissen vnnnd Modellen zu zeygen.“²⁵ Welche Modelle und welche Zeichnungen genau gemeint sind, erschließt sich nicht und dürfte zunächst von untergeordnetem Interesse sein, da die Kunstkammer-Objekte hier als Medien eines Wissenstransfers aufgefasst werden. Folglich liefert nicht nur diese, sondern auch andere Katalognummern nur begrenzte Informationen über Anzahl und Materialität der Objekte. Allerdings – und das ist wohl entscheidend – ordnet diese Liste die Objekte der Sammlung entsprechend ihrer unterschiedlichen Anforderungen für mögliche Nutzer aus den Bereichen von Architektur, Mathematik, Mechanik und Militärwesen variabel an. Dies wird besonders im Vergleich mit der postum erstellten sogenannten *Specification* von Modellen und Maschinen aus dem Besitz von Johannes Faulhaber deutlich.²⁶ In dem handschriftlichen, von seinem Sohn, Johannes Matthäus, am 1. April 1636 abgefassten Inventar wurde die Sammlung Faulhabers verzeichnet, und es lassen sich hier erstmals einige Rückschlüsse auf die konkrete Anzahl der Objekte der Kunstkammer gewinnen, die Faulhaber der Ältere besaß. Die *Specification* weist zudem den privaten Besitz Faulhabers von den ihm einstmals anvertrauten Modellen der Reichsstadt Ulm aus, und daher verzichtet die *Specification* wohl auch weitestgehend auf eine summarische Beschreibung der Funktion und des Nutzens der Objekte, wie das für die *Geheime Kunstkammer* der Fall ist. Dies wird etwa in der folgenden Gegenüberstellung einer dokumentierten Handmühle exemplarisch deutlich. Gibt die *Specification* lediglich kurz und knapp identifizierend an „der Schweizer hand Mühle verbess[ert]“,²⁷ so lautet die Angabe in der *Geheimen Kunstkammer* durchaus Neugierde weckend: „58. Der bewussten Schweitzer Invention vnd Handtmühlen / welche sie umb 2000. Cronen angeschlagen / in viel vnderschiedliche Weg verbessert / in mancherley Abrissen vnd Modellen zu zeygen.“²⁸ Die Erläuterung macht deutlich, dass man in Ulm eine solche verbesserte Mühle nicht nur in Zeichnungen und Modellen zu sehen bekam, sondern diese wohl auch von Faulhaber erklärt wurde; vielleicht sogar zusätzlich diejenige Mühle, die Faulhaber bereits im Jahr 1616 im Druck veröffentlichte (Abb. 4).²⁹ Merkwürdigerweise erachtete es der Verfasser der *Specification* bisweilen jedoch für notwendig, wie in der *Geheimen Kunstkammer*, längere Erläuterungen zu brin-

24 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 11.

25 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 14.

26 Faulhaber: *Specification* (Anm. 5).

27 Faulhaber: *Specification* (Anm. 5), fol. 3r.

28 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 21.

29 Johannes Faulhaber: *Ein Mathematische Neue Invention, Einer sehr nutzlichen vnd geschmeidigen Hauß oder Handmühlin [...]. Augsburg 1616.*

gen, die mit Blick auf die juristische Dokumentation einer Sammlung und der in ihr enthaltenden Objekte eigentlich keinen rechten Nutzen haben. Und so weist die *Specification* teilweise Ähnlichkeiten in der Art und Weise der Verzeichnung mit der *Geheimen Kunstammer* auf, wie etwa den Angaben des in beiden Listen verzeichneten berühmten Windwagens des 17. Jahrhunderts von Simon Stevin.³⁰ Das deutet einerseits darauf hin, dass sich Matthäus Faulhaber vielleicht mit der *Geheimen Kunstammer* seines Vaters behelf, um die *Specification* zu erstellen, andererseits könnte er auch der *Memoria* seines Vaters zugearbeitet haben. Diese Vermutung stützt vielleicht der folgende Blick auf die „Wunderliche *Invention* einer Neuen Sturmbrugg“,³¹ die einstmals in Johannes Faulhabers Sammlung war, nun jedoch von seinem Sohn, Johann Matthäus, unwiederbringlich zerstört wurde, um das ‚Geheimnis‘ der Erfindung, die seinem Vater wohl einstmals von Moritz von Nassau-Oranien anvertraut wurde, für immer zu bewahren.³² Ob wir den Begebenheiten in allen Details Glauben schenken können, sei dahingestellt, dennoch untermauert der Bericht über die Zerstörung der Sturmbrücke postum den Rang und Status einzelner Objekte der Kunstammer, und es fragt sich, welche Funktion dieser Kommentar in einem Inventar hat und an wen dieser gerichtet ist – doch das muss hier noch offenbleiben.

Zurück zur *Geheimen Kunstammer* von Johannes Faulhaber. Immer wieder ergänzt Faulhaber seine Einträge um Erläuterungen, die wie zuvor bei der Handmühle schlichtweg Interesse wecken sollten oder beglaubigende Funktion haben, wie es der Eintrag zu Nummer elf deutlich macht: „Die vornembste Niederländische Vestungen / welche ich auff meiner Reyß in vnderschiedlichen Visierungen bekom[m]en / auch mehrerthelys mit meinem Sohn selbstem gesehen [...]“³³ Anstatt einzelne Graphiken von niederländischen Festungen für die Leser und Leserinnen auszuweisen, beglaubigt Faulhaber, dass er diese Festungen in großen Teilen tatsächlich während seiner Reise durch die Niederlande in Augenschein genommen habe, und gibt hierfür zusätzlich einen Zeugen, seinen Sohn, mit an. Folglich suggeriert Faulhaber, dass er über diese medial repräsentierten Festun-

30 Faulhaber: Geheime Kunstammer (Anm. 4), S. 19: „Niederländischer Windwagen / wie er von Simon Stervin erfunden / vnd im grossen Werck von Herren Staaden probiert worden / in einem hültzenen Model / mit sonderbarer *Observation* zu zeygen.“ Faulhaber: *Specification* (Anm. 5), fol. 3v: „des hollendischen *Ingenieurs* *Simon Stevins* Wind Wagen, welcher zu Delfft im Zeug hauß steth, in ein klein Modell gebracht.“ Offenbar ergänzte Johann Matthäus sogar noch die Provenienz: das Zeughaus in Delft.

31 Faulhaber: *Specification* (Anm. 5), fol. 4r.

32 Ebd.: „Wunderliche *Invention* einer Neuen Sturmbrugg, Mit welcher durch ein Anschlag ein Vöstung leichtlich ein zunem[m]en welche keinen Menschen (ausserhalb Printz Moritzen hochlöbl[ichen] Ge[dächtnis] vnd heren *General Leutenant Melanter* etc.) *communicirt* worden, so Ich aber nach Meines vatters See:[ligen] ableiben zerschlagen vnd verbränth etc. Für welch kunst stuckh hern Graff Carl von Sultz der Elter etc. Meinen vatter See:[ligen] Ein tausent Reÿchs Thaler *in specie* alhie in d[er] von in beÿßin hern Hauptmann Heeles[?] etc. baar zu Erlegen an Erbotten, so Ihme aber zu *communicir[en]* von den heren Eltern vnd Behaimen etc. mit hatt wöllen v[er]ginstigt[en] w[er]den.“

33 Faulhaber: Geheime Kunstammer (Anm. 4), S. 13–14.

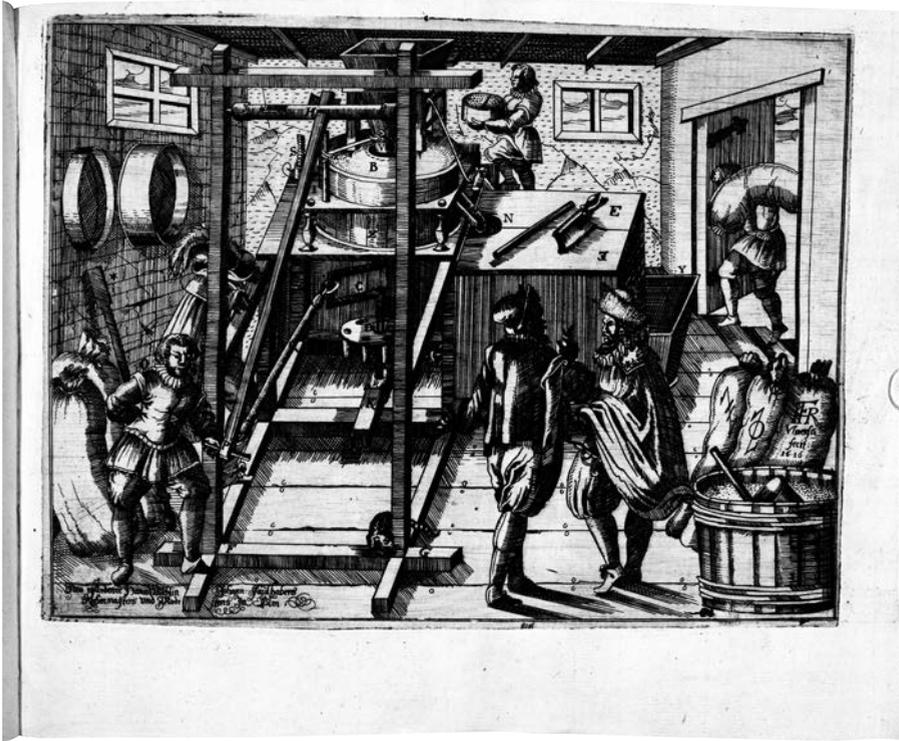


Abb. 4: Johannes Faulhaber (*invenit*), FH. (*fecit*), *Neu erfundene HandMühl*, Radierung, 1616. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 4 BIBL UFF 171 (3), <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN792449762/> Public Domain Mark 1.0

gen, sofern man ihn in seiner Kunstkammer persönlich aufsuchen würde, wohl noch mehr zu berichten habe, als es die Graphiken selbst zeigten. Auch Nummer 26 ist ein beredtes Beispiel für eine solche Erläuterung:

Ein andere Sturmleiter/ welche ich nicht allein in Haag / in Ihrer Fürstl. Gnaden Printz Moritzen hochlöblicher Gedächtnuß/ sondern auch in andern Kunstkammern gesehen / da man etliche Hölzter eines Schuchs lang ineinander steckt / biß sie lang genug/ hat oben ein Hacken/ den man vber ein Mawr hencken kan / als dann ziehet man solche ineinander gesteckte Stangen/ (welche wie langer Spieß formiert) wider außeinander / so wirdt ein Laiter darauß / welche an zwey Sailern hanget.³⁴

³⁴ Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 16.

Erneut weist Faulhaber auf ein vor Ort studiertes Objekt hin. Dessen Bedeutung wird dadurch untermauert, dass er es nicht nur in der bedeutenden Kunstkammer von Moritz von Nassau-Oranien in Den Haag sah, sondern auch in anderen, jedoch nicht näher genannten Sammlungen. Didaktisch und werbewirksam zugleich wird sodann die Funktionsweise der Brücke angedeutet – wie eine solche Sturmbrücke allerdings tatsächlich zu konstruieren wäre, hätte uns wohl nur Faulhaber selbst erklären und zeigen können. Wenn Faulhaber darauf abhebt, dass in seiner Kunstkammer Objekte versammelt sind, die auch in anderen Kunstkammern zu sehen seien oder ihm von namhaften Personen vermittelt wurden, dann ist das sicherlich eine bedachte Strategie der Bewerbung. Zudem entspannt sich für die Leser und die Leserinnen der gedruckten Kunstkammer ein überregionales Netzwerk von Kunstkammern, Akteuren und Objekten über die konkrete Sammlung Faulhabers hinaus, und gemäß dem Titel seiner *Geheimen Kunstkammer*, nicht weniger als über ganz Europa hinweg: „dergleichen in Europa (respectivè) wenig zu finden“.³⁵ Und so wird Faulhaber nicht müde zu betonen, dass die in seiner Sammlung verwahrten Objekte eben in vielfältigen Beziehungen zu anderen und wohl anerkannten Sammlungen oder aber Ingenieuren stünden, von denen Faulhaber Erfindungen erhielt oder diese adaptierte und die er dann in seine Kunstkammer integrierte.³⁶ Mal werden diese Wissensträger wie der Erfinder des Windwagens, der bedeutende niederländische Ingenieur Simon Stevin, namentlich genannt, oder aber auch elegant verschwiegen. So dürften die in Faulhabers Sammlung gelisteten Objekte anonymen Grafen oder Reichsgrafen zugleich die an Technik interessierten adligen Dilettanten selbst in besonderer Weise adressiert oder gar zu eigenen Studien motiviert haben.³⁷ Immer wieder geht es bei dem Nachvollzug der Herkunft der Objekte und ihrer Erfinder auch um Beglaubigungsstrategien der Stichhaltigkeit der jeweiligen Inventionen. Ein letztes Beispiel, Eintrag Nummer 70: „Deßgleichen noch ein andere Manier [einer Handmühlen] / welche in der Käyserlichen Kunstkammer zu finden / so mir von einer Gräflichen Person vertraut worden.“³⁸ Folglich hätten wir in Faulhabers Kunstkammer eine Handmühle studieren können, die ursprünglich aus der Wie-

35 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), o. S.

36 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4). Das bestätigt sogar auch Faulhaber: *Specification* (Anm. 5), fol. 5r: „Viel Büschlen von geschribnen Künsten, vnd von allerley schön gemachten vnd getuschten Abrissen, Mancherley Mühlwerkh, von Menschen, Rost, Wind, vnd Wasser getriben. // Schöne vnd Kunstliche Wasser werkh zur lust vnd zur Nott *Inventirt*, lustige Feuerwerkh zu kurtz weyl vnd Ernst, Vnderschiedliche schiff: floß: faß: Bißen: Sturm: vnd andere Bruggen, Schleyder, Sturmleitern, Straittwägen, Mühlträgern, Feld Bachoffen, Allerley *Stratagemata* vnd Kriegs Practickhen, vnd viel ander dergleichen betreffend, so wie in des Prinzen v[on] Vranien Kunst Kam[m]er in Haag, Item in bayden vornembsten Zeugheüssern in holland zu *Delfft* vnd *Dortrecht* gesehen, deßgleichen was Mein vatter See:[ligen] vß andern Fürst[lichen] Kunstkam[m]ern von Dreßden, *Cassel*, Stuttgart etc. bekom[m]en, vnd gegen andern Künsten eingetauscht.“

37 Vgl. etwa Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 17 mit Nr. 32; S. 22 mit Nr. 64.

38 Faulhaber: *Geheime Kunstkammer* (Anm. 4), S. 23.

ner Kunstkammer stammte und ihm dort durch eine offenbar respektable Person aus dem nahen Umfeld des Hofes anvertraut worden war. Nunmehr könnte diese Erfindung auch in der Ulmer Kunstkammer in Augenschein genommen werden. Doch welches Wissen über die Funktion der Mühle hier genau vermittelt wurde oder zu erlangen war, entzieht sich bei Lektüre der *Geheimen Kunstkammer* unserer Kenntnis. Die gedruckte Kunstkammer bleibt hier wohl bewusst vage, damit interessierte Besucher zur Klärung dieser Fragen Faulhaber und seine Kunstkammer persönlich aufsuchten oder zumindest den brieflichen Austausch hierüber in Erwägung zogen: So transparent vielleicht manche Gabenkette ist, so enigmatisch bleibt doch das Wissen über die Objekte. Die verschiedenen Beispiele machen deutlich, dass Faulhabers Kunstkammer hochgradig spezialisiert war und wohl eher für einen ausgewählten Adressatenkreis von Ingenieuren sowie militär- und technikaffinen Dilettanten von Interesse war. Insofern ist Faulhabers Ordnungskriterium der Sammlung über eine rein nummerisch geordnete Liste durchaus praktikabel, denn aus dieser konnten die Adressaten wiederum für sie relevante Objekte oder ‚Lehreinheiten‘ auswählen und idealiter in ihre eigenen Praktiken des Wissenserwerbs überführen.

*

Die *Geheime Kunstkammer* Faulhabers in Form einer Liste oder eines Katalogs eignete sich also nicht nur zur Dokumentation einer Sammlung und ihrer Objekte, sondern übernahm offenbar vorrangig die Funktion einer Werbeschrift, wie es bereits in seinen zuvor publizierten *Zwey vnd Vierzig Secreta* (1622) zu beobachten war. Die als schmales Büchlein gedruckte *Geheime Kunstkammer* hat eine doppelte Funktion: Sie verzeichnet und vermarktet Objekte und Wissen gleichermaßen – ohne allerdings über den konkreten Sammlungsraum, sprich die Kunstkammer, selbst zu berichten. Sie imaginiert folglich keinen Raum oder Bewegungen in ihm, sie spezifiziert summarisch die in diesen Raum verwahrten Objekte und das hierin gespeicherte sowie prospektiv zu vermittelnde und zu erlernende Wissen. Die Publikation solch einer Liste macht einerseits auf die in der konkreten Sammlung enthaltenen Objekte und Gegenstände aufmerksam, andererseits kommuniziert diese das in den Objekten und Gegenständen enthaltene Wissen, das es jedoch gegen einen entsprechenden Obolus vor Ort zu studieren galt. Wenn der vorliegende Band explizit danach fragt, wie durch körperliche „Bewegung“ eine „Sukzession der Wahrnehmung [in der Kunstkammer entsteht], die es ermöglicht, die wahrgenommenen Objekte im Sinne einer Erzählung zu verbinden“,³⁹ so geben uns die Kunstkammern Faulhabers hierauf eine ambivalente, aber gleichwohl aufschlussreiche Antwort: Wenngleich die *Geheime Kunstkammer* die Vermittlung oder Imagination des realen Raums ihrer Sammlungsobjekte ausblendet, so entfaltet jedoch die Liste selbst auch Erzählungen über die Inaugenscheinnahme von Objekten auf Reisen Faulhabers in die Niederlande oder seinen Besuch der

³⁹ So im Call for Papers zu den beiden Workshops, aus denen dieser Band hervorgegangen ist.

kaiserliche Kunstkammer in Wien. Die *Geheime Kunstkammer* erschließt den Leserinnen und Lesern in Teilen die Herkunft von Objekten und Wissen aus unterschiedlichen räumlichen, geographischen und institutionellen, sowie personalen Kontexten und Netzwerken. In Summa dürften diese Erzählungen einerseits als Beglaubigungsstrategien der Stichhaltigkeit von Wissen verstanden werden, wie sie andererseits die Akkumulation von zeitgemäßem Wissen herausstellen. Eine bloße listenartige Aufzählung vermag das wohl nicht zu vermitteln.

Sofern nun die Leserinnen und Leser die Kunstkammer Faulhabers in Ulm aufsuchten, dann kann nur vermutet werden, dass das Studium und die Erläuterung der Objekte und Erfindungen in der Kunstkammer in hohem Maße von den technisch-wissenschaftlichen interessierten Besuchern selbst abhängig waren. Diesen stand idealerweise zur Vorbereitung des Besuchs die gedruckte Kunstkammer zur Verfügung, mit deren Hilfe einzelne Themenfelder vielleicht vorab ausgewählt und eben vor Ort hätten vertieft werden können. Folglich könnte man also auch danach fragen, inwiefern weniger der sukzessiv wahrnehmbare physische Raum der Kunstkammer mit seinen in ihm gesammelten Objekten selbst als vielmehr die selektive Auswahl seiner Objekte durch die Interessen der Besucher, die weitere Entfaltung von Erzählungen ‚anhand‘ und ‚zwischen‘ den verschiedenen Artefakten mit bedingten. Das würde bedeuten, dass bereits das jeweilige spezifische mechanisch-technische Interesse der Besucher zugleich auch einen eigenen Zugriff auf die Objekte und das Wissen im Raum der Kunstkammer markieren würde; denn in dem Moment, wo diese für sich interessante oder relevante Objekte auswählen, strukturieren sie stets auch die möglichen Erzählungen zwischen den Objekten neu, und können sich so immer wieder neue Objektrelationen und diese verbindende Erzählungen ergeben. Ungeachtet dieser hypothetischen Überlegung zeigt sich, dass Faulhabers Kunstkammer wohl ganz grundsätzlich als eine variabel geordnete Sammlung zu verstehen ist, die den Zugriff auf rare technische Erfindungen und ein spezialisiertes Wissen ermöglichte, für deren adäquates Verständnis allerdings wohl in besonderem Maße die erläuternde Expertise von Johannes Faulhaber nötig war.

Der „Schatz“ Faulhabers vermag wohl eine Kunstkammer räumlich zu füllen, er müsste aber auch noch mit Blick auf die Nutzung und Rezeption seiner Kunstkammer sowie auf Gabenketten und Erzählformen weiter untersucht werden.

Das Museum im Buch

Museologie um 1700

Eva Dolezel

Die an der Wende zum 18. Jahrhundert publizierten Museologien von Johann Daniel Major, Leonhard Christoph Sturm und Kaspar Friedrich Neickel entwerfen eine Theorie der Kunstkammer. Der Beitrag vergleicht die drei Texte und erörtert ihre konzeptionellen Unterschiede. Er geht auf Aspekte wie die Praxis des Sammlungsbesuchs und die Präsentationsarchitektur ein. Er zeigt zudem auf, in welcher Weise insbesondere Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* eine Perspektive für die Entstehung universaler Museen im 18. Jahrhundert eröffnet.

Um 1700 herum erscheinen drei Museologien im Druck: Den Anfang macht 1674 Johann Daniel Majors *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalienkammern ins gemein*, 1704 folgt Leonhard Christoph Sturms *Geöffnete Raritäten- und Naturalienkammer*, 1727 schließlich Kaspar Friedrich Neickels *Museographia*.¹ Alle drei Bücher ziehen Bilanz über eine zu diesem Zeitpunkt mehr als hundert Jahre bestehende Sammlungskultur. Zugleich formulieren sie Grundsätze zu Fragen des Aufbaus, der Präsentation und Nutzung einer Sammlung.

Verglichen mit anderen Quellengattungen, die die Kunstkammer seit ihren Anfängen begleiten, allen voran die Inventare, sind diese Museologien zwar immer wieder zitiert, aber selten genauer in den Blick genommen worden.² Fragt man

1 Johann Daniel Major: *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*. Kiel 1674 (ohne Seitenangaben), URL: <http://diglib.hab.de/drucke/ub-4f-6/start.htm> (23.03.2022); Leonhard Christoph Sturm: *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer*. Hamburg 1704, urn:nbn:de:bvb:12-bsb11245678-8; Kaspar Friedrich Neickel: *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*. Leipzig, Breslau 1727, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10051211-0 (23.03.2022).

2 Der vorliegende Beitrag basiert in Teilen auf: Eva Dolezel: Das „vollständige Raritätenhaus“ des Leonhard Christoph Sturm. Ein Modell für die Museologie des 18. Jahrhunderts. In: *Ordnen – Vernetzen – Vermitteln. Kunst- und Naturalienkammern der Frühen Neuzeit als Lehr- und Lernorte*. Hg. von ders., Rainer Godel, Andreas Pečar und Holger Zaunstöck. Stuttgart 2018, S. 21–47. Zu Sturm vgl. auch Werner Ennenbach: Leonhard Christoph Sturm – Professor für Mathematik und Architektur an der Universität Frankfurt (Oder) 1702–1711 – als Museologe. In: *Die Oder-Universität Frankfurt. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Hg. von Günther Haase. Weimar 1983, S. 257–260. Eine Darstellung der drei Museologien findet sich in Christoph Becker: *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*. Egelsbach, Frankfurt am Main, St. Peter Port 1996, S. 10–18, S. 27–37, S. 91–102.

jedoch nach dem narrativen Moment in der frühneuzeitlichen Sammlungskultur, sind es neben den Sammlungsbeschreibungen ohne Zweifel diese Texte, auf die sich das Interesse richtet. Im Gegensatz zu den Inventaren gewähren sie Einblicke in konzeptionelle Aspekte des Sammelns und Ausstellens, in die Sphäre der Verheißung, die mit der Gestaltung einer Sammlung immer verbunden ist – jenseits jener materiellen Trägheit, die dieses Genre notwendigerweise mit sich bringt. Sie formulieren eine Idealvorstellung, in der die Sammlung als ein Ort des in seiner Breite zumeist universalen, wohl geordneten Wissens gedacht wird.

1928 erschien der immer noch sehr lesenswerte Aufsatz mit dem Titel *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, in dem sich der Münchner Kunsthistoriker und damalige Kustos des Bayerischen Nationalmuseums, Rudolf Berliner, den frühneuzeitlichen Museologien widmet und dabei auch auf die Texte von Major, Sturm und Neickel eingeht.³ In diesem Text macht Berliner einen scharfen Kontrast zwischen den Museologien und den Inventaren auf. Er stellt dabei folgende Frage:

[...] wie dachte denn eigentlich die Zeit der „Kunstkammern“ selbst über diese Sammlungen: waren sie zufällige Ergebnisse eines gleichsam wild wuchernden naiven Sammeltriebes oder kam ihnen im System der geistigen Welt eine ganz bestimmte notwendige Stellung zu? Es sei versucht eine Antwort auf diese Frage der Museumstheorie zu entnehmen, die die wesentlichen Grundzüge herausarbeiten muß; sie in den Verzeichnissen der einzelnen individuellen Sammlungen zu suchen, hat sich, da alles auf die richtige Interpretation ankommt, m. E. als verfehlt erwiesen.⁴

Berliners Urteil würde man angesichts der neueren Forschungen zu den Inventaren heute so nicht mehr folgen.⁵ Doch ist bei ihrer Betrachtung eine Ergänzung um die museumstheoretische Perspektive unabdingbar. Auch wenn Inventare sich nicht in der reinen Rekapitulation des Bestandes erschöpfen, so eröffnen Museologien ein weites Themenspektrum, das auch für das Verständnis der Sammlungsverzeichnisse zentral ist.

3 Rudolf Berliner: Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 5 (1928), 1, S. 327–352.

4 Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 328.

5 Vgl. zu München: Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstammer von 1598. Hg. von Peter Diemer. München 2004; Die Münchner Kunstammer. Hg. von Dorothea Diemer und Willibald Sauerländer. 3 Bde., München 2008; zu Dresden: Die kurfürstlich-sächsische Kunstammer in Dresden. Hg. von Martina Minning und Dirk Syndram. 5 Bde. Dresden 2010–2012; zu Stuttgart: Die Kunstammer der Herzöge von Württemberg. Bestand, Geschichte, Kontext. Hg. vom Landesmuseum Württemberg. 3 Bde., Ostfildern 2017; zu Gotha: Die Herzogliche Kunstammer in Gotha. Hg. von Ingrid Dettmann und Agnes Strehlau für die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. 2 Bde., Petersberg 2021.

Die erste Museologie zum Sammlungstyp Kunstkammer, Samuel Quicchebergs *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, wurde bereits 1565 publiziert.⁶ Die drei deutschsprachigen Museologien, um die es im Folgenden gehen soll, sind in der Sammlungskultur der frühen Neuzeit jedoch wesentlich präsenter. Sie geben selbst keinen Bezug auf Quiccheberg zu erkennen, sind aber eng aufeinander bezogen, treten zuweilen in eine Diskussion miteinander ein und geben so einen lebendigen Eindruck vom museumstheoretischen Diskurs ihrer Zeit.⁷

In diesen museumstheoretischen Werken werden verschiedene Benennungen einer Sammlung und die damit verbundenen Konzepte diskutiert, es werden Möglichkeiten der Anordnung und Präsentation von Objekten vorgestellt, Regeln für den Sammlungsbesuch und den Umgang mit den Objekten aufgestellt oder es wird gar ein ideales Museum geschildert. Manches davon findet ein Echo in der realen Welt des Sammelns. Und insbesondere Leonhard Christoph Sturms Museologie mit ihrem Entwurf eines „vollkommenen Raritäten-Hauses“⁸ ist geradezu ein Schlüssel für das Verständnis der musealen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts, denn sie entwirft ein Modell für die Transformation der Kunstkammer in Zeiten sich spezifizierender Ordnungssysteme.

Die drei Museologien

Die Museologien von Johann Daniel Major, Leonhard Christoph Sturm und Kaspar Friedrich Neickel entstehen in unterschiedlichen Kontexten, was sich auch auf ihre inhaltliche Ausrichtung wesentlich auswirkt. Majors *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, der erste der drei Texte, erscheint 1674. Er legt die Themen fest, die sich auch in den folgenden beiden Museologien finden. Major beschäftigt sich ausführlich mit der museologischen Begrifflichkeit. Er bietet dem Leser eine Diskussion der verschiedenen Benennungen einer Sammlung. Er handelt zudem ein großes Spektrum von Aspekten rund um die Einrichtung und Organisation einer Sammlung ab, das, wie die Diskussion um die Begrifflichkeit, später bei Sturm und Neickel wiederkehrt. In seinem Text geht er auf die Aufgaben des Besitzers und des Kustos einer Sammlung ein. Er diskutiert die Anlage des Bestandes, die Gestaltung von Raum und Möblierung sowie die Frage der Ordnung und Katalogisierung. Am Schluss des Buches findet sich eine, wenn auch recht knapp gehaltene, Liste der weltweit bestehenden Kunstkammern; auch dieses Element wird von seinen Nachfolgern wiederaufgenommen.

6 Quicchebergs *Inscriptiones* sind in zwei umfassend kommentierten Übersetzungen (ins Deutsche beziehungsweise ins Englische) erschienen. Vgl. Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg. Lateinisch – Deutsch. Hg. von Harriet Roth. Berlin 2000; *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's 'Inscriptiones', 1565*. Hg. von Mark A. Meadow und Bruce Robertson. Los Angeles 2013.

7 1704 erscheint zudem die auf Latein verfasste Museologie Daniel Wilhelm Mollers, die auch auf Quiccheberg Bezug nimmt, jedoch kaum rezipiert wurde. Vgl. Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 333–336.

8 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 26.

Johann Daniel Major, 1634 in Breslau geboren, lehrte an der Kieler Universität Medizin und Botanik, betätigte sich aber auch als Archäologe und Historiker. Er war Mitglied der Leopoldina, legte in Kiel den botanischen Garten der Universität an und arbeitete eng mit dem Gottorfer Hofbibliothekar und -mathematiker Adam Olearius zusammen – Olearius' Katalog zu der von ihm ebenfalls betreuten Kunstkammer in Gottorf erschien einige Jahre vor dem *Unvorgreifflichen Bedencken*.⁹ Majors Museologie ist also in jenem Milieu der im 17. Jahrhundert entstehenden, unter anderem auf Francis Bacon zurückgehenden Erfahrungswissenschaften zu verorten, das für die Sammlungskultur des 17. Jahrhunderts so typisch ist. Entsprechend haben in seinem Sammlungsmodell die Naturalien Priorität.¹⁰ Das in den höfischen Kunstkammern so umfangreich vertretene kostbare Kunsthandwerk rückt hier in den Hintergrund. In dieser Gewichtung sollten ihm Neickel und vor allem Sturm folgen.

Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* erscheint 30 Jahre nach Majors *Unvorgreifflichem Bedencken* (1704). Sturm übernimmt im Prinzip die dort angelegten Themen. Im Unterschied zu Major führt er allerdings ein Kapitel ein, das detailliert schildert, was man vor, bei und nach dem Gang durch eine Kunstkammer beachten sollte. Es trägt den Titel „Von Beschaffenheit derjenigen so Raritäten-Kammern besehen wollen.“ Dieses Kapitel steht am Beginn des Buches, es hat durchaus programmatischen Charakter für die gesamte Publikation.¹¹ Bereits hier zeigt sich, dass Sturm andere Prioritäten setzt als Major. Er richtet sich dezidiert an ein jugendliches Publikum: die Schüler einer Ritterakademie. Ihnen soll das Buch als Anleitung zum Sammlungsbesuch dienen. Die unerwartete rhetorische Volte dieses Buches besteht darin, dass hier eigens zu diesem Zweck ein ideales Museum, ein, so Sturm, „Raritäten-Haus“ beschrieben wird. Die Schilderung dieses Museums soll Schülern die Sammlungskultur ihrer Zeit näherbringen. Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* ist sozusagen zugleich Schulbuch und Museumsutopie.

Leonhard Christoph Sturm, der vor allem als Architekturtheoretiker bekannt ist, wurde 1669 in Altdorf geboren, war ab 1694 Professor für Mathematik an der Ritterakademie in Wolfenbüttel und wechselte 1702 an die Universität von Frankfurt an der Oder.¹² Seine Museologie erscheint als Teil einer mehrbändigen didaktischen Publikation, dem *Geöffneten Ritterplatz* – einem Compendium, das in den Lehrstoff der Ritterakademien einführt. Sturms Museologie ist also eng mit der Schulform der Ritterakademie verbunden, einer Schulform, die eigens auf ein adliges Publikum ausgerichtet war, die neuen Erfahrungswissenschaften einbezog und doch nur relativ kurze Zeit bestand. Ihre Rolle in Bezug auf die frühe

9 Adam Olearius: Gottorfische Kunst-Cammer. Schleswig 1666.

10 Vgl. Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 345. Vgl. zu Majors Biographie Reinhard Mokrus: Leben und Schaffen des Johann Daniel Major (1634–1693). In: Museum Cimbricum. Aspekte des öffentlichen Museumswesens in Schleswig-Holstein. 1689–1989. Kiel 1989, S. 46–53.

11 Vgl. Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 4–9.

12 Zu Sturms Biographie vgl. Claus Bernet: Leonhard Christoph Sturm. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Bd. 18. Ergänzungen. Herzberg 2001, Sp. 1349–1369.

Museumsgeschichte ist noch kaum erforscht. Ritterakademien waren jedoch häufig mit Sammlungen ausgestattet. Dies lässt erahnen, dass sie eine für die Institutionalisierung von Sammlungen im 18. Jahrhundert nicht unerhebliche Bedeutung hatten.¹³

Auf *Die Geöffnete Raritätenkammer* folgt wiederum etwas mehr als 20 Jahre später die *Museographia* Kaspar Friedrich Neickels. Auch Neickel greift die von Major eingeführten Themen auf und gewichtet sie wiederum neu. Auch er geht auf die Begrifflichkeit ein, diskutiert den Aufbau des Bestandes, die Ordnung und Organisation der Sammlung. Und wie bei Sturm, so kommt auch hier die Diskussion des Sammlungsbesuchs hinzu. Den Hauptteil des Buches macht jedoch ein fast 200 Seiten umfassender Katalog der europäischen wie außereuropäischen Kunstkammern des frühen 18. Jahrhunderts sowie der zu dieser Zeit schon nicht mehr bestehenden Einrichtungen dieser Art aus.¹⁴ Damit wird die *Museographia* zu einem Referenzwerk der Sammlungstopographie. Kaspar Friedrich Neickel, mit eigentlichem Namen Jenckel oder Jencquel, war Kaufmann in Hamburg und bei Erscheinen seiner *Museographia* gerade einmal 22 Jahre alt. Der Kontext des Handels ist entscheidend für Neickels Buch. Es wendet sich an ein bürgerliches Publikum und damit an die Klientel der Privatsammler, die im Laufe des 18. Jahrhunderts so stark werden sollte.¹⁵

Als die Museologien von Major, Sturm und Neickel erschienen, war der Sammlungstyp Kunstkammer bereits seit über einem Jahrhundert fest etabliert. Wie insbesondere Neickels Katalog der Sammlungen zeigt, war die Vielfalt dieses Sammlungstyps groß. Kunstkammern gab es an verschiedenen Fürstenhöfen, in Gelehrtenhaushalten, an Universitäten und Akademien. Entsprechend vielstimmig war auch der Diskurs darüber, wie solche Sammlungen einzurichten und zu unterhalten seien. Dies spiegelt sich in den unterschiedlichen Ausrichtungen der drei Museologien. Sie reflektieren keineswegs eine einheitliche Situation der Kunstkammern um 1700. Ihre Programmatik der Sammlungsgestaltung richtet sich bei Major an die frühe Erfahrungswissenschaft, bei Neickel an den Kreis der Händler und Apotheker unter den Privatsammlern oder ist – bei Sturm – eng mit dem institutionellen Sammeln verknüpft, wie es um 1700 bereits an einzelnen Lehr- und Forschungseinrichtungen zu finden war. Diese drei Modelle können sicher nicht glasklar voneinander geschieden werden, beschreiben jedoch drei durchaus unterschiedliche Facetten frühneuzeitlicher Sammlungskultur.

13 Zu diesem Aspekt vgl. auch Oliver Zauzig: Blaupause Ritterakademie? Johann Rudolph Fäsch und die Modellkammer der Georg-August-Universität Göttingen im 18. Jahrhundert. In: Dolezel u. a.: Ordnen – Vernetzen – Vermitteln (Anm. 2), S. 415–435, bes. S. 426–432.

14 Vgl. Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 18–226. Ein Teil dieses Katalogs der Kunstkammern geht auf Johann Kanold zurück, den Herausgeber der *Museographia*.

15 Vgl. Berliner 1928 (Anm. 3), S. 338. Zu Neickels Biographie vgl. Jencquel (Kaspar Friedrich). In: Hans Schröder: Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Bd. 3. Hamburg 1857, S. 488f.

Auch die Rezeption der drei Werke verläuft unterschiedlich. Wenn eine der drei Museologien in der Forschung Beachtung findet, dann ist es zumeist diejenige Neickels. Dies mag eine Grundlage in Julius von Schlossers 1908 erschienenem Buch *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* haben, mit dem die kulturhistorische Forschung das Phänomen des frühneuzeitlichen Sammelns für sich entdeckte: Denn Schlosser stellt neben Quicchebergs *Inscriptiones* allein Neickels Text als theoretisches Werk zur Kunstkammer näher vor.¹⁶ Auch druckt er in seinem Buch das Frontispiz dieses Buches ab (Abb. 1). Gemeinsam mit rund einem halben Dutzend Frontispizen von Sammlungskatalogen zählt es zu den Bildern, die seitdem im Zusammenhang mit der Kunstkammer immer wieder zitiert werden und so die Vorstellung von der Organisation frühneuzeitlicher Sammlungsräume wesentlich prägen.

Majors *Unvorgreifliches Bedencken* erscheint dreißig Jahre nach seiner ersten Publikation noch einmal in dem ersten Band von Michael Bernhard Valentinis 1704 publiziertem *Museum Museorum*, das für viele Sammler des 18. Jahrhunderts als Nachschlagewerk zur Bestimmung vor allem naturgeschichtlicher Objekte diente.¹⁷ Doch auch die Platzierung in diesem in der frühen Neuzeit äußerst populären Kontext hat Majors Museologie zumindest in der sammlungshistorischen Forschung keine große Rezeptionskarriere eingetragen. Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* tritt in der Rezeption ebenso hinter Neickel zurück wie Major. 2002 wird dieses Buch jedoch in einer eigenen Edition von dem amerikanischen Künstler Mark Dion neu aufgelegt, der sich in seinen Arbeiten immer wieder mit dem Thema Sammeln beschäftigt.¹⁸ Das ist sicherlich kein Zufall, denn Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* ist ein eigenwilliges Buch. Dies liegt an der bereits skizzierten Vermischung der Textgenres, vor allem aber an dem erzählerischen Furor, den dieser Text stellenweise entwickelt, wenn es um die Möblierung der Sammlungsräume geht.

Das Museum im Buch

Auf die grundlegende Frage, wie der Raum aussehen soll, in dem man eine Sammlung unterbringt, antworten die drei Museologien mit unterschiedlicher Intensität. Johann Daniel Major und Kaspar Friedrich Neickel halten die Angaben hierzu in ähnlicher Weise summarisch: Die „Kammer“ sollte geräumig und für Besucher gut zu erreichen sein. In der Mitte des Raumes sollte genug Platz für

16 Vgl. Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 339. Schlosser gibt Neickels Schilderung eines idealen Sammlungsraums wieder. Vgl. Julius von Schlosser: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908, S. 110–112. Majors „Bedencken“ werden bei Schlosser lediglich erwähnt, Sturms „Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer“ als „zopfiges Kompendium“ beschrieben. Vgl. ebd., S. 115, S. 118.

17 Michael Bernhard Valentini: *Museum Museorum. Oder Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen* [...], Bd. 1, Frankfurt a. M. 1704.

18 *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer*. Hg. von Gerhard Theewen. Erg. um eine von Mark Dion zusammengestellte Bibliografie. Nachdruck der Ausgabe Hamburg, Schiller 1704. Köln 2002.



Abb. 1: Frontispiz zu Kaspar Friedrich Neickel: *Museographia* (1727), abgedruckt in Schlosser: *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance* (1908). (Universitätsbibliothek Heidelberg, DOI 10.11588/diglit.6757 (Public Domain Mark 1.0))

einen Tisch sein. Der Raum sollte über ein Gewölbe und einige Fenster verfügen, nicht mit Wandschmuck versehen und nicht nach Norden gerichtet sein. Auch konservatorische Fragen spielen eine Rolle: gewährleistet sein sollte der Schutz vor „Mäusen / Ratten / Katzen / einnistelnden [sic!] Schwalben / einbrechenden Dieben / Wind / Staub / Platzregen und Feuers-Gefahr.“¹⁹

¹⁹ Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 7, § 5. Vgl. auch die ähnlich angelegte Passage bei Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 421f.

Auch bei Leonhard Christoph Sturm findet sich eine ähnliche Passage,²⁰ zugleich entwirft er mit seinem „Raritäten-Haus“ jedoch ein ganzes Gebäude für die Sammlungen und denkt damit das Museum zu einem sehr frühen Zeitpunkt als eigene Bauaufgabe. Abgedruckt ist in seiner Museologie auch ein Grundriss, anhand dessen das Gebäude in der Form einer Führung durch einen fiktiven Kustos beschrieben wird (Abb. 2). Es umfasst drei parallel strukturierte Etagen, in denen die gesamte Bandbreite eines typischen Kunstkammerbestandes anzutreffen ist, nun jedoch nach einzelnen Abteilungen untergliedert: Die Räume enthalten jeweils Antiken, Preziosen, Naturalien, Ethnographica, Kunstgegenstände und wissenschaftliche Instrumente.

Sturms „Raritäten-Haus“ ist sozusagen ein modularisiertes Universalmuseum, das mit seinen Ordnungsstrukturen auf die in seiner Zeit vor allem in der Naturgeschichte aufkommenden Systematisierungen reagiert. Es ähnelt zudem dem von Gottfried Wilhelm Leibniz entworfenen Konzept eines *theatrum naturae et artis*, jener auf Forschung und Bildung ausgerichteten Verbindung von Museum und Wissenschaftsakademie, die Leibniz in seinen Schriften lediglich rudimentär ausformuliert, dann aber an verschiedenen Fürstenhöfen vorgestellt hatte.²¹ Beide Konzepte gleichen sich dahingehend, dass sie das Museum als einen lebendigen Ort denken, der nicht nur der Ausstellung von Objekten dient, sondern einen laborhaften, verschiedenste Forschungseinrichtungen umfassenden Charakter hat, der voller Bewegung und lebendigem Austausch mit dem Ausgestellten ist und zuweilen Züge eines theatralen Spektakels hat.

Dieser in Leibniz' Museumsidee zentrale Gedanke ist bei Sturm etwa in dessen mechanischen Ausstellungsarchitekturen zu finden, auf die noch zurückzukommen sein wird. Zudem stattet Sturm sein ideales Museum mit einem Labor für physikalische Experimente aus, er schlägt zur Ergänzung einen Garten vor, in welchem „alle rare und ausländische, Gewächse zu bestellen / welche unsern Boden und Luft durch Beyhülffe fleißiger und verständiger Cultur vertragen können“, außerdem eine Orangerie und eine Menagerie „zu seltenen ausländischen lebenden Thieren“.²² Hier findet sich eben jene Zusammenstellung verschiedener Sammlungen und experimenteller Einrichtungen, die Leibniz zur Ergänzung einer Wissenschaftsakademie vorsah.

Sturms „Raritäten-Haus“ soll öffentlich zugänglich sein – in seinem Text ist von „zugelassene[r] Beschauung“ die Rede.²³ Zugleich soll es jedoch auch an eine regelmäßig tagende Akademie angebunden sein. Ein noch größerer Nutzen des Museums sei gewährleistet, so Sturm, „[...] wenn wöchentlich einmahl unter Direction des Auffsehers der Raritäten-Kammer etliche geschickte Männer dar-

20 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 19.

21 Vgl. hierzu Horst Bredekamp: Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst. Berlin 2004, S. 170–189.

22 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 31f.

23 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 11f.

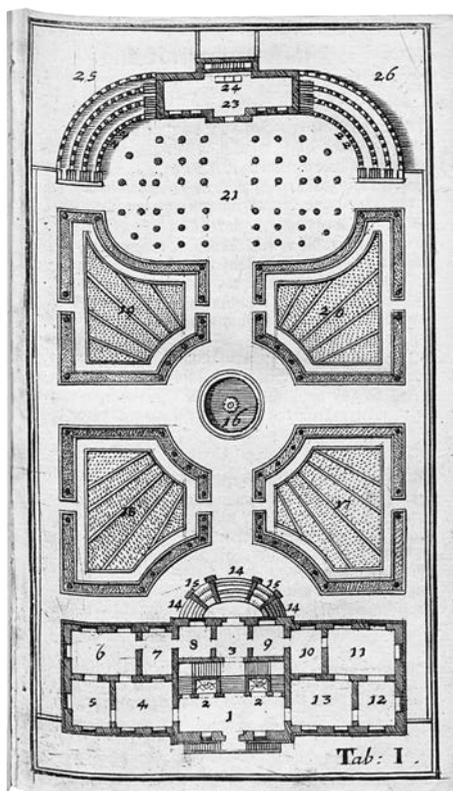


Abb. 2: Leonhard Christoph Sturms Raritätenhaus. Grundriss und Gartenplan, aus Leonhard Christoph Sturm: Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer (1704) (Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 165 H12)

innen zusammen kommen / und über den daselbst vorhandenen Curiositäten so wohl / als über denen annoch manglenden [sic!] / gelahrte Conferentzen halten.“²⁴

In den folgenden Jahrzehnten wurden einige Museen gegründet, die mit einer Lehr- oder Forschungseinrichtung verbunden waren und als Akademiemuseum bezeichnet werden können.²⁵ Alle diese Häuser waren, wie die Kunstkammern, universal angelegt, ihre Bestände wurden aber nun, wie es Sturm für sein „Raritäten-Haus“ beschreibt, neu strukturiert. Der schillerndste Vertreter dieses Museumstyps ist die 1728 in St. Petersburg eröffnete Kunstkamera. In diesem Fall

²⁴ Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 12. Vgl. zu diesem Aspekt auch Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 348.

²⁵ Zu diesem Museumstyp vgl. Eva Dolezel: Der Traum vom Museum. Die Kunstkamera im Berliner Schloss um 1800. Eine museumsgeschichtliche Verortung. Berlin 2019, S. 39–61.

wurden der vier Jahre zuvor auf Leibniz' Betreiben hin gegründeten Russischen Akademie der Wissenschaften umfangreiche Sammlungen unterstellt, die man dann gemeinsam mit einer Bibliothek, einem anatomischen Theater und einem Observatorium in einem eigens hierfür errichteten, mehrstöckigen Gebäude unterbrachte.²⁶

Bereits 1710, also nur sechs Jahre nach dem Erscheinen von Sturms *Museologie*, entstand in Kassel das sogenannte Kunsthaus, das aus der Neuorganisation der fürstlichen Sammlungen unter Landgraf Karl von Hessen-Kassel hervorging. Hier brachte man die Sammlungen gemeinsam mit dem Collegium Carolinum, einer Art Ritterakademie, im *Ottoneum* unter, einem ehemaligen Theater.²⁷ Dem Typus des Akademiemuseums sind jedoch etwa auch die 1698 im Zusammenhang mit den Schulprojekten August Hermann Franckes entstandene Kunst- und Naturalienkammer in Halle und das 1754 gegründete Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett in Braunschweig zuzurechnen, das eine ebenfalls *Collegium Carolinum* benannte höhere Schule mit den höfischen Sammlungen verband, sowie das 1773 gegründete Museum der Göttinger Universität, das man *Academisches Museum* nannte.²⁸

Sammlungsarchitekturen

An seine Schilderung eines Rundgangs durch das „Raritäten-Haus“ schließt Sturm in seiner *Museologie* ein eigenes Kapitel zum Thema Sammlungsmöbel an, das noch einmal nahezu das gesamte Haus beschreibt. Dies ist sein erstaunlichstes Kapitel, denn hier entwirft Sturm verschiedene Varianten eines mechanischen Sammlungsmöbels, das die Objekte in eine feste Ordnungsarchitektur einfügt und zugleich zum Besucher hinbewegt.²⁹

Die Abbildungstafel zu diesem Thema verrät kaum etwas über die Gestaltungs- und Funktionsweise der Möbel, lediglich im Text wird die Mechanik der Schränke erläutert, so etwa im Fall des Muschelkabinetts (Abb. 3). Im Inneren dieses Möbels sieht Sturm zwei nebeneinander platzierte zylindrische Regalelemente vor, die um eine senkrechte Achse drehbar sind. In den Fächern dieses Objekt-

26 Zu diesem Museum vgl. Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen. Ausstellungskatalog. Hg. von Brigitte Buberl und Michael Dückerhoff. 2 Bde. München 2003.

27 Zum Kasseler Kunsthaus vgl. Karsten Gaulke: Ein „House of Salomon“ für Kassel: Landgraf Karl und die Gründung des Kunsthauses. In: *Optica. Optische Instrumente am Hof der Landgrafen von Hessen-Kassel*. Hg. von der Museumslandschaft Hessen-Kassel. Petersberg 2011, S. 9–24.

28 Zu diesen Museumsprojekten vgl. Thomas J. Müller-Bahlke: Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen. 2. überarb. und erw. Aufl. Halle/Saale 2012; 250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung. Ausstellungskatalog. Hg. von Alfred Walz. München 2004; Dinge des Wissens. Die Sammlungen, Museen und Gärten der Universität Göttingen. Ausstellungskatalog. Hg. von der Georg-August-Universität Göttingen. Göttingen 2012.

29 Vgl. Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 57–72.

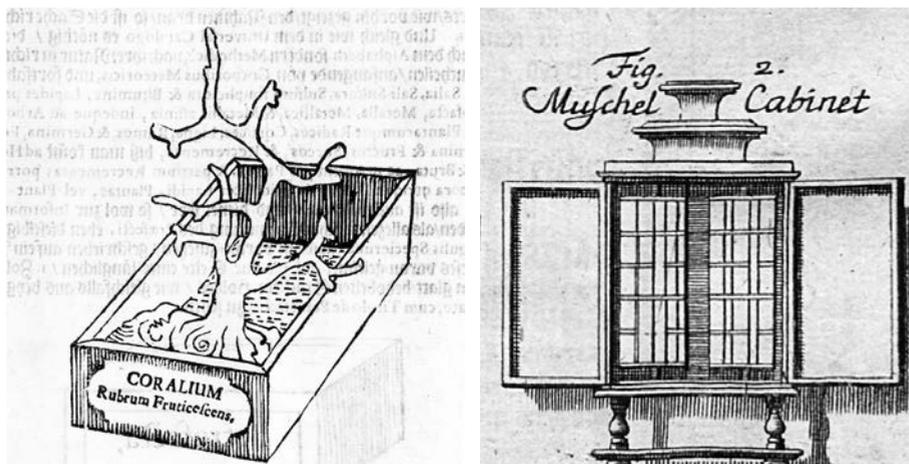


Abb. 3: Behälter für Naturalien, aus: Johann Daniel Major:
Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein (1674)
(SUB Göttingen: 4 PHYS MATH I, 305 (1))

Abb. 4: Sammlungsschrank für Conchylien, aus Leonhard Christoph Sturm:
Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer (1704)
(Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle, 165 H12)

karussells sollen die Exponate platziert werden. Mittels der Mechanik können sie zum Besucher hinbewegt werden. Für Mineralien sieht Sturm eine Maschine vor, die das in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandene Bücherrad aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel zum Vorbild hat. Ein Zahnradmechanismus bringt sechs „schwebende Pulte“ in Bewegung, auf denen die Objekte gemäß der Systematik ausgelegt und zugleich zum Betrachter hingedreht werden.³⁰

Sturms Möbel sind jedoch nicht als bloße Arbeitsinstrumente konzipiert. Mit ihren komplizierten Mechanismen des Öffnens und Schließens stehen sie vielmehr in der Tradition der vor allem in höfischen Kunstkammern anzutreffenden Kunstschränke.³¹ Wie diese sind sie als Präsentationsmöbel gedacht, die die Besucher in ein komplexes Spiel der Interaktion verwickeln. Allerdings steht nun nicht mehr die Wiederholung des Mikrokosmos der Kunstkammer in einem Schrank im Vordergrund, der ebenso wie die Kunstkammer Objekte verschiedenster Wissensgebiete umfasst, sondern die Inszenierung der neuen naturgeschichtlichen Taxonomien.

³⁰ Vgl. Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 66f.

³¹ Vgl. etwa zum Pommerschen Kunstschränk aus der Berliner Kunstkammer Barbara Mundt: Der Pommersche Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II von Pommern. München 2009; Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschränk. Ausstellungskatalog. Hg. von Christoph Emmendorf und Christof Trepesch: Berlin, München 2014.

Sturms Schrankentwürfe bleiben skizzenhaft, aber sie variieren und steigern das Thema des bewegten Sammlungsmöbels auf eigenwillige Weise. Unter seinen Vorschlägen sind raumfüllende, begehbare Ausstellungsarchitekturen, die an die Bühnenmaschinerie der Zeit erinnern. Sie enthalten drehbare, zur Präsentation von Objekten dienende Architekturelemente im großen Maßstab und sind zudem begehrbar.³² Der Museumsbesuch wird hier zu einem immersiven Erlebnis, bei dem die Architektur des Sammlungsraumes und seiner Präsentationsmöbel miteinander verschmelzen und Besucher und Exponate gleichermaßen Teil einer riesigen Museumsmaschine werden.

Johann Daniel Major geht das Thema der Möblierung wesentlich pragmatischer an. Auch er widmet in seinem *Unvorgreifflichen Bedencken* der Ordnung und „Disponierung“ der Objekte besondere Aufmerksamkeit; dabei geht es ihm, gemäß der Ausrichtung seiner gesamten Museologie, ausschließlich um die Naturalien. Auch er hat, wie Sturm, ein intensives Interesse an der räumlichen Umsetzung der Taxonomie, doch setzt er andere Prioritäten in der Frage der Präsentation.³³

Major stellt ein System von Regalen vor, die mit im Grundriss unterschiedlichen, aber gleich hohen, offenen „Schub-lädgen“ aus Blech oder Holz und Pappe bestückt werden. In diesen Kästchen soll das schönste Objekt der entsprechenden Art für den Besucher sichtbar aufgestellt sein. An der Schmalseite der Kästen sieht er eine Beschriftung auf einem „Zettelgen“ vor, wie man sie heute als Objektschild in einem Museum finden würde (Abb. 4).³⁴ Zu dieser Präsentationsweise resümiert Major:

Solcher Gestalt haben wir zweyerley Vortheil: erstlich kan ein jeder Ankömmling / ohne viele Dolmetschung / von selbstnen sich wegen der meisten Dinge informirt befinden. Und fürs andere / als solche Scatulae nicht zu compress, sondern in mäßiger distantz von einander gesetzt werden / kan allezeit gantz bequem eine neue Scatula mit ankommender neuer Specie, dazwischen gesetzt / und etliche benachbahrte nur / ein klein wenig näher zusammen gerücket werden.³⁵

Wie Major mit dem Begriff „Dolmetschung“ eindrucksvoll formuliert, kann Schrift hier also bereits dazu dienen, den narrativen, mündlichen Part der Führung, der, wie es die Ausführungen zum Sammlungsbesuch in den Museologien zeigen, für die frühe Museumssituation so selbstverständlich war, wenigstens teilweise zu ersetzen. Und sogar für die Bezeichnung der taxonomischen Ordnungselemente führt Major eine Beschriftung ein. Hierzu könnten, so Major, schmale Holzklötze dienen, die auf der Längsseite ein Etikett mit Beschriftung tragen und an den entsprechenden Stellen auf den Repositorien platziert werden.³⁶ Die Besucher könn-

32 Vgl. Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 61f., S. 63f., S. 68f.

33 Vgl. Major: Bedencken (Anm. 1), Kapitel 8.

34 Vgl. Major: Bedencken (Anm. 1), Kapitel 8, § 8.

35 Major: Bedencken (Anm. 1), Kapitel 8, § 9.

36 Major: Bedencken (Anm. 1), Kapitel 8, § 11.

ten sich die Taxa nun selbst lesend erschließen. Gerade diese Idee einer Verschriftlichung der taxonomischen Ordnungselemente im Raum zeigt, wie sehr Major die Sammlungspräsentation bereits im Sinne der Wissensvermittlung denkt.

Majors System enthält, wie das von Sturm beschriebene, ein Moment der Variabilität, wenn auch in weniger spektakulärer Form und unter anderen Vorzeichen. Die Kästchen sind als einzelne Ordnungselemente frei beweglich. Sie sollen auf Lücke gestellt werden. Auf diese Weise kann je nach Entwicklung von Bestand und Ordnungssystem stets ergänzt werden. Geht Sturms Präsentationsform von einer festgefügt Taxonomie aus, in welche die Objekte eingepasst sind, so entwirft Major ein System, das Neusortierungen und Ergänzungen erlaubt und damit die im Fluss befindliche Entwicklung der Klassifikationssysteme berücksichtigt.³⁷

Zum Aspekt der Ordnung kommt ein weiterer, zunächst recht trivial anmutender Faktor ins Spiel: der ständige Zuwachs und die schiere Menge der Objekte. In den museumsgeschichtlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts sollte die sukzessive Vervielfachung der Bestände ein wesentlicher Motor der Veränderung werden. Die Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts glichen universal verfassten Kompositionen von Einzelobjekten, die zuweilen sogar in nur einem Raum Platz hatten. Die neuen Museen bestanden dagegen aus mehreren, separat systematisierten Sammlungsbereichen, in welchen sich immer mehr Objekte akkumulierten. Auch wenn es in den Museologien von Sturm und Major also um die Details der Gestaltung von Kästchen, Schubladen und Schränken geht, so zeigt sich gerade an diesem Punkt, wie unterschiedlich beide Protagonisten die verschiedenen Funktionen einer Sammlung angesichts dieser Neuerungen priorisieren. Steht bei Sturm der Präsentationscharakter im Vordergrund, so betont Major ihre Eigenschaft als variable, neuen Ergebnissen anpassbare Forschungs-umgebung.

Ganz anders wiederum ist es bei Neickel. Gegenüber den detaillierten Vorschlägen seiner Vorgänger ist seine Anleitung zur Präsentation geradezu schlicht, dafür aber konzeptionell besonders aufgeladen. Ihre Grundidee hat Neickel in seinem Frontispiz auch bildlich umgesetzt. Bei der Schilderung des Sammlungsmobiliars beschränkt er sich fast ausschließlich auf ‚Repositoria‘ – einfache, offene Regale. In solchen Regalen sind die Objekte untergebracht, aber auch Bücher, und zwar Kataloge anderer Sammlungen, die zur Bestimmung der Objekte dienen sollen. Der Tisch in der Mitte fungiert als Arbeitsfläche, auf der Objekte und Bücher zusammenkommen.³⁸ So einfach diese Vorschläge scheinen, so sehr zielen sie in das Herz des Museumskonzepts Neickels. Sein Thema ist weder das Kalibrieren neuer Klassifikationssysteme, noch die effektvolle Präsentation einer Sammlungsordnung. Bei ihm ist die Sammlung das Instrument eines Händlers

37 Zu einer vergleichbaren „inneren Mobilisierung“ in Sammlungsschränken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Anke te Heesen: Vom Einräumen der Erkenntnis. In: auf \ zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Hg. von ders. und Anette Michels. Berlin 2007, S. 90–97, hier 94f.

38 Vgl. Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 421–423.

oder Apothekers, dem es im Wesentlichen um die richtige Bestimmung der Objekte geht. Der Konnex von Objekt und Buch, oder, wie es bei Neickel heißt „Bild und Überschrift“,³⁹ ist hierfür zentral:

Wer derohalben mit Nutzen ein Raritaeten-Cabinet besitzen will, der erwahle dabey auch eine kleine Bibliothec von solchen Buechern, die mit dem Inhalt des Cabinets ueberein kommen, sich anzuschaffen: Denn findet ein Besitzer in seinem Cabinet dieses oder jenes Bild, so er nicht kennet, so findet er in denen Buechern die Überschrift, oder deutlicher zu sagen, er wird aus den Buechern sodann die Beschreibung desselben ersehen.⁴⁰

In der „Vernunfft-Kammer“

Die konzeptionellen Unterschiede der drei Museologien zeigen sich also in Detailfragen der Sammlungsorganisation. Ein weiterer Aspekt, an dem diese besonders deutlich werden, ist die Frage der Begrifflichkeit. Wie soll man eine Sammlung nennen? Johann Daniel Major stellt nahezu 40 Begriffe für Sammlungen vor. Hierzu zählen neben den eher erwartbaren Benennungen „Kunstkammer“ und „Museum“ etwa auch die Bezeichnungen „Tameothesa“ – „Behältnüß außeresenen Vorraths“, „Thaumatheca“ – „Wunder-Behältnüß“ oder „Technicothesa“ – „Kunst-Gemach“.⁴¹ Die treffendste Wahl ist für ihn „Naturalien-Gemächer, Schraenck / und Kammern“,⁴² auch hier zeigt sich wieder seine Priorisierung dieses Sammlungsbereichs. „Kunst-Kammer“ erscheint ihm entsprechend unpassend⁴³ – überhaupt hält er eine Trennung beider Sammlungsbereiche für sinnvoll. Aber auch das, wie Major anmerkt, nur selten gebrauchte Wort „Vernunfft-Kammer“ ist für ihn eine Option.⁴⁴

Leonhard Christoph Sturm schließt an Majors Überlegungen an. Auch er wählt schließlich „Kunstkammer“ als zu einseitig ab, auch wenn er sich, anders als Major, gegen eine Trennung der Sammlungsbereiche ausspricht. Er plädiert stattdessen für den integrativeren Begriff „Raritäten“, der namensgebend für seine Publikation ist.⁴⁵

Für Neickel ist die Frage der Begrifflichkeit wesentlich essentieller. Der Konnex von Objekt und Buch, der in seinem Buch der Gestaltung des Sammlungsraumes

39 Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 7.

40 Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 7f. Zu diesem Konnex anhand der Kunstkammer in der Nürnberger Stadtbibliothek vgl. Eva Dolezel: Hier findet man Bild und Überschrift. Die Sammlung in der Nürnberger Stadtbibliothek und die Kunstkammerkultur der Frühen Neuzeit. In: *Wunderkammer im Wissensraum. Die Memorabilien der Stadtbibliothek Nürnberg im Kontext städtischer Sammlungskulturen*. Hg. von Christine Sauer. Wiesbaden 2021, S. 1–15.

41 Vgl. Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 4 und 5, bes. Kap. 5, § 13–15.

42 Vgl. Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 5, § 20.

43 Vgl. Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 5, § 19.

44 Vgl. Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 5, § 18.

45 Vgl. Sturm: *Raritäten-Kammer* (Anm. 1), S. 15–18.

zugrunde liegt, ist auch bei seiner Wahl der Begrifflichkeit leitend. Sein am Beginn des Buches stehendes Kapitel mit der Überschrift „Wie solche Raritäten-Behältnisse genennet werden?“ mündet in einem Plädoyer für den Begriff „Museum“:

Ich meines Theils erwahle und recommandire dasjenige Behaeltniß, so wir unter dem Namen eines Musei betrachtet haben, und lebe der Hoffnung, es werden viele hierinnen mit mir einstimmig seyn, weil man mit Recht ueber die Thuere eines solchen Musei setzen kan: Hier findet man Bild und Überschrift.⁴⁶

Neickels Begriffswahl verweist auf die lange Geschichte des Begriffs „Museum“, die dessen Assoziation mit den im Rahmen der Französischen Revolution entstandenen Häusern und ihren Nachfolgern vorausgeht. Als Neickels *Museographia* erscheint, ist der Begriff als Bezeichnung für eine Gelehrtensammlung bereits geläufig. Er selbst erwähnt das *Museum Kircherianum*, zu nennen wären hier aber auch andere im frühen 18. Jahrhundert durch ihre gedruckten Kataloge präse Sammlungen wie etwa das 1655 erschienene *Museum Wormianum*, oder das 1696 veröffentlichte *Museum Regium*, die Publikation zur Kopenhagener Kunstkammer. Entscheidend ist der wissenspraktische Akzent dieses Begriffs, der auch in der Diskussion zur Terminologie in den Museologien immer wieder referiert wird: Das Museum wird in dieser Tradition als ein Ort des Rückzugs und des Studiums begriffen, an dem man sich sowohl Objekten als auch Büchern widmen kann.⁴⁷

Bei Neickel wird die Kunstkammer also zu einem Ort der konzentrierten Forschung am Objekt. Damit ist ein Konzept aufgerufen, das dem in der Folge von Schlossers Publikation etablierten und bis heute zum Teil nachwirkenden Topos der frühneuzeitlichen Sammlung als Ort des bloßen Staunens über Bizarrerien und Kuriositäten diametral entgegengesetzt ist. Gerade das interessierte Rudolf Berliner an den Museologien. Er stellte immer wieder die in diesen Texten propagierte Funktion der Sammlung als einen Ort des Wissens heraus.⁴⁸ Entsprechend

46 Neickel: *Museographia* (Anm. 1), S. 7. Zur Begrifflichkeit vgl. ebd., S. 1–8, vgl. auch S. 407–412.

47 Zum Begriff Museum vgl. Dolezel: *Traum vom Museum* (Anm. 23), S. 56–59. Vgl. hierzu außerdem: Paula Findlen: *The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy*. In: *Journal of the History of Collections* 1/1 (1989), S. 59–78; Melanie Blank und Julia Debelts: *Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“*. Wien 2001. Bei Major heißt es: „Muséum [...] hat seine Benennung von den beruffenen 9. Abgöttinnen / den Musen / als Vorsteher- und Hoffmeisterinnen unsers Studierens; und heist ins gemein so viel / als ein Studier-Platz oder Orth / da man scharff-sinnigen Gedancken ihre ungehinderte Freyheit / abgeseondert von dem unruhigen Pöbel lässet; wie dann absonderlich vorzeiten unfern dem Berg Olympus, ein den Musen geweihter Ort / oder auch sonst ein gewisses den Musen gefeyretes Fest / Muséum / sol geheissen haben. Heutiges Tages aber wird dieses Wort nicht allein gelehrter Leute Ihren Stuben / die voll Bücher / sondern auch ohne Bücher dergleichen Logimenten und Kammern gegeben / da allerhand rare Natur-Sachen mit Fleiß aufgehoben / und zu jedermans so wol Augen- als innerlicher gutt-philosophischer Herzens-Lust dargestellt werde.“ Major: *Bedencken* (Anm. 1), Kapitel 4, § 7.

48 Vgl. etwa am Beispiel Sturms: Berliner: *Museumslehre* (Anm. 3), S. 348.

empfand er bereits den in Schlossers Titel verwendeten Begriff der „Kunst- und Wunderkammer“ als problematisch.⁴⁹

Die Sammlung als Ort des Wissens

Die Texte von Sturm und Neickel enthalten jeweils einen Abschnitt, der sich mit dem Sammlungsbesuch beschäftigt. Hier bestätigt sich das Bild der Sammlung als einem Ort der Forschung und Vermittlung. Die von Sturm aufgeführten Empfehlungen werden bei Neickel zu einer Liste von 25 Regeln, die den Besuch in der Kunstkammer gestalten, eine Vor- und Nachbereitung desselben vorsehen und sogar ein Set von Fragen an den Kustos enthalten.⁵⁰ Der Kustos ist der Schlüssel zur Sammlung, ohne seine Führung kann sie nicht erkundet werden, er bietet dem Besucher mit seinen Erläuterungen eine narrative Erschließung der Objekte. In einem Sammlungsraum, der, im Unterschied zur heutigen Museumssituation, nicht mit einer konsequenten Vitrinenpräsentation ausgestattet ist, in dem die Objekte also auf offenen Regalen, auf Tischen oder in Schränken untergebracht sind, gewährt der Kustos zudem den Zugang zu den Objekten, indem er sie herunterreicht und Schranktüren oder Schubladen öffnet. Zugleich soll der Besucher sich so verhalten, dass er in dieser die Objekte kaum schützenden Präsentation keinen Schaden anrichtet.⁵¹

Der Besucher soll vor Ort Bildmaterial zu Kunstkammerobjekten benutzen und durch die Lektüre der einschlägigen gedruckten Sammlungskataloge vorgebildet sein. Neickel schreibt:

Endlich und zuletzt soll man nicht ganz unwissend und unerfahren ein Museum besuchen, weil derjenige davon eben so viel Nutzen hat, als wenn ein Esel dahinein gezogen würde; darum thut man wohl, wenn man vorher schon einige dergleichen Bücher durchgeblättert, welche in dem diesem Buche zu Ende des II. Theils angehängten Catalogo angeführt sind.⁵²

Sturm dagegen fügt seiner als didaktischen Handreichung konzipierten Museologie ein mit Erläuterungen versehenes *musée imaginaire* der Kunstkammerobjekte

49 In einer Fußnote heißt es bei Berliner: „Die Ehrlichkeit verlangt das offene Bekenntnis, daß ich die Grundauffassung und damit auch viele Einzelheiten in J. v. Schlossers Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance (Leipzig 1908) – aller Verehrung unbeschadet – für verfehlt halte: schon der Titel ist falsch. Dies Urteil gilt auch für die in seinem Schatten Wandlenden.“ Berliner: Museumslehre (Anm. 3), S. 328, Anm. 9.

50 Vgl. Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 4–9; Neickel: Museographia (Anm. 1), S. 454–458.

51 „16) Die Vorsichtigkeit ist in Museis auch vonnöthen, damit man nicht durch Unvorsichtigkeit etwas umstosse, oder fallen lasse und zerbreche, weil solches disrenommerlich. 17) So will es sich auch nicht schicken, daß man selbst alles herunter lange, und besehe, sondern ein honetter Mensch lässet sichs von dem Führer selbst reichen, welches viel besser stehet.“ Neickel: Museographia (Anm. 1), S. 456.

52 Neickel: Museographia (Anm. 1), S. 457.

hinzu, das ein Grundwissen in diesem Bereich vermitteln soll.⁵³ Die von den Repositorien heruntergereichten Objekte können auf dem Tisch näher betrachtet, sie können beschrieben, gezeichnet und mit einem Mikroskop untersucht werden. Auch ihre Größe und Farbe soll dokumentiert werden. Zudem soll der Besucher die räumliche und damit auch systematische Anlage der Sammlung möglichst genau notieren.

Das bei Sturm und Neickel vermittelte Bild frühneuzeitlicher musealer Praxis überrascht wegen der Schilderung eines intimen Umgangs mit den Objekten, der in einem heutigen Museum undenkbar ist. Vieles von dem, was hier beschrieben ist, war tatsächlich gängige Praxis, darüber geben Sammlungs- und Reisebeschreibungen der Zeit Auskunft.⁵⁴ Überraschend ist aber auch die Strenge, die in den Regeln zum Sammlungsbesuch zu Tage tritt. Die Sammlungsobjekte sind hier keineswegs Elemente einer dekorativen, auf ästhetische Wirkung abzielenden Komposition. Sie sind vielmehr Untersuchungsgegenstände, die es mit allen Sinnen zu erkunden und deren Platz in der Ordnung des in der Sammlung zusammengebrachten Wissens es zu erörtern gilt.

Bei allen Unterschieden in der Ausrichtung der drei Museologien sind sich Major, Sturm und Neickel einig: Die Sammlung ist primär ein Ort der Wissensgenerierung und -vermittlung. Das für eine universal angelegte Sammlung typische Zusammenspiel vielgestaltiger Objekte ist dabei eher ein Hinderungsgrund. In Sturms Regeln zum Sammlungsbesuch findet sich die Forderung nach einer Fokussierung auf einzelne Sammlungsobjekte, die eben diese Vielfalt ausblendet: „Man soll bloß auff die Dinge sehen und mercken / welche der Führer zeigt / und von den übrigen Sachen das Gemüthe so wohl als die Augen abziehen / sonst hat man viel gesehen / und gewißlich nichts gemercket.“⁵⁵ Ein ähnlicher Gedanke steht auch hinter Sturms Argumentation für weiße Wände im Sammlungsraum; hier klingt er wie ein Verfechter des white cube: „Von Mahlerey muß an den Wänden und Decken nichts oder gar wenig seyn. Damit das Zimmer an sich selbst zwar nett sey / aber nichts habe, das die Augen an sich ziehen könne / ohne die darinnen vorhandene Curiosa.“⁵⁶ Entsprechend ist auch die zuweilen pittoreske

53 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 73–137. Hierzu heißt es einleitend: „Wenn ein angehender Reisender nur hundert Stücke von allerhand Arten der Rariäten versteht / kann er schon mit Reputation und Nutzen in frembden Ländern Raritäten-kammern zu besehen / und sich leichtlich dadurch den Weg zu besserer Kundschaft bahnen. Derowegen will ich in diesem Theil die jenigen Raritäten / welche ich auff den Abrissen vorgestellt / also auslegen / daß von jeder etwas Merckwürdiges gemeldet werde / so viel nemlich Anleitung geben kann / von den Aufsehern der Raritäten-Kammern und anderen Curieusen Persohnen noch weitere Nachricht herauszu locken.“ Ebd., S. 73.

54 Vgl. hierzu: Constance Classen: *Museum Manners. The Sensory Life of the Early Museum*, in: *Journal of Social History* 40 (2007), S. 895–914; zum Sammlungsbesuch in der frühen Neuzeit vgl. außerdem Michaela Völkel: *Schlossbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*. München, Berlin 2007, S. 23–30.

55 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 7.

56 Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 19.

Anmutung frühneuzeitlicher Sammlungsanordnungen für Sturm ein negativ besetzter Topos.⁵⁷

Das Museum entsteht im Buch

Die Museologien von Johann Daniel Major, Leonhard Christoph Sturm und Kaspar Friedrich Neickel zeugen davon, dass viele Fragen des Musealen bereits im 17. Jahrhundert eingehend diskutiert wurden. Das Museum galt lange Zeit als eine Erfindung des 19. Jahrhunderts.⁵⁸ Inzwischen ist jedoch deutlich geworden, dass die Anfänge dieser Institution bereits im 18. Jahrhundert zu finden sind und dass wesentliche Charakteristika des modernen Museums, wie Gemeinnützigkeit, Wissenschaftlichkeit und öffentliche Zugänglichkeit, lange vor der Französischen Revolution in vielen Häusern Realität waren.⁵⁹ Und gerade in den um 1700 entstandenen museologischen Texten zeigt sich, wie früh grundlegende Parameter der Theorie dieser Institution schon gesetzt waren. Wer in dieser Zeit eine Sammlung anlegte, hatte nicht nur einzelne Objekte und deren Ordnung vor Augen, er war auch mit Fragen der Präsentation beschäftigt, er interessierte sich für die Auswahl adäquater Räumlichkeiten und des geeigneten Mobiliars, dafür, wie eine auf dem Papier entworfene Systematik im Raum und mit dreidimensionalen Objekten visualisierbar ist. Er fragte sich, wie eine Sammlung so genutzt werden konnte, dass sie der Forschung und Vermittlung dienen konnte.

Dass all dies Thema in den Museologien ist, zeigt nicht nur, wie sehr der Sammlungstyp Kunstkammer als eine frühe Form des Museums gesehen werden kann – es macht die Texte von Major, Sturm und Neickel auch zu einer entscheidenden Quelle für eine sammlungshistorische Forschung, die Aspekte der materiellen Kultur in den Vordergrund stellt. Sie sind eine wertvolle Ergänzung zu Quellen wie Reise- und Sammlungsbeschreibungen, wenn es um den Umgang mit den Objekten im Austausch zwischen Besuchern und Kustoden geht und sie zeigen wichtige Aspekte auf zur Anlage des heute nur noch selten erhaltenen Sammlungsmobiliars und seinen Bezügen zu den Wissens- und Ordnungskonzepten der Zeit.

57 „Also wird man in berühmten Orten finden / daß eine Ordnung darnach gemacht worden / wie man gemeinet / daß dem Auge eine gute veüe gemacht wurde. Da wird man zum Exempel verschlossene Schräncke finden/ da die raresten oder kleinern Sorten auffbewahret werden. Oben auff solchem Schranck wird in der Mitte eine künstliche Uhr stehen / auff einer Seite derselben ein fliegender Fisch / auff der andern ein Scinicus Aegypticus mit den Köpfen gegen einander auff kleinen artigen Postamentgen liegen. Unter dem Schranck wird man einen Crocodilien-Kopff kaum zu sehen bekommen. Solche Eintheilung zeigt einen Aufseher an / der sich wenig bekümmert / ob es verständigen und gelehrten Leuten gefalle / wenn er nur eines grossen unwissenden Hauffens Beyfall erhält.“ Sturm: Raritäten-Kammer (Anm. 1), S. 22f.

58 Vgl. etwa Volker Plagemann: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation. München 1967; Walter Grasskamp: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981; Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914. Darmstadt 1994.

59 Vgl. Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815. Hg. von Bénédicte Savoy. Mainz 2006.

Insbesondere Leonhard Christoph Sturms *Geöffnete Raritätenkammer* steht zudem für einen konzeptionellen Wandel, der die Sammlungskultur des 18. Jahrhunderts bestimmen sollte. Sieht man die Kunstkammer nicht als einen starren, historisch eingehegten Sammlungstyp, sondern als eine frühe, in Entwicklung begriffene Form des Musealen mit vielen Varianten, so eröffnet sich hier eine weitreichende Perspektive. Sturms „Raritäten-Haus“ weist den Weg in ein 18. Jahrhundert, das keineswegs nur die Entwicklung hin zum Spartenmuseum kannte, sondern in dem vielerorts auch universal angelegte Museen entstanden, wie er sie mit seinem Idealmuseum skizziert.

Materielle Zeugen der europäisch-indigenen Kontaktgeschichte in Kunstkammer und Museum und der Wandel ihrer Narrative

Zwei Beispiele aus Nordamerika

Viola König

An zwei Beispielen aus dem indigenen Nordamerika, die sich heute in europäischen Museen befinden, wird die Komplexität von unterschiedlichen Narrativen aufgezeigt, die sie seit dem Herauslösen aus ihrem ursprünglichen Kontext auf ihren langen Reisen begleitet haben. Der sog. „Stellersche Schirmhut“ von den Aleuten gelangte bereits Mitte des 18. Jahrhunderts in die „Kunstkamera“, dem Museum für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg. Der neun Meter lange „Wappenfahl der Tsimhian“ des Ethnologischen Museums Berlin, auch als „Totempfahl“ bekannt, wurde Ende des 19. Jahrhunderts aus British Columbia in Kanada nach Deutschland verschifft und wird ab Herbst 2022 im Humboldt Forum Berlin ausgestellt. Die beiden Werke sind repräsentativ für das Repertoire, das Sammler in Nordwestamerika für europäische Museen anhäufte. Unterschiedliche Schriftquellen dienen als Instrumente, um die Objektbiographien zu rekonstruieren und den mehrfachen Wandel ihrer Narrative aufzuzeigen.

Einleitung

„Exotische“ Objekte in den europäischen Wunderkammern der Frühen Neuzeit dienten nicht nur dazu, das Staunen der Besucher ob ihrer wunderlichen Erscheinungsform, häufig unbekannter Materialität und Funktion zu erwecken, sondern sie sollten zuvorderst die Weltläufigkeit der sammelnden lokalen Fürsten Europas belegen. Die individuellen Biographien der ‚Exotica‘ waren ebenso wenig von Interesse wie das Wissen der Herkunftsgesellschaften, das sich in ihnen verbarg. Die wenigen sachlichen Hinweise, die es zum Zeitpunkt des Aufstellens in einer Wunderkammer gegeben haben mag, gingen verloren oder gelangten bestenfalls an separierte Orte, wo sie heute nicht unbedingt zu erwarten sind. Für die Rekonstruktion von Objektbiographien der Sammlungen aus Asien, den Amerikas, Afrika und Ozeanien in Wunderkammern und Museen, ist die Aufspürung solcher Quellen Voraussetzung. Die Objektbiographien lassen spezifische Erzählmuster erkennen, die die ‚Originale‘ auf ihren langen Reisen und beim Wandel ihrer ursprünglichen Funktion begleiten, oder die sich später infolge der Schaffung von Nachbildungen ergeben. Unterschiedliche Narrative entstehen aber auch durch die Betrachtung der Objekte aus divergierenden historischen und

geographischen Perspektiven, sowie durch den Anspruch auf Deutungshoheit wechselnder Besitzer, die sie „zum Sprechen bringen“ wollen.¹

Lange Zeit inszenierten Ausstellungen in europäischen Museen die sogenannten ‚Ethnographica‘ mit spezifischen Narrativen, z.B. als Repräsentanten angeblich typischer Lebensformen in fernen Welten, verschwiegen dabei aber den kolonialen Kontext. Aktuelle Präsentationen fokussieren auf das Narrativ der – häufig gewaltsamen – Aneignung, Entfremdung und Translokation in einen neuen Kontext mit einhergehendem Funktionswandel, z.B. als Kunstwerk europäischer Definition. Diskutiert wird die Frage, inwieweit Ethnographica bestimmte Narrative bedienen, z.B. eine koloniale Ideologie oder die eingangs erwähnte zur Schau gestellte Weltläufigkeit an europäischen Fürstenhöfen. Das Narrativ des Sammelns und Bewahrens von indigenen Belegstücken als Nachweis erfolgreicher Expeditionen und Forschungen ist unter anderem Thema dieses Beitrags.

Von verlorenem und verborgenem Wissen ist keineswegs nur für die frühen Kunstkammern auszugehen, sondern noch im späten 19. Jahrhundert wurden Gegenstände für Museen gesammelt, ohne ihre Provenienzen ausreichend zu dokumentieren. Es war wichtig, die Objekte für Kunstkammern und Museen zu ‚sichern‘, nicht aber Daten über ihren ursprünglichen Kontext, sofern dieser überhaupt bekannt war.

Die Erforschung von Sammlungsgeschichte und Objektbiographien gehört zu den kuratorischen Grundaufgaben in ethnologischen Museen, seit es diese europäische Institution gibt mit ihrem Fokus auf transkulturelle Gegenstände, die per se Fragen nach Herkunft, Funktion und Kontext provozieren. Ein Teilbereich, die sog. ‚Provenienzforschung‘, steht aktuell im Fokus der öffentlichen Debatten. Dieser Begriff ist aus der kunsthistorischen Forschung über den Verbleib von NS-Raubgut bekannt geworden. Seit einigen Jahren wird er auch bei der Ermittlung der Provenienzen ethnographischer Sammlungen aus kolonialem Kontext angewendet.

Doch Fragen im Sinne von ‚wann und wo, wie und durch wen‘ ein Objekt in die Wunderkammer oder ins Museum gelangte, reichen nicht aus. Die Reduzierung auf die Erforschung der Provenienzen lassen Materialität, Herstellungsprozess, Funktion, sozial-kulturellen Kontext, spirituelle Qualitäten und den Wandel durch Transfers außer Acht. Unterschiedliche Wissenskategorien und Glaubenssysteme prallen in einer alten Wunderkammer oder in einem vollgestopften Museumsdepot in materialisierter Form aufeinander. Die Objektkategorien sind unterschiedlich gut erforscht, z.B. wurde Masken stets mehr Aufmerksamkeit zuteil als Jagdgerät oder Waffen. Die möglichen Konsequenzen der Aufbewahrung der Sammlungen über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte in einer Wunderkammer

1 Zum ‚Wechsel der Erzählposition‘ siehe Viola König: Einführung. Konzept zur Präsentation der außereuropäischen Sammlungen im Humboldt-Forum 2008. In: dies. und Andrea Scholz: Der lange Weg zum Humboldt-Forum. Der Prozess 1999–2012. Baessler Archiv No. 59. Berlin 2012, S. 125–126; dies.: Welten in Bewegung: Das Ethnologische Museum im Humboldt-Forum. In: Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Planungen – Prozesse – Perspektiven. München 2013, S. 82–97, hier S. 83–87.

oder in einem Museum, d.h. die Narrative von Verlust, sei es an Wissen, Kraft und Macht der Objekte, oder ihr Bedeutungswandel, wurden nicht wahrgenommen. Es fehlte an Bewusstsein, Interesse, aber auch Kompetenz dafür.

Quellen und Methoden

Objekte aus Nordamerika, die sich in ethnographischen Kunstkammern und Museen befinden, beinhalten Wissen, das in der oralen Tradition der indigenen Herkunftsgesellschaften von Generation zu Generation überliefert wurde. Befragungen im Rahmen von ethnologischen Feldforschungen in der Ursprungsregion machten es in einigen Fällen möglich, dieses zu rekonstruieren und schriftlich aufzuzeichnen. Seit ca. 30 Jahren wird diese Methode durch den Besuch von Angehörigen der Herkunftsgesellschaften und Sichtung der Sammlungen ihrer Vorfahren in Europa nachhaltig ergänzt und korrigiert. Bestimmte Objekte – im europäischen Verständnis – stellen in der Tradition der Nachkommen machtvolle Akteure dar, z.B. Throne, Masken und Insignien, oder dienen als Behältnisse von Kraft und Wissen, z.B. Instrumente, Figuren und „heilige Bündel“. Der Akt der Re-Subjektivierung bzw. Wiederbelebung einer als gewaltsam empfundenen Objektivierung im Museum erfordert einen Wechsel der Erzählposition von den europäischen Sammlern und Kustoden hin zu den Nachkommen der Produzenten.

Doch kann dies überhaupt in einer musealen Umgebung funktionieren? Unter den Nachkommen der Herkunftsgesellschaften gibt es unterschiedliche Meinungen darüber, welche Auswirkungen das Verbringen in ein europäisches Raritätenkabinett oder in ein westliches Museum, in Vitrinen oder Depotschränke, auf die Objekte hat. Von der Forderung nach Restitution bis zur Feststellung der Unwirksamkeit von Substanzen und Kraftverlust der Gegenstände über die Jahrhunderte variieren die Positionen und die Interpretationen der Deutungshoheit, selbst innerhalb ein und derselben Community.

Die im Folgenden diskutierten Beispiele – ein Jagdsichtschutz bzw. Visier von den Aleuten in einer Kunstkammer sowie ein Totempfahl aus British Columbia in einem Museum – belegen die Komplexität von Narrativen, u.a. bedingt durch den Wandel, den die jeweilige Objektgattung durchlaufen hat, auf sehr unterschiedliche Weise. In beiden Fällen scheinen orale Quellen nach aktuellem Forschungsstand nicht zur Verfügung zu stehen. Die vorhandenen schriftlichen und medialen Quellen werden hier gezielt als Instrumente genutzt, um den Objektbiographien und Narrativen der beiden ausgewählten Objekte auf die Spur zu kommen. Dazu zählen: Museumsinventare und Online-Datenbanken, Reisetagebücher und Expeditionsberichte, Biographien und Korrespondenzen, Verkaufsakten und Rechnungen, Fotografien und Tonaufnahmen.² Ein Teil des

2 Für historische Fotografien fehlt häufig der Kontext. Sammler des 19. Jahrhunderts erwarben in beachtlichem Umfang Fotoabzüge im Handel, ohne den Inhalt der Bilder zu kennen. Vgl. Elizabeth Edwards: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford 2001 (Berg 2020).

Materials befindet sich in schwer zugänglichen Archiven wie in Privatbesitz oder in russischen Institutionen und ist durch die wissenschaftliche Sekundärliteratur bekannt.³

Herausforderungen der Kommunikation

Die Sprachenvielfalt der Originalquellen zu Sammlungen aus Nordamerika ist beträchtlich: Die Reiseberichte und Korrespondenzen sind auf Deutsch, Englisch, Französisch, Spanisch, Russisch, sowie in skandinavischen und baltischen Sprachen abgefasst. Übersetzungen sind mit Vorsicht zu nutzen, da fehlerhaft, ungenau oder unvollständig. Um die Hürde der Verständigung in verschiedenen europäischen Schriftsprachen zu umgehen, entwickelten sich kreolische Sprachen wie z.B. das Kodiak-Russisch-Kreol in Alaska oder der Chinook-Jargon an der pazifischen Nordwestküste Amerikas. Adrian Jacobsen, von dem unten ausführlich die Rede sein wird, beschrieb den Chinook-Jargon 1881 als ein internationales Sprachgemisch, das sich an der Westküste aus den Handelsbeziehungen entwickelt habe. Grundstock sei die Chinook-Sprache mit einem erheblichen Anteil an chinesischen, hawaiianischen, englischen und französischen Ausdrücken: „Gegenwärtig ist diese Pêle-Mêle so allgemein bekannt, dass sich mitunter selbst Weiße an der Küste darin ausschließlich unterhalten“.⁴

Chagudaġ – der Stellersche Schirmhut von den Aleuten

Seit 1719 war die Wunderkammer des russischen Zaren Peter I. für die Öffentlichkeit zugänglich. Sie hatte von Anbeginn den Anspruch, eine Institution der Bildung und Wissenschaft zu sein. Heute beherbergt das offiziell als „Kunstkamera“ bezeichnete Gebäude das „Museum für Anthropologie und Ethnographie“ und ist Forschungsinstitut der Russischen Akademie der Wissenschaften. Die Sammlungen der russischen Expeditionen befinden sich ebenso hier wie die Sammlungen aus den russischen Kolonien, wie Russisch-Alaska (1741–1867). Sie sind über eine Datenbank international online zugänglich. Für viele Objekte gibt es ausführliche Informationen, in anderen Fällen fehlen sie. Ein Beispiel ist die ebenso aufschlussreiche wie spannende Geschichte eines aus Alaska stammenden Chagudaġ, d.h. eines Jagdhutes mit Visier von den Aleuten, der Inselkette im Nordpazifik, die Amerika und Asien geographisch verbindet (Abb.1).

3 Auch die Nachfahren der indigenen Gesellschaften machen sich vorhandene Publikationen und Online-Datenbanken zunutze, integrieren sie zuweilen gar in die eigene orale Tradition, siehe z.B. die Website des U'mista Cultural Centre, Sektion „The Kwakwaka'wakw Tribes“, URL: <https://www.umista.ca/pages/kwakwakawakw-tribes> (28.03.2022).

4 Adrian J. Jacobsen: Capitain Jacobsen's Reise an der Nordwestküste Amerikas, 1881–1883. Hg. von A. Woldt. Leipzig 1884. Reprint Hg. von Viola König. Hildesheim 2013, S. 7.



Abb. 1: Schirmhut der Aleuten (МАЭ № 2868–23),
Tausch auf der 2. Kamtschatka Expedition des Vitus Bering am 4./5. September 1741.
© Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera)

Der englische Text in der Datenbank lautet:

Title: Peak.

Ethnicity: Aleutians.

Date: 18th century.

Collectors-person: Unknown.

Material: wood, ivory, paint, sea lion whisker, seal sinew.

Dimensions: length 33.5 cm, width 21cm, height 10 cm.

Figurine: height 3.4 cm, width 1.6 cm. Publications Available in Russian.

Corpus: Ethnography of America. Albums Aleutians.⁵

Über zwei unterschiedliche Forschungsansätze konnte der Hintergrund der langen Reise des Visiers ermittelt werden.

1. Lydia Black, eine amerikanisch-russische Expertin für Chagudał aus Alaska, studierte bereits in den 1980ern intensiv die alten Sammlungen in St. Petersburg und stieß dort auf mehrere alte Visiere und Hüte von den Aleuten. Die Einsicht in Expeditionsakten ermöglichte es Black, die Spur der Chagudał von St. Petersburg nach Alaska zu verfolgen. Sie konnte den Akten entnehmen, dass zwei der Hüte im Jahre 1741 von Teilnehmern an der ‚Zweiten Kamtschatka-Expedition‘ unter dem Kommando des Kapitäns Vitus Bering gesammelt wurden.⁶ Jahre später zitierte Black aus verschiedenen russischen Quellen den genauen Erwerbsumstand, d.h. das Treffen der Unangan (Aleuten) mit Berings Mannschaft

5 URL: <http://collection.kunstkamera.ru/en/entity/OBJECT/62583?query=%202868-23%20&index=0> (01.01.2021).

6 Lydia Black: *Glory Remembered. Wooden Headgear of Alaska Sea Hunters.* Juneau, AK 1991, S. 41f. und Fig. 36.

nebst Beschreibung zweier typischer Chagudaĥ: „The Americans offered gifts, two wooden visors, colored green and red on the inside (one decorated with a bone figurine of a man)“.⁷

2. Auf der Suche nach der Provenienz von Sammlungen aus Alaska in deutschen Museen war ich Anfang der 1990er auf einen Chagudaĥ in einer deutschsprachigen Originalquelle gestoßen. Der berühmte deutsche Forscher Georg Friedrich Steller beschrieb das Exemplar und den Vorgang des Eintauschens am 4./5. September 1741 in seinem Reisetagebuch „Reise von Kamtschatka nach Amerika mit dem Commandeur-Capitän Bering“.⁸

Stellers Beschreibung machte mich neugierig: Existierte dieser Chagudaĥ „auf dem ein kleines von Knochen ausgeschnittes Bild oder sitzender Abgott aufgeheftet, der eine Feder im Hintern stecken hatte“ noch, und wenn wo? Steller, der 1746 auf dem Rückweg in Sibirien verstarb, hatte vorab seine 16 Kisten umfassenden Sammlungen nach St. Petersburg versendet. Da sich Stellers schriftlicher Nachlass in der Akademie der Wissenschaften befindet und die Sammlungen der ‚Zweiten Kamtschatka-Expedition‘ in die Kunstkammer gelangt waren, lag es nahe, das Visier dort zu vermuten. Als eines der wenigen noch identifizierbaren Objekte der Expedition konnte der Chagudaĥ hier tatsächlich aufgefunden werden.⁹

Black hatte Stellers Beschreibung des Visiers in ihren Publikationen nicht erwähnt, doch der Bezug zu Berings Zweiter Expedition war eindeutig. Ein Abgleich der recherchierten Quellen bestätigte, dass es sich um denselben Chagudaĥ handelt.

Ungeachtet der englisch- und deutschsprachigen Publikationen werden in den Publikationen und in der Datenbank der Kunstkamera in St. Petersburg weder die mehrfach dokumentierte Provenienz – Tauschgeschenk auf der bekannten Zweiten Kamtschatka-Expedition des Vitus Bering – noch, dass Georg Friedrich Steller das Objekt „MAE No. 2868-23“ und seinen Erwerbsumstand beschrieb, erwähnt.¹⁰

Laut Stellers Beschreibung erhielt man den Chagudaĥ nahe den Schumagin-Inseln, die von den Aleuten bzw. Unangan bewohnt wurden. Die Inseln befinden sich heute auf dem Hoheitsgebiet der USA, unweit des Festlandes der Halbinsel

7 Lydia Black: *Russians in Alaska, 1732–1867*. Fairbanks, AK 2004, S. 46f.

8 Georg Wilhelm Steller: *G.W. Steller's Reise von Kamtschatka nach Amerika mit dem Commandeur-Capitän Bering*. Hg. von P.S. Pallas. Sankt Petersburg 1793, S. 72–73. URL: https://archive.org/details/cihm_94053 (31.01.2021).

9 Viola König: *Zum Handel im Nordpazifik*. In: *Festschrift für Günter Mühlpfordt*. Bd. 6. Hg. von Erich Donnert. Köln 2002, S. 1055–1070, hier S. 1056–58.

10 Andere Zuschreibungen von Black (†2007) werden hingegen durchaus ausführlich erwähnt, z.B. der „Visor-hat“ MAE No. 4270–96 der Kodiak Eskimos, gesammelt von Fedor Verman auf der „Russian circumnavigations and half round-the-world sea expeditions“, URL: <http://collection.kunstkamera.ru/en/entity/OBJECT/14513> (30.12.2020).

Alaska. Die Shumagin Corporation, ANCSA Village Corporation for Sand Point, Alaska, wirbt auf ihrer Website mit dem Icon eines traditionellen Visiers:

The Aleut Visor, shown above to the right, was selected by the Corporation as it's [sic] logo because it reflects the rich Aleut Heritage of our Shareholders. This image was created from one of the many Aleut Visors that have been designed by Andrew Gronholdt.¹¹

Der Autor des Logos, der 1998 verstorbene dänisch-aleutische Künstler Gronholdt, vereinte in seinen neuen Chagudaĭ verschiedene Elemente historischer Hüte in Museen, darunter in der Kunstkamera von St. Petersburg.¹² Dass sich darunter ein Chagudaĭ von seinen Heimatinseln befand, konnte er aufgrund der fehlenden Daten nicht wissen. So diente ihm nicht Stellers Chagudaĭ als Vorlage, sondern andere Exemplare mit viel ungenaueren Provenienzen: „Peak [...] Aleutians [...] 19th cent. [...] Russian circumnavigations and half round-the-world sea expeditions [...] unknown sailor.“¹³

Fazit: Die ursprüngliche Funktion der Objektgattung Chagudaĭ wurde seit 300 Jahren mehrfach geändert: Vom dekorierten Sichtschutz bei der Jagd der Aleuten vor und nach dem ersten europäischen Kontakt, zum Tauschgegenstand mit Europäern, zum Requisit in Kunstkammer und Museum, zum ethnographischen Studienobjekt, zum Identifikations-Logo einer aleutischen Community von heute und schließlich zum zeitgenössischen Kunstwerk, neuerdings aus PVC anstelle von Holz. Für jede dieser Funktionsumwandlungen lässt sich eine eigene Geschichte erzählen.

Steller und seine Begleiter waren die ersten Europäer, die den nordamerikanischen Kontinent betraten. Es besteht kein Zweifel, dass es sich bei den Chagudaĭ in St. Petersburg um Originale handelt, die nicht für den Tausch oder Verkauf angefertigt wurden. Das änderte sich mit der Gründung der großen Museen in Europa und Nordamerika im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und dem Wettbewerb beim Anhäufen indigenen Kulturgutes, insbesondere an der pazifischen Nordwestküste. Es entstand eine neue Situation von Angebot und Nachfrage, die das Narrativ der seltenen, von weit her gereisten ‚Exotica‘ in den alten Wunderkammern ablöste.

11 URL: <http://www.shumagin.com> (05.01.2021).

12 Christopher Cunningham: Chagudaĭ. The Aleut bentwood visors of Andrew Gronholdt. From Issue MAY 2021. URL: <https://smallboatsmonthly.com/article/chagudax/> (13.10.2021).

13 The Kunstkamera, Collection online, Objects МАЭ № 4104–1 bis МАЭ № 4104–6; МАЭ № 4270–11; URL: <http://collection.kunstkamera.ru/en/entity/OBJECT/62584?query=peak&index=1> (01.01.2021).

Der ungewöhnliche „Wappenfahl der Tsimhian“ im Ethnologischen Museum Berlin

Die ca. 7000 Objekte umfassende Sammlung, teils aus dem nördlichen Alaska, teils aus dem kanadischen British Columbia, der aus Norwegen stammenden Brüder Adrian und Filip Jacobsen im Ethnologischen Museum Berlin ist international bekannt und partiell gut erforscht.¹⁴ Adrian Jacobsen hinterließ ein detailliertes Reisetagebuch, das gekürzt und fehlerhaft in englischer Sprache publiziert wurde.¹⁵ Bereits seit den 1990ern Jahren studieren Angehörige der von Jacobsen aufgesuchten Gruppen aus Alaska und Kanada die Sammlung ihrer Vorfahren in Berlin.¹⁶

Zwei Totempfähle, die bereits in den alten Museumsakten als „Wappenpfähle“ bezeichnet werden, bilden die in ihrer Dimension auffälligsten Objekte dieser Sammlung. Die Provenienz und der Erwerbungscontext des „Wappenpfahls der Haida“ von der Insel Haida Gwaii (IV A 2299) hat Adrian Jacobsen im Tagebuch beschrieben, doch die genaue Herkunft des von Filip Jacobsen angekauften sog. „Wappenpfahles der Tsimshian“ (IV A 7098) war bislang unbekannt. Aktuelle Recherchen deuten auf ein ungewöhnliches Narrativ für diesen Pfahl.

Die Odyssee der beiden Pfähle begann Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Transport von Kanada nach Berlin. 1945 wurden sie als Kriegsbeute der russischen Armee in die Kunstkamera nach Leningrad (St. Petersburg) verbracht und von dort in den 1970ern über Leipzig in der ehemaligen DDR zurück in das Ethnologische Museum, wo sie seither, nach kurzem Zwischenaufenthalt in einer Sonderausstellung 1992, im Dahlemer Depot lagerten (Abb. 2). Die Provenienz des Haida-Pfahls, den Adrian Jacobsen auf seiner ersten Reise im Oktober 1881 in Massett auf Haida Gwaii von Captain Jimm Stilta angekauft hatte, wird dem bekannten Künstler Charles Edenshaw zugeschrieben. Jacobsen konnte dieses Original dem Bruder des verstorbenen Besitzers abkaufen, da er den Aufstellungsplatz für die Errichtung eines eigenen Pfahles benötigte.¹⁷

Anders verhält es sich mit einem neun Meter langen Pfahl, den das Ethnologische Museum im Jahre 1895 der Hamburger Firma J.F.G. Umlauff abkaufte

14 Internationale Aufmerksamkeit erregte die in dreijähriger enger Kooperation mit der Chugach Corporation in Alaska in den Jahren 2015–2018 vorbereitete Restitution von acht Grabbeigaben, vgl. Viola König: *Germans in the North Pacific*. In: *German Representations of the Far North (17th–19th Centuries)*. Writing the Arctic. Hg. von Jan Borm und Joanna Kodzik. Cambridge 2020, S. 149–171, hier S. 162–164.

15 Jacobson: *Capitain Jacobsen's Reise* (Anm. 4), S. 381–384. Beigebunden ist: *Unter den Alaska-Eskimos*. Mit einer Einleitung von Viola König. Hildesheim 2013. *Alaskan Voyage 1881–1883*. An Expedition to the Northwest Coast of America. Translated by Erna Gunther from the German text of Adrian Woldt. Chicago, London 1977.

16 Ann Fienup-Riordan: *Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin*. *Fieldwork Turned on Its Head*. Seattle 2005; dies. und Marie Meade Ciuliamta Akluit (*Things of Our Ancestors*): *Yup'ik Elders Explore the Jacobsen Collection at the Ethnologisches Museum Berlin*. Washington 2005.

17 Jacobson: *Capitain Jacobsen's Reise* (Anm. 4), S. 38–44.



Abb. 2: Totempfähle in der sog. Bootshalle des Ethnologischen Museums Berlin Dahlem. Vorn: Künstler Charles Edenshaw (Haida), Sammler Adrian Jacobsen, angekauft Oktober 1881 in Massett auf Haida Gwaii, B.C. Hinten: der sog. „Tsimshian-Pfahl“ (EM Nr. IV A 7098), Schnitzer anonym, erworben 1884/85 von Filipp Jacobsen via Robert Cunningham in Port Essington, B.C. © Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

(EM Nr. IV A 7098 „Wappenpfahl der Tsimshian“).¹⁸ Der Pfahl gehörte zu der sogenannten ‚zweiten Sammlung Jacobsen‘, die Filip Jacobsen, Adrians jüngerem Bruder, zugeordnet wird.¹⁹ Filips Sammlung hatte zeitweise und anteilig dem Finanzier, Carl Hagenbeck, und dem Händler Umlauff gehört. Deshalb wurde der Tsimshian-Pfahl im Ethnologischen Museum Berlin nach dem letzten Verkäufer der „Sammlung Umlauff“ zugeordnet.²⁰

Den Korrespondenzen zwischen Filip und Adrian Jacobsen sowie Carl Hagenbeck und Adrian Jacobsen zufolge erhielt Filip Jacobsen während seines ersten Aufenthalts in British Columbia im Dezember 1884 von dem örtlichen Händler Robert Cunningham ein Angebot für zwei Pfähle.²¹ Die teils mit Adrian gemeinsam getätigten Ankäufe in den Jahren 1884 und 1885 waren Ergebnis einer kommerziellen Unternehmung, finanziert von Carl Hagenbeck, der seinerseits Druck ausübte, imposante Pfähle anzukaufen. Es ist daher davon auszugehen, dass Cunninghams Angebot die Reaktion auf ein energisches Drängeln seitens Filips war.

18 Der Inhaber J.F.G. Umlauff war ein Schwager des Direktors des Hamburger Tierparks, Carl Hagenbeck, und enger Geschäftspartner von Adrian Jacobsen.

19 Wolfgang Haberland: Remarks on the ‚Jacobsen Collections‘ from the Northwest Coast. In: *Culturas de la Costa Noroeste de América*. Hg. von José Luis Peset. Madrid 1989, S. 183–194, hier S. 185, 190–192.

20 Haberland: Remarks (Anm. 19), hier S. 185.

21 Ilja Labischinski: Umlauff entpacken. Der „Wappenpfahl der Tsimshian“ im Ethnologischen Museum Berlin. In: *Völkerschau-Objekte*. Hg. von Lars Frühsorge. Lübeck 2021, S. 62–71, hier S. 65–67.

Anfang Oktober war Filip in Port Essington angekommen, drei Monate später, Anfang 1885, wurden die Pfähle bereits verschifft. Ob sie sich zum Zeitpunkt des Angebots im Dezember physisch vor Ort befanden, ist nicht bekannt.²²

Der Erwerbsvorgang wirft eine Fülle von Fragen über die Beschaffung der Pfähle auf. Das Berliner Exemplar wird schon bei Ankunft als „Wappenpfahl der Tsimshian“ bezeichnet, doch weitere Informationen über seine Provenienz gibt es nicht.

Es bleibt noch der Weg, das zeitgenössische Umfeld des Erwerbs und der beteiligten Protagonisten vor Ort zu recherchieren. Gab es vergleichbare Verkäufe?

Die Beschaffungsnetzwerke von Port Essington

Über die Netzwerke von Filip Jacobsen und Robert Cunningham lassen sich Details zusammentragen. Filip hielt sich ab 1884 zum zweiten Mal in British Columbia auf.²³ Während Adrian zeitgleich als allgemein zuständiger Agent für Umlauf auf der Weltausstellung in Chicago 1892–93 agierte, erhielt Filip einen Sammlauftrag von dem bekannten deutsch-amerikanischen Kulturanthropologen Franz Boas, der in Vorbereitung der genannten Ausstellung für den Bereich der Nordwestküste verantwortlich war. Filip stellte ab Frühling 1892 die gewünschte Sammlung mit Objekten der Bella Coola (heute Nuxalk) für Boas zusammen. Leider hat Filip, anders als sein Bruder Adrian, keine Aufzeichnungen über die Erwerbsumstände der zweiten Jacobsen-Sammlung hinterlassen, was zu zahlreichen Fehlzuschreibungen führte.

Robert Cunningham, bei dem die Brüder Jacobsen ihre Einkäufe tätigten, war ein alter Bekannter von Adrian. An Bord des Küstendampfers ‚Grapler‘ trifft Adrian am 10. September 1881 erstmalig den „begüterten Händler an der Küste und Mitbesitzer von Fort Essington“, der sich, „da sein Ehegesponst eine Indianerin war, weit und breit an der Küste eines großen Einflusses bei den Indianern erfreute“.²⁴ Während der gemeinsamen Fahrten entlang der Küste lässt Cunningham Jacobsen an den einstündigen Landgängen und blitzschnellen Ankäufen von ethnographischen Gegenständen teilhaben. Diese Erwerbsmethode wird Jacobsen später auch allein anwenden.²⁵ Die Herstellung eines prächtigen Häuptlingsstuhls, der nicht veräußerlich ist, gibt er in Auftrag:

Ein Gegenstand besonderer Anziehung für mich war in diesem Dorfe ein sogenannter Häuptlingsstuhl, d.h. ein aus vier beinahe quadratmetergrossen Brettern gebildeter Sitzkasten, der mit einem tiefen Kutscherbock einige Ähnlichkeit in der Form hatte und auf den vier Innenseiten, unten, hinten,

22 Am 2. Mai 1894 erwarb das Hamburgische Museum für Völkerkunde (heute MARKK) einen der beiden Pfähle, und 1895 folgte das Berliner Museum mit dem Erwerb des anderen Pfahls (Haberland: Remarks [Anm. 19], S. 192).

23 Dieser zweite Aufenthalt mündete in eine Auswanderung (Haberland: Remarks [Anm. 19], S. 185).

24 Jacobsen: Capitain Jacobsen's Reise (Anm. 4), S. 9.

25 Jacobsen: Capitain Jacobsen's Reise (Anm. 4), S. 11.

rechts und links, mit bunten Figuren und allegorischen Darstellungen der Indianermythologie bedeckt war. Ein derartiger Sitzkasten wird platt auf die Erde vor das Feuer gerückt, während der Häuptling, oder ein hervorragender Gast darin in hockender Stellung Platz nimmt.

Da der Häuptlingsstuhl nicht verkäuflich war, so bestellte ich für das Berliner Königliche Museum ein Exemplar bei dem renommiertesten indianischen Holzschnitzer von Bella-Bella, und wurde dasselbe durch freundliche Vermittlung der Hudsons-Bay-Company späterhin über Victoria nach San Francisco gesendet [...].²⁶

Vom 14. bis 21. September ist Adrian zu Gast bei den Cunninghams in Port Essington, zum Vorteil beider, denn Adrian kauft in seinem Laden „Vorrath aus ‚guter alter Zeit‘ auf“.²⁷

Robert Cunningham, verheiratet mit Elizabeth Ryan, einer Angehörigen der Tshimsian, beginnt 1868 eine Karriere bei der mächtigen Hudsons Bay Company in Port Simpsons, wo er als fähiger „Indian trader“ gilt.²⁸ Ab 1870 macht er sich selbstständig und erwirbt mit seinem Partner Thomas Hankins zu Beginn des Jahres 1871 Land an der Mündung des Skeena Rivers, wo soeben der Goldrausch zum oberen Flusslauf begonnen hat. Sie richten einen großen Laden direkt am Fluss ein, Hankins wird zum ersten Postmaster ernannt. Hier kommen Hunderte von Goldgräbern mit Indigenen zusammen, die in der Aussicht auf lukrative Geschäfte in Massen angezogen werden. Cunningham und Partner richten eine neue Handelsroute ein. Hankins startet eine Tour entlang des alten indigenen „Fett-Trails“, der dem Nass River landeinwärts nach Hazelton folgt, und errichtet dort einen weiteren Laden. Tonnen an Ware werden nun zu steigenden Preisen in den großen „War Canoes“ der Haida, indigener Küstenbewohner, flussaufwärts geschafft. Schließlich lässt Cunningham sich bei dem kleinen Vorposten Spokeshute („Spok-sut, fall camp ground“) nieder, den er in Port Essington umbenennt.²⁹ Der Trading Post Port Essington erweist sich als strategisch perfekt, das neue Eingangstor zum Skeena. Selbst drei Großbrände können daran nichts ändern, der Wiederaufbau erfolgt jeweils umgehend. Der Name Cunningham ist nun synonym mit Port Essington.³⁰ Cunningham betreibt hier die Gründung permanenter Ansiedlungen für die indigene Bevölkerung. Sein ehemaliger Arbeitgeber, die HBC, folgt mit einem eigenen Store als wichtiger Konkurrent. Nach Ende des Goldrauschs ermöglicht das reiche Angebot an Lachs einen neuen Geschäftszweig: die Verarbeitung und Konservierung von Fisch. Port Essington boomt in den Sommermonaten, in den Wintermonaten geht die Bevölkerung auf 300–350 Einwohner

26 Jacobsen: *Capitain Jacobsen's Reise* (Anm. 4), S. 14.

27 Jacobsen: *Capitain Jacobsen's Reise* (Anm. 4), S. 18.

28 R. Geddes *Large: The Skeena, River of Destiny*. Surrey, BC 1996, S. 32 [1. Aufl.: Vancouver 1957].

29 Diese Bezeichnung war von dem dort vorbei segelnden Kapitän Vancouver 1893 für das gesamte Skeena-Gebiet verwendet worden.

30 *Large: The Skeena* (Anm. 28), S. 55.

zurück. 1884, als Filip Jacobsen dort überwintert, werden unter A.H. Sheldon eine Mission eingerichtet und eine Kirche erbaut. Cunningham stirbt 1905. Sein Sohn George baut das Unternehmen weiter aus.³¹

Während seines Aufenthalts in Port Essington im Winter 1884/85 findet Filip Jacobsen im Laden von Cunningham ein Angebot von Objekten verschiedener Gruppen vor, Tsimshian, Bella Coola (Nuxalk) und selbst die weiter entfernt in Alaska lebenden Tlingit sind vertreten. Noch im Jahre 1897 bezeichnet George Dorsey, der für das Field Museum in Chicago sammelte, Cunninghams Store als eine brauchbare Quelle für Haida- und Tsimshian-Stücke.³² Dass Filip Jacobsen in Port Essington verschiedene Gegenstände, darunter auch den Totempfahl, erwarb, ist erwiesen. Doch wie Cunningham in dessen Besitz kam, ob es sich z.B. um eine Auftragsarbeit, vielleicht irgendwo auf dem „Grease-Trail“, handelt, ist den biographischen Daten nicht zu entnehmen.

Mehr bekannt ist über einen Tsimshian-Pfahl, den Franz Boas, Filip Jacobsens Auftraggeber für Ankäufe bei den Bella Coola (Nuxalk.) zu derselben Zeit in der Gegend erwarb und zwar durch Beauftragung von Odille Morison. Morison war mit Cunninghams Frau Elizabeth verwandt. Gibt Morisons Pfahl Hinweise auf die Provenienz von Filip Jacobsens Tsimshian-Pfahl?

Odille Morison³³ und der ‚All Clans Pole‘

Odille Morison wurde 1855 in Port Simpson als Tochter des oben erwähnten kanadisch-französischen Angestellten der Hudson Bay Company und einer Tsimshian-Mutter geboren. Aufgrund ihrer Englisch- und Tsimshian-Kenntnisse arbeitete sie als Übersetzerin. Sie trifft Franz Boas 1888 in Port Essington, d.h. vier Jahre, nachdem Filip sich dort zum ersten Mal länger aufhielt. Boas engagiert Odille zunächst als Übersetzerin und Dokumentarin von Sprachquellen des Tsimshian. Später erlangt sie aufgrund ihrer Studien zu Sprache und Orthographie Anerkennung als Linguistin. Ab 1891 erhalten Odille, wie auch Filip Jacobsen und James Deans, mehrfach von Boas Geld, um Objekte für die Weltausstellung in Chicago zu sammeln. Odille wird dabei von ihrer Familie unterstützt und „beauftragt“, in der Gegend der Flüsse Nass und Skeena einen „Totempfahl mit Tsimshian-Wappentieren“ zu besorgen, und sie „sichert“ zudem in Port Essington zwei weitere Hauspfosten, so Putnams Bericht vom März 1892.³⁴ Im September bestä-

31 Daniel Clayton: *Geographies of the Lower Skeena, 1830–1920*. Master's Thesis. University of British Columbia, Vancouver, B.C. 1989, S. 59.

32 Douglas Cole: *Captured Heritage. The Scramble for Northwest Coast Artifacts*. Seattle, WA 1985, S. 67, 173.

33 Die überwiegende Schreibweise ist Morison, in Zitaten wird die Originalschreibweise wiedergegeben.

34 Aus: Frederick Putnam's report to Director General, Folder World's Columbian Exposition (1893), zitiert nach David R.M. Beck: *Unfair Labor? American Indians and the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago*. Lincoln, NE 2019, S. 61–62 und Anm. 42. Cole erwähnt die beiden „two large poles“, die Morison über Cunningham angekauft hatte (Cole: *Captured Heritage* [Anm. 32], S. 124).

tigt Putnam: „that through her work on the upper Skeena River she had acquired a ‘large totem pole with full explanation of the same’ that had ‘belonged to one of the chiefs at Metlakahtla’”.³⁵

Metlakatla liegt an der Küste, nördlich der Mündung des Skeena River. Nachforschungen von Maureen Atkinson erbrachten die bislang aufschlussreichsten Informationen über den Hintergrund von Odille Morisons Tsimshian-Pfahl:

With the assistance of Charles and her extended family, including Robert Cunningham, Odille procured the requested “implements” [...]. Boas’ wish list also included a “totem post with detailed explanation of the meaning of each figure on the same.” H. indicated that again, he was “willing to pay a good price for it,” and Odille took him at his word. We do not know who carved the large pole, but we do know that it was unique among all the poles sent to Chicago. All poles were the property of the chief and a particular family lineage; it would have been a major breach of Tsimshian protocol for her to sell property that did not belong to her family. Odille must have interpreted the importance of her collection in terms of its representativeness of all Tsimshian rather than simply of one family or even village and, therefore, had a pole either carved or located to reflect this. Sixty years later Canadian ethnologist Marius Barbeau wrote that this “all clans” pole should not be considered “genuine” since it had all Tsimshian crests carved on it.³⁶

Hier beschreibt Atkinson ein neues Narrativ; denn im Gegensatz zu den traditionellen Wappenfählen von der Nordwestküste war der von Morisons Familie in Auftrag gegebene Pfahl nicht dazu gedacht, vor einem Clan-Haus aufgestellt zu werden und die Ursprungsmythen, Geschichten und bedeutenden Ereignisse im Leben des Besitzers zu erzählen. Vielmehr musste für die Aufstellung auf der Weltausstellung in Chicago ein Totempfahl beschafft und seine Anfertigung gegebenenfalls beauftragt werden, ohne die Eigentumsrechte an den Erzählungen und den Wappentieren zu verletzen. Dennoch sollte, so Atkinsons These, der Totempfahl alle Tsimshian Clans in ihrer Gesamtheit würdig repräsentieren.

Den „All Clans Pole“ gibt es noch. Nach Ende der World Columbia Exposition im Oktober 1893 ging er zunächst in das Eigentum des Field Museums in Chicago über, welches ihn 1933 an die National Pole and Treating Company of Minneapolis

35 Zitate in Beck: *Unfair Labor?* (Anm.34), S.61–62. Beck zitiert aus der Korrespondenz in denf.W. Putnam-Papers im Peabody Museum of Anthropology, Harvard University, 1891–92.

36 Maureen Atkinson: *The “Accomplished” Odille Quintal Morison. Tsimshian Cultural Intermediary of Metlakatla, British Columbia.* In: *Recollecting. Lives of Aboriginal Women of the Canadian Northwest and Borderlands.* Hg. von Sarah Carter und Patricia Alice McCormack. Edmonton, AB 2011, S. 154. Atkinson zitiert aus: Marius Barbeau: *Totem Poles. Vol. 2. Totem Poles According to Location.* Ottawa 1950, S. 460–61.

verkaufte. In den frühen 1960ern wurde der Pfahl dem YMCA geschenkt. Heute befindet er sich in einem Camp in Nordost-Minnesota.³⁷

Bereits der Totempfahl-Kenner Marius Barbeau hielt diesen Pfahl auf keinen Fall für ‚authentisch‘: „The assortment of crests of all four phratryes of the Tsimshians on the pole shows that it was not genuine. This could not happen in actual life. Obviously, Mrs. Morrison had a carver (presumably at Port Simpson or at Metlakatla) carve a pole for the World’s Fair at Chicago“.³⁸

Mit den Ortsangaben bezog sich Barbeau auf den Bericht des erwähnten James Deans, ehemaliger HBC-Angestellter und erfahrener Sammler und, wie Morrison und Philipp Jacobsen, für die Weltausstellung in Chicago beauftragt. Deans beschrieb den Pfahl, vermutlich auf der Basis der ausführlichen Erläuterungen von Odille Morison, behauptete jedoch, dass er sich als Teil eines Hauses in einem indigenen Ort am Nass River befunden habe.³⁹

Ungeachtet der widersprüchlichen Angaben zur Lokalisierung des Pfahls, entweder vom oberen Verlauf des Flusses Skeena oder von einem Häuptling von Metlakatla an der Mündung dieses Flusses (laut Putnam) oder vom Nass River (laut Deans) geht Barbeau von einer Neuanfertigung, entweder in Port Simpson oder Metlakatla, als Auftragsarbeit für die Weltausstellung aus. Atkinsons Formulierung „had a pole either carved or located to reflect this“ lässt offen, was genau mit dem Auftrag, einen Pfahl zu ‚besorgen‘ gemeint war.

Vorläufiges Fazit: Der „All Clans Pole“ scheint nicht ‚authentisch‘ zu sein, denn die Darstellung und der Mix der Wappentiere von allen vier Clans der Tsimshians widerspricht den traditionellen Vorschriften. Morisons Pfahl unterscheidet sich somit von Adrians originalem „Wappenpfahl der Haidas“, der die Geschichte seines Besitzers und die Wappentiere dessen Clans porträtiert.

Das neue, zuvor unübliche Narrativ der Repräsentanz der Tsimshian in ihrer Gesamtheit deutet auf einen Pfahl, der für eine nicht-indigene Außenwelt geschaffen wurde. Als solcher war er nun nicht mehr an einen vorbestimmten Ort seiner Aufstellung gebunden. Der Künstler und der Anfertigungsort werden in diesem Narrativ bewusst verschwiegen.

Hypothesen zur Herkunft des Berliner „Wappenpfahles der Tsimshian“

Robert Cunningham – eingeheiratetes Mitglied der indigenen Großfamilie von Odille Morison – war in den Beschaffungs- und möglicherweise Herstellungsvorgang des „All Clans Pole“ involviert. Seine Person stellt das Verbindungsglied zum Berliner Tsimshian-Pfahl dar. Odille Morison und Robert Cunningham hinterließen beide keine genauen Daten über die Herkunft der von ihnen an Franz

37 Cole: *Captured Heritage* (Anm. 32), S. 211, 344 (Anm. 80); Atkinson: *The “Accomplished” Odille Quintal Morison* (Anm. 36), S. 368, Anm. 54.

38 Barbeau: *Totem Poles* (Anm. 36), S. 460–61.

39 James Deans: *Tales from the Totems of the Hidery* Collected by James Deans. Hg. von Oscar Lovell Triggs. Chicago 1899, S. 90.

Boas bzw. Filip Jacobsen gelieferten Pfähle.⁴⁰ Sie sammelten zeitweise für denselben Auftraggeber, Franz Boas, und waren durch seine Aufträge in die Weltausstellung in Chicago involviert. Ihre Pfähle werden als ungewöhnlich und wie neu beschrieben.

In Boas' detaillierter Beschreibung von Port Essington gibt es keinen Hinweis auf eine Werkstatt.⁴¹ Dass Odilles und Filips Totempfähle tatsächlich regional und kulturell miteinander verbunden sind, d.h. beide aus der Gegend zwischen den Flüssen Skeena und Nass, dem Wohngebiet der Tsimshian, so die damalige Bezeichnung, stammen, bezeugt eine weitere Spur.

Im Zuge der christlichen Missionierung wurden Totempfähle bereits in den späten 1870ern niedergerissen und entfernt, Rituale wie der Potlatch, Anlass der Errichtung solcher Pfähle, wurden verboten und verfolgt. Doch die Pfähle der Tsimshian-Gruppen am oberen Nass River, so bei den Gitladamiks, ereilte dieses Schicksal erst um 1917/18, während die der Gitksan gar erhalten blieben.⁴² Barbeau benennt Pfähle und dokumentiert die Namen von Schnitzern zwischen den Flüssen Nass und Skeena, von der Pazifikküste bis zu ihren Oberläufen in der Gegend des heutigen Hazelton, entlang den sog. „Grease Trails“.⁴³ Einige Pfähle wurden veräußert und in alle Welt verstreut, andere verschwanden.

Der gut erhaltene Berliner Tsimshian-Pfahl weist typische Merkmale der Stilregion am Oberlauf der Flüsse Nass und Skeena auf. Für einen Vergleich mit den Pfählen dieser Region sind Ikonographie und Struktur, d.h. die Anordnung der einzelnen Komponenten, ausschlaggebend. Der Berliner Tsimshian-Pfahl weist von oben nach unten die folgenden Details auf:

1. Häuptling, Ganzkörper mit Hut und vier Ringen
2. Biber, Ganzkörper
3. Rabe, obere Hälfte
4. Mensch, Ganzkörper
5. Schwarzer Fisch mit spitz zulaufendem Schwanz, Kerben für eine aufrechte und ein Paar seitliche Flossen (Schwertwal, laut Labischinski)
6. Menschenkopf über einem sitzenden Wolfkörper (Abb. 3).

Tatsächlich stieß ich auf ein solches Exemplar in dem alten Ort Gitlaxt'aamiks im Wohngebiet der Nisga'a-Tsimshian. Gesamtkomposition, einzelne Skulpturen und

40 Über karge Angaben zur Provenienz von Cunninghams und Morisons Sammlungen klagte z.B. der für das Field Museum ankauende Anthropologe George A. Dorsey, vgl. Gitksan: A Field Trip to Hazelton in August, 1897, siehe Marjorie Myer Halpin: The Tsimshian Crest System. A Study Based on Museum Specimens and the Marius Barbeau and William Beynon Field Notes. Vancouver: Diss. University of British Columbia, 1973, S. 37–42.

41 Ronald P. Rohner und Evelyn C. Rohner: The Ethnography of Franz Boas. Letters and Diaries of Franz Boas Written on the Northwest Coast from 1886 to 1931. Translated from the German by Hedy Parker. Chicago 1969, S. 93–94.

42 Halpin: The Tsimshian Crest System (Anm. 40), S. 37f.

43 Lokale Bezeichnung „Kitwanga Gitksan Illameu Kitwancool Gitwinlku“, vgl. Barbeau: Totem Poles (Anm. 36), S. 4, 35.



Abb. 3: Ausschnitt des Berliner „Tsimshian-Pfahles“ untere Sektion: Menschenkopf über einem sitzenden Wolfskörper. © Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Claudia Obrocki.

ihr Stil stimmen mit dem Berliner Pfahl überein (Abb. 4). Der auffälligste Unterschied sind die Längenmaße. Der Pfahl von Gitlaxt'aamiks weist eine Länge von 15,24 Metern auf, der Berliner Pfahl nur neun, doch waren kürzere Originalpfähle in dieser Gegend nicht ungewöhnlich. Der Pfahl von Gitlaxt'aamiks existiert nicht mehr, jedoch ist er gut dokumentiert, sowohl auf Englisch als auch auf T_xaa Gatkw:

The Whole Being

Chief: Gook

Tribe: Eagle

Clan: Laxluuks

House: Gook

Carver: Axts'ip

Height: 50 feet

Year: circa 1860

Crest figures from top to bottom:



Abb. 4: Totempfähle Nishga in Gitlaxdamkam Nass River bei New Aiyansh. Hinten: The Whole Being Pole (Chief Gook). Aufgenommen 1913 von C.F. Newcombe. Repository Royal British Columbia Museum E589-VIII/59 Subject(s) Gitlakdamix totem pole.

1. Person of the Glacier
2. Person of the Bow of the canoe
3. Thunderbird
4. Man Underneath
5. Supernatural Halibut
6. Person named T_xaa k'awhlk (sitting)

Travelling downriver past Gitlaxt'aamiks, the pole of the Whole Being stood seventeenth in line along the river front, in front of an Eagle house called "Whole Person", belonging to an Eagle chief ʃooá. This pole disappeared before 1927: it was likely cut down and destroyed during the Christian religious revival at Gitlaxt'aamiks in 1918 along with many other poles in the village. Crest stories unknown.⁴⁴

⁴⁴ Ancient Villages & Totem Poles of the Nisga'a, URL: http://gingolx.ca/nisgaaculture/ancient_villages/gitlaxtaamiks/totempoles/17.gook.html (30.12.2020).

Das Verschiffsdatum des Berliner Pfahls 1885 liegt innerhalb des Zeitraums der Anfertigung dieses Pfahls um 1860 und seiner Zerstörung um 1918. Auch wenn sich die beiden Pfähle in der Anordnung und Ausführung von sechs Details unterscheiden, sind die Übereinstimmungen im Vergleich mit anderen bekannten Exemplaren augenfällig.⁴⁵

Zu Zeiten von Robert Cunningham und Filip Jacobsens stand der Gitlaxt'aamiks-Pfahl noch gut sichtbar am Flussufer vor dem Haus des Adler Clans, das als „Whole Person“ bezeichnet wurde und dem „Chief ʃooá“ gehörte.

Hier enden die Spuren. Der Berliner Tsimshian-Pfahl und Odille Morisons „All Clan Pole“ weisen beide Aspekte des ‚Nicht-Authentischen‘ auf. Bei beiden fehlen Hinweise auf den Herstellungsort, das Anfertigungsdatum und die Künstler. Beide sollten an fremde, nicht zur eigenen Gemeinde gehörige Auftraggeber verkauft werden. Dass die Provenienzen bewusst verschwiegen wurden, ist wahrscheinlich, lässt sich aber nicht nachweisen. Jedenfalls gab es in beiden Fällen zeitlichen Druck der Auftraggeber, die Pfähle zu besorgen.

Für Odille Morisons Pfahl gibt es eine Erklärung dafür, warum authentische Einzelelemente in einer neuen, nicht den traditionellen Vorschriften entsprechenden Gesamtkomposition zusammengefügt wurden. Als Angehörige der Tsimshian wollte sie in Erledigung des Auftrages für Franz Boas nicht gegen die Regeln ihres Clans verstoßen.

Der Berliner Pfahl lässt sich mit einem alten Original vergleichen, dessen Gesamtkomposition und einzelne Elemente mit denen des Berliner Pfahls auffällig übereinstimmen, aber in wenigen Details abweichen. Wer auch immer das Berliner Exemplar anfertigte, mag dieses oder vergleichbare Originale gekannt und im Auftrag von Cunningham einen neuen Pfahl angefertigt haben, dessen Komposition durch Änderung der Details keine Clan-Vorschriften für den Verkauf an Externe verletzte.

Der „Wappenpfahl der Tsimshian“ im Humboldt Forum

Seit ihrer Rückkehr aus St. Petersburg hatten die beiden Berliner Totempfähle nicht im Fokus der Recherchen des Museums gestanden. Verdeckt unter Planen blieben sie Besuchern des Depots verborgen, darunter auch dem Künstler Dempsey Bob, Angehöriger der Tahltan und Tlingit mit engen verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Tsimshian. Auf Einladung des Ethnologischen Museums im Jahr 2012 studierte er die Sammlungen von der Nordwestküste in Berlin.⁴⁶ In den

45 Bei (6) befindet sich der menschliche Kopf des untersten Elements beim Berliner Pfahl oberhalb der Wolfs-Figur (Abb. 3), im Gitlaxt'aamiks „Whole Being“-Pfahl wird er von der als Txaa k'awhlk bezeichneten Figur (6) gehalten. Der Häuptling auf der Spitze (1) trägt beim Berliner Pfahl einen Hut mit den ‚Potlatch-Ringen‘, diese fehlen beim Gitlax'aamiks Pfahl (1). Die eindeutigen Biber-Merkmale der Figur (2) des Berliner Pfahls sind bei der entsprechenden „Person of the Bow of the canoe“ (2) des Gitlaxt'aamiks-Pfahls nicht erkennbar.

46 Viola König: Specific Modes of Representation of the 'Exotic Other' at the Pacific Northwest Coast. In: Northwest Coast Representations: New Perspectives on History, Art and Encoun-



Abb. 5: Der Tsimshian-Künstler Stan Bevan (*1961) präsentiert seinen neu angefertigten Totempfahl am 6. September 2011 in Kitselas am Skeena River, B.C.
© 2011 Viola König

Jahren 1997 und 2011 hatte Dempsey Bob mich in das Gebiet der Gitksan und Nisga'a am Skeena River und Nass River von British Columbia mitgenommen. Er stellte mir seinen Neffen und Schüler Stan Bevan aus der Gemeinde Kitselas am Skeena River im nördlichen British Columbia vor (Abb. 5). Bevans einflussreiche Familie hatte sich erfolgreich für die Restitution von Land und Objekten der Gitksan eingesetzt, wovon schwer zugängliche Publikationen aus Eigenproduktion zeugen. Als wir in Vorbereitung des Umzugs der Pfähle in das Humboldt Forum im nachgebauten Berliner Preußenschloss mit intensiveren Recherchen ihrer Pro-

ters. Hg. von Andres Etges, Viola König, Tina Brüderlin und Rainer Hatoum. Berlin 2014. S.13–26, hier S. 24–26.

venienzen begannen, führte mich eines dieser Bücher zu den oben zitierten, zwischenzeitlich online zugänglichen Informationen.⁴⁷

Fazit: Der Berliner Tsimshian-Pfahl, ‚verdankt‘ sein ungewöhnliches Narrativ dem Bedarf an Totempfählen während der Periode der Aneignung von indigenem Kulturgut im kolonialen Kontext, dem „Captured Heritage“ an der kanadischen und US-amerikanischen Nordwestküste.⁴⁸ Konkret erzählt der Berliner Tsimshian-Pfahl davon, wie aktiv und fordernd der frühe deutsche Kunsthandel dabei involviert war, wie er die Nachfrage und Produktion angeblich authentischer Objekte stimulierte.

Indigene Zeugen wie Odille Morison, ihre Familie und die anonymen Schnitzer einerseits, sowie europäische Migranten, darunter der irisch-kanadische Geschäftsmann Robert Cunningham, der norwegische Händler Filip Jacobsen und der deutsch-amerikanische Staranthropologe Franz Boas andererseits – sie alle haben an dem neuen Narrativ nicht-authentischer Totempfähle von der Nordwestküste mitgewirkt.

Der Wandel der Narrative. Vom Vergessen und Verschweigen zum Vermitteln und Teilen

Die Begegnung von Aleuten mit der internationalen Crew auf der unter Alexei Tschirikow segelnden *St. Paul*, einem der beiden Schiffe der Zweiten Kamtschatka Expedition unter Vitus Bering im September 1741, gilt als der erste historisch dokumentierte Kontakt von Europäern mit der indigenen Bevölkerung der amerikanischen Pazifikküste. Steller berichtet von dem ersten Tauschhandel mit den Unangan vor den Schumagin-Inseln, darunter ein typischer Aleuten-Schirmhut, der der europäischen Besatzung neben anderen Gegenständen als Geschenk angeboten wurde.⁴⁹

Es handelt sich um den einzig nachgewiesenen Tauschgegenstand, der sich von diesem Erstkontakt erhalten hat, und doch wird diese Information eines wichtigen Zeitzeugen in der Kunstkamera von St. Petersburg nicht nur verschwiegen, sondern mit der falschen Angabe, dass es sich um einen Schirmhut von einem anonymen Matrosen handelte, gar verfälscht.

Das Geheimnis der exakten Herkunft sowie die Begleitumstände von Herstellung und Erwerb des Berliner Tsimshian-Pfahles bleiben hingegen auch nach intensiver Recherche verborgen. Der Ort, der Künstler und das Motiv der Anfertigung um 1884 sind unbekannt, und doch führte die Prüfung der Quellen zu einem unerwarteten Narrativ.

Die Nachfrage der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten Museen in Europa und Nordamerika hatten einen Run auf alte Totempfähle ausgelöst. Wenige Jahr-

47 Alex Rose: *Bringing our Ancestors Home. The Repatriation of Nisga'a Artifacts*. Hg. vom Nisga'a Tribal Council. New Aiyansh, BC 1998, S. 62.

48 Cole: *Captured Heritage* (Anm. 32).

49 Die Unangan erhielten im Gegenzug einen „rostigen eisernen Kessel, fünf Nähadeln und einen Faden“, vgl. Steller: *G.W. Steller's Reise* (Anm. 8), S. 73.

zehnte später waren originale Pfähle nur noch selten im Angebot, d.h. bereits Jahre vor dem Verbot des Potlatch durch die kanadische Regierung, Nachfolgerin der britischen Kolonialverwaltung in British Columbia ab 1885. An der Zerstörung von Totempfählen und Ritualgegenständen waren die indigenen Missionierten in evangelikalem Eifer selbst beteiligt. Über die Häufigkeit der Produktion neuer Wappenfähle in Anlehnung an alte Originale für den Verkauf an Fremde gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist nichts bekannt.

Doch fünfzig Jahre nach der Zerstörung alter Pfähle führte das Interesse westlicher Künstler auf ihrer Suche nach kreativen Anregungen zu einem neuen, sowohl lokalen als auch internationalen Interesse. Die Schnitzkunst erfuhr eine Wiederbelebung bei allen indigenen Gruppen der Nordwestküste. Totempfähle werden wieder angefertigt – für die eigenen Clans und für den Verkauf in alle Welt.⁵⁰ Dabei beachten die Künstler streng die traditionellen Vorschriften. Dazu gehört die Durchführung einer Zeremonie anlässlich der Errichtung eines Pfahles, gegebenenfalls vor oder in einem europäischen Museum.

Die Zeremonie anlässlich der Neuaufstellung des Haida-Pfahles im Humboldt Forum in Berlin haben die Nachfahren auf Haida Gwai'i am 5. Mai 2021, via digitaler Zuschaltung, durchgeführt.⁵¹

Der ebenfalls ins Humboldt Forum transportierte Tshimshian-Pfahl wurde bei der Aufstellungszeremonie seitens des Ethnologischen Museums nur kurz erwähnt. Seine, wohl bewusst vom Verkäufer Robert Cunningham verschwiegene Genese macht die Auffindung von Nachkommen eines unbekanntem Schnitzers naturgemäß nicht möglich. Ohnehin stellt sich die Frage, ob eine solche Zeremonie für diesen vermutlich nicht-authentischen Pfahl überhaupt angemessen wäre?

Der Schirmhut der Aleuten und der Wappenfahl der Tsimshian, die in der frühen und späten Kolonialzeit aus Nordamerika nach Europa gelangten, sind wichtige Zeitzeugen, für die Nachkommen der indigenen Produzenten und die Wissenschaft. Heute stehen die Museen in der Pflicht, neue Erkenntnisse, die die Narrative der Sammlungen verstehen helfen, nicht nur in Spezialpublikationen zugänglich zu machen, sondern sie auch in ihre Datenbanken zu integrieren, online abrufbar und in Ausstellungen sichtbar zu machen. Leider ist dies auch in Zeiten öffentlich geforderter Provenienzforschung keineswegs selbstverständlich, weder in St. Petersburg noch in Berlin.⁵²

50 Marie Mauzé: Totemic Landscapes and Vanishing Cultures Through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligmann. In: *Journal of Surrealism and the Americas* 2 (2008), H. 1, S. 1–24; Viola König: Indianische Kunst aus Nordamerika und die „Dezentrierung der westlichen Moderne“. In: *Hello World. Revising a Collection*. Hg. von Udo Kittelmann und Gabriele Knapstein. Berlin 2018, S. 195–200.

51 Online aufgrund der Corona Reisebeschränkungen, URL: <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/ab-durchs-fenster-grossobjekte-des-ethnologischen-museums-schweben-ins-humboldt-forum/> (15.10.2021).

52 Die beiden Berliner Totempfähle IV A 2299 und IV A 7098 waren bei Fertigstellung des Beitrags in der Online Datenbank der Staatlichen Museen zu Berlin nicht aufgeführt, siehe URL: <http://www.smb-digital.de> (24.10.2021).

Verzeichnis der Autor:innen

Eva Dolezel, freiberufliche Kunsthistorikerin. Promotion mit einer Arbeit, die die Situation der Berliner Kunstammer um 1800 in einen Vergleich mit verschiedenen Museumsprojekten des 18. Jahrhunderts stellt (Der Traum vom Museum. Die Berliner Kunstammer unter Jean Henry (1794–1805) und das Akademiemuseum des 18. Jahrhunderts. Berlin 2019). Forschungsschwerpunkte: Sammlungs- und Wissensgeschichte sowie Geschichte der materiellen Kultur der frühen Neuzeit. Publikationen: Die Ordnungen der Dinge. Kunst- und Naturalienkammern als Lehr- und Lernorte der Frühen Neuzeit. Hg. von Eva Dolezel, Rainer Godel, Andreas Pečar und Holger Zaunstock. Stuttgart 2018; Die Berliner Kunstammer. Sammlungsgeschichte in Objektbiografien vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Für die Humboldt-Universität zu Berlin, das Museum für Naturkunde Berlin und die Staatlichen Museen zu Berlin hg. von Marcus Becker, Eva Dolezel, Meike Knittel, Diana Stört und Sarah Wagner (im Erscheinen).

Jutta Eming, Professorin für Ältere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, Leiterin des Teilprojekts „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. Arbeitsschwerpunkte: Emotionalität, Wunderbares und Wissen, Zeitlichkeit in der Literatur von 1200–1600. Publikationen: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*. Trier 1999; Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts. Berlin, New York 2006; Magie und Wunderbares. Aspekte ihrer ästhetischen und epistemischen Konvergenz. In: Der Begriff der Magie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jutta Eming und Volkhard Wels. Wiesbaden 2020, S. 81–111; Things and Thingness. Perspectives on Material and Immaterial Objects (ca. 700–1600). Hg. von Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin, Boston 2021.

Caroline Emmelius, Professorin für Ältere Deutsche Literaturwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt und Leiterin der dortigen Forschungsstelle für geistliche Literatur des Mittelalters. Arbeitsschwerpunkte bilden Sammlungskonzeptionen und Ordnungslogiken kleiner literarischer Formen des 15. und 16. Jahrhunderts; das Verhältnis von Novellistik und Recht sowie die Intermedialität und Intergenerik geistlicher Textformen. Rezente Publikationen: Fallkontexte. Narrativität, Diskursivität und Kotextualität von Mordfällen in Erzählensammlungen des 16. Jahrhunderts. In: Schwanksammlungen im frühneuzeit-

lichen Medienumbruch. Transformationen eines sequentiellen Erzählparadigmas. Hg. von Seraina Plotke und Stefan Seeber. Heidelberg 2019, S. 189–222; Lutherischer Prodigien Glaube als literarische Praxis. Sammeln und Ordnen in Job Fincels *Wunderzeichen*-Chronik (Tl. I, Jena 1556). In: Sammeln als literarische Praxis in Mittelalter und Früher Neuzeit. Anglo German Colloquium 2018 in Ascona. Hg. von Michael Stolz u. a. (erscheint vorauss. 2022); Rechtsnovellen. Rhetorik, narrative Strukturen und kulturelle Semantiken des Rechts in Kurzerzählungen des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. gemeinsam mit Pia Claudia Doering. Berlin 2017; Liturgische Ästhetik. Hg. gemeinsam mit Hartmut Bleumer. Stuttgart 2022 (LiLi 52).

Sebastian Fitzner, derzeit Gastprofessor für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Zuvor ebenda Juniorprofessor für Architekturgeschichte und -theorie der Frühen Neuzeit in Europa und Amerika (1500–1800). Die Promotion erfolgte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er auch wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte bei Professor Stephan Hoppe war. Letzte Vorträge: Modellgeschichten – Außenblicke auf die Architekturdioramen im DAM; Building on the body – Zur Architektur der Objekte. Aktuelle Veröffentlichungen: Ein Haus für Herkules. Das fürstliche Modellhaus der Residenzstadt Kassel. Architektur und Modellpraktiken im 18. und 19. Jahrhundert, Heidelberg 2021; Landgraf Philipps Architekturbücher. Ordnen und Systematisieren von Architektur im 17. Jahrhundert. In: INSITU. Zeitschrift für Architekturgeschichte 13/2 (2021), S. 249–262.

Ute Frietsch, Privatdozentin an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Kulturwissenschaft, derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Medizinischen Universität Wien, Josephinum, Abteilung Ethik, Sammlungen und Geschichte der Medizin. Forschungsschwerpunkte in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. Publikationen: Häresie und Wissenschaft. Eine Genealogie der paracelsischen Alchemie. München 2013; Alchemie – Genealogie und Terminologie, Bilder, Techniken und Artefakte. Forschungen aus der Herzog August Bibliothek. Hg. von Petra Feuerstein-Herz und Ute Frietsch. Wiesbaden 2021; Ambix, Vol. 68, Number 2–3, May-August 2021, Special Issue: Alchemy and the Early Modern University, guest editor Ute Frietsch, <https://www.tandfonline.com/toc/yamb20/68/2-3>.

Viola König, Honorarprofessorin für Altamerikanistik und Kulturanthropologie am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin, Direktorin des Ethnologischen Museums Berlin 2001–2017 und des Übersee-Museums Bremen 1992–2001. Kuratorin von Ausstellungen u. a. „Azteken“ (Berlin 2003); „Die Tropen“ (Rio de Janeiro, Berlin, Kapstadt, Bangkok 2008–2010); „Indianische Moderne“ (Berlin 2012). Honorarprofessorin Kulturwissenschaften Universität Bremen. Gastprofessorin Art Department, Tulane University New Orleans. Affiliate Middle American Research Institute (MARI). Forschungsschwerpunkte: Provenienzforschung

zu Sammlungen der indigenen Amerikas; Schrift und Ikonographie Mesoamerikas (Exzellenzcluster TOPOI). Feldforschung in Mexiko und Alaska. Publikationen: *On the Mount of Intertwined Serpents. The Pictorial History of Power, Rule, and Land on Lienzo Seler II*. Vol. Ed., Petersberg 2017, *Native American Modernism. Art from North America*, Hg. mit Peter Bolz. Berlin 2012; *Invisible: Female Collectors in Colonial and Postcolonial North and Central America*. In: *The Gender of Ethnographic Collecting*. Hg. von Carl Deußen und Mary Mbewe. Bonn 2022, S. 13–20; *Curating Forgotten Collections. Lorenzo Boturini's Museo Histórico and the role of Alexander von Humboldt and other collectors*. In: *The Influence and Legacy of Alexander von Humboldt in the Americas*. Hg. von Valencia Suárez, María Fernanda und Carolina Depetris, Mérida 2022, S. 53–68.

Stefan Laube, Privatdozent am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin sowie wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Forschungsschwerpunkte: Bildsprachen des Wissens, Materielle Kulturen, Sammlungs- und Museumsgeschichte. Publikationen (als Herausgeber bzw. Autor) in Auswahl: *Einladende Buch-Anfänge. Titelbilder des Wissens in der frühen Neuzeit*. Wolfenbüttel, Wiesbaden 2022; *Der Mensch und seine Dinge. Eine Geschichte der Zivilisation erzählt von 64 Objekten*. München 2020; *Goldenes Wissen. Die Alchemie: Substanzen – Synthesen – Symbolik*. Wiesbaden 2014; *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*. Berlin 2011.

Peter M. McIsaac, Associate Professor für German Studies und Museum Studies an der Universität von Michigan. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Überschneidungen von Literatur und Museen; die Kulturgeschichte populärer Anatomieausstellungen vom Panoptikum bis Körperwelten; und digitale Analysen deutschsprachiger Zeitschriften. Relevanteste Publikationen: *Museums of the Mind: German Modernity and the Dynamics of Collecting*. University Park, PA 2007; *Exhibiting the German Past: Museums, Film, and Musealization*. Hg. mit Gabriele Müller. Toronto 2015; „Die Verkörperung des romantischen Sammlers im nach-romantischen Erzählen“, In: *Museales Erzählen*. Hg. von Ulrike Vedder, Johanna Stapelfeldt und Klaus Wiehl. Paderborn 2020, S. 225–244; „Visual Cultures of Popular Anatomy Exhibition: The Role of Visitor Environment in Shaping the Impact of Public Health Education“, In: *Beyond Photography. German Visual Culture in the Nineteenth Century*. Hg. von Kit Belugum, John Benjamin und Vance Byrd. Berlin 2021, S. 95–123; „Museums and collecting as/and media in the digital age“, In: *Memorizing the Future. Collecting in the 21st Century*. Rochester, NY 2022, S. 79–94; „Die medizinische Venus. Die performative Basis von anatomischen Zurschaustellungen vor und um 1900“, In: *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Hg. von Gaby Pailer und Franziska Schößler. Amsterdam 2011, S. 313–328.

Marina Münkler, Professorin für Ältere und frühneuzeitliche deutsche Literatur und Kultur an der Technischen Universität Dresden, Mitglied des Wissenschaftsrats. Von 2017–2021 stellvertretende Sprecherin des SFB 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“; Leiterin des Teilprojekts E: „Sakralität und Sakrileg. Die Herabsetzung des Heiligen im interkonfessionellen Streit des 16. Jahrhunderts“. Wichtigste Publikationen: Gespräche über Freundschaft. Die Konstitution persönlicher Nahbeziehungen bei Platon, Cicero und Aelred von Rievaulx. Göttingen 2022; Marco Polo. Leben und Legende. München 2015; Narrative Ambiguität. Die Faustbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts. Göttingen 2011; Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugenberichten des 13. und 14. Jahrhunderts. Berlin 2000; Invektive Gattungen. Formen und Medien der Herabsetzung. Hg. von Antje Sablotny, Marina Münkler und Albrecht Dröse. Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, Sonderheft 2/2021 (<https://sciendo.com/issue/KWG/6/1>); Invektive Verkörperungen: Luthers metonymischer Körper in antireformatorischen Invektiven, in: Körper-Kränkungen. Der menschliche Leib als Medium der Herabsetzung. Hg. von Uwe Israel, Jürgen Müller. Frankfurt a. M. 2021, S. 296–334 (auch open access: https://www.campus.de/ebooks/wissenschaft/geschichte/koerper_kraenkungen-16977.html).

Falk Quenstedt, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“ an der Freien Universität Berlin im Forschungsprojekt „Das Wunderbare als Konfiguration des Wissens in der Literatur des Mittelalters“ unter der Leitung von Jutta Eming. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Wissen; mediterrane Konnekte deutschsprachiger Literatur des Mittelalters; Bezüge von Literaturwissenschaft und Science and Technology Studies; Narrative des Fliegens. Publikationen: Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur. *Straßburger Alexander – Herzog Ernst – Brandan-Reise*. Wiesbaden 2021; Das Mittelmeer und die deutsche Literatur der Vormoderne. Transkulturelle Perspektiven. Hg. von Falk Quenstedt. Berlin, Boston (erscheint 2023); „The Things Narrative Is Made Of. A Latourian Reading of the Description of Enite’s Horse in Hartmann of Aue’s *Erec*“. In: Things and Thingness. Perspectives on Material and Immaterial Objects (ca. 700–1600). Hg. von Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin, Boston 2021, S. 153–174.

Tilo Renz, Privatdozent am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin, Gast- und Vertretungsprofessuren ebendort sowie am Institut für deutsche Sprache und Literatur 1 der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Erzählverfahren des Sammelns und Ausstellens im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, historische Narratologie des Raums, Utopien (14. bis 16. Jahrhundert), Literatur und andere Wissensformen (insbesondere Wissen über das Wunderbare), Gender Studies. Publikationen: Utopische Entwürfe des späten Mittelalters (Habilitationsschrift 2020, Druck in Vorbereitung); Community of Things. On the Constitution of the Ideal Kingdom of Crisa in Heinrich

von Neustadt's *Apollonius of Tyre*. In: *Things and Thingness in European Literature and Visual Art, 700–1600*. Hg. von Jutta Eming und Kathryn Starkey. Berlin, Boston 2021, S. 175–192; *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Hg. von Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg. Berlin, Boston 2018; *Um Leib und Leben. Das Wissen von Geschlecht, Körper und Recht im Nibelungenlied*. Berlin, Boston 2012.

Martin Sablotny, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Ältere und frühneuzeitliche deutsche Literatur und Kultur der Technischen Universität Dresden. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Naturwissenschaft; Metaphern, Allegorien und Narrative im frühneuzeitlichen Wissensdiskurs; Risikokommunikation und Risikonarrative; Arbeit an einer Dissertation zu ‚narrativen Figurationen‘ von Astronomen, Alchemisten und Medizinern des 16. Jahrhunderts.

Volkhard Wels, Professor für Wissensgeschichte der Frühen Neuzeit an der Freien Universität Berlin, Leiter des Teilprojekts „Alchemia poetica“ am Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung“. Forschungsschwerpunkte in der Literatur-, Wissenschafts- und Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit. Publikationen: *Manifestationen des Geistes. Frömmigkeit, Spiritualismus und Dichtung in der Frühen Neuzeit*. Göttingen 2014; *Die Alchemie der Frühen Neuzeit als Gegenstand der Wissensgeschichte*. In: *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Peter-André Alt, Jutta Eming, Tilo Renz und Volkhard Wels. Wiesbaden 2015, S. 233–265; *Magie und (Al)Chemie im 16. Jahrhundert. Thesen zu ihrer Begründung im Neuplatonismus, bei Paracelsus und im Paracelsismus*. In: *Der Begriff der Magie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hg. von Jutta Eming und Volkhard Wels. Wiesbaden 2020, S. 157–202.