

SCHRIFTEN
DER
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

BAND 12



Götterbilder und Götzendienner in der Frühen Neuzeit

Europas
Blick
auf fremde
Religionen



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

SCHRIFTEN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Band 12





TABLEAU DES PRINCIPALES RELIGIONS DU MONDE

Tableau des principales religions du monde. Cette gravure illustre les pratiques et les symboles de huit religions majeures. Au centre, Jésus-Christ est représenté assis, tenant un livre. À sa gauche, un homme en turban (Mahomet) et une femme en tête voilée (Judaïsme) sont agenouillés. À sa droite, un homme en turban (Bouddhisme) et un homme en turban (Tchinguisme) sont agenouillés. Un grand panneau à droite liste les religions en français. Le fond montre un paysage avec un grand arbre à gauche et une église à droite.

I. LE BUDDHISME
II. LE MAHOMETANISME
III. LE JUDAÏSME
IV. LE CHRISTIANISME
V. LE HINDOUISME
VI. LE TAÏKHOÏSME
VII. LE CONFUCIUSME
VIII. LE TCHINGHISME

A. Picart delin et sculp. 1741

Abb. 1

„Schautafel der wichtigsten Religionen der Welt“ (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 1, Frontispiz)

Universitätsbibliothek
Heidelberg

Götterbilder und Götzendienner in der Frühen Neuzeit

Europas Blick
auf fremde Religionen

Eine Ausstellung
der Universitätsbibliothek Heidelberg,
der Nachwuchsgruppe ›Prinzip Personifikation‹,
Transcultural Studies der Universität Heidelberg
und des Instituts für Kunstgeschichte
der Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von
Maria Effinger, Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer
unter Mitarbeit von Margit Krenn

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Katalog zur Ausstellung
vom 15. Februar bis 25. November 2012
Universitätsbibliothek Heidelberg

UMSCHLAGBILD

Vier Ansichten eines »Indischen Idols«, Detail aus: Kat. Nr. II.14b, S. 586–587

Rückseite:

Die Enthüllung der Weltkugel durch Flora und Janus mit Bildnissen von Kolumbus
und Vespucci; Detail aus: Kat. Nr. IV.1, Titelblatt zur graphischen Folge des Jan van der Straet:
Americae Retectio, Antwerpen, um 1592.

AUTORENKÜRZEL

AP	Andreas Plackinger	MK	Margit Krenn
AS	Alberto Saviello	MM	Michael Mohr
CD	Charles Davis	MS	Maurice Yves-Christian Saß
CL	Cornelia Logemann	MT	Michael Thimann
DS	Dania Schüürmann	NF	Nathalie M. Freytag
EZ	Eva Zhang	NS	Nicole Sobriel
HCH	Hans Christian Hönes	TJ	Theda Jürjens
HT	Hanns-Paul Ties	PR	Pia Rudolph
IW	Iris Wenderholm	PWG	Paola von Wyss-Giacosa
MB	Matteo Burioni	SH	Stephanie Hess
MDD	Margaret Daly Davis	SS	Sebastian Schmidt
		UP	Ulrich Pfisterer

ISBN 978-3-8253-5966-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb
der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und
strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2012 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Gesamtherstellung: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:

www.winter-verlag.de

Geleitwort

Die Ursprünge der Universitätsbibliothek Heidelberg reichen bis in die Gründungsphase unserer Universität, also in die Jahre nach 1386 zurück. Bereits 1445 wurde ein eigenes, zweistöckiges Bibliotheksgebäude errichtet. Der älteste, in Buchform erhaltene Katalog datiert aus dem Jahr 1466. Das 16. Jahrhundert sah dann den Aufstieg der Bibliothek zur bedeutendsten Büchersammlung nördlich der Alpen. Die kriegsbedingte Überführung der Bibliotheca Palatina nach Rom im Jahr 1623 ließ nur einige Restbestände in Heidelberg zurück und bedeutete einen Kontinuitätsbruch, der erst durch die Rückgabe der deutschsprachigen Palatina-Handschriften 1816 wenigstens zum Teil geheilt wurde. Der zunächst langsame, später beschleunigte Wiederaufstieg der Universitätsbibliothek begann mit der großen Bücherschenkung von Pfalzgraf Johann Wilhelm im Jahr 1706. Seit dieser Zeit, seit über 300 Jahren also, hat die Bibliothek keine größeren Katastrophen und Bestandsverluste mehr erleben müssen. Heute umfassen ihre historischen, alle denkbaren Fachgebiete umfassenden Sammlungen über eine Million Bände, die vor dem Jahr 1900 erschienen sind. Darunter befinden sich Tausende seltene oder gar unikale Drucke aus der Frühen Neuzeit.

Was tut die Universitätsbibliothek, um diesen Reichtum für die Wissenschaft und die interessierte Öffentlichkeit zu erschließen? Seit vielen Jahren arbeiten Heidelberger Bibliothekarinnen und Bibliothekare an dem elektronischen Nachweis der Titel in den großen Katalogdatenbanken und in unserem Heidelberger Online-Katalog HEIDI.

Neben die reine Katalogisierung sind in Heidelberg seit über zehn Jahren die Komplettdigitalisierung von Büchern und ihre Präsentation im Internet getreten. Auf diesem Feld, besonders der Digitalisierung mittelalterlicher Codices, hat sich die Universitätsbibliothek Heidelberg zu einer der führenden deutschen Bibliotheken entwickelt.

Zur Katalogisierung und Digitalisierung tritt als weitere und dritte Erschließungsform die Zu-

sammenführung wichtiger Drucke und Codices in jährlichen Ausstellungen, in denen die besonderen Schätze der Bibliothek unter einem ausgewählten Thema präsentiert werden. Die Ausstellungen der Universitätsbibliothek finden mit jeweils 25.000–30.000 Besuchern ein Interesse, das weit über die Universität hinausreicht. So sind sie seit vielen Jahren integraler Bestandteil der Führungen, in denen die Heidelberg Marketing GmbH Gästen aus aller Welt die Highlights der Stadt nahebringt.

Unsere Ausstellungen dokumentieren wir in einer eigenen Reihe reich illustrierter Ausstellungskataloge. Die bisher elf „Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg“ widmen sich so unterschiedlichen Themen wie der mittelalterlichen Minnellyrik, der Geschichte der Astronomie, historischen Ritualen, herausragenden Bucheinbänden oder der Heidelberger Romantik.

Bei der Vorbereitung ihrer Ausstellungen sucht und findet die Universitätsbibliothek die Kooperation mit Heidelberger Wissenschaftlern z.B. aus dem Historischen und dem Germanistischen Seminar oder dem Zentrum für Astronomie.

In die Reihe dieser Unternehmungen gehört die neue Ausstellung „Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit – Europas Blick auf fremde Religionen“. Die Initiative und die Konzeption der Ausstellung lag in den Händen von Cornelia Logemann vom Heidelberger Forschungsverbund „Transkulturelle Studien“ und von Ulrich Pfisterer vom Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilian-Universität München. Von Seiten der Universitätsbibliothek leistete Maria Effinger als Leiterin der Abteilung Handschriften und Alte Drucke Grundlegendes. Unterstützt wurde dieses Dreierteam von einem Kreis von Doktorandinnen und Doktoranden und einer Reihe von Kolleginnen und Kollegen aus Heidelberg, München, Berlin, Erfurt, Hamburg, Leipzig, Osnabrück, Passau und Zürich.

Die anfangs gestellte Frage, ob die Bestände der Universitätsbibliothek reich genug sein würden, um ein so umfassendes, mehrere Jahrhun-

derte überbrückendes, interdisziplinäres Thema in adäquater Form präsentieren zu können, war bald beantwortet. Von insgesamt 172 Exponaten stammen 144 aus der Universitätsbibliothek Heidelberg. In dieser Zahl spiegelt sich einmal mehr die herausragende Vielfalt der Heidelberger Sammlungen, in denen sich die gesamte Geschichte der abendländischen Kulturentwicklung niedergeschlagen hat. Arrondieren konnten wir die Ausstellung durch einzelne Exponate weiterer Bibliotheken wie der Universitätsbibliothek Mannheim oder der Bayerischen Staatsbibliothek München. Als Leihgeber besonders nennenswert ist die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart mit neun Drucken. Der Ausstellungskatalog ergänzt die wissenschaftliche Beschreibung und die Illustration der Exponate um eine Sammlung von zehn Essays, in denen die Bedeutung der Schlüsselwerke und ihrer Autoren dargelegt werden. Weil die Universitätsbibliothek ihre Ausstellungen nachhaltig dokumentieren möchte, stellen

wir sie als virtuelle Präsentationen ins Internet (vgl. <http://goetterbilder2012.uni-hd.de>). Die in der Ausstellung präsentierten Hauptwerke wurden komplett digitalisiert und stehen auch in unserem Online-Katalog für weitere Recherchen zur Verfügung.

Ich danke den Initiatoren der Ausstellung, also Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer, und den Essay- und Katalogautorinnen und -autoren, deren großartiges Engagement und Kompetenz unsere Ausstellung mit ihrem Katalog ermöglicht haben. Mein besonderer Dank gilt außerdem meinen, inzwischen in zahlreichen Ausstellungsaktivitäten bewährten Kolleginnen aus unserer Bibliothek, Maria Effinger, Margit Krenn, Sabine Palmer-Keßler, Anna Voellner und Karin Zimmermann.

Dr. Veit Probst
Direktor der Universitätsbibliothek

Inhaltsverzeichnis

Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts <i>Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde</i> und das Konzept der Ausstellung <i>Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer</i>	9
Vergangene Wirklichkeit oder Sprache der Phantasie? Transformationen der Götterbilder bis um 1800: Montfaucon, Winckelmann, Moritz <i>Michael Thimann</i>	23
Joseph-François Lafitau und die Entdeckung der Religions- und Kulturvergleiche <i>Martin Mulsow</i>	37
„Idolatrie“ als Denk- und Bildform religiöser Alterität. Europas Blick auf das Fremde im Mittelalter <i>Katharina Ch. Schüppel</i>	49
Isis – Maria – Puzza. Ägyptenfaszination und Kulturvergleich <i>Melanie Ulz</i>	59
Der Betrachter ist im Bild. Visualisierungen des Islam im europäischen Buchdruck <i>Alberto Saviello und Avinoam Shalem</i>	69
Beweis durch Augenschein. Zur Ästhetik, Funktion und Zirkulation bildlicher Repräsentationen von ‚asiatischer Idolatrie‘ in europäischen Werken des 17. Jahrhunderts <i>Paola von Wyss-Giacosa</i>	81
Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit – oder: Macht und Relativität der Phantasie <i>Ulrich Pfisterer</i>	93
Die Perspektivität der Himmlischen Stadt. Johann Bernhard Fischer von Erlachs Darstellung außereuropäischer Kultbauten und die Tradition der Reiseberichte <i>Matteo Burioni</i>	107
Alles muss seine Ordnung haben. Fremde Götter und bekannte Allegorien <i>Cornelia Logemann</i>	117
Katalog der ausgestellten Objekte	
I. Der Blick auf alle Religionen und Riten der Welt	131
II. Antiquarisch-historische Forschung	157
III. Bildwerke, Objekte, Architekturen – die Rolle von Kunst und Künstlern	209
IV. Polemik und Poetik	237
V. Erkundung der Welt und ethnographische Interessen	273
Literaturverzeichnis	309
Bildnachweis	320

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DES
CÉRÉMONIES,
MŒURS, ET COUTUMES
RELIGIEUSES
DE TOUS LES
PEUPLES DU MONDE.

Représentées en 243. Figures dessinées de la main de
BERNARD PICARD:

Avec des Explications Historiques, & curieuses;

Par M. l'Abbe BANIER, de l'Académie Royale des Inscriptions
& Belles-Lettres, & par M. l'Abbé le MASCRIER.

*ad Bibliothecam
abbatienam*

*A. V. M.
de Salem.*



A PARIS,

Chez ROLLIN Fils, Quay des Augustins, à Saint Athanase,
& au Palmier.

M. DCC. XXXI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Abb. 2

Das Titelblatt der ‚katholischen‘ Ausgabe der *Cérémonies* mit Vignette zum Triumph des christlich-katholischen Glaubens über die Irrlehren der Welt (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd.1, Titelblatt)

Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit

Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung

Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer

In den fünfzehn Jahren zwischen 1722 und 1737 erschienen in Paris und Amsterdam gleich drei mehrbändige, reich illustrierte Werke, die alle mit dem ähnlichen Anspruch auftraten, fremde kulturelle Phänomene vergleichend zu erschließen. Fragen der Religion spielten dabei stets eine, wenn nicht die zentrale Rolle: Und dies nicht nur, da dem Göttlichen per definitionem im menschlichen Denken, der Kultur und in der ‚Großen Kette der Wesen‘ der höchste Rang zustand. Man erkannte vielmehr auch, dass das Bewusstsein von einer göttlichen Macht zur Grunderfahrung aller Menschen gehörte. Diese gemeinsame Basis wie die unterschiedlichen historischen und kulturellen Manifestationen in den verschiedenen Glaubensrichtungen, Kulthandlungen, Kultorten, Kultobjekten und Götterbildern schienen sich besonders gut für eine vergleichende Betrachtung und Interpretation der Menschheitsgeschichte zu eignen.

Die Rede ist von der durch den Zeichner, Kupferstecher und Verleger Bernard Picart herausgegebenen Bild- und Textsammlung zu den Religionen, „Zeremonien und religiösen Riten aller Völker der Welt“ in sieben Folio-Bänden (*Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, 1723–1737), von Bernard de Montfaucons fünfzehnbändigem Corpus zu allen Bereichen der antiken Kultur (*L'antiquité expliquée et représentée en figures*, ebenfalls in Folio, 1722–1724), und schließlich – in Format sowie Zahl der Seiten und Illustrationen am bescheidensten – Joseph-François Lafitaus Vergleich der nordamerikanischen Ureinwohner und ihrer Kultur mit Zeugnissen der europäischen Frühgeschichte in zwei Quart-Bänden unter dem Titel *Moeurs des sauvages Américains, comparés aux mœurs des premiers temps* (1724).

Die drei Publikationen weisen aber noch mehr konzeptionelle Gemeinsamkeiten auf: Alle drei stellten analytische Verbindungen zwischen den

Kulturen der Antike und der Neuzeit her – Lafitau programmatisch bereits im Titel, für Picarts Bände war zumindest noch in den Subskriptionsankündigungen vorgesehen, die antiken Religionen ebenfalls zu behandeln, und Montfaucon entwickelt im Vorwort die Idee, sein Unternehmen in die nachantike Zeit fortzuführen. Vor allem spielen bei allen drei Projekten die Abbildungen eine schon durch die schiere Quantität neuartige, entscheidende Rolle als Wissensträger und -vermittler; im Falle der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* ist dies allein schon daran abzulesen, dass der Künstler Picart und nicht der Verantwortliche für die Texte, Jean Frédéric Bernard, als Herausgeber auftrat. Implizit versprach schließlich das Interesse am Fremden – sei es außerhalb des eigenen kulturell-religiösen Kontextes, gar außerhalb von Europa oder aber in der (eigenen) Vergangenheit – immer auch zu einer Bewusstwerdung und Klärung der eigenen, teils sehr unterschiedlichen europäischen Kulturen beizutragen. Gerade Religionsfragen stellten dabei in einem konfessionell vielgestaltigen Europa in Binnen- wie globaler Perspektive vielleicht die größte Herausforderung dar.

Alle drei Werke wurden bei ihrem Erscheinen zunächst sehr positiv aufgenommen, alle erfuhren mehrere Auflagen und Übersetzungen. Im späteren 18. Jahrhundert trennten sich dann freilich die Geschicke: Picart und Lafitau wurden weiterhin rezipiert, um nach einer Phase des Vergessens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts neuerdings wieder als Bücher entdeckt zu werden, die „die Welt veränderte[n]“.¹ Beide Publikationen schienen einen nicht abwertenden, eurozentrische Vorurteile überwindenden Kultur- und Religionsvergleich wenn nicht erstmals zu begründen, so doch zumindest entscheidend voranzutreiben. Auf Montfaucons Zusammenstellung von Bildern und Texten fiel dagegen spätestens mit

Johann Joachim Winckelmann das Verdikt der alten, unkritisch kompilierenden antiquarischen Gelehrsamkeit. Hier setzt das Projekt dieser Ausstellung an, indem über die so verschiedene *fortuna critica* hinweg nach den gemeinsamen Grundlagen, Vorgeschichten und Kontexten für diese drei Buchprojekte gefragt und zu zeigen versucht wird, dass sie überhaupt nur in dieser gemeinsamen Analyse wirklich zu verstehen sind. Ohne das je spezifisch Eigene und Vorausweisende dieser Unternehmungen der ‚frühen Aufklärung‘ zu übersehen, gilt es doch, ihre oft weit zurückreichenden Voraussetzungen in der Frühen Neuzeit zu verfolgen: die zahllosen Publikationen zu ‚Götterbildern und Götzendienern‘ seit dem späteren 15. Jahrhundert. Deutlich wird dabei nicht nur, dass gerade das Interesse, ja selbst die Polemik, an anderen, fremden Religionen seit den Jahrzehnten um 1500 entscheidend zu einer neuen, die ‚fremden Welten‘ wie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Menschen und ihrer Kulturen² in den Blick nehmenden Perspektive beitrug. Deutlich wird auch, welche zentrale, prägende Rolle bei diesen Vorstellungen neben den Texten den bildlichen Darstellungen von

fremden Göttern, Religionen, Riten, Kultorten und -gegenständen zukam. Die Bilder erlaubten und provozierten unmittelbare (ihre Begleittexte teils ausser Acht lassende, teils im Ergebnis überflügelnde) Vergleiche – ähnlich etwa wie auch die frühneuzeitlichen Zusammenstellungen der unterschiedlichen Trachten und Kleidermoden der Welt deren Verschiedenartigkeit und zuweilen schnellen Wechsel besonders deutlich vor Augen führten (man vergleiche etwa mit Blick auf Picarts Titel bereits das auf Cesare Vecellios *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo* basierende Werk von Jean de Glen: *Des habits, moeurs, cérémonies et façons de faire anciennes et modernes du monde*, Lüttich 1601). Verweisen ließe sich auch auf den Fall des erstaunlich frühen und präzisen ‚ethnographischen Blicks‘ und Darstellungsmodus, mit dem Hans Burgkmair 1508 einen Zug afrikanischer und indischer Völkerschaften im Holzschnitt festhielt (als ‚Bebilderung‘ zum Bericht des Balthasar Springer über seine Indienreise 1505–1506 in Form eines Frieses aus einzelnen Blättern gedruckt; Abb. 3).³ Dass dann eine ganze Reihe wenig späterer Bilder zu Göttern, Religionen und Riten die (kollektiven) Vorstellungen in Europa über Jahrhun-

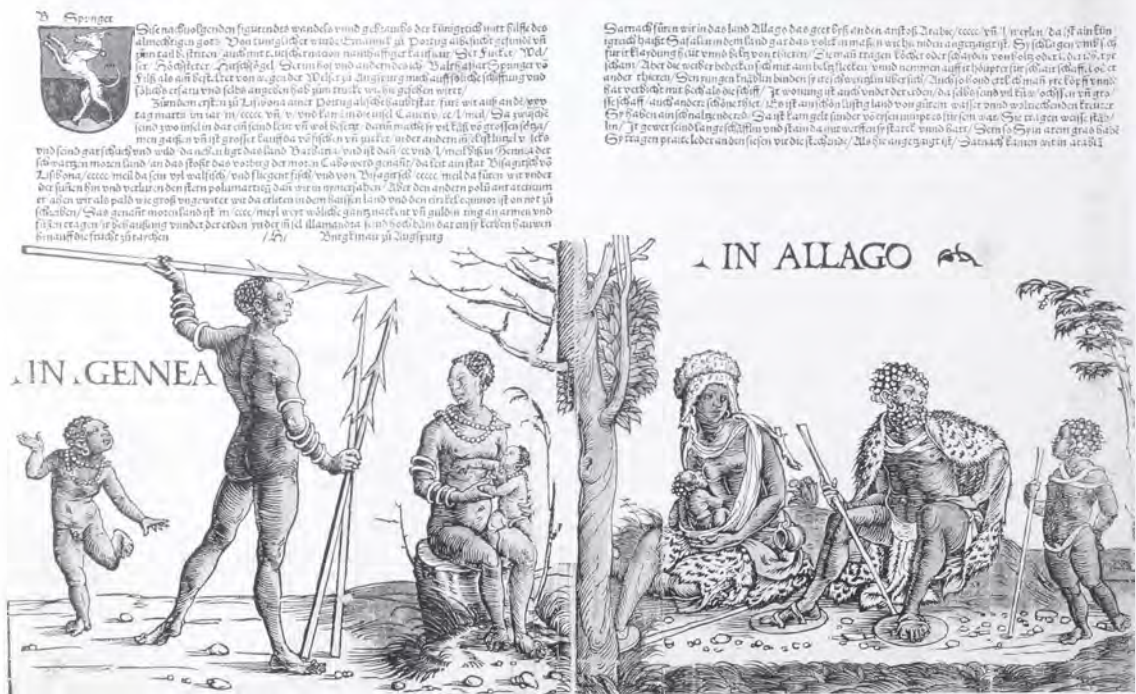


Abb. 3
Hans BURGKMAIR: Afrikanische Völker von Guinea und Algoa, 1508; kolorierter Holzschnitt (Neuhof, Freiherrlich von Welsersche Familienstiftung)

derte prägten, verweist zudem auf die Bedeutung und Wirkmacht gelungener künstlerischer Gestaltungen.

Mit dem gewählten zeitlichen Rahmen der Ausstellung soll freilich keineswegs die wissenschaftliche Kontroverse darüber, wann „die Grundlage eines modernen, kritischen, ‚unpartheylichen‘ Umgangs mit religiösen Phänomenen“ gelegt wurde, entschieden werden: Bislang reichen die Vorschläge dazu von der Renaissance über das 17. Jahrhundert mit seiner nochmals geschärften philologischen, antiquarischen und historischen Kritik und erweiterten Materialbasis und über die Aufklärung bis ins spätere 19. Jahrhundert.⁴ Plädiert wird hier aber dafür, den Beitrag und die Leistung der Bilder und materiellen Objekte in diesem Prozess intensiver mitzubedenken. Eine Grundüberzeugung der Ausstellungskonzeption ist es, dass Texte und Bilder gleichermaßen, manchmal getrennt, häufig aber in komplexem Zusammenwirken die entscheidenden Vorstellungen und Theorien produzierten, teils alte Clichés weiter tradierten, teils für Irritation, Relativierung und ansatzweisen Überwindung etablierter Vorstellungen auf visueller Ebene sorgten. So wurden terminologisch zwar weithin abwertende Begriffe wie Idol, Götze, Abgott oder auch Fetisch verwendet und die großen ‚Theorierahmen‘ – etwa die verbreitete Erklärung aller mit dem Christentum vereinbarer Elemente fremder Religionen als Relikte der ursprünglichen Biblischen Offenbarung – schienen die Superiorität der europäischen Kultur und Sichtweise zu garantieren. Bei genauerem Zusehen zeigen sich allerdings unter diesen Hüllen gerade im Umgang mit fremden Riten, Kultbauten, Kultgegenständen und Götterbildern erstaunliche Versuche des Verstehens, des kritischen Kategorisierens und der daraus folgenden Relativierung der eigenen Kultur und speziell ihrer Bildproduktion.

Von einigen Beispielen für spätmittelalterliche Bilder von Idolen und fremden Götzendienern – dem Ausgangshorizont für den Buchdruck also – abgesehen, setzt die Reihe der Exponate dieser Ausstellung mit den ersten illustrierten gedruckten Büchern im späten 15. Jahrhundert ein; genauer: mit den unmittelbar aufeinander folgenden, vom gleichen Personenkreis vorangetrieben

Projekten der Schedelschen *Weltchronik* (1493) und einer illustrierten Gesamtdarstellung der antiken Kultur, dem dann allerdings nach Probedrucken einiger Illustrationen aufgegebenen *Archetypus triumphantis Romae*. Die Bücher und Bilder aus den folgenden rund 250 Jahren erlauben nachzuvollziehen, wie eine neue europäische Wissensgrundlage zu den Religionen, Göttern und Kulturen der Welt gelegt wurde. Deutlich werden die Herausbildung der Idee von Kulturvergleichen und die neuen Möglichkeiten der Vermittlung, Erläuterung und Ordnung von ‚religiösem Wissen‘ im Bild. In letzter Konsequenz führten die verschiedenen Götterbilder – nicht nur Texte und Theorien – dazu, dass die Relativität der menschlichen Phantasie und ihr Bedürfnis nach ästhetisch anspruchsvoller Visualisierung der Gottheit(en) erkannt wurde, ein Prozess, der schließlich um 1900 selbst im Bereich der Kunst und ästhetischen Normen dazu führte, dass Europa seine vermeintliche Vorrangstellung aufgab.

Die Ausstellung entwickelt und präsentiert ihr Material, ihre Fragen und Thesen in fünf Sektionen, die zugleich den Ausstellungsräumen entsprechen. Nach der Einführung in das Thema (I.) verdeutlichen die Bereiche zur antiquarisch-historischen Forschung (II.) und zur Erkundung der Welt (V.) die beiden komplementären, freilich weit auseinander liegenden ‚Orte des Fremden‘, nämlich die antike Vergangenheit und die Welt außerhalb Europas. Dazwischen werden mit Polemik und Poetik (IV.) zwei weitere Verhaltensweisen gegenüber fremden Religionen thematisiert. Die spezifische Rolle von Kunst und Künstlern in diesen Kontexten wird in einer eigenen Sektion (III.) vorgestellt.

I. Der Blick auf alle Religionen und Riten der Welt: Den Auftakt der Ausstellung bilden die drei Publikationen von Picart, Lafitau und Montfaucon. Angedeutet wird deren konträre Wirkungsgeschichte, im Falle Montfaucons die völlige Ablehnung durch Winckelmann und die spätere Archäologie, im Falle Picarts die zahlreichen späteren Auflagen und Adaptationen seiner Bilder und seiner Grundidee eines weltweiten Vergleichs. Vor allem aber sind auch entscheidende Stationen zur Vorgeschichte von ‚Europas Blick

auf fremde Religionen‘ zusammengestellt – (zumeist illustrierte) Buchpublikationen aus dem späteren 15., dem 16. und 17. Jahrhundert. Das hier skizzierte und aufgespannte chronologische und thematische Spektrum wird in den folgenden Sektionen in vier Richtungen weiter untersucht.

II. Antiquarisch-historische Forschung: Ausgehend von den Ordnungskriterien frühneuzeitlicher Bibliographien und großer Sammelwerke zur Antike sollen die zahlreichen Erscheinungsformen und Kontexte von Religion in den antiken Kulturen, wie sie sich der frühen Neuzeit darstellten, deutlich werden. Thematisiert sind nicht nur die unterschiedlichen Überlieferungswege und -formen der antiken Schrift- und Sachkultur. Erkennbar wird auch ein unterschiedlicher Einsatz von Illustrationen in Büchern südlich und nördlich der Alpen – dort zunächst zögerlich, hier dagegen von Anfang an mit großem Aufwand betrieben.

III. Bildwerke, Objekte, Architekturen – die Rolle von Kunst und Künstlern: Angesichts der Schlüsselstellung von Bildern in der Frühen Neuzeit ist zu erwarten, dass verstärkt auch nach den Bildproduzenten und der Stellung und Geschichte von Kunst gefragt wurde. In dieser Sektion wird daher einerseits eine Auswahl aus dem weitgespannten Œuvre Bernard Picarts als der zentralen Künstlerfigur der Ausstellung vorgestellt. Andererseits sind hier frühe kunstgeschichtliche Versuche der Beschreibung, Analyse und Kategorisierung nicht-europäischer Kunst – speziell zu Götterbildern und religiösen Architekturen – zusammengestellt.

IV. Polemik und Poetik: Neben Neugierde und wissenschaftlichem Interesse gab es noch zwei andere wichtige Verhaltensweisen zu den Religionen der Welt: polemische Ablehnung und poetische Ausdeutung. So konträr beide Haltungen auf den ersten Blick scheinen mögen, verbindet sie doch ganz fundamental die Vorstellung von Götterbildern und Riten als ‚Verhüllung‘. Auf Seiten der Verfechter der unterschiedlichen christlichen Bekenntnisse erschienen die fremden ‚Götzen‘ entweder als leere Trugbilder menschlicher Verwirrung oder noch schlimmer

des Teufels. Auf Seiten der Poeten ließen sich die Götterbilder als Ausdruck menschlicher Phantasien verstehen, die entweder nur Kunstfertigkeit bezeugten oder aber unter ihrer Hülle tiefere Wahrheiten dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen zugänglich machten. Diese Vorstellungen spielen auch in den anderen Sektionen eine wichtige Rolle – allein in der unversöhnlichen Bildpropaganda gegen den Islam einerseits und der Verwendung von Göttergestalten als bloßen Personifikationen andererseits zeigen sich diese Prinzipien besonders deutlich.

V. Erkundung der Welt und ethnographische Interessen: Die Erkundung des europäischen Altertums korrespondierte mit der immer weiter ausgreifenden Erforschung der aktuellen Welt und ihrer Kulturen. Angesichts der sehr begrenzten Mobilität spielten illustrierte Reiseberichte und Atlanten die entscheidende Rolle für die Formierung europäischer Vorstellungen zu fremden Religionen und Riten. Das vermutlich einflussreichste Projekt vor 1700, die Welt für die europäischen Vorstellungen zu erschließen, initiierte der Verleger und Stecher Theodor de Bry. Zwischen 1590 und 1637 legte sein Verlag in 27 Folio-Bänden reich illustrierte Reiseberichte zu Amerika, Asien und Afrika vor, wobei auch schon der Kulturvergleich mit dem europäischen Altertum eine Rolle spielte. Die Wirkmacht dieses Bilderrepertoires ist mit demjenigen der *Cérémonies* Picarts vergleichbar und lässt sich zum Teil ebenfalls bis in die Gegenwart verfolgen.

Der hier unternommene Versuch, ein so umfassendes Thema wie ‚Europas Blick auf fremde Religionen‘ in der Frühen Neuzeit auf einer begrenzten Ausstellungsfläche zu präsentieren, führt dabei besonders nachdrücklich vor Augen, wie radikal das komplexe Geflecht von Bezügen reduziert und eine Auswahl getroffen werden musste, um auch nur einige Aspekte exemplarisch herausstellen zu können. Dabei waren mehrere Überlegungen leitend.

Die historischen Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg sind für diese Thematik sehr ergiebig; sie sollten nur durch einige wenige Leihgaben abgerundet werden. Daher sind etwa englischsprachige Publikationen des 16. und

17. Jahrhunderts weniger repräsentativ vertreten.

Der Fokus der Ausstellung liegt auf den Bildern – illustrierte Werke wurden bei der Auswahl bevorzugt, auch wenn diese nicht immer mit den zentralen Texten einher gingen. Nicht illustrierte Bücher sind vor allem dann aufgenommen, wenn sie sich über Götterbilder äußern oder anderweitig für ‚Bilderfragen‘ in diesem Kontext zentral scheinen. Gleichwohl werden einige aufgenommene oder auch nicht ausgestellte Werke strittig bleiben – so fehlen etwa John Seldens *De Diis Syris Syntagmata* (1617), Pierre-Daniel Huets *Demonstratio evangelica* (1679) oder Thomas Hydes *Historia Religionis Veterum Persarum* (1700).

Die Titel-Formulierung „Europas Blick“ wie der Schwerpunkt der Buchauswahl könnten sodann den Eindruck erwecken, bei Europa handele es sich um ein in sich einigermaßen einheitliches Gebilde, das Position gegen den ‚Rest der Welt‘ beziehe. In vieler Hinsicht ist bekanntlich das Gegenteil der Fall. Nicht nur, dass die Frühe Neuzeit in Europa zumindest drei Religionen beheimatete: das Christentum, das Judentum und den Islam. Alle diese Religionen und voran das Christentum waren in zahlreiche unterschiedliche Konfessionen, Sekten, Richtungen usw. aufgespalten, die sich untereinander teils genauso fremd waren wie mit außer-europäischen Religionen. Die katholische Bilder-Verehrung etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, konnte aus reformierter Sicht als nichts anderes denn ‚Götzendienst‘ erscheinen. Dieser große Bereich der innereuropäischen Konfessionalisierung, der Auseinandersetzungen mit dem Judentum, aber etwa auch die Reisen ins Heilige Land aus religiösen wie wissenschaftlichen Interessen – alles Themen, die schon intensiv untersucht sind –, mussten bei dieser Ausstellung ebenfalls zurück treten. Ähnliche Überlegungen gelten auch für den Bereich der klassischen Antike. Die Flut an Publikationen zu griechischen und römischen Götterbildern erscheint unterrepräsentiert, dafür wurden etwa Bücher und Abbildungen zu nordischen Altertümern, zu Ägypten oder den Etruskern bevorzugt.

Nur an wenigen Stellen konnten schließlich die Wirkungsgeschichte von Götterbildern, Vorstel-

lungen und Konzepten über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus angedeutet werden. Dabei waren gerade auch diese ‚Bilderfragen‘ für den weiteren Verlauf der Aufklärung und dann die Religions-, Geschichts- und Sprachwissenschaften wie die sich ausbildenden Anthropologie bzw. Ethnologie des 19. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung (vgl. S. 97).⁵ Allein die Kunstwissenschaft scheint sich – nachdem schon Johann Joachim Winckelmann 1764 den Ursprung aller menschlichen Kunstübung weltweit im Bedürfnis nach Religion und Verbildlichung der Gottheiten postuliert hatte – erst wieder mit Aby M. Warburg in den Jahren um 1900 intensiv dem Verhältnis von Kunst, Religion und menschlicher Psychohistorie zugewandt zu haben.

Der vorliegende und die beiden folgenden Essays stellen zunächst die Protagonisten der drei Publikationen des frühen 18. Jahrhunderts vor, von denen die Idee zur Ausstellung ihren Ausgang genommen hat: Picart, Montfaucon und Lafitau. Es schließen sich Beiträge an, die einige Vorstellungen zu Idolen und Götzendienern chronologisch und geographisch vertiefen – zunächst mit Blick auf die mittelalterliche ‚Vorgeschichte‘, dann für Ägypten, den Islam und Asien. Die drei letzten Texte fokussieren spezifische Fragen zu Kunst und Kunstdiskurs: das Verhältnis von Götterbildern und künstlerischer Phantasie, den Versuch einer ‚globalen Architekturgeschichte‘ und ihrer Kultbauten, schließlich die Rolle von Götterfiguren für das allegorische Denken in Europa.

Vor allem mit Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* greift die Ausstellung ein Buchprojekt auf, das in den letzten Jahren wieder in den Fokus der Forschung gerückt ist.⁶ Bernard Picart (1673–1733), Sohn des französischen Kupferstechers Étienne Picart, hatte bei seinem Vater, bei Benoît Audran und Sébastien LeClerc Zeichen und Kupferstechen gelernt. Aufgrund seiner Affinität zum Protestantismus, der in Frankreich nach der Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes 1685 einen zunehmend schweren Stand hatte, verließ Picart zu Beginn des Jahres 1710 Paris und übersiedelte – nach Zwischenstationen in Amsterdam und Rotterdam – zunächst nach Den Haag, 1712 ließ er sich dann in Amsterdam nieder. Dort bot

sich ihm als Illustrator die Chance, die Lücke zu füllen, die nach dem Tod der bis dato führenden Kupferstecher Romeyn de Hooghe (1645–1708) und Jan Luyken (1649–1712) entstanden war. Die Reihe großer Buchprojekte, an denen Picart in der Folge maßgeblich beteiligt sein sollte, zeigt, dass er die Bedingungen des ‚boomenden‘ (niederländischen) Buchmarkts bestens zu nutzen verstand. Darüber hinaus war Picart in ein dichtes Netzwerk für religiöse, politische, wissenschaftliche und andere denkerische Freiheiten eintretender Intellektueller – früher, häufig jansenistischer Freigeister und Aufklärer⁷ – eingebunden. Genannt seien hier nur die zentral an der Konzeption der *Cérémonies* beteiligten Jean Frédéric Bernard (1683?–1744), der Hauptverantwortliche für das Verfassen, Redigieren und Zusammenstellen der über 3400 Seiten Texte der *Cérémonies* und zugleich Autor der *Reflexions morales satiriques et comiques* (1711), einem der wichtigsten Vorläufer für Montesquieus *Lettres persanes* (Kat.Nr. IV.3), dann Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière (1683–1746), der als sein Hauptwerk zwischen 1726 und 1739 ein zehnbändiges *Grand Dictionnaire Geographique et Critique* publizierte, und der Verleger Prosper Marchand (1675–1756). Die hier aufscheinenden unterschiedlichen Interessen künstlerischer, wissenschaftlicher, verlegerisch-wirtschaftlicher und religionspolitischer Art dürften allesamt beim Entschluss von Picart und Bernard eine Rolle gespielt haben, 1720 ein Subskriptions-Unternehmen anzukündigen, das in acht Folio-Bänden die Sitten und Gebräuche aller Völker der Welt darstellen und kommentieren würde. Der nicht zu bewältigende Umfang des Stoffes, zugleich wohl das Erscheinen des ersten Bandes von Montfaucons *Antiquité* führten dann freilich zu einer Umdisposition: Die zwischen 1723 und 1737 in komplizierter Abfolge erscheinenden sieben Bände konzentrierten sich auf die religiösen Zeremonien und Gebräuche der Gegenwart, die Antike war weitestgehend ausgeklammert. Im einzelnen zeigen Band 1 und 2 die jüdische und christlich-katholische Konfession; Band 3, der erste zu den „Peuples Idolatres“, behandelt Amerika und Indien; Band 4 gilt Asien, erneut auch Indien, und Afrika; Band 5 präsentiert die griechisch-orthodoxe Kirche und die Protestan-

ten; Band 6 widmet sich Anglikanern, Quäkern usw.; Band 7 schließt mit dem Isalm und Nachträgen (1733/36 und 1743 erschienen dann noch weitere Supplementbände). Mehrere Auflagen in beträchtlicher Höhe, die Übersetzungen ins Niederländische, Englische und Deutsche, die katholische Adaptation des Werkes durch den Abbé Antoine Banier und den Verleger Rollin (Paris 1741, Kat.Nr. I.1a) sowie die Nachfolgewerke bis ins 19. Jahrhundert bezeugen, dass das Risiko Picarts und Bernards vom größten denkbaren Erfolg gekrönt wurde.

Im Unterschied zu den religiösen, politischen und verlegerisch-wirtschaftlichen Aspekten des Unternehmens ist Picart als Künstler noch nicht umfassend aufgearbeitet, so gibt es bislang auch keine Monographie über ihn.⁸ Allerdings hat Picart selbst in den *Impostures Innocentes* (Kat. Nr. III.16), posthum 1734 erschienen, einen sehr zuverlässigen Katalog aller seiner über 1300 gedruckten Werke publiziert – minutiös unterteilt in fünf Kategorien, von den selbst entworfenen und eigenhändig gestochenen Blättern bis hin zu den von ihm nur beaufsichtigten Drucken (auf den Tafeln der *Cérémonies* finden sich entsprechend Siganturen von „B. Picart invenit et fecit“ bis „B. Picart sculpturam direxit“). Leistungsfähigkeit und Anspruch der Druckgraphik verteidigte er in einer ebenfalls diesem Band beigegebenen, eigenen Abhandlung. Aus der Feder des Verlegerfreundes Prosper Marchand stammt schließlich die vorangestellte Lebensbeschreibung des Künstlers.⁹ Allein die Konzeption der *Impostures* und die umfangreiche Œuvreliste lassen dabei mehrere Qualitäten Picarts erkennen, die auch für den Erfolg seiner *Cérémonies* mitverantwortlich waren. Picart verfügte über eine unendliche reiche und schnelle Erfindungsgabe, die er mit größter technischer Brillanz, Feinheit und Variation in der druckgraphischen Ausführung kombinierte. Er war offenbar hochdiszipliniert und als einer der wenigen in der Lage, eine größere Werkstatt effektiv zu führen – nur so waren die umfangreichen und auf mehrere Jahre angelegten Illustrationsfolgen überhaupt zu realisieren. Diese Expertise ließ ihn etwa bereits 1710 als beste Wahl für die Vollendung des ins Stocken geratenen Projekts einer aufwendigen Bilderbibel erscheinen (Kat.Nr. III.11). Daneben betrieb

Picart sehr intensiv Selbstvermarktung und *self-fashioning*: Neben kunsttheoretischen Texten, einer *Ceuvreliste* und speziellen Druckwerken für Kenner, wie bei den *Impostures*, scheint er ‚Vorzugsabzüge‘ aller seiner Werke für Sammler erstellt zu haben, die er teils im eigenen Verlag vertrieb, und er schaffte es, dass sein Name auf dem Titelblatt mehrerer Werke als Hauptverantwortlicher und Herausgeber erschien.

Zusätzlich zu diesen eher kontextuellen Voraussetzungen gelang es Picart bei den 263 Tafeln (der Erstausgabe) und den zahlreichen kleineren Abbildungen für die *Cérémonies*, zumindest fünf unterschiedliche, für spezifische Aufgaben eingesetzte Darstellungsmodi durch seinen graphischen Stil dennoch zu einem visuell kohärenten Gesamt zu verbinden. Alle fünf Modi – die hier als allegorisch, objektivierend, deskriptiv, reproduzierend und explizierend bezeichnet werden sollen – waren teilweise durch die benutzten Bildvorlagen Picarts bedingt und wurden auch schon zuvor benutzt, allerdings selten alle zusammen und in dieser Vielfalt und Menge. Bei allen bemühte sich Picart zudem um jeweilige Verbesserungen und er übernahm auch nicht nur ältere Vorlagen (wie es etwa bei Montfaucon praktiziert wurde), sondern steuert eine große Zahl eigener Entwürfe bei. Im Endergebnis gelang es so, den Eindruck überzeugender, authentisch-vielfältiger Bild-Dokumentation mit konzeptueller und visueller Einheitlichkeit zu verbinden.

Der allegorische Modus wurde vor allem für das Frontispiz (Abb. 1) und die zahlreichen Vignetten eingesetzt. Das Frontispiz war erstmals für die niederländische Ausgabe 1727 gestochen worden und wurde dann für Baniers Ausgabe von 1741 übernommen: Offenbar schien die berühmte Allegorie in ihrem Wiedererkennungswert trotz visueller Kritik am Katholizismus unverzichtbar. Diese in ihrem künstlerischen Wert von den Zeitgenossen hochgerühmte „Schautafel zu den vornehmsten/wichtigsten Religionen der Welt“ zeigt – so die ausführliche Bildlegende – links im Mittelgrund die Lichtgestalt der Christlichen Religion neben der Reformation, die den Baum des Christentums (weitere Paradies-Assoziationen sind sicher intendiert), zu recht geschnitten und ‚reformiert‘ hat – daher neben und hinter ihr die Riege der Reformatoren.

Vergebens versucht ein Franziskanermönch, den Glauben wieder der rechts thronenden Katholischen Kirche zuzuführen, die zwar das Judentum und Heidentum niedertritt, unter ihren Anhängern gleichwohl auch Laster hat und mit ihrem Oberkörper daher im Dunkeln bleibt. Im Vordergrund gruppieren sich die Vertreter des Islam als der jüngsten Religion – daneben öffnet sich nochmals ein Blick in das katholische Fegefeuer. Im Hintergrund sind die religiösen Praktiken und Götterbilder aus Nord- und Südamerika (links und Mitte) sowie die Tempel, Götterstatuen und Asketen des Fernen Ostens dargestellt (rechts; in den tiergestaltigen Bergformationen glaubt man sogar die von Athanasius Kircher beschriebenen, aus Felsen zufällig oder durch etwas menschliches Zutun entstandenen Monumentalgötzen Chinas zu erkennen). Das Prinzip eines solchen Frontispizes, dessen Fülle von Elementen auf die Inhalte des Buches verweist und diese zugleich durch die allegorisch-hierarchische Anordnung zusammenfasst und ‚auf einen Blick‘ kommentiert (deutlicher, als dem Buchtext abzulesen), hatte Picart bei unmittelbar vorausgehenden Illustrationen eingeübt – wobei es auch schon bei diesen früheren Projekten teils galt, alle vier Erdteile zu repräsentieren (Abb. 4).¹⁰

Als ‚objektivierend‘ lassen sich sodann Darstellungen von Kultgegenständen, isolierten Götterbildern, Gemmen und Münzen, Kleidungen usw. oder von bestimmten Architektur-Aufnahmen (zum Beispiel von Mekka; vgl. Abb. 47) bezeichnen: Auch wenn die Objekte nicht immer auf neutralem Grund dargeboten werden, sondern manchmal zur Abwechslung etwa die Illusion eines Blattes, auf dem sie gezeichnet sind, bemüht wird, oder aber besonders bei Götterbildern und Kleidungen die Übergänge zu ‚deskriptiven Darstellungen‘ fließend scheinen, so bleibt doch das zugrunde liegende Prinzip der möglichst genauen, aufschlussreichen und unverfälschten Präsentation und Dokumentation aus ihrem Kontext isolierter Gegenstände erkennbar. Für die Architekturansichten lässt sich Ähnliches konstatieren – wobei insbesondere die analytischen Ansichten der Innenraum-Nutzung chinesischer Pagoden auch hier den Übergang zum deskriptiven Modus darstellen. Diese (wissenschaftliche) Präzision der Wiedergabe wurde bei Picarts



Abb. 4

Bernard PICART: „Die Geschichte verfaßt das große Dictionnaire Historique“ (frz. Fassung des Frontispizes zu Abraham G. LUÏSCIUS: Het algemeen historisch, geographisch en genealogisch woordenboek, s'Gravenhage/Delft 1724–1737, Bd. 1)

annähernd gleichzeitigen Stichen von Gemmen explizit gerühmt (Kat.Nr. III.17), für die er – so sein Biograph Marchand – sogar ein Mikroskop zur Hilfe genommen haben soll.¹¹ Parallelen zum Bemühen um ‚Objektivierung‘ in naturwissenschaftlichen Abbildungen der Zeit sind hier unübersehbar.¹²

Der Großteil der Tafeln in den *Cérémonies*, auf denen Picarts Nachruhm zugleich wohl am meisten gründet, ist ‚deskriptiv‘: Religiöse Zeremonien und Gebräuche, Götterbilder und Kultorte werden hier als möglichst überzeugende Ansichten und Szenen vor Augen geführt. Das besonders intensive Bemühen um ‚ethnologische Korrektheit‘ (sei es, dass eigene Beobachtungen festgehalten wurden, sei es, dass Texte, sei es dass andere Bilddokumente als Vorlage dienten), die Fülle der dargestellten Details, aber auch Komposition, Figurenzeichnung und Lichtführung der Picartschen Kupferstiche tragen entscheidend zur Wirkung und langen Rezeption dieser ‚religiösen Ereignisbilder‘ bei. Als weiteres, stark ‚objektivierendes‘ Element können ausführliche Bildlegenden hinzu kommen, die vermittels Nummerierung die einzelnen Bildgegenstände erläutern.

‚Reproduzierend‘ sind diejenigen Tafeln der *Cérémonies*, die ältere Bildvorlagen nicht dem eigenen Stil adaptieren und weiterverarbeiten, sondern diese möglichst exakt und explizit zu kopieren versuchen. Dies trifft etwa auf den aus Athanasius Kirchers *China Illustrata* (vgl. Kat. Nr. V.15) übernommenen chinesischen Holzschnitt zu (sehr präzise in Kupferstich wiedergegeben, Abb. 42), der das Pantheon der buddhistischen Götter vorführt, oder aber auf die Darstellungen indischer Asketen nach einer indischen Handschrift in einer italienischen Sammlung (Abb. 20).

Besonders deutlich bei den Zehn Herabkünften Vishnus arbeitet Picart schließlich mit einem ‚explizierenden‘ Verfahren: Er reproduziert einerseits die Holzschnitte dazu nach indischen Miniaturvorlagen aus Kircher (Kat.Nr. V.15), wodurch die Authentizität dieser für europäische Augen phantastischen Inkarnationen garantiert schien. Vorangestellt hat Picart jedoch Darstellungen der gleichen Szenen in einem ‚europäischen Stil‘, die er aus Philippus Baldaeus’ Asien-

beschreibung (Kat.Nr. V.13) übernommen hatte und die Elemente von Allegorie und Ereignisbild zusammenführen, offenbar um zu zeigen und zu erläutern, wie man sich diese Herabkünfte ‚wirklich‘ – in einer ‚lebensechten‘ Bildsprache, wie sie in Asien scheinbar nicht zur Verfügung stand – vorzustellen hat.¹³

Diese in Konzeption und Ausführung wegweisenden Tafeln aus Picarts *Cérémonies* strukturieren auch das vorliegende Katalogbuch und leiten jeweils die einzelnen Beiträge und Katalogsektionen ein. Für den Einband allerdings wurden die gut einhundert Jahre älteren und im Hinblick auf die ‚Objektivierung‘ wohl spektakulärsten Darstellungen eines ‚Idols‘ aus dem frühen 17. Jahrhundert gewählt. Sie stammen aus einem Anhang zu Vincenzo Cartaris populärem Handbuch zur antiken Mythologie, das erstmals 1556 erschienen war, vor allem aber seit 1571 durch neu hinzugefügte Illustrationen die europäische Vorstellung von der paganen Götterwelt nachhaltig prägte (Kat.Nr. II.14). Eine erweiterte Neuausgabe verantwortete ab 1615 der Paduaner Gelehrte Lorenzo Pignoria – die hier besonders interessierende Ergänzung ist überschrieben mit „Zweiter Teil: Von den Götterbildern der Indianer“. Vorgestellt werden in zunächst 33 zusätzlichen Holzschnitten Gottheiten aus West- und Ost-Indien, also Amerika und Asien, und sie werden teils mit ägyptischen Göttern als ihrem vermeintlichen gemeinsamen Ursprung verglichen. Akribisch sind nicht nur in den Begleittexten die Informanten und Sammlungen (etwa des Herzogs von Bayern) vermerkt, mit deren Hilfe Pignoria an sein Material gekommen war. Der Illustrator Filippo Feroverde scheint auch angehalten gewesen zu sein, die stilistischen Eigenheiten und ‚Absonderlichkeiten‘ dieser ‚Götzenbilder‘, die im Kontrast zu den vorausgehenden antik-römischen Götterstatuen und -bildern besonders ins Auge fallen mussten, möglichst exakt fest zu halten.¹⁴ Die Bedeutung dieses Handbuchs, das erstmals antike und außereuropäische Gottheiten in Text und Bild versammelte und teilweise mit ägyptischen und (früh-)christlichen Darstellungen verglich, dürfte kaum zu überschätzen sein.

Ab der Ausgabe von 1624 (und dann 1626, 1647 und 1674) wurde in diesem Anhang zu den ‚Göt-

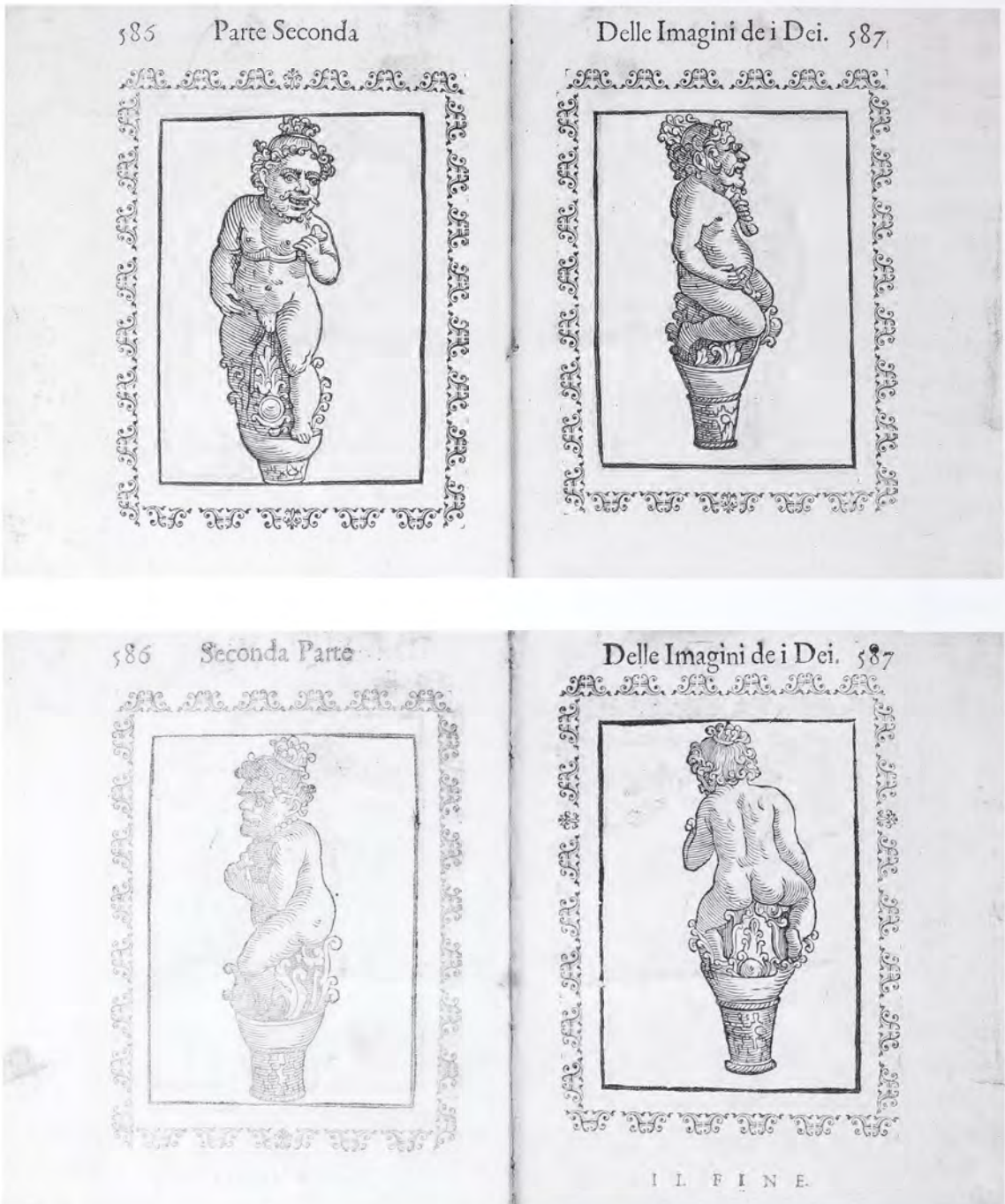


Abb. 5a-b
Vier Ansichten eines Idols aus Lorenzo Pignorias *Delle Immagini de gli Dei Indiani* (Kat.Nr. II.14b, CARTARI 1626, S. 586f.)

terbildern der Indianer' an letzter Stelle noch ein mit Gold- und Silberauflagen sowie mit Edelsteinen besetztes Idol aus Elfenbein aus der Sammlung des Pariser Gelehrten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580–1637) ergänzt. Nicht weniger als vier zusätzliche Holzschnitte mit Ansichten von vorne, den Seiten und von hinten dokumentieren dessen für europäische Augen seltsame

Synthese von bärtigem Gesicht und scheinbar zwergenhaft-kindlichem, nacktem Körper, der auf einer Art vegetabilem Sockelknäuf zu sitzen scheint (Abb. 5a-b) – ein italienischer Zeitgenosse hätte sich vielleicht entfernt an Giambolognas einige Jahrzehnte frühere, witzig gemeinte Bronzestatuetten des Florentiner Zwergs Morgante erinnert gefühlt. Allein der Umstand, dass keine

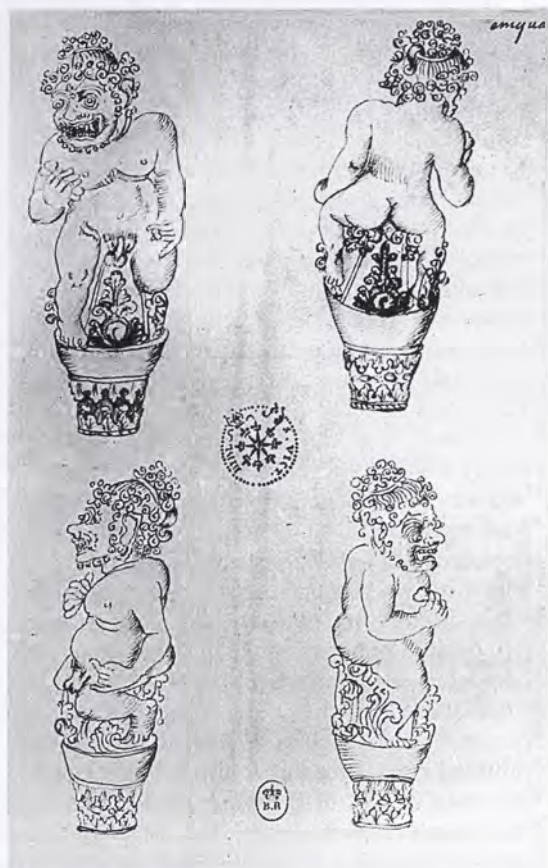


Abb. 6
Zeichnung nach einem *Buta Rara kris* aus der Sammlung des Nicolas-Claude Fabri de Peiresc; Feder und schwarze Kreide (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Éstamps, Aa54, fol. 38)

andere europäische Skulptur – sei es der Antike, sei es der Renaissance – bis 1626 in einer systematischen Serie von vier Ansichten druckgraphisch festgehalten worden war, belegt nicht nur das Interesse an diesem Exoticum und das Unvermögen auf Seiten der europäischen Betrachter angesichts dieses neuartigen Bildwerks, sich anhand nur einer oder zweier Abbildungen die anderen Ansichten des Objekts vorzustellen.¹⁵ Hier manifestiert sich auch ein neues antiquarisches Bemühen um möglichst authentische und umfassende Dokumentation und Reproduktion im Bild, die nicht nur von Pignoria, sondern zunächst vor allem auch vom Besitzer des Idols, Peiresc, vorangetrieben wurde.¹⁶ Peiresc ließ alle Stücke seiner Sammlung in Zeichnungen von Poussin, Rubens und anderen so exakt wie möglich festhalten, so auch das Idol in vier Ansichten (Abb. 6). Den Gelehrtenfreund Pignoria bat er am 4. Januar 1616



Abb. 7
„Zemes Idolium Diabolicum“ (Caspar PLAUTIUS: *Nova typis transacta navigatio novi orbis Indiae occidentalis*, 1621, Taf. 8)

brieflich um Rat zu dieser enigmatischen Figur und fügte dem Schreiben offenbar eine Kopie der Inventar-Zeichnung bei. Auf deren Grundlage ließ Pignoria dann die vier Holzschnitte für seine nochmals erweiterte Cartari-Ausgabe 1624 fertigen.¹⁷ Im Nachlassinventar des Franzosen wurde dann – möglicherweise einen Hinweis Pignorias aufgreifend – in dem Idol ein kostbarer Messergriff vermutet. Aus moderner Sicht ist dies gar nicht so falsch, handelte es sich doch um den Griff eines Balinesischen *Buta Rara Kris*, ein Zeremonialdolch mit spiritueller Bedeutung.¹⁸ Dass diese relativ kleinen, vollkommen ihres Kontexts beraubten Figürchen im Europa der Frühen Neuzeit tatsächlich als Inbegriff des Idols verstanden wurden, lässt sich an zwei Phänomenen aufzeigen. Zum einen erregte ein anderes Exemplar dieser Dolch-Griffe in der Grazer Kunstkammer zur gleichen Zeit derart die



Abb. 8
Peter Paul Rubens' „Martyrium des hl. Thomas in Indien“; um 1636–38, Öl auf Leinwand (Prag, Národní galerie)

Aufmerksamkeit, dass es bereits in Honorius Philoponus' (alias Kaspar Plautz') *Nova typis transacta navigatio* von 1621 auf einer der nur 18 Tafeln als „Zemes Idolum Diabolicum“ ebenfalls in mehreren Ansichten – hier allerdings beschränkt auf Vorder- und Rückseite – publiziert wurde (Abb. 7).¹⁹ Dass nicht nur die Grazer, sondern auch Pignorias Figur als ‚teuflich‘ wahrgenommen werden konnte, belegt schließlich das um 1636/38 entstandene Gemälde des Peter Paul Rubens für den Hochaltar der Prager Augustinerkirche St. Thomas (Abb. 8).²⁰ Das Martyrium des Apostels Thomas in Indien, über das zahllose Texte von den apokryphen Thomas-Akten über die *Legenda Aurea* bis hin zu den ‚historisch-kritisch‘ überarbeiteten Heiligen-Sammlungen im Gefolge der Gegenreformation berichten, findet hier zwischen einem monumentalen Kreuz und im Hintergrund einem Idol auf einer Säule statt. Für diese Teufels-Gestalt mit Hörnern auf dem Kopf diente eine Seitenansicht von Peirescs Kris

als Vorbild. Rubens war seit 1600 mit dem Gelehrten in engem Austausch – wissenschaftliches Interesse an der Antike wie den Götterbildern der Welt und katholische Propaganda gehen hier nahtlos ineinander über.

Es sind diese Spannungen zwischen Glaubensfragen, die Welt erkundender Neugierde und wissenschaftlicher Erfassung, es sind die komplizierten Wechselwirkungen, Austauschprozesse und Hybridisierungen zwischen Nah- und Fern-Wahrnehmung, und es sind die spezifischen Beiträge der Text-, vor allem aber auch der Bild-Überlieferungen zu den Göttern und religiösen Riten der Welt im europäischen Bewusstsein und Vorstellungshaushalt der Frühen Neuzeit, die diese Ausstellung und das Begleitbuch thematisieren.

¹ So der Titel der Publikation zu Picart von HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010.

² Zur Genese anthropologischer und ethnologischer Vorstellungen etwa HODGEN 1964; PAILIN 1984; PADGEN 1986; MOTSCH 2001; RUBIÉS 2000; MCCABE 2008.

³ Zu diesen neuerdings intensiv diskutierten Holzschnitten Jean M. MASSING: Hans Burgkmair's Depiction of Native Africans, in: *Res* 27, 1995, S. 39–51; Stephanie LEITCH: Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print, in: *Art Bulletin* 91, 2009, S. 134–159; Ashely D. WEST: Between Artistry and Documentation: A Passage to India and the Problem of Representing New Global Encounters, in: Alexander Nagel / Lorenzo Pericolo (Hrsg.): *Subject as Aporia in Early Modern Art*, Surrey/Burlington 2010, S. 87–114; LEITSCH 2010.

⁴ Das Zitat nach Jan ASSMANN / Guy G. STROUMSA: Vorwort, zu einem Themenheft des *Archiv für Religionsgeschichte* 3, 2001, S. Vf.; vgl. dort auch besonders die Beiträge von ASSMANN 2001; MILLER 2001; MULSOW 2001 und Michael STAUSBERG: Von den Chaldäischen Orakeln zu den Hundert Pforten und darüber hinaus. Das 17. Jahrhundert als rezeptionsgeschichtliche Epochenschwelle, in: *Archiv für Religionsgeschichte* 3, 2001, S. 257–272. Seitdem etwa MULSOW 2005 und STROUMSA 2010.

⁵ Vgl. etwa Renate SCHLESIER: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt a.M. 1994.

- ⁶ WYSS-GIACOSA 2006; HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a.
- ⁷ Jonathan I. ISRAEL: *Radical Enlightenment: philosophy and the making of modernity, 1650–1750*, Oxford 2001; MULSOW 2002, S. 128f.
- ⁸ Vgl. neben WYSS-GIACOSA 2006 und WYSS-GIACOSA 2007 etwa auch BERTI 2005, Ilja M. VELDMAN: *Familiar customs and exotic rituals. Picart's illustrations for Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples*, in: *Simiolus* 33, 2007/08, S. 94–111 oder Pierre WACHENHEIM: *Bernard Picart graveur des jansénistes. Propositions pour un corpus séditieux*, in: Philippe Kaenel / Rolf Reichardt (Hrsg.): *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim u.a. 2007, S. 333–356.
- ⁹ Christophe HENRY: *Les Impostures innocentes de Bernard Picart ou la revanche du "marchand forain"*, in: Michèle-Caroline Heck u.a. (Hrsg.): *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq 2002, S. 313–332; Ann Jensen ADAMS: *Reproduction and Authenticity in Bernard Picart's Impostures Innocentes*, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 75–104; Louis MARCHESANO: *The Impostures Innocentes: Bernard Picart's Defense of the Professional Engraver*, in: ebenda, S. 105–135.
- ¹⁰ Nelke BARTELING: *Bernard Picart: a French engraver in the Dutch Republic*, in: Gaëtane Maës u.a. (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 33–54.
- ¹¹ PICART 1734 (Kat.Nr. III.16), S. 8f.
- ¹² Lorraine DASTON / Peter GALISON: *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007, S. 59–199; vgl. für wissenschaftliche Bildmodi im frühen 17. Jahrhundert auch Claus Zittel: *Theatrum philosophicum. Descartes und die Rolle ästhetischer Formen der Wissenschaft*, Berlin 2009.
- ¹³ Vgl. zur Bildtradition KRATZSCH 1979, 1982, 1984, 1992 und 2007; WYSS-GIACOSA 2006.
- ¹⁴ Dazu Jean SEZNEC: *Un essai de mythologie comparée au début du XVIIe siècle*, in: *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie* 1931, S. 268–281; BUJOK 2004, S. 89f.
- ¹⁵ Die erste druckgraphische Wiedergabe einer antiken Skulptur, eine Herkules-Statuette, in Vorder- und Rückansicht (mit beigefügter Erklärung für dieses Vorgehen) wohl bei Petrus APIANUS / Bartholomaeus AMANTIUS: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis...*, Ingolstadt 1534, S. CLXX–CLXXI; für die moderne Skulptur dann Giambolognas *Raub der Sabinerin* in: *Alcuni composizioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina*, Florenz 1583.
- ¹⁶ Fabrizio FEDERICI: *Alla ricerca dell'esattezza: Peiresc, Francesco Gualdi e l'antico*, in: Marc Bayard (Hrsg.): *Rome – Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Paris u.a. 2010, S. 229–273.
- ¹⁷ *Der Brief in Carpentras*, Bibliothèque Inguimbertaine, MS 1875, fol. 309; dazu David JAFFÉ: *The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries*, in: *Journal of the History of Collections* 1, 1989, S. 119–147, hier S. 119f. Vgl. die Beschreibungen der Nachzeichnung von Peiresc und in seinem Nachlassinventar, publiziert von Joseph GUIBERT: *Les Dessins du Cabinet Peiresc au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1910, S. 91 und 99: „Idolo d'avorio messo incerta guarnitione d'oro basso et d'argento indorata, lavorato a guisa di fogliami e arricchita di otto o dieci rubbini o carbunculi orientali rappresentato da tutte le quattro vedute“ – „Une figure d'une idole d'ivoire antique garnie d'argent doré et enrichie de huit ou dix rubis ou carboucles qui sert de manche à un coutelas.“
- ¹⁸ Vgl. etwa Karsten SEJR JENSEN: *Den Indonesiske kris – et symbolladet våben*, Næstved 1998.
- ¹⁹ Honorius PHILOPONUS (Kaspar Plautz): *Nova typis transacta navigatio*, [Linz] 1621, Taf. 8; dieser Zemes nun auf zwei Tafeln abgebildet auch bei ROGERIUS 1663 (Kat.Nr. V.14), nach S. 974; dazu Christian F. FEEST: *Zemes Idolum Diabolicum. Surprise and Success in Ethnographic Kunstkammer Research*, in: *Archiv für Völkerkunde* 40, 1986, S. 181–198; Helmut TRNEK: „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also erfreuet hat als diese ding.“ *Exotica in habsburgischen Kunstkammern, deren Inventare und Bestände*, in: SEIPEL 2000, S. 42f.
- ²⁰ Das Gemälde hatte Rubens' *Augustinus am Meeresufer* zum Pendant, beide befinden sich heute in der Prager Nationalgalerie, dazu Lubomír KONENÝ: *Rubensovo Umučení sv. Tomáše: ikonografický komentář*, in: *Umění* 26, 1978, S. 211–247, hier S. 223–225; Lubomír SLAVÍČEK: *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Prag 2000, S. 232f. (Kat. 251 und 252).



AUTEL et SACRIFICE des anciens ROMAINS.



ENFANT NOUVEAU NE que l'on consacre à APOLLON.

Vergangene Wirklichkeit oder Sprache der Phantasie?

Transformationen der Götterbilder bis um 1800:
Montfaucon, Winckelmann, Moritz

Michael Thimann

Der gestürzte Gott

Blickt man auf die berühmte Karikatur (Abb. 10), die Joseph Anton Koch 1791 auf die Stätte seiner Ausbildung, die Stuttgarter Carlsschule mit ihrem berühmten militärischen Drill, angefertigt hat, so gewinnt man aus der dort bildlich vorgetragenen Negation heraus einen Eindruck von demjenigen Ausbildungsbetrieb, der für so viele Künstler um 1800 der entscheidende Auslöser war, den Akademien abzuschwören und in selbsterwählter, oftmals sozial prekärer Autonomie ihr Leben dem Kollektivsingular der ‚Kunst‘ zu weihen.¹ Koch war ein Anhänger der Französischen Revolution und richtete seine Kritik direkt gegen die absolutistische Willkür des Ausbildungsbetriebs an der herzoglichen Kunstschule. Ein Detail der Zeichnung verdient im Kontext des Themas „Götterbilder und Götzendiener“ Beachtung, so dass es hier zum Ausgangspunkt der Reflexion über Bild und Mythos im 18. Jahrhundert dienen kann. Es ist jene Szene in der oberen rechten Bildhälfte, in der ein Monstrum des schlechten Geschmacks („Geschmack heisch“), welches die falsche Nachahmung verkörpert, über den gefallenen Gott Apoll triumphiert, der als Marmorstatue, und damit als Objekt der künstlerischen Nachahmung, im Bild erscheint. Eine gedemütigte *Pictura* wird mit Stockschlägen dazu angehalten (hier wiederholt sich die Szene der unteren Bildhälfte), auf der Leinwand Ornamente und Arabesken zu malen, statt sich erhabenen Gegenständen wie der Figurenmalerei (oder der Lektüre von Lessings am Boden liegenden *Laokoon* oder über *die Grenzen von Malerley und Poesie*) zu widmen. Es war dies, neben den sozialen Missständen an der Carlsschule und den bezeugten Misshandlungen – der Obrist Christoph Dionysius von Seeger hebt auf der Zeichnung den Stock, um einen Schüler, Koch selbst, zu züchtigen –, ein Ausgangspunkt von Kochs bildlicher Kritik. Denn als zukünfti-



Abb. 10
Joseph Anton Kochs Karikatur auf die Künftlerausbildung an der Hohen Carlsschule in Stuttgart (Detail), 1791 (Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.Nr. 4168)

ge Dekorationsmaler am Stuttgarter Hof sollten die Zeichenschüler vor allem ihre Tätigkeit als Maler von Verzierungen und Theaterprospekten schulen. Koch beantwortete dieses Reglement bekanntlich mit der Flucht von der Carlsschule, die ihn zunächst in die Schweiz und später nach Rom führte. Dies kann hier nicht unser Thema sein, doch sei die Aufmerksamkeit auf das gefallene Götterbild gelenkt, dessen Stellung im Bild ambivalent ist. Natürlich steht der Gott hier einerseits für die Missachtung der antiken Kunst und Poesie durch den schlechten Geschmack, andererseits aber sicher auch für die doktrinaire Nachahmung der Alten, wie sie im Ausbildungsbetrieb des späten 18. Jahrhunderts auch an den Akademien in Paris, Wien und Kopenhagen bezeugt ist.² Der Ikonoklasmus scheint ein doppelter zu sein: Zum einen repräsentiert das Götter-

bild hier die seit Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Dresden 1755) verabsolutierte Antike, die selbst zur Fratze des schlechten Geschmacks geworden ist, andererseits ergreift Koch im selben Moment Partei für den Gott. Die Integrität und Nicht-Fragmentierung der zu Boden geworfenen Statue könnte bedeuten, dass sich der schlechte Geschmack zu Unrecht der ewigen Verkörperung von Schönheit und ethischer Größe bemächtigt hat, als der namentlich der *Apoll vom Belvedere*, dem die Statue zumindest ähnelt, seit Winckelmanns enthusiastischen Beschreibungen galt. In diesem Sinne würde also der schlechte über den guten, nämlich an der Nachahmung der vorbildlichen Antike geschulten Geschmack triumphieren. Aus der beschriebenen Ambivalenz im künstlerischen Umgang mit dem Götterbild heraus lassen sich Fragen formulieren, die für das Thema dieses Essays zentral sind:

1. Welche Transformationen lassen sich im Umgang mit der Mythologie im Verlauf des 18. Jahrhunderts beschreiben, und ist dieser Transformationsprozess eher unter dem Paradigma der Kontinuität oder demjenigen des Bruches zu verstehen?

2. Warum kommt die von den Renaissancehumanisten entwickelte antiquarische Methode, die ein gewissermaßen universales System der Kulturbeschreibung anbot, das auch auf Regionen außerhalb Europas, die frei vom Einfluss der klassischen Antike waren, anwendbar geworden war, im 18. Jahrhundert – in Konfrontation mit dem epistemischen Felde von ‚Kunst‘ – an ihr Ende?³ Und warum entzündet sich die Debatte um den Wert der antiquarischen Heuristik gerade an deren Kernthema, der Beschreibung und dem Verständnis der griechisch-römischen Götterbilder?

3. Was machte die überkommenen Bilder der Götter für Künstler dennoch aktuell, ja vielleicht aktueller denn je, da sich mit dem Mythos ein ästhetischer Freiraum eröffnete, der die Götterbilder als eine „Sprache der Phantasie“ (Karl Philipp Moritz) privilegierte, die scheinbar an keinen konventionellen allegorischen Begründungszusammenhang oder an ein antiquarisch-religionsgeschichtliches Wissenschaftsverständnis mehr geknüpft war?

Um mit der Beantwortung der letzten Frage zu beginnen, lässt sich in Hinblick auf die Produzenseite behaupten, dass ‚Bedeutung‘ offenbar nicht mehr das Resultat gelehrter Allegorese war, sondern das Ergebnis des Werkprozesses selbst. Bedeutung wurde nicht *a posteriori* dem Werk appliziert, sondern vom Künstler als schöpferischem Subjekt selbst in das Werk eingebracht. Werkentstehung und Bedeutungsproduktion fielen in eins und bedurften nur noch mittelbar einer diskursiven Allegorese, wie sie die antiquarische Tradition der Neuzeit im Rückgriff auf mittelalterliche Exegeseverfahren seit dem 16. Jahrhundert bereitgestellt hatte.

Götterbilder als „geheime Spur“

Die Diskussion über die Umwertung der antiken Mythologie im Aufklärungsjahrhundert und, daran zeitlich anknüpfend, in der idealistisch-romantischen Kunstepoche kann kaum gelöst von der intensiven Debatte um den Mythos in den Literatur- und Kulturwissenschaften geführt werden. Dennoch möchte sich der vorliegende Beitrag weitgehend auf die Geschichte der Bilder beschränken. Diese scheinen einen ergiebigeren Anlass zu Spekulationen zu geben, als die auch um 1800 längst noch nicht abreißende Folge der mythologischen Handbücher und Lexika, die für sich betrachtet auch einer näheren Untersuchung wert sind, da in ihnen ebenso alte Traditionen fortgeschrieben wie neue Gedanken entwickelt wurden. Es ist ja eine irrige Annahme, dass die Rezeption der antiken Mythologie um 1800 gewissermaßen an ein Ende gelangt sei. An Ordnungsversuchen und enzyklopädischen Erschließungsunternehmungen hat es auch in der klassisch-romantischen Kunstepoche keineswegs gefehlt: Die *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz (1791), Karl Wilhelm Ramlers *Kurzgefaßte Mythologie* (1790) und Martin Gottfried Hermanns *Mythologie der Griechen* von 1801, die ihr Material auf ganz unterschiedliche Weise systematisieren, sind nur bekanntere Beispiele aus der Fülle von mythographischen Handbüchern und Stichserien, die in den Jahren um 1800 erscheinen.⁴ Hier soll es zunächst um eine neue Sensibilität für die künstlerische Form, welche die Götterbilder auf neue Weise attraktiv gemacht hat, gehen. Nicht nur als vieldeutige Wissensbil-

der, sondern als Objekte ästhetischen Interesses, als Schleier, die nicht allein eine diskursive Wahrheit, sondern eine über die sinnliche Wirklichkeit hinausgehende Erfahrung vermitteln, werden die Bilder im ausgehenden 18. Jahrhundert privilegiert. Die Bilder offenbaren *etwas*, doch was? Karl Philipp Moritz hat dieses Unaussprechliche zu beschreiben versucht, das eben kein Gewusstes, sondern nur ein Erahntes sein kann:

„Dadurch nun, daß in den mythologischen Dichtungen zugleich eine geheime Spur zu der ältesten verlohren gegangenen Geschichte verborgen liegt, werden sie ehrwürdiger, weil sie kein leeres Traumbild oder bloßes Spiel des Witzes sind, das in die Luft zerflattert, sondern durch ihre innige Verwebung mit den ältesten Begebenheiten, ein Gewicht erhalten, wodurch ihre Auflösung in bloße Allegorie verhindert wird.“⁵

Doch was ist die „geheime Spur“ und warum liegt sie verborgen? Welche „innige Verwebung“ besitzen die Götterbilder mit der ältesten Vergangenheit, womit Moritz wohl kaum im Sinne des alten euhemeristischen Deutungsmodells eine Identifikation der mythologischen Figuren mit historischen Gestalten des Altertums meint, wie sie im 18. Jahrhundert mit europäischer Breitenwirkung wieder durch den Abbé Banier vertreten wurde? Gerade weil die Mythologie ein autonomes Phantasiegebilde sei, dürfe sie nicht auf die Vergangenheit im Sinne des Euhemerismus hin gedeutet werden. Da die Mythologie eine „Sprache der Phantasie“ und gleichsam „eine Welt für sich“ sei, ist sie für Moritz „aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“⁶ Moritz schließt damit jede allzu konkrete Ausdeutung auf eine vergangene Wirklichkeit hin von vorneherein bereits aus. Der Vergangenheitscharakter der antiken Götterbilder, wie ihn die antiquarische Forschung der Frühen Neuzeit in strikter Historisierung ihres Gegenstandes herausgearbeitet hatte, wird von ihm zugleich auf entscheidende Weise relativiert. Doch um was für eine Vergangenheit handelt es sich, wenn diese zugleich Gegenwart ist, nämlich die Gegenwart der poetisch tätigen Phantasie? Moritz richtet sich offensichtlich ebenso gegen einen Sinnentzug (die Mythologie sei kein „bloßes Spiel des Witzes“), womit er vermutlich auf die Rokoko-Ästhetik anspielt, wie auch gegen

eine Sinnüberfrachtung, für welche die Allegorie verantwortlich ist.⁷ Moritz stellt die Symbolkraft der Götterbilder auf eine neue Reflexionsgrundlage, indem er sie konsequent ästhetisch deutet. Das Neue an der *Götterlehre* von Moritz ist, dass die Götterwelt in ihr als eine in sich gerundete, ihren eigenen Gesetzen verpflichtete Welt der Poesie erscheint, die in sich selbst vollendet ist und der Allegorese nicht bedarf. Entsprechend referiert die *Götterlehre* auch keine Bedeutungsinhalte, sondern verfolgt vor allem die Gestaltwerdung der Götter als einen poetischen Prozess ihrer Verwobenheit und Verwandlung.

Ablösung der Bildthesauren im 18. Jahrhundert

Der grundlegende Wandel im Umgang mit der Mythologie, der sich im 18. Jahrhundert vollzieht, ist längst konstatiert worden.⁸ Zunächst auf gelehrter Ebene, indem die antiquarischen Verfahren der Mythendeutung und der Fabelallegorese grundsätzlich in Frage gestellt werden. Die Mythendeutungen des Abbé Antoine Banier (vgl. Kat.Nr. IV.17), die aus dieser kritischen Position heraus entstehen und die Fabeln zu rationalisieren versuchen, indem sie auf ihre historischen Grundlagen zurückgeführt werden und damit das alte Allegoresemuster der euhemeristischen Deutung aufgreifen, sind ein Versuch, das Verlorene noch einmal zu systematisieren, die Mythologie als ein Ganzes zu begreifen, dem mit einem kohärenten Deutungssystem begegnet werden kann.⁹ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts begegnen sich dann zwei gegensätzliche Kulturen der Wahrnehmung und verändern den Umgang mit den Götterbildern grundlegend. Die antiquarische und die ästhetische Wahrnehmung, um die beiden Pole zu benennen, verschieben sich und etablieren neue Muster der Wertschätzung. Doch wie differenzieren sich diese beiden Kulturen und welche Gründe lassen sich dafür beschreiben?

Zum einen ist es die (ältere) Kultur der antiquarischen Auseinandersetzung mit den Relikten der Vorzeit, die in den großen Erschließungs- und Thesaurierungsunternehmungen des 17. und 18. Jahrhunderts von Sandrart, Graevius und Gronovius bis zu Montfaucon ihre gültige Form gefunden hatte.¹⁰ Die Corpuswerke sind die *summa* einer knapp zweihundertjährigen Gelehrtenarbeit, welche die Textzeugnisse über

die Antike und zunehmend auch die Monumente in den Blick genommen und in einer auf die methodischen Prämissen der Erforschung der Artefakte und der *mores et instituta* abgestellten Altertumskunde zu systematisieren versucht hatte. Die Bilder der Götter waren hier nur ein Bereich des Wissens über die Antike, der als Teil der *historia* dieses Wissensgebiets von den Gelehrten zu bearbeiten war. Es handelt sich bei antiquarischen Werken der Frühen Neuzeit in der Regel um Fachzyklopädien, deren Illustrationen weniger die Systematik der Wissenschaft selbst (etwa in diagrammatischer Form) als Ordnungsbilder („Superimágenes“) thematisieren, sondern ganz konkret im Sinne von „Subimágenes“ die einzelnen Wissensinhalte vom Typus bis zum konkreten Einzelstück, gar mit seinen Beschädigungen und individuellen Besonderheiten, visualisieren und an entsprechendem Ort innerhalb der Architektur des Textes ablegen.¹¹ Ordnungsbilder finden sich, und dort in der Regel als fiktionalisierte Allegorien, lediglich auf den Frontispizen, wo – wie im Falle von Joachim von Sandrarts *Iconologia deorum* – ein kulturhistorisches Denkbild von Untergang und Aufstieg antiker Größe entworfen wird, oder – wie im Falle von Montfaucons *L'Antiquité expliquée* – der Inhalt der zehn Bände in einem von Personifikationen und im Gespräch über die Objekte begriffenen Gelehrten bevölkerten Bild einer monumentalen Wissensarchitektur zusammengefasst wird.¹² Die „Bilder zweiter Ordnung“, wenn man so will, erhellen dagegen die einzelnen Sachverhalte der Enzyklopädie detailliert und sind vor allem Gegenstand der archäologischen und kunsthistorischen Aufmerksamkeit gewesen. An diesen Thesauri lässt sich der große Zugewinn an Wissen beschreiben, den die archäologischen Entdeckungen der Renaissance und deren systematische Dokumentation in Nachzeichnungen und Druckgraphik hervorgebracht hatten. An den Bildern der Thesauri wiederum wird wahlweise die genaue Dokumentation, die empirische Genauigkeit, die phantasievolle Ausschmückung und die Wiederholung vorgeprägter Muster konstatiert, beschrieben, kritisiert oder apologetisch zu einer neuen, im Idealfall „wissenschaftlicheren“ Haltung gegenüber dem Gegenstand „Antike“ erklärt.¹³ Die Ordnung der Bilder in antiquarischen

Fachencyklopädien kann dabei im Ansatz durchaus systematisch sein, wie die durchdachte Topik der Bildauswahl und Bildmontage in Sandrarts *Teutscher Academie der edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste* (Nürnberg 1675–1680) (Kat. Nr. III.4a), die neben einem kunsttheoretischen und künstlerbiographischen Sammelwerk eben auch eine antiquarische Fachencyklopädie ist, in der die einzelnen Inhalte – antike Kunstwerke, Mythologie, Hieroglyphik etc. – nach einer beschreibbaren Topik von *res et verba* abgelegt sind.¹⁴

Nehmen wir, gewissermaßen als Summa dieser Erschließungsarbeit der frühneuzeitlichen Antiquare, Bernard de Montfaucons *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, die ab 1719 im Erscheinen war (Kat.Nr. I.4a).¹⁵ Bei dem auf fünf Doppelbände angelegten Projekt, zu dem 1724 noch fünf Supplementbände traten, handelt es sich um ein Corpuswerk, welches das gesamte Altertum umfassen möchte, wobei Montfaucon die griechische Zivilisationsgeschichte in ihrer materiellen Überlieferung zwangsläufig weitgehend unbekannt bleiben musste. Die Geschichte der Götterbilder, die ja auch wesentlich die Geschichte der antiken Kunst ist, wird von Montfaucon als Teil der Kulturgeschichte begriffen und mit enzyklopädischem Ehrgeiz thesauriert. Kunsthistorisch klassifikatorische Überlegungen wie die stilistische Dimension der Werke und ein inhärenter Entwicklungsgedanke finden sich bei Montfaucon nicht. Grundlegend war ihm die Einsicht, dass sich die Kulturgeschichte der Antike nicht allein aus den Texten heraus rekonstruieren lasse, sondern auch die bildlichen Objekte erfasst und einer Deutung unterzogen werden müssten. Man finde in den Bildern vielfach „stumme Geschichten“ („histoires muettes“), von denen die antiken Autoren nicht berichtet hätten.¹⁶ Montfaucon verfügt über ein bemerkenswertes Verständnis von der bildlichen Evidenz gegenüber der textbasierten Altertumskunde, woraus seine Entscheidung herzuleiten ist, möglichst alle materiellen Zeugnisse der antiken Zivilisationsgeschichte auch abzubilden. Den Vorzug des Bildes, welches dem modernen Leser den oftmals unbekanntem Gegenstand auf einen Blick erschließt, was sich durch eine sukzessive Beschreibung oder Geschichtserzählung

nicht vermitteln lasse, hat er sich dabei zunutze gemacht. In diesem Sinne ist die bildliche Repräsentation des Altertums in der *Antiquité expliquée* eine konsequente Fortentwicklung der antiquarischen *illustrazione* des 17. Jahrhunderts. Bei seiner Bilddokumentation greift Montfaucon aber seltener auf die Primärüberlieferung der Monumente selbst zurück, sondern kompiliert sein Bildmaterial aus den vorgängigen enzyklopädischen Werken der Antiquare (vor allem Bartoli und Bellori), was sogar in stilistischer Hinsicht bei der Adaption der Abbildungen deutlich ins Auge fällt, wenn er beispielsweise Bilder aus der Rom-Topographie des Renaissance-Gelehrten und Zeichners Jean Jacques Boissard übernimmt (vgl. Kat.Nr. II.23). Montfaucon interessiert sich dabei weniger für die Kunstwerke an sich, sondern für deren Stellung in der Kulturgeschichte des Altertums. Durch die nahezu unüberschaubare Materialakkumulation von über 30.000 Abbildungen werden die qualitativen Unterschiede der Monumente nivelliert und deren ästhetische Qualitäten weitgehend unsichtbar gemacht (vgl. Abb. 11). Doch folgt diese Entscheidung auch der eigenen Logik, die Kunstwerke ebenso wie die Relikte der Sachkultur – Münzen, Hausrat, Kultobjekte, Grabmonumente etc. – auf ihren kulturhistorischen Quellenwert hin zu thesaurieren und zu beschreiben. Montfaucons parallel in Französisch und Latein gedruckte Erläuterungen bewegen sich dabei oft in den gewohnten Bahnen antiquarischer Erklärung, wenn er die Götternamen etymologisch herleitet und die Ikonographie der Götter, die Bedeutung ihrer Attribute und ihre Symbolik zu erklären versucht, die Altertümer nach religiösem Kultus, Staatswesen, Militärwesen, Bestattungswesen etc. sortiert. Der Thesaurus dient der Begründung historischen Wissens, es geht Montfaucon um die lückenlose Dokumentation, weniger um das Eindringen in ästhetische Fragen, die sich mit den Bildern verknüpfen.

Mit Johann Joachim Winckelmann erfährt diese polyhistorische Form der antiquarischen Gelehrsamkeit eine entscheidende Modifikation.¹⁷ Im Jahre 1764 erschien seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Kat.Nr. I.5a), jenes europaweit erfolgreiche Gründungswerk der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte im disziplinären

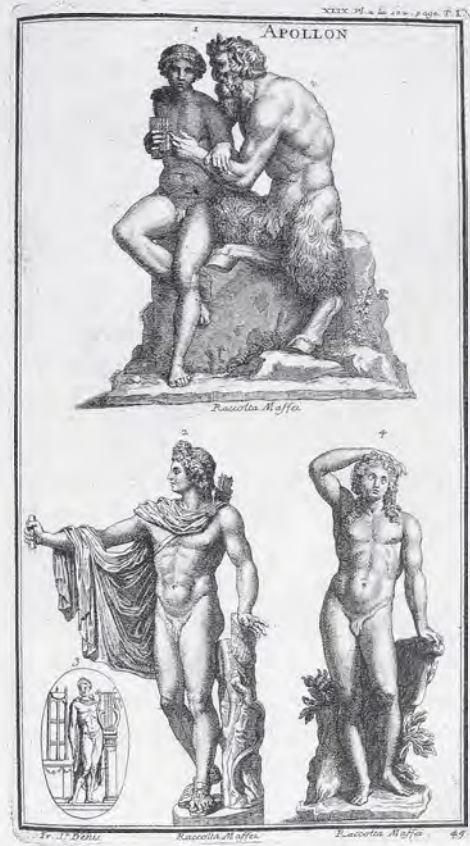


Abb. 11
Beispiele für die Darstellung von Apoll (Kat.Nr. I.4a, MONTFAUCON 1722, Bd 1,1, Taf. XLIX)

Sinne der heutigen Universitätsfächer, das sich vor allem durch seinen emphatischen literarischen Stil, die verlebendigten Beschreibungen und die Artikulation des klassizistischen Programms vom griechischen Ideal in das kollektive Gedächtnis eingegraben hat.¹⁸ Es wurde zu Recht darauf hingewiesen, dass schon vor Winckelmann der Comte de Caylus in seinem *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (Paris 1752–1767) die formal-stilistische Betrachtung der antiken Kunstwerke eingefordert und die Statuen nicht nur als Dokumente von Religion und Sachkultur, sondern als genuine Kunstobjekte zu betrachten empfohlen hatte.¹⁹ Doch erst Winckelmann macht die griechische *Kunstgeschichte* selbst zum Thema seines literarischen Hauptwerkes. An Stelle der Bildthesaurierung und Textkompilation tritt die dichte Beschreibung und der Gedanke an die Entwicklung der Kunst, die sich anhand der antiquarischen Objekte, vornehmlich der Statuen,

erzählen lasse. Ohne Frage markiert Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* damit einen Wendepunkt in dem frühneuzeitlichen Schreiben über Kunst. Sie distanziert sich vom antiquarischen Spezialistentum des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, indem sie weniger auf der Lektüre von Büchern, dem Ausschreiben antiker Autoritäten und der Rekonstruktion religions- und zivilisationsgeschichtlicher Zusammenhänge basiert, sondern auf der von ihrem Autor immer wieder betonten Autopsie der Kunstwerke selbst. Nur in Rom, in der Gegenwart der Skulpturen, könne man ein Werk über die antike Kunst verfassen, so äußert sich Winckelmann wiederholt und verweist damit das vorgängige antiquarische Schrifttum auf den sekundären Rang einer anschauungsfernen Buchgelehrsamkeit. Der weitgehende Verzicht auf Abbildungen in der *Geschichte der Kunst des Alterthums*, an deren Stelle poetische bis enthusiastische Beschreibungen der Statuen treten, welche die Gegenstände auf einfühlsame Weise vergegenwärtigen, ja in ihrer rhetorischen Evidenzerzeugung (*ante oculos ponere*) die Aussagekraft zweidimensionaler Kupferstiche möglicherweise noch übertreffen, ist ein entscheidender Medienwechsel, der Winckelmanns Buch von den Corpuswerken deutlich abhebt (wobei nicht verschwiegen werden darf, dass die nachfolgenden *Monumenti antichi inediti* von 1767 wieder ein reich illustriertes Tafelwerk sind, mit dem Winckelmann in der Erklärung römischer Altertümer zur Praxis der antiquarischen Gelehrsamkeit und der Erforschung der *mores et instituta* zurückgekehrt ist).²⁰

Winckelmanns Leben und seine Laufbahn, die ihn ab 1763 in das Amt des päpstlichen Oberaufsehers der römischen Altertümer brachte, spiegeln den Wandel vom Buchgelehrten zum Beobachter und damit einen Einstellungswandel, den er mit vielen Gelehrten des 18. Jahrhunderts gemeinsam hat.²¹ Dass er sich in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* in deutscher Sprache einem Gegenstand zuwendet, der bisher eigentlich in die Zuständigkeit antiquarischer Abhandlungen und gelehrter Diskurse in der Fachsprache Latein fiel, hat überdies seinen Erfolg in der Rezeptionsgeschichte gefestigt. Winckelmann geht es in seinem Spezialgebiet – der

antiquarischen Wissenschaft – um eine Verbesserung des Wissens, wozu er die Bilder in seinen Dienst nimmt. In der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* betont er, dass sein Werk ganz auf dem Augenschein und der Autopsie beruhe und er nicht von anderen abgeschrieben habe, um in das „Wesen“ der Kunst einzudringen. „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums“, so beginnt Winckelmann seine Beschreibung des *Apoll vom Belvedere* (Abb. 12), der sich im Verlauf des Textes unter den Augen seines liebenden Betrachters zu verlebendigen scheint.²² Der Gegenstand, das Bild Apolls, wird hier nicht als Dokument des Wissens über die antike Religion, den Kult der Götter und ihre Verehrung in Bildern herangezogen, sondern mit einer neuen Bedeutung aufgeladen, nämlich anschauliches Relikt einer der Gegenwart zur Nachahmung empfohlenen hohen Kunstauffassung der Griechen zu sein.²³ Mit dem Superlativ des „höchsten Ideal[s] der Kunst“ hierarchisiert Winckelmann



Abb. 12
Apoll vom Belvedere (Paolo Alessandro MAFFEI / Domenico de ROSSI: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom, 1704, Taf. II)

seinen Gegenstand innerhalb des epistemischen Feldes von ‚Kunst‘, nicht in demjenigen von antiker Religion.²⁴ Sah die ältere Forschung hier noch vornehmlich ein sprechendes Indiz für die Winckelmann eigene Kunststempelphase, deren Enthusiasmus alle ästhetischen Debatten des ausgehenden 18. Jahrhunderts ergriff und das Griechenparadigma in Europa zum Leitgedanken werden ließ, so argumentieren jüngere Arbeiten differenzierter. Wolf Lepenies, Élisabeth Décultot, Thomas Franke und zuletzt Mathias René Hofter haben darauf hingewiesen, wie sehr Winckelmanns Exzerpieren, Denken und Schreiben in der Tradition einerseits der polyhistorischen Gelehrsamkeit, andererseits aber der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts stand.²⁵ Dazu gehört nicht nur, dass er wie ein Naturforscher sein Material erst einmal ordnen und klassifizieren musste. Es lässt sich überspitzt folgern, dass die von Winckelmann postulierte und praktizierte Autopsie der Skulpturen genauso auf ästhetische Einfühlung wie auf eine naturkundlich geschulte Erfahrung abzielte, die sich vor allem gegen die ältere antiquarische Tradition einer vornehmlich textbasierten Altertumskunde wandte. So polemisiert Winckelmann auch in der Vorrede der *Geschichte der Kunst des Alterthums* gegen viele Autoren, insbesondere aber gegen den Benediktinerpater Montfaucon, der für seine zehn Foliobände der *Antiquité expliquée* nicht nach Rom gekommen sei, sondern gerade bei den Beschreibungen und bei der Erstellung der Tausende von Illustrationen ausschließlich mit Zeichnungen und Kupferstichen anderer gearbeitet habe (was so nicht zutreffend ist, denn Montfaucon hat zwischen 1698 und 1701 in Italien Manuskript- und Antikenstudien durchgeführt). Winckelmanns Kunstgeschichte zielt auf die Bilder selbst ab, in deren Beschreibungen sich eine quasi empirische Herangehensweise mit ästhetischen Argumenten und genuin ekphrastischen Elementen verbindet, die Winckelmanns eigenen hohen Stil ausmachen.²⁶ Auf der Autopsie der Werke gegründet, der Beschreibung von Stil und Geschichte der Kunst gewidmet und zugleich als Programmschrift einer neuen Nachahmungsästhetik lesbar, die ein Ideal von Schönheit propagiert, war die *Geschichte der Kunst des Alterthums* trotz der offenkundigen Nähe des Themas

von herkömmlichen antiquarischen Abhandlungen deutlich abgehoben. Zwangsläufig mussten ältere Formen der antiquarischen Gelehrsamkeit Winckelmanns gewaltiger Sprache gegenüber im späteren 18. Jahrhundert als überholt erscheinen. Mit der ästhetischen Erfahrung der antiken Objekte vollzog sich ein Wandel, der auch den künstlerischen Umgang mit den Götterbildern grundlegend verändert hat. Nach den emphatischen Statuenbeschreibungen war es kaum noch möglich, die antiken Götter allein als historische Dokumente der untergegangenen antiken Kultur zu betrachten. Vielmehr griffen die Götterbilder nun auf eine neue Weise in die gegenwärtige Lebenswirklichkeit direkt ein.

Mythologie und Poesie

Doch folgen wir erneut Moritz' Metapher von der „geheimen Spur“ der Mythen. Was meint die Spur? Die Spur ist nicht verweht und wird unsichtbar, vielmehr ist die Spur ein Abdruck, sie enthält einen Rest der Form, die sich ihr eingepreßt hat. Sie ist Andeutung eines größeren Geheimnisses, eines verlorenen Zusammenhangs, den die Nachgeborenen sich aus der Überlieferung erschließen müssen. Die Reduktion der von Asmus Jakob Carstens für die *Götterlehre* gezeichneten Kupferstiche (Abb. 13) auf die Umrisslinie trägt dem Gedanken der ‚Spur‘ der Götterbilder Rechnung, handelt es sich doch um minimalistische graphische Fixierungen nach den Abdrücken antiker Gemmen der nach historischen und mythologischen Themen geordneten Lippertschen Daktyliothek.²⁷ In ihrem Verzicht auf jeglichen Illusionismus bedürfen die Umrisskupfer der möglichst größten Ergänzung durch die Phantasie des Lesers. Es handelt sich um Bilder der Götter von hoher Abstraktion, die in weiter Ferne von dem Versuch einer sachkulturellen oder zivilisationsgeschichtlichen Erhellung der Antike stehen. Die Bilder sind nicht Repräsentationen gesicherten und tradierten Wissens über die Antike wie z. B. bei Montfaucon, sondern stehen in einem engen Verhältnis zu Moritz' Text, der die Götterwelt als eine verwobene Hervorbringung der Phantasie ohne Realitätsbezug ausweist. Diese erklärte Ferne von einer wie immer gearteten Wirklichkeit scheint mit der Form der Bilder reflektiert zu werden. Auch in dem von



Abb. 13
Jean Joseph François Tassaert nach Asmus Jakob Carstens, *Apoll* (Karl Philipp MORITZ: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1795, S. 115)

Moritz verfassten Gegenstück zur *Götterlehre*, dem 1791 erschienenen Buch *ANΘΟΥΣΙΑ oder Roms Alterthümer*,²⁸ das sich vordergründig in antiquarischer Tradition den *mores et instituta* der Römer widmet (Moritz spricht explizit von den „Sitten und Gebräuchen“), wird die poetische Verfasstheit der antiken Welt gegen ein zu enges Wirklichkeits- und Geschichtsverständnis ins Feld geführt. Auch die Alltagskultur, die Feste und die Religion der Römer seien zur Erhöhung des Lebensgenusses von Phantasie und Poesie erfüllt gewesen und können damit in Moritz' explizit ästhetischer Wahrnehmung als Gegenbild der eigenen Zeit dienen.

Ohne Zweifel lässt sich auch Moritz' Suche nach einem Ursprung als eine Form sentimentalischer Antikensehnsucht verstehen. Doch kombiniert Moritz in der *Götterlehre* den Gedanken an eine unverfälschte Begründung mit einer in die Zu-

kunft gerichteten Potenz. Der Mythos wird bei ihm frei für die künstlerische Fiktion, er entkoppelt sich von den alten Deutungsmustern und kann als „Sprache der Phantasie“ freie Verwendung finden. Moritz spricht sich deutlich gegen die allegorische Ausdeutung aus, die alle Unbestimmtheiten der Mythen in diskursive Wahrheiten auflösen möchte:

„Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie, und stößt alsdann statt der gehofften Entdeckungen auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten.“²⁹

Moritz' symbolische Lektüre der mythologischen Götterwelt, die den poetischen Schleier, der zugleich verdeckt und enthüllt, unangetastet wissen will, ist für das Verständnis mythologischer Bilder der klassisch-romantischen Kunstperiode hilfreich. Möchte man dies für die Geschichte der Kunst um 1800 fruchtbar machen, so offenbart sich zunächst eine mehrfache Verschiebung der Nachahmung. Die großen Axiome von der Nachahmung der Antike und der Nachahmung der Natur besitzen nur noch beschränkte Gültigkeit oder werden neu formuliert.³⁰ Auch das alte Diktum vom *ut pictura poesis*, das die Bild-Text-Beziehungen als Vergleich, Wettstreit und Überbietung geregelt hatte, war mit Lessings *Laokoon* an ein historisches Ende gelangt. Aus diesem Grund ist ein anderes Instrumentarium erforderlich, um klassizistische Götterbilder zu verstehen und zu analysieren. Man darf diese Werke weder zu eingengt aus dem Blickwinkel frühneuzeitlicher Kunst betrachten, noch dem Glauben anhängen, ihnen durch ikonographische Motivherleitungen entscheidend näherzukommen. Nicht nur das Was der Repräsentation, sondern das Wie wird entscheidend. Im Werkprozess wird hier die Bedeutung erzeugt, die nur bedingt Gegenstand mythologischen Wissens ist und aus dem Bild wieder herausgelesen werden kann. Form und Inhalt gehen vielmehr eine Verbindung ein, die sich selten diskursiv vollkommen auflösen lässt. Bekanntlich ist der Glaube, dass dies bei der Deutung von Kunstwerken der Renaissance und des Barock vollends gelingen kann, eine Fehlannahme ikonologischer Forschung, welche die bildliche Differenz zu dem

zugrundeliegenden Prätext zu selten berücksichtigt hat. Die Kunst um 1800 komplett zu ‚entikonographisieren‘ und allein ihre selbstreflexive Form zum Gegenstand der Analyse zu machen, geht aber ebenso am spezifischen Bedeutungspotential klassizistischer Bilder vorbei.³¹ Diese entfalten Bedeutung und versuchen, sie im selben Moment wieder zu negieren; sie repräsentieren Gegenstände der Mythologie und lösen sich zugleich von einer zu engen Bezugnahme auf einen Prätext.

Dies lässt sich etwa an Christian Gottlieb Schicks Historienbild *Apoll unter den Hirten* (1806–1808) beschreiben.³² Schicks *Apoll* spiegelt in seiner Handlungsarmut und erhöhten Reflexivität den Bilddiskurs um 1800 geradezu mustergültig. Die Szene ist in einer idealen, von menschlicher Kulturtätigkeit noch weitgehend unberührten Landschaft situiert. In ihr haben sich die jugendlichen Hirten mit ihren Familien niedergelassen, um passiv dem Gesang des nackten Gottes zu lauschen. Auch der thessalische König Admetos, der dem wegen der Tötung der Zyklopen zeitweise vom Olymp verbannten Apoll Obdach gewährt und ihn als Hirte in seinen Dienst nimmt, ordnet sich der sozial verbindenden Kraft des Sängers unter. Durchweg hat das Publikum eine kontemplative Haltung der poetischen Deklamation des Gottes gegenüber eingenommen. Die formale Struktur der Komposition unterstreicht den Anspruch, eher ein poetisches Denkbild, das der emotionalen Einfühlung bedarf, statt reine Textillustration zu sein. Keineswegs dürfte es jedem Betrachter verständlich gewesen sein. Schick hat selbst die Spur zu einer eindeutigen Textquelle verunklärt, als er am 4. November 1807 an seinen Bruder schrieb, dass das Sujet in „jedem mythologischen Lexikon“ nachgelesen werden könne.³³ Dies ist offenbar eine falsche Spur, denn nur mit Mühe lässt sich das Thema mit Hilfe mythologischer Handbücher und Lexika ikonographisch benennen, seine tiefere Bedeutung im Sinne eines traditionellen allegorischen Bezugsrahmens aber ganz und gar nicht erfassen.³⁴ Die Fragmente textlicher Überlieferung aus Euripides, Ovid und Hyginus musste der Leser auch in zeitgenössischen mythologischen Handbüchern mühevoll zusammensuchen. Hier klafft offenbar eine Lücke der Anwendung mythographischer

Texte, die vom Autor des Bildes intendiert zu sein scheint. Die Bedeutung seines Gemäldes konstituiert sich in einem Zwischenraum, nicht in der ikonographischen Konvention der Bildzeichen, wie sie die mythographischen Handbücher und Bildthesauri der Frühen Neuzeit zur Verfügung gestellt hatten. Der Betrachter muss sich die Bedeutung vielmehr aus der Reflexion über das Bildganze erschließen. Schicks Bildkonzept weist damit über die Illustration einer Begebenheit aus der mythographischen Tradition weit hinaus. Indem der Maler ein Bild entwirft, dessen Komposition kein antikes Bildsujet rekonstruiert, wird er selbst zum Poeten. Apoll als Gott der Künste bringt den im Naturzustand lebenden Hirten die Kultur in Form von harmonischem Gesang und wird damit zu einem Exemplum ästhetischer Erziehung im Sinne von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* (1795). Die anspruchsvolle metaphorische Dimension dieses idealistischen Programmbildes ist zu Recht als Visualisierung der Humboldtischen Bildungsidee gedeutet worden, die sich auf gesellschaftlicher Egalität gründete.³⁵ Damit wäre allerdings auch wieder ein Zweck konkret benannt, der außerhalb des Bildes liegt und den Mythos vom Gott Apoll eben gerade nicht als eine „geheime Spur“ begreift, die in eine ideale Vergangenheit führt, die uns nur durch den Schleier der Poesie erkennbar wird.

Ein weiteres Beispiel, nun aus dem Bereich der Plastik, kann eine ähnliche Verschiebung illustrieren. Das Neue an Bertel Thorvaldsens Statue des *Jason* von 1800/03 (Abb. 14) war, dass sie den Zeitgenossen als nahezu perfekte Nachahmung und Neuschöpfung einer antiken Kontrapostfigur erscheinen musste und dabei einen Helden der griechischen Sage, nämlich den Argonauten Jason, zum Thema hatte.³⁶ In der Bevorzugung des Heroen Jason vor einem Götterbild wie Apoll bei Thorvaldsens Gegenstandswahl spiegelt sich die subtile Verschiebung im Umgang mit der Mythologie um 1800, wie sie sich auch im Themenspektrum der Weimarer Preisaufgaben niederschlägt.³⁷ Aus den bevorzugt gewählten homerischen Themen sind es nicht die Götter selbst, sondern die Heroen, welche in der Geschichte des trojanischen Krieges tätig waren, die den Künstlern als attraktive Bildgegenstän-



Abb. 14
Bertel Thorvaldsens *Jason mit dem Goldenen Vlies*
(Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo
dal cavaliere Alberto Torwaldsen, Rom 1811, Taf. 2)

de vorgeschlagen wurden.³⁸ Thorvaldsens *Jason* wurde vom internationalen Kunstpublikum in Rom als echte Wiedergeburt einer an der Antike geschulten Monumentalplastik emphatisch gefeiert. In ihm sah man, bezeichnenderweise von einem Nordländer gefertigt, das Ideal eines griechischen Helden erfüllt, der in zeitloser Schönheit und klassischer Ausgewogenheit – und damit der Sphäre der Alltäglichkeit und der niederen Natur entrückt – einherschreitet. Den Speer hat er geschultert, das Schwert umgehängt und über dem linken Arm trägt er das Goldene Vlies, dessen mühevollen Erlangung im Mythos die gefährliche Seereise der Helden motiviert hatte. Der *Jason* ist auf eine Ansicht hin konzipiert, auf die Frontalansicht. Nur in ihr offenbart sich das plastische Konzept einer im leichten Kontrapost verhalten einherschreitenden Heroenfigur, die in der Wendung des Kopfes ins Profil ganz auf die Wirkung ihres Umrisses angelegt ist. Der Held handelt nicht, sondern blickt bereits auf seine Tat, die Er-

langung des Goldenen Vlieses, zurück. Und es ist gewissermaßen ein Blick, der nach innen gerichtet ist. Thorvaldsen gestaltet nicht den konkreten Moment der Handlung, sondern einen überzeitlichen Zustand der Reflexion. Der Held ruht in sich selbst, ja „spricht sich selbst aus“, wie Goethe es vermutlich bezeichnet hätte, dem Wilhelm von Humboldt von der Neugeburt der Griechen aus dem Geiste des Nordens 1803 umgehend brieflich berichtete, und dem Caroline von Humboldt eine Zeichnung nach dem Gipsmodell des *Jason* (die Marmorfassung entstand erst 1828) kurz darauf nach Weimar schickte, wodurch er über die sensationelle Wiedererlangung antiken Ideals in der zeitgenössischen Plastik direkt informiert war.³⁹ In der Monumentalität seiner plastischen Gestalt wie in der graphischen Schärfe seiner Konzeption ist der *Jason* ein Dokument der ästhetischen Debatten um 1800, die den Umriss und die Linie zum eigentlichen Träger des Bildkonzepts erhoben hatten: Der Umriss ist nach klassizistischer Doktrin die Begrenzung der Idee, in der verhaltenen Bewegung, die der in sich ruhende Körper in der Umzirkelung seines Konturs vollzieht, liegt der ideale Charakter des Bildes beschlossen. Thorvaldsen erzeugt ruhige plastische Flächen, die keine starken Kontraste, sondern sanfte Übergänge kennzeichnen. Der *Jason* verkörpert damit Leitgedanken klassizistischer Plastik und ist zugleich als die Rückgewinnung des antiken Kanons aus dem Geiste einer sentimentalischen Moderne zu beschreiben. Es geht formal um das Problem von Ruhe und Bewegung und inhaltlich um die Darstellung eines hohen Ethos, das Thorvaldsen in Auseinandersetzung mit den höchsten Verkörperungen ethischen Gehalts in der antiken Plastik, dem *Apoll von Belvedere* und dem *Doryphoros* des Polyklet, reflektiert.⁴⁰ Ein Werk wie der *Jason* ist – auch wenn sich die Konjunktur des Jason-Themas in Rom etwa im Verweis auf Joseph Anton Kochs Publikation der 24 Radierungen nach Carstens' Zeichnungen zum Jason-Mythos von 1799 konkret beschreiben ließe – für die traditionelle Mythenallegorese nur schwer zugänglich, da es seine Bedeutung aus der konkreten künstlerischen Gestaltung heraus erhält.⁴¹ Die Attribute des Helden treten als erklärende Akzidentien hinzu, während sich in der Geschlossenheit der

skulpturalen Substanz die ideale Bedeutung erfüllt. Dem Betrachter gegenüber macht das Werk das Angebot der Versenkung in den Gegenstand griechischen Heldentums. Das Kunstwerk in seiner Schönheit vergegenwärtigt leibhaftig, jedoch nicht endgültig, die Möglichkeit einer heilen idealen Welt, in der die Heroen der Vorzeit gelebt haben.

Es ist also abschließend zu konstatieren, dass die Krise der Repräsentationsästhetik um 1800 auch für die Mythologie grundsätzlicher bedacht werden muss. Es wäre falsch, die alten antiquarischen Deutungsschemata an Kunstwerken zu wiederholen, die sich geradezu vorsätzlich einer eindeutigen Bestimmung entziehen und den poetischen Imaginationshorizont auch in ihrer Form reflektieren. Und ohne Frage ist das Thema der Götterbilder um 1800 nicht gelöst von den Überzeugungen der Kunsttheoretiker wie Karl Philipp Moritz, Carl Ludwig Fernow u.a. zu diskutieren, denen zufolge Kunst primär nicht ein Problem der Naturnachahmung und Repräsentationsästhetik, sondern eine nur dem Genie zugängliche Sprache der Empfindung und der Phantasie sei. Schon Moritz hatte formuliert, dass das Kunstwerk in sich selbst vollendet sei und den Endzweck und die Absicht seines Daseins in sich selber habe. Die um 1800 entstandenen mythologischen Bilder wie Thorvaldsens *Jason* können als bildgewordener Ausdruck idealistischer Kunsttheorie angesehen werden, wobei die auf Winckelmann zurückgehende Grundposition klassizistischer Kunsttheorie, der zufolge die Poesie die „Mutter der Künste“ sei, absolute Verbindlichkeit beanspruchen durfte.⁴² Hier wird in den Erzeugnissen der bildenden Kunst die entscheidende epistemische Wende im Umgang mit den antiken Götterbildern greifbar, die eben nicht mehr religiös, moralisch oder historisch verstanden wurden, sondern allein ästhetisch. Für die klassisch-romantische Kunstperiode, für Autoren wie Goethe, Schiller, Schelling, August Wilhelm Schlegel u.a. ist es eine ausgemachte Sache, dass die Götterbilder ihren Existenzgrund allein in der Phantasie haben und damit auch nur ästhetisch – vornehmlich in der Poesie – vermittelbar sind.⁴³ Um 1800 tritt diesem literarischen Verständnis eine Kunstproduktion zur Seite, welcher die antiken Götter zu Kunst-

Göttern geworden sind, deren ikonographisch-wissensgeschichtlicher Zusammenhang mit den thesaurierten Zeugnissen einer vergangenen Religions- und Zivilisationsgeschichte wohl doch zu relativieren ist.

¹ Zu dem Blatt mit weiterführender Literatur siehe Christian von HOLST (Hrsg.): Joseph Anton Koch 1768–1839. Ansichten der Natur, Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1989, Stuttgart 1989, S. 114–116, Kat. Nr. 1; HOLST 1993, Bd. 1, S. 154–155, Kat. Nr. 62 (Beate Frosch).

² Zur Stellung der Antike im akademischen Ausbildungsbetrieb des ausgehenden 18. Jahrhunderts vgl. die Ausstellungskataloge Bettina HAGEN (Hrsg.): Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800. Ausst.-Kat. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der schönen Künste u.a., 2002–2003, Mainz 2002; Max KUNZE (Hrsg.): Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Kunstausbildung der Akademie, Kunstvermittlung der Fürsten, Kunstsammlung der Universität, Ausst.-Kat. Stendal, Winckelmann-Museum u.a. 2005, Ruhpolding 2005.

³ Vgl. zur universalen Nutzenanwendung der antiquarischen Methode zuletzt Alain SCHNAPP: Antiquare zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, in: Dietrich Hakelberg / Ingo Wiwjorra (Hrsg.): Vorwelten und Vorzeiten. Archäologie als Spiegel historischen Bewusstseins in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2010, S. 43–66.

⁴ Zum Mythologieverständnis um 1800 vgl. die Beiträge in BURDORF / SCHWEICKARD 1998.

⁵ MORITZ 1804, S. 2.

⁶ Ebenda, S. 1.

⁷ Zum poetologischen und wissensgeschichtlichen Kontext von Moritz' *Götterlehre* siehe Hans Joachim SCHRIMPF: Die Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' *Götterlehre*, in: Heinz Otto Burger (Hrsg.): Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Darmstadt 1972, S. 272–305; Christoph JAMME: Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' ästhetische Mythologie, in: BURDORF / SCHWEICKARD 1998, S. 45–60; Frank BÜTTNER: Mythologie als Sprache der Phantasie. Die Glyptotheksfresken von Cornelius und die Entwürfe Schinkels für die Wandbilder des Alten Museums in Berlin, in: León Krempel / Anthea Niklaus Cornelius. (Hrsg.): Prometheus. Der Vordenker, München 2004, S. 42–59.

⁸ Vgl. dazu Jean STAROBINSKI: Fabel und Mythologie im 17. und 18. Jahrhundert [1977], in: Ders.:

- Das Rettende in der Gefahr. Kunstgriffe der Aufklärung. Aus dem Französischen und mit einem Essay von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1990, S. 318–351.
- ⁹ Der Abbé Antoine Banier hat, auf Vorarbeiten von 1711 und 1715 zurückgreifend, erstmals 1738–1740 in als definitiv erachteter Form sein äußerst erfolgreiches und durch Übersetzungen einflussreiches Werk *La Mythologie et les Fables expliquées par l'Histoire* (Kat.Nr. IV.17a) herausgebracht; auch die *Metamorphosen* Ovids hat er übersetzt, kommentiert und mit seinen „explications historiques“ auf die Historie hin gedeutet (erstmalig 1717, 1732 in gültiger Form erschienen).
- ¹⁰ Zu diesen Corpuswerken siehe WREDE 2005.
- ¹¹ Die Unterscheidung von Superimagines und Subimagines nach BERNS 2009.
- ¹² Zu Frontispizen antiquarischer Werke vgl. THIMANN 2007, bes. S. 57–73. Zur Ikonologie der Frontispize historiographischer Werke siehe vor allem Marion KINTZINGER: Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Wiesbaden 1995.
- ¹³ Vgl. dazu zuletzt HEENES 2003 mit einem problematischen Verständnis von wissenschaftlicher Objektivität der archäologischen Illustrationen der Frühen Neuzeit.
- ¹⁴ Vgl. THIMANN 2007, S. 75–113.
- ¹⁵ Zu Montfaucon vgl. Elena VAIANI: 'L'Antiquité expliquée' di Bernard de Montfaucon. Metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca, in: VAIANI 2001, S. 155–176; WEISSERT 1999; BICKENDORF 1998; HUREL / ROGE 1998; ZWINK 2006, S. 125–192.
- ¹⁶ Zitiert nach HASKELL 1995, S. 146.
- ¹⁷ Zu den verschiedenen Konzepten des gelehrten Umgangs mit der Antike im 18. Jahrhundert vgl. BOSCHUNG 2008; zur Geschichte der antiquarischen Tradition vor Winckelmann siehe DACOSTA KAUFMANN 1996a; DACOSTA KAUFMANN 2001.
- ¹⁸ Kommentierte Neuedition: Johann Joachim WINCKELMANN: Geschichte der Kunst des Alterthums [1764, 1776], in: Ders.: Schriften und Nachlaß, Bd. 4.1: Text. Erste Auflage 1764, zweite Auflage Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein, Mainz 2002.
- ¹⁹ Vgl. HERKLOTZ 1999, S. 298. Zum Comte de Caylus siehe jetzt Joachim REES: Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus (1692–1765), Weimar 2006.
- ²⁰ Vgl. HERKLOTZ 1999, S. 299.
- ²¹ LEPENIES 1988, S. 93.
- ²² Zum ideengeschichtlichen Kontext von Winckelmanns Beschreibung des *Apoll vom Belvedere* siehe Steffi ROETTGEN: Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert, in: Bernard Andreae u.a. (Hrsg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998, S. 253–274; Ernst OSTERKAMP: Johann Joachim Winckelmanns Beschreibungen der Statuen im Belvedere in der *Geschichte der Kunst des Altertums*, in: ebenda, S. 443–458; REES 2002.
- ²³ Zu Winckelmanns Verständnis von der Nachahmung der griechischen Werke siehe zuletzt mit älterer Literatur v. a. Helmut PFOTENHAUER: 250 Jahre Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung“. Ein Klassiker des Klassizismus?, Stendal 2006; Erik FORSSMAN: Edle Einfalt und stille Größe. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755, Freiburg i.Br. 2010.
- ²⁴ Vgl. dazu zuletzt Thomas HÜBENER: Winckelmanns Schönheitsideal. Eine kunstphilosophische Studie, Hannover 2008.
- ²⁵ LEPENIES 1988, S. 93–97; Élisabeth DÉCULTOT: Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris 2000, bes. S. 193–243; Thomas FRANKE: Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre und die empiristische Naturwissenschaft, Würzburg 2006; Mathias René HOFER: Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie, Ruhpolding 2008.
- ²⁶ Zur epochalen Bedeutung von Winckelmanns ekphrastischem Stil siehe jetzt die Beiträge in: Heinz-Georg HELD (Hrsg.): Winckelmann und die Mythologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode, Tübingen 2009.
- ²⁷ Zur Entstehung der Kupferstiche vgl. Frank BÜTTNER: Asmus Jakob Carstens und Karl Philipp Moritz, in: Nordelbingen 52, 1983, S. 95–127. Zum Verständnis der Daktyliotheken als Speicher antiquarischen Wissens vgl. zuletzt mit weiterführender Literatur Helge C. KNÜPPEL: Daktyliotheken. Konzepte einer historischen Publikationsform, Ruhpolding 2009; Valentin KOCKEL / Daniel GRAEPLER (Hrsg.): Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen und Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, München 2006.
- ²⁸ Karl Philipp MORITZ: ANΘΟΥΣΑ [Anthousa] oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. Die heiligen Gebräuche der Römer, Berlin 1791. Vgl. dazu JAMME 1998, S. 51–55; zum Kontext siehe Claudia SEDLARZ: Rom sehen und darüber

reden. Karl Philipp Moritz' Italienreise 1786–1788 und die literarische Darstellung eines neuen Kunstdiskurses, Hannover 2010.

²⁹ MORITZ 1804, S. 2.

³⁰ Vgl. dazu mit weiterführender Literatur zuletzt THIMANN 2010.

³¹ Eine differenzierte Darstellung des Problems von Autonomieästhetik und der Neuentwicklung hermeneutischer Konzepte im ausgehenden 18. Jahrhundert von Bernhard FISCHER: Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winkelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 1990, S. 247–277.

³² Das Gemälde in Stuttgart, Staatsgalerie; Öl auf Leinwand, 178,5 x 232 cm. Vgl. dazu Karl SIMON: Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800, Leipzig 1914, S. 69–82; Ulrike GAUSS / Christian von HOLST: Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1976, Stuttgart 1976, S. 138–148; HOLST 1993, Bd. 1, S. 358–359, Kat. Nr. 234 (Beate Frosch); Gudrun KÖRNER: Gottlieb Schick: Apoll unter den Hirten, in: HOLST 1993, Bd. 2, S. 311–319; Claudia von SAINT-ANDRÉ: Apoll unter den Hirten. Ein Bildthema des Klassizismus, unpublizierte Magisterarbeit, Universität Passau, Passau 1994 [Typoskript], S. 63–76. Vgl. zuletzt den Kommentar des Herausgebers und den Beitrag von Jörg TREMPER: Gottlieb Schick und die Geburt der idealistischen Ikonographie, in: Ernst Zacharias Platner: Über Schicks Laufbahn und Charakter als Künstler, Wien 1813, hrsg. von Michael Thimann, Heidelberg 2010, S. 145–179.

³³ Das Zitat in: Adolph Haakh (Hrsg.): Beiträge aus Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1863, S. 230.

³⁴ Die Quellen sind: Euripides, *Alkestis*, 569–593; Ovid, *Metamorphosen*, II, 676–684; Hyginus, *Fabulae*, 49–50.

³⁵ Vgl. OSTERKAMP 2001.

³⁶ Zum *Jason* siehe neben den älteren Monographien vor allem Herbert von EINEM: Thorvaldsens ‚Jason‘. Versuch einer historischen Würdigung, München 1974; Gerhard BOTT (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum 1977, Köln 1977; Jürgen Birkedal HARTMANN /

Klaus PARLASCA (Hrsg.): Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, Tübingen 1979; BOTT / SPIELMANN 1991; Mikkel BOGH: „Aus der Ferne“. Privat, fremmed og offetligt i Thorvaldsens „Jason“, in: Medelingen fra Thorvaldsens Museum, 2003, S. 74–79, sowie die weiteren Beiträge dieses Heftes, das als ein Sonderband zum *Jason* erschien.

³⁷ Vgl. dazu Max KUNZE: Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit, Mainz 1999.

³⁸ Zu den Weimarer Preisaufgaben siehe vor allem Walther SCHEIDIG: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, Weimar 1958; Ernst OSTERKAMP: ‚Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit‘. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: Sabine SCHULZ (Hrsg.): Goethe und die Kunst, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M., Schirn Kunsthalle 1994, Frankfurt a.M. / Ostfildern-Ruit 1994, S. 310–322; Martin DÖNIKE: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806, Berlin 2005.

³⁹ Die Nachweise bei OSTERKAMP 2001, S. 260. Die in den Weimarer Sammlungen erhaltene Zeichnung abgebildet bei Jürgen WITTSTOCK: Thorvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst, in: BOTT / SPIELMANN 1991, S. 203–209, hier S. 204, Abb. 1.

⁴⁰ Zum Ethos in der Plastik des Klassizismus vgl. REES 2002.

⁴¹ Zum Jason-Thema in Thorvaldsens direktem Umfeld vgl. BOTT / SPIELMANN 1991, S. 389–392, Kat. Nr. 2.27–2.29; Markus NEUWIRTH: J. A. Koch – A. J. Carstens. Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument der Künstlerfreundschaft, Graz 1989; Markus NEUWIRTH: Die Anverwandlung der Antike bei Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch, in: Kunsthistoriker 7, 1990, S. 49–56; Markus NEUWIRTH: Thorvaldsen im Spannungsfeld mythischer Bildfindungen um 1800, in: BOTT / SPIELMANN 1991, S. 53–66.

⁴² Ernst OSTERKAMP: Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus, in: HOLST 1993, Bd. 2, S. 177–183.

⁴³ Vgl. JAMME 1998, S. 45; GÖCKEL 1981, S. 221.



SACRIFICE que les FLORIDIENS font au SOLEIL, de leurs PREMIERS nez.



H. Picart, del.

OFFRANDE que les FLORIDIENS font d'un CERF au SOLEIL.

Abb. 15

Opfer von Neugeborenem und Hirsch an die Sonne bei den Indianern in Florida (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd.7, Taf. nach S. 128)

Joseph-François Lafitau und die Entdeckung der Religions- und Kulturvergleiche

Martin Mulsow

Das Frontispiz

Joseph-François Lafitaus epochemachendes Werk *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* erschien 1724 (Kat.Nr. I.6).¹ Es enthält ein Frontispiz, das die methodische Grundidee des Buches erläutert: die eines doppelten Vergleichs (Kat.Nr. I.6 mit Abb.). Zum einen gibt es da eine schreibende Figur, die antiquarisch gelehrte Vergleiche anstellt, zwischen Objekten der Antike wie Statuen, Obeliskten, Münzen oder Gemmen, aber auch textuellen Zeugnissen, Reiseberichten und Weltkarten. Zwei Schutzgeister helfen dabei, die Objekte dem Schreiber – dem Autor des Buches – vorzulegen und die Vergleiche zu ermöglichen. Bereits diese Vergleichstätigkeit geht über rein klassisch-antiquarische Forschung hinaus, denn sie greift über – das zeigt der Globus – auf weit jenseits des Mittelmeerraumes liegende Gebiete. Man mag an die Missionsberichte denken, die das ganze 17. Jahrhundert über den Horizont üblicher gelehrter Forschung gewaltig erweitert hatten und die Antiquare vor die Frage stellten, wie die Kulturen der Neuen Welt mit denen der Alten Welt in Zusammenhang stünden.

Zum anderen aber gibt es da noch einen alten Mann mit Flügeln und Sense, Chronos, die Zeit, und dieser Mann gibt den entscheidenden Hinweis darauf, wie das Problem der Konkordanz von Alter und Neuer Welt zu lösen sei. Denn er führt eine zweite Vergleichsebene ein: Er weist die schreibende Figur auf ein Geschehen hin, das sich nicht mehr in der Gegenwart befindet, sondern vor langer Zeit stattgefunden hat, nämlich zur Zeit des Paradieses. Man sieht das erste Menschenpaar, Adam und Eva, und die damals noch ungetrübte Sicht auf die trinitarischen Grundlagen des christlichen Glaubens. In diesem zweiten Aspekt nähert sich das Titeltkupfer dem Genre von religiösen Visionsbildern an, auf denen ebenfalls ein Offenbarungsgeschehen visualisiert wird. Doch bei Lafitau hat diese Vision streng methodologischen Charakter. Sie will deutlich

machen, dass der Rückgang auf die Frühgeschichte der Menschheit anhand der Bibel den Vergleich zwischen den Kulturen der Welt erst möglich macht, denn dort liege der gemeinsame sowohl historische als auch theologische Grund aller heutigen Vielfalt.

Huet und die Folgen

Das unsichtbare Gravitationszentrum von Lafitau *Moeurs* ist dabei ein Buch, das mehr als vier Jahrzehnte zuvor erschienen war: Pierre-Daniel Huets monumentale *Demonstratio evangelica* von 1679.² Huet, der den Jesuiten zeitlebens nahe stand, hatte die gewaltige Anstrengung unternommen, mit einem geometrisch exakten Beweisverfahren die Verlässlichkeit der biblischen Bücher und den Primat der Mosaiken Erzählung gegenüber allen heidnischen Mythologien nachzuweisen. Er versteigt sich dabei zu der These, dass die Moses-Figur hinter allen heidnischen Gottheiten stehe, insbesondere Osiris, Kekrops, Minos, Romulus, Zoroaster, Musaeus, Orpheus und vielen anderen, ebenso wie seine Frau Sephora hinter allen Göttinnen; und er wendet all seine Gelehrsamkeit und seinen philologischen Scharfsinn an, um dies nachzuweisen. Dabei steigert er die allgemeineren Diffusionshypothesen seiner Vorgänger Gerhard Johannes Vossius und Samuel Bochart zu dieser einen Ableitung. Schon Joseph Justus Scaliger hatte Fehlübersetzungen im Kulturtransfer für die Mythogenese bei den Heiden erwogen, und John Selden hatte in *De Diis Syris* Hypothesen darüber aufgestellt, warum die anfangs eindeutigen Gottheiten sich im Verlauf der Geschichte multipliziert hatten.³ Der Hintergrund für Extrempositionen wie die Huets war dann aber der gestiegene Bedarf an theologischer Apologetik aufgrund der Pluralisierung von Religion in der Frühen Neuzeit.⁴ Sowohl gegen Deisten und Atheisten als auch gegen den Paganismus der Neuen Welt hatte man, zumal unter gesteigerten Rationalitätsansprüchen, die Wahrheit der christlichen Religion zu verteidigen

gen. Man kann die entstehende Religionskomparatistik in der Nische verorten, die sich durch diese Apologetik mit ihrer Notwendigkeit von Vergleichen und Ableitungen gebildet hat.⁵

Dass die Thesen Huets und seiner Vorläufer für Lafitau entscheidende Bedeutung gehabt haben, zeigt nicht nur dessen Auseinandersetzung mit dem gelehrten Apologeten in den *Moeurs*,⁶ sondern zeigen auch die Lafitau unmittelbar vorausgehenden Publikationen. Da gibt es die zahlreichen Jesuiten-Relationen aus aller Welt, in denen Missionare von exotischen Völkern berichten und ihre Religionen zu verstehen versuchen, indem sie sie in ein Diffusionsschema einfügen.⁷ So hat etwa Jean Venant Bouchet in einem berühmten Brief an Huet, der in den *Lettres edifiantes et curieuses* veröffentlicht wurde, zu zeigen versucht, dass die Religion der Inder sich tatsächlich aus der der alten Hebräer herleite, wie Huet es vermutet hatte: *Croyances des Indiens compares à celles des Hebreux*.⁸ Sogar die Hiob-Geschichte lasse sich in der Brahminischen Geschichte vom Fürsten Hariscandra wiederfinden. 1704 erschien vom Indienreisenden La Crequinière ein Buch von ähnlichem Tenor: *Conformité des Coutumes des Indiens Orientaux, avec celles des Juifs*. La Crequinière war nach Indien gereist, weil er eine reine Form von Religion suchte, und da auch die jüdische als besonders frühe und reine Religion galt, hoffte er, dass eine wechselseitige Erhellung beider Religionen Hinweise auf die Simplizität der Religion der ersten Menschen geben konnte.⁹ Das Buch wurde schon 1705 von John Toland ins Englische übersetzt und zeigt, wie sich Huets Ansatz ins Deistische verschieben konnte: Wenn die Diffusion nicht von den alten Hebräern, sondern einer gemeinsamen Urreligion stammte, konnte eine solche Religion eine Wahrheit jenseits der theologischen Dogmen eröffnen. La Crequinières Text wurde denn auch, wie der Brief von Bouchet und andere Texte, in Picarts und Bernards Band der *Céramonies et Coutumes* aufgenommen, der von den *Peuples idolatres* handelte und kurz nach Lafitaus Buch erschien (Kat.Nr. I.1a).¹⁰

Wenn sich Lafitau dennoch von Huet absetzte, so tat er es nicht grundsätzlich. Lediglich die Ableitung aller Götter von Moses her bezweifelte er. Angezielt ist bei ihm stattdessen eine Über-

bietung des großen Gelehrten durch Vordringen in eine vorausliegende zeitliche Tiefenschicht: „Mein Fleis, den ich auf die heidnische Mythologie gewendet, hat mir zu einem anderen Lehrgebäude den Weg eröffnet, nach welchem ich weit über die Zeiten Mosis hinauf steigen, und dasjenige füglich auf unsere ersten Eltern, Adam und Eva deuten kann, was [Huet] auf Mosen und Ziporen gedeutet hat.“¹¹ Adam, Eva, die Schlange und der Sündenfall: das sind nach Lafitau die wahren Urbilder der heidnischen Mythologien, und von ihnen her ist die religiöse Kultur der Indianer aufzuschließen.

Die populären Werke zur "Götzendienerei"

Freilich repräsentierten nicht alle Werke, die in Frankreich, Deutschland oder den Niederlanden um 1700 auf dem Markt waren, diesen avancierten Forschungsstand. Die meisten – insbesondere die volkssprachigen – waren Kompilationen aus viel älteren Werken, vermischt mit einigen neueren Erkenntnissen. Die Titel sprechen beredt von „Götzen-Tempeln“, „Heydenthum“ und „Götzendienerei“. Besonders in Nürnberg scheint sich ein Zentrum für die Verlegung solcher Literatur ausgebildet zu haben. Dort erschien 1663 die *Offne Thür zu dem verborgenen Heydenthum*, eine Übersetzung von Abraham Rogerius' ursprünglich holländischem Buch über den Gottesdienst der Brahminen (Kat.Nr. V.14). 1678 Simon Kolmayers *Afrikanischer Sitten / Trachten / Götzendienst / Grausamkeiten und Landschaften Calender*, schließlich 1701 und 1703 in zwei dicken Bänden die erweiterte Bearbeitung von Alexander Ross' *Pansebeia* als *Der Wunderwürdige Juden- und Heiden-Tempel und Neueröffnete Mahometanische Moschea, worinn [...] der Mahometanischen Religion Anfang, Ausbreitung, Secten, Regierungen, mancherley Gebräuche, und vermuthlicher Untergang [...] verteutscht [...] wird* (vgl. Kat.Nr. I.9c).¹² Der Bedarf an solcherlei ethnographischer und religionsethnographischer Literatur war offensichtlich sehr groß – eine Literatur, die gern auch das Bedürfnis nach Exotismus und Sensation befriedigte.

Zwar verarbeitet diese Kompilationsliteratur auch Autoren wie Selden, Vossius, Bochart und Huet, doch ist sie von deren wissenschaftlicher

Nüchternheit stark unterschieden. Ein gutes Beispiel ist der Nürnberger lutherische Theologe David Nerreter, der Bearbeiter der Ross-Ausgabe.¹³ Neben Christoph Arnold, dem etwas älteren Kommentator von Rogerius, aber auch von Ross, scheint er eine Zentralfigur der Nürnberger Religionsliteratur gewesen zu sein.¹⁴ Er war Mitglied des Pegnesischen Blumenordens, also gut in der literarisch-gelehrten Szene Nürnbergs vernetzt, und Verfasser erbaulicher christlicher Schriften. Nerreter steuerte 1697 anonym einen Text zum großen illustrierten Geschichtswerk *Sculptura historiarum et temporum memoria* bei, das der Kupferstecher Christoph Weigel entworfen hatte, und das mit Texten von Gregor Andreas Schmidt versehen war (Kat. Nr. III.10).¹⁵ Das Werk enthält im Vorspann vier allgemeine Aufsätze, darunter den *Bericht von dem Ursprung der Abgötterey, und denen daraus entstandenen Poetischen Fabeln samt deren Bedeutung*. Dass Nerreter der Verfasser dieses Textes ist, erhellt daraus, dass er ihn in seiner Ross-Bearbeitung *Der Wunder-würdige Juden- und Heiden-Tempel* im Anhang nachdruckt und mit seinem eigenen Namen belegt.¹⁶ Nerreters Erzählung beruht auf dem Topos von der „Simia Dei“ durch den Teufel, der Nachäfferei der Symbole und Zeremonien des wahren Glaubens von Beginn der Kirche an, also nach Auffassung der Menschen im 17. Jahrhundert: von Beginn des Menschengeschlechtes an. Damit sollten die Ähnlichkeiten erklärt werden, die es in den heidnischen Kulturen gegenüber hebräischen und christlichen Riten gab.

Gerade in Nürnberg gab es eine Tradition der „Simia Dei“-Auslegung. 1640 war die Dissertation von Johann Fabricius und dessen Präses Johann Michael Dilherr erschienen – beide spätere Theologen und Pastoren in Nürnberg –, in der die „Cacozelia Gentilium“, also die üble, bösertige Form der Imitation durch die Heiden, das Thema war.¹⁷ Im Anschluss an Melanchthon hatte sich bei manchen Lutheranern – etwa Matthäus Dresser in seiner *Isagoge historica* von 1589 – die Überzeugung ausgebildet, die Heiden hätten von Beginn der Geschichte an aus böser Ambition die Taten der biblischen Patriarchen nachgeäfft. So sei aus dem fast vollzogenen Opfer an Isaak das Verbrechen geworden, gefangene Fein-

de zu opfern.¹⁸ In diesem Fall lag die Schuld bei den durch Affekte verleiteten Menschen. Schon vorher aber hatte Kaspar Peucer, Melanchthons Schwiegersohn in Wittenberg, eine Diabolisierung der Idolatrieproblematik eingeleitet: Schuld an der Nachäffung war immer der Teufel.¹⁹

Diesem wirkungsreichen Modell folgt auch Nerreter: „Es nahm aber der böse Feind ferner gleich von unsern ersten Eltern Adam und Eva / Gelegenheit zur Abgötterey. Dann weil Adam ein Son Gottes ist / und von keinem Menschen herkommt / wurde den Heyden beygebracht / daß ihr erster Abgott Saturnus ein Sohn Cöli oder des Himmels sey.“²⁰ Auch nach der Sintflut geht es entsprechend weiter. Nerreter beruft sich summarisch auf Stucki, Selden, Vossius, Kircher, Bochart und andere Gelehrte, allerdings stellt er aus deren philologischen und etymologischen Argumenten eine Mixtur mit der gröberen Variante der Teufelshypothese her. Adam wird mit Saturn, Eva mit Pandora verglichen, die Schlange des Paradieses mit der des Sarapis, des Apollon, des Äskulap und der Bacchanalien.

Vergleiche mit amerikanischen Religionen

Diese Diabolisierung der Idolatrieproblematik stellt in den meisten Werken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Matrix für Kultur- und Religionsvergleiche.²¹ So werden immer wieder auch Reiseberichte und Abhandlungen über die Gottheiten in Indien, China und Amerika in sie eingearbeitet. Bei Nerreter heißt es etwa in Bezug auf die astrolatrische Dreiheit von Sonne, Mond und Erde, die Anlaß für weitere „Nachäffungen“ der Trinität gab: „Welches auch hernach bey andern Heiden fortgepflanzet worden / wol gar bis auff unsere Zeiten.“²² Nachäffung der Trinität meinte man beispielsweise bei den Inkas (den „Peruanern“) zu finden, wo es „Vatter-Sonn, Sohn-Sonn und Bruder-Sonn“ gebe, die verehrt würden. Nerreter beruft sich hier auf den zweiten Band von Sebastian Schröters *Historia totius terrarum orbis* von 1620, wo derlei beschrieben wird.²³ Der Exodus der Kinder Israels aus Ägypten stand für den Teufel Modell, als er die Mexikaner auf die Wanderung schickte: „Wie der Daifel die Mexicaner im America getrieben aus ihrem Land durch einen weiten Weg in ein besseres zu reisen.“²⁴ Die Menschenopfer der Azteken

seien ein „aberglaubiges Affenspiel“ gewesen, hinter der die Opferung Christi durch seinen Vater zu erkennen sei.²⁵ Wenn man über einen Religionsvergleich in diesem Sinne hinauskommen wollte, war es entscheidend, die Teufels-Hypothese nicht anzuwenden. Das tat Lafitau.

Die Lykier-Hypothese

Als Lafitau seine fünfzehnjährige Hochschulausbildung bei den Jesuiten in Bordeaux, Pau, Limoges, Saintes, La Flèche und Paris absolviert hatte, wurde er 1711, dreißigjährig, zur Mission nach Neuf Frankreich geschickt, dem heutigen Kanada. Er war hochgelehrt und wusste alles über die antike Mythologie und Geschichte. In Kanada kam er nach Sault-Saint-Louis (Caughnawaga) am Südufer des St. Lawrence-Stromes gegenüber dem heutigen Montreal. Hier blieb er fast sechs Jahre. Er lernte, unterwiesen vom Jesuitenpater Julien Garnier, der sich seit sechzig Jahren dort aufhielt, vor allem die Irokesen kennen, aber auch Huronen und andere Stämme.

Lafitau wird meist rückblickend von den späteren Entwicklungen des 18. Jahrhunderts her interpretiert: als Aufklärer wider Willen, als Vorläufer der Hypothese der religiösen Evolution, als Vorläufer der Ethnologie und vergleichenden Religionsgeschichte, als Anreger zu Bachofens ‚Mutterrecht‘. Zunächst einmal aber war Lafitaus Werk der Kulminationspunkt der seit Vossius und Huet fortschreitenden Entwicklung in der komparativen Mythologie-Forschung. Lafitaus Nachfolgewerk zu den *Moeurs*, das Manuskript „über die Religion der ersten Zeiten“, das nicht mehr publiziert werden durfte²⁶, hätte das noch deutlicher gezeigt: Es ging ihm – darin La Crequinière vielleicht nicht so fern stehend – um eine Rekonstruktion der frühen, noch von Idolatrie unkorruptierten Religion.

Bei den Katholiken – und vor allem den Jesuiten – war die „Simia Dei“-Thematik nicht so stark ausgeprägt wie bei den Protestanten, doch auch sie bedienten sich gelegentlich der Vorstellung, der Teufel sei für die paganen „Verzerrungen“ biblischer Gebräuche und Geschichten verantwortlich.²⁷ Stärker als bei den Protestanten pochte man hier aber darauf, dass in allen Kulturen eine ursprüngliche Kenntnis Gottes – und auch der Trinität – vorhanden sei, die meist unter der

Schicht der Verzerrungen erst freizulegen war. Hintergrund war dabei das Traditionsargument vom „consensus gentium“ für die Wahrheit des Gottesglaubens: Wenn alle Völker letztlich den einen Gott verehrten, konnte diese Verehrung nicht falsch sein. Dieses Argument steht auch hinter Lafitaus apologetischem Bemühen, die Kanadischen Indianer nicht als gottlose Wilde zu betrachten, sondern sie als Nachfahren europäischer und kleinasiatischer Stämme zu begreifen und damit an die Diffusionsgeschichte der biblischen Religion anzuschließen.²⁸

Wer eine Diffusionsthese vertritt, hat die „Simia-Dei“-Vorstellung nicht nötig. Der Teufel kann überall und jederzeit Kulte und Geschichten nachäffen, dafür muss keine Regularität angenommen werden. Lafitau führt von daher zwar die Theorien von Selden bis Huet fort, nicht aber die der populären Komparatisten. Doch wo lag der Anfang?²⁹ Wo sollte man beginnen? Ursprünglich, berichtet Lafitau, habe er die Hypothese entwickelt – aufgrund von etymologischen Befunden (Bezug auf *lykos*/Wolf), der gynokratischen und matrilinearen Gesellschaft und anderen Ähnlichkeiten – dass die Irokesen sich von den Lykiern herleiten, dem Volk im Südwesten Kleinasiens.³⁰ Doch er hat diese These aufgeben müssen, nachdem ihm klar geworden war, dass auch andere Völker diese Ähnlichkeiten besitzen.³¹ Vor allem die Gynokratie schien ihm mehr und mehr verbreitet in der Antike, von Ägypten (Isis) über Afrika bis nach Spanien, „beinahe bey allen Barbaren“, nicht zuletzt in Sparta.³² Lafitau musste also umdenken und seine Abstammungsvorstellung für die Irokesen in einen größeren Rahmen einbetten. Den stellte ihm die biblische Erzählung (ergänzt durch neuere Theorien wie die Bocharts³³) zur Verfügung: von Noahs Sohn Japhet aus war ganz Europa, Kleinasien und ein Teil Afrikas besiedelt worden; Lykien war dabei mittelbar durch Kreta kolonisiert worden. In Lykien standen viele kleinere Völker im Zwist miteinander, sie hatten sich, wie auch viele andere frühe Völker, zum Teil andere Länder suchen müssen, da die zunehmende Menge der Menschen einen Verdrängungsprozess in Gang setzte.³⁴ In diesem Prozess ist dann auch, so Lafitau, Amerika besiedelt worden.³⁵

Der größte Teil der amerikanischen Stämme

stammt insofern von den „Barbaren“ (Pelagiern und Helleniern in Lafitaus Diktion) ab, den ursprünglichen Einwohnern Griechenlands einschließlich seiner Inseln, bevor dort die Griechen siedelten. Etwa zur gleichen Zeit, als auch die Kanaaniter in Palästina den Hebräern Platz machen mussten, haben auch sie sich nach Asien ausgebreitet und sind von dort nach Amerika gelangt. Vor allem auf das „asiatische Thrakien“, also die Gegend um das Schwarze Meer, konzentriert Lafitau seine Aufmerksamkeit, nachdem er von der anfänglichen Lykier-Hypothese abgekommen ist. Zu den dortigen Völkern erblickt er die größten Parallelen mit den Huronen und Irokesen.³⁶

Religionsgeschichtlich entspricht den Wanderungsbewegungen die „Verschlimmerung“ (*corruption*³⁷) der ursprünglichen Religion durch immer weitere Entstellung der eigentlichen Verehrung Gottes. Die Tafel IV der *Moeurs* zeigt mit mehreren Einzelillustrationen entsprechend den Ursprung und Fortgang der Idolatrie (Abb. 16). Da gibt es zunächst nur die Denkmäler, die die alten Patriarchen aufstellten, die aber langsam über Pyramiden und Obelisken zu menschengestaltigen Statuen transformiert werden³⁸; da gibt es zweigeschlechtliche und dann auch „pantheische“ Gottheiten – die schon Spon untersucht hat³⁹ –, die noch undifferenziert alle Götterattribute umfassten; aus ihnen haben sich dann die Einzelgötter der polytheistischen Religionen ausdifferenziert.⁴⁰ Nicht von Ägypten, sondern von den Kretern aus hat sich die „symbolische Theologie“, wie Lafitau sie nennt, verbreitet, und gar schon die ersten Menschen haben sich einer sinnlichen Darstellung Gottes bedient.⁴¹ Dabei wird deutlich, dass Lafitau solche sinnlichen Verehrungen – etwa durch die Sonne – sehr viel weniger perhorresziert als die Protestanten. Für ihn ist sie ein „schönes Gestirn“, das auch die alten Israeliten mit Recht anbeteten.⁴² Man darf im Hintergrund den Konfessionsstreit über die Bildertheologie vermuten, und Lafitau gehört dann sicherlich zum idolatrie-,freundlichsten‘ Flügel selbst des Katholizismus.⁴³

Orgien, Bacchanalien und Initiation

Lafitau versucht immer vom ethnographischen Material auszugehen, das er vorfindet, um dann,



Abb. 16
Ursprung und Entwicklung von Idolen aus Naturformen (Kat.Nr. I.6, LAFITAU 1724, Bd.1, Taf. 4)

ex post, den spekulativen und, wie er selbst zugeibt, unsicheren Rahmen seiner Diffusionstheorie auszufüllen. So untersucht er gleich anfangs die Vorstellungen der Irokesen vom Weltursprung, bei denen es um die Verführung einer Frau geht, die dann Mutter aller Menschen wird. Hier erblickt er eine Parallele zu Homers Bericht vom Fall der Até, der Tochter Jupiters. Justinus Martyr hatte in der Até-Geschichte einen Widerschein vom Sturz der Engel gesehen⁴⁴, doch Lafitau stellt eine viel größere Ähnlichkeit mit dem Fall der Eva im Paradies fest. „Até, oder Arté war sowol als Evohé ein Freundengeschrey der Bacchanalen“, sagt Lafitau. „Wenn sich nun der Bacchanten Evohé nach der Versicherung von Clemens Alexandrini auf Eva deuten lässt, [...] so wird Até ebenfalls der Name seyn, wodurch Eva bey den Festen der Barbaren, von welchen Homer diese Fabel hergenommen, angezeigt wurde.“⁴⁵ Durch solche Folgerungen aus dem sprachlichen und mythologischen Material kommt Lafitau auf einen vermuteten komplexen Zusammenhang von verzerrtem Eva-Mythos bei den Barbaren, der insbesondere bei den Baccha-



Abb. 17

Kretische Münzen mit Darstellungen von Schlangen als ‚Beweise‘ für die Diffusion der biblischen Vorstellung von Eva und Schlange (Kat.Nr. I.6, LAFITAU 1724, Bd. 1, Taf.10)

nalien in Kleinasien zu lokalisieren sei. Damit glaubt er den Kern der Mythenbildung im Übergang von den Hebräern zu den Barbaren und weiter zu den nordamerikanischen Indianern erfasst zu haben. Allein schon der Bacchus-Zug nach Indien weist seiner Ansicht nach auf die Ausbreitung nach Osten hin. Lafitau spekuliert hier nicht nur über die Transmission von Mythen nach Amerika, sondern zugleich über den Ursprung griechischer Mythologie bei den älteren Barbaren, so dass seine Rückschlüsse von irokesischem und griechischem Material auf die angenommene Kultur der Barbaren doppelt hypothetisch sind.⁴⁶

Ganz entscheidend für Lafitaus Theorie der religiösen Diffusion ist das, was aus dem Eva-Mythos geworden ist: die mutterrechtlichen Bacchanalien und der Kult der *Magna Mater*. „Der Gottesdienst der Alten war auf die Orgia des Bacchus und der Mutter der Götter eingeschränkt.“⁴⁷ Er bestand vor allem aus Feuerverehrung, wobei das Feuer – man denke an Moses und den Dornbusch – für Gott stand, durch die Chaldäer

vermittelt.⁴⁸ „Dieses heilige Feuer war bey den Alten unter dem Namen Vesta bekannt.“⁴⁹ Vesta aber ist identisch mit Isis, Ceres, Cybele und ähnlichen Göttinnen, die Lafitau mit der Natur und ihrer Allregierung verbindet.⁵⁰ Außerdem bestand der Gottesdienst aus Opfern, die anfangs noch schlicht und unverderbt waren,⁵¹ „Bacchanalien“ im Sinne von kulturbringenden Festen⁵² sowie Gesängen und Kriegstänzen.⁵³ Zudem ist die Initiation in die Mysterien zu betrachten, von den Isis-Mysterien über die des Bacchus/Dionysos bis zu den eleusinischen der Ceres/Demeter.⁵⁴ Um zu zeigen, dass in diesen Mysterien Eva und die Schlange bereits präsent gewesen waren, bemüht Lafitau „barbarisches“ Material, auf dem Schlangen zu sehen sind: nicht nur aus ägyptischer, sondern auch aus kretischer Herkunft. Auf einer beigegebenen Kupferstichtafel bedient er sich bei Lorenz Begers Abhandlung *De nummis Cretensium serpentiferis* von 1702 und weist auf kretische Münzen mit Schlangendarstellungen hin, die der Berliner Numismatiker als Belege für Bezüge nach Asien verwendet hat (Abb. 17).⁵⁵

Die Regierungsform der Irokesen

All diese Grundformen antik-barbarischer Religion findet Lafitau nun auch bei den amerikanischen „Wilden“ wieder, sowohl den kanadischen Indianern, die er aus eigener Anschauung kannte, als auch den Einwohnern von Florida, Mexiko, Brasilien oder Peru, die er über Reiseberichte studierte. Die weiteren Kapitel der *Moeurs* führen die Parallelen zwischen den Barbaren und den nordamerikanischen Indianern genauer aus. Sie handeln von Heirat und Kindererziehung, häuslichen und wirtschaftlichen Praktiken, Krieg und Jagd, Medizin und Krankheiten, Tod und Trauerriten, schließlich von der Sprache der Indianer. Immer wieder sind es Kreter, kleinasiatische Völker und auch Spartaner, mit denen der Vergleich angestellt wird. Besonders spannend dabei war für die Zeitgenossen der Blick auf die Regierungsform. „Die Iroquisen und Huronen [...] haben [...] doch eben die Regierungsform in ihrer ersten Einfalt aufbehalten. Denn außer dem, dass die Gynäcocratie, welche unwidersprechlich die lycische ist, und nach welcher die Besorgung der Angelegenheiten sich in den Händen der Mannspersonen nichts anders als in Gestalt der Anwäl-

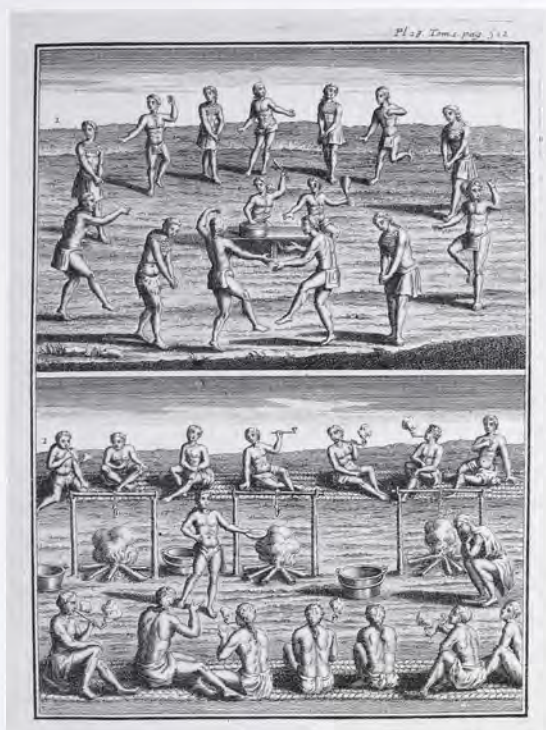


Abb. 18
Tanz und Ratsversammlung der Irokesen (Kat.Nr. I.6,
LAFITAU 1724, Bd.1, Taf. 18)

de befindet, so regieren sich auch alle Dörfer auf eben die Art durch sich selbst, gleichsam als ob sie von einander unabhängig wären.“ Ihre allgemeinen Versammlungen geschehen „mit solcher Gleichheit und Eifer für das allgemeine Beste, daß eine bewundenswürdige Einigkeit und Uebereinstimmung daraus erwächst“ (Abb. 18).⁵⁶ Man sieht, für wie ideal Lafitau diese Versammlungen der Indianer hielt. Und man sieht auch die Brisanz seiner Beschreibung: Wurde hier eine Ur-Form der Demokratie angepriesen? Wurde indirekt Kritik an der französischen Wirklichkeit des Absolutismus geübt? Auch das waren Gründe, Lafitaus Werk von offizieller Seite nicht weiter zu fördern.

Praktiken des Bildvergleichs

Wenn sich bei Lafitau trotz seiner Verwurzelung in älteren Traditionen der Mythen-Komparatistik neue Impulse Bahn brechen, so geschieht das weniger vom theoretischen Gerüst her als vielmehr aufgrund der Eigendynamik der Beschreibungspraktiken. Die „ethnologischen“ Beschreibungen von den Riten und kulturellen Eigenheiten der kanadischen Indianer sprengen, je

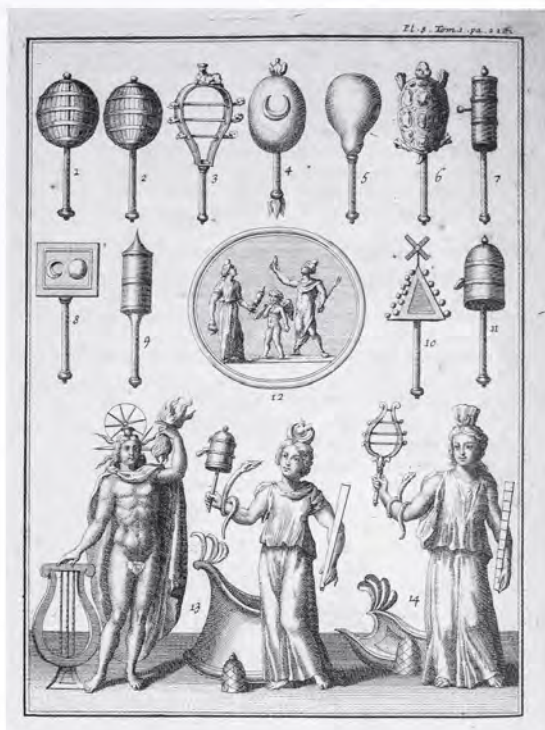


Abb. 19
Musikinstrumente der Antike und der amerikanischen
'Wilden' (Kat.Nr. I.6, LAFITAU 1724, Bd. 1, Taf. 8)

weiter das Buch voranschreitet, mehr und mehr den Rahmen der diffusionistischen Apologetik und gewinnen ein Eigenleben. Ebenso gehen die Praktiken des Vergleiches auf den beigegebenen Kupferstichtafeln über die reinen Befunde aus Amerika hinaus.

Die Ausstattung der *Moeurs* mit illustrierenden Kupfertafeln geschah erst nach Abfassung des Manuskriptes. Das zeigen Formulierungen in der dem Buch vorangestellten „Explication des planches et figures“.⁵⁷ Das heißt aber nicht, dass Lafitau nicht schon bei der Bildung seiner Vergleichshypothesen mit Bildmaterial gearbeitet hat. Im Gegenteil, er scheint ein eifriger Benutzer von Kupferstichen gewesen zu sein. Als er beispielsweise Musikinstrumente der Irokesen und Huronen mit denen der alten Barbaren vergleicht, um zu rekonstruieren, wie sich die Musik bei den frühen „Bacchanalien“ angehört hat, zieht er die Abbildungen in der antiquarischen Literatur zu Rate (Abb. 19).⁵⁸ Er ist gemäß seiner Diffusionshypothese der Ansicht, dass *Areskovi* bzw. *Agriskove*, der Kriegsgott der amerikanischen Indianer, sich vom griechischen Gott *Ares* herleitet. „Mit eben diesem Gott der Kriegsheere

und mit eben der Gesinnung der thracischen Völker, haben unsere Iroquisen, und überhaupt alle Wilden, auch eben diejenigen Merkzeichen bey ihren Opfern, Festen, Tänzen, Musik, Ausrufungen und musikalischen Instrumenten annoch beibehalten.“⁵⁹ Entsprechend lassen sich die Musikinstrumente vergleichen, soweit man von ihnen Nachricht hat. Jean de Lérys Bericht aus Brasilien etwa zeige, so Lafitau, wie ihre „Rhombos“ aus bestimmten Früchten hergestellt würden.⁶⁰ „Ich habe ein Sistrum stechen lassen, das ich auf einem alten Denkmal gefunden, welches ziemlich damit übereinkömmt, ausser daß es von einer viereckigen Gestalt ist. Noch ein weit ähnlicher Sistrum habe ich in den Händen der Göttin Clatra, die ein Bild der Isis ist, wie solches die Schlange, die sie um ihren rechten Arm geschlungen, und der Maasstab des Niels, so sie in der linken Hand hält, bezeuget, gesehen. Dieses Sistrum hat mir wegen dieser Gleichförmigkeit sonderlich merkwürdig geschienen. Diese Figur ist bey dem Spon anzutreffen, und von einem alten etruskischen Denkmal genommen.“ Lafitau hat also in Jacob Spons *Miscellanea eruditae antiquitatis* in der Ausgabe von 1685 nachgeschlagen, einem Vorgängerwerk von Montfaucons großer antiquarischer Enzyklopädie.⁶¹ Und er vergleicht die dort zu findende Abbildung mit dem gerade erschienenen Werk von Montfaucon (Kat. Nr. I.4a): „Montfaucon hat uns eine Figur von der Göttin Clatra mitgetheilet, welche von derjenigen, die uns Spon bekannt gemacht, etwas unterschieden ist; insbesondere aber hat er das Sistrum daran geändert. Von dieser Aenderung giebt er keine Ursach an, es müste denn seyn, daß er solche nach einer bessern Zeichnung stechen lassen. Er hält auch davor, daß die Göttin Clatra eine Diana, nicht aber eine Isis sey, so wie Spon glauben wollen.“⁶²

Dass Lafitau ein genauer Beobachter und gründlicher Forscher war, sieht man aus dem Umstand, dass er der Differenz zwischen Spon und Montfaucon auf den Grund gehen wollte. Er erkundigte sich in Rom, ob man die Kupferplatte, auf der die Figur eingekerbt war, ausfindig machen könne, hatte aber kein Glück. So musste er selbst zu einem Urteil kommen – und er entschied sich für die Seite Spons. „Was mich in meiner Meinung befestiget, ist dieses, dass Spon hinzufüget,

daß noch heutiges Tages in flandrischer Sprache das Spielwerk eines Kindes, wovon ich bereits Erinnerung gethan, und eine Art des Rhombus ist, Clater genennet wird, so ein von der Göttin Clatra hergenommenes Wort ist.“⁶³ So kann Lafitau am Ende seiner Überlegung wieder zu den Irokesen kommen, von denen er seinen Ausgang genommen hatte. Sie stellen ihren Rhombus aus Kürbissen oder aus Schildkrötenpanzern her – der Klang war aber wohl der gleiche wie bei den alten Griechen.⁶⁴

Auch wenn solche musikalischen Rekonstruktionen harmlos sind – die religionsgeschichtlichen waren es nicht. Der Grund, warum Lafitaus kirchliche Vorgesetzte zunehmend Schwierigkeiten mit seinen Ansichten bekamen und ihn für sein späteres Manuskript mit einem Publikationsverbot belegten, lag darin, dass Lafitau ganz offensichtlich versuchte, mithilfe der indianischen Riten und Mythen eine ursprüngliche, „reine“ Religion wiederzugewinnen, die gleichwohl Sonnen- oder Feuerverehrung kennt und daher keineswegs idolatriefrei im orthodoxen Sinne ist.⁶⁵ Sie hatte sich, so Lafitaus Ansicht, in Amerika eher gehalten als in den späteren Korruptionen der griechischen, römischen und ägyptischen Antike, so wie sich auch politische Gleichheitsformen länger gehalten hätten als in Europa. Solche Meinungen konnten nicht ohne Widerspruch bleiben.

¹ Ich benutze im Folgenden die deutsche Übersetzung: LAFITAU 1987 [1752]. Vgl. dort fol. E1r zur Erklärung des Titelkupfers. Vgl. auch Chronos auf dem Titelkupfer von Jean LE CLERC: *Compendium historiae universalis*, Leipzig 1707. Zu Lafitau ist die Literatur nicht sehr reichhaltig. Nützlich ist immer noch die ältere Biographie KÄLIN 1943. Vgl. weiter MOTSCH 2001 und die kürzere Darstellung bei KOHL 1986, S. 77–100. Für den allgemeinen Kontext fundamental: MANUEL 1959.

² Vgl. Alphonse DUPRONT: *Pierre-Daniel Huet et l'exégèse comparatiste au XVIIe siècle*, Paris 1930; Christopher LIGOTA: *Der apologetische Rahmen der Mythendeutung im Frankreich des 17. Jahrhunderts* (P. D. Huet), in: KILLY 1984, S. 149–161; Elena RAPETTI: *Pierre-Daniel Huet. Erudizione, filosofia, apologetica*, Mailand 1999; April G. SHELFORD: *Transforming the Republic of Letters*.

- Pierre-Daniel Huet and European Intellectual Life, 1650–1720, Princeton 2007; Martin MULSOW: Bishop Huet, Moses and the Egyptians, in: Ders. / Asaph BEN-TOV (Hrsg.): Knowledge of Religion as Profanation (erscheint demnächst).
- ³ Joseph Justus SCALIGER: Veterum Graecorum Fragmenta Selecta quibus loci aliquot obscurissimi Chronologiae sacrae & Bibliorum illustrantur (Appendix zu: De emendatione temporum), Köln 1629, S. 27f.: “Videmus igitur, quomodo Phoenices Deos suos quos ex vetustis Hebraeorum libris mutuati errant; perperam sint interpretati.”; John SELDEN: De Diis Syris, London 1617. Vgl. allg. STROUMSA 2010.
- ⁴ Vgl. MULSOW 2012.
- ⁵ Vgl. auch MULSOW 2001; MULSOW 2005, S. 181–209; DERS.: From Antiquarian Imagination to the Reconstruction of Institutions. Antonius van Dale on Religion, in: Peter N. Miller (Hrsg.): The Age of Antiquaries in Europe and China, New Haven 2012 (im Druck).
- ⁶ Vgl. etwa LAFITAU 1987 [1752], S. 107ff.
- ⁷ Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères, Paris 1702–1776 in 34 Bdn. Vgl. FIORE 2010.
- ⁸ Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères, Bd. 9, Paris 1730. Zu Bouchet vgl. Francis X. CLOONEY: Fr. Bouchet’s India. An 18th Century Jesuit’s Encounter with Hinduism, Thiruvanniyur 2005; die Rezeption von Bouchets Brief in der Theologie des 18. und 19. Jahrhunderts stellt David A. CLINES dar: In Search of the Indian Job, wiederabgedruckt in: Ders.: On the Way to the Postmodern. Old Testament Essays, Sheffield 1998, S. 770–791, bes. S. 775ff.
- ⁹ Vgl. GISI 2007, S. 116–118. Dort auch zu Lafitau. Vgl. allgemein auch die ältere Studie von Werner KRAUSS: Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung, Frankfurt 1987.
- ¹⁰ WYSS-GIACOSA 2006, S. 120–125; zu Tolands Deismus vgl. Justin CHAMPION: The Pillars of Priestcraft Shaken. The Church of England and its Enemies 1660–1730, Cambridge 1992. Zu Bernards und Picarts Sympathien für eine naturalistische Urreligion vgl. HUNT / JACOB / MIHNHARDT 2010.
- ¹¹ LAFITAU 1987 [1752], S. 7.
- ¹² Erschienen bei Endter in Nürnberg.
- ¹³ Vgl. zu ihm WIESSNER 1954. Die Nürnberger Szenerie erschließt inzwischen am besten die Korrespondenzausgabe von Sigmund von Birken: Werke und Korrespondenz, hg. von Klaus Garber, Ferdinand van Inghen, Hartmut Laufhütte und Johann Anselm Steiger, Tübingen. Zu bedenken ist auch die Wirkung von großen akademischen Religionshistorikern wie Johann Saubert, Theodor Hackspan und Johann Christoph Wagenseil in Nürnberg.
- ¹⁴ Christoph Arnold (1627–1685), eine knappe Generation älter als Nerreter, war Diakon in Nürnberg und wie Nerreter und Omeis Mitglied des Pegnesischen Blumenordens. Zu ihm und seiner Bibliothek vgl. Renate JÜRGENSEN: Bibliotheca Norica. Patrizier und Gelehrtenbibliotheken in Nürnberg zwischen Mittelalter und Aufklärung, Teil 1, Wiesbaden 2002.
- ¹⁵ Sculptura Historiarum et Temporum Memoratrix. Das ist Gedächtnuß-hülfliche Bilder-Lust der merckwürdigsten Welt-Geschichten aller Zeiten von Erschaffung der Welt bis auf das gegenwärtige 1697, Nürnberg: Tauber 1697. Zahlreiche weitere Auflagen folgten. Vgl. Michael BAUER: Christoph Weigel (1654–1725), Kupferstecher und Kunsthändler in Augsburg und Nürnberg. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Band 23 (1983), S. 694–1186, bes. S. 862ff.
- ¹⁶ Vgl. die seitengleiche zweite Auflage ROSS / NERRETER 1717 (Kat.Nr. I.9c), S. 1139–1195. Dieser Umstand ist bei Bauer (siehe die vorausgehende Anm. 15) nicht bemerkt worden.
- ¹⁷ Johann Michael DILHERR (praes.) / Johann FABRICIUS (resp.): Simia Dei, Diabolus, sive cacozelia gentilium, sacris ipsorum plurimis demonstrata, Jena 1640. Zum Begriff der Cacozelia vgl. Asaph BEN-TOV: Kakozelia – Faulty Imitation Between Rhetoric and Theology, Vortrag auf der *Sixteenth Century Studies Conference* Genf, Mai 2009. Ebenfalls zur Nürnberger Tradition zu zählen ist der Altdorfer Professor Magnus Daniel Omeis, als Präses des Pegnitischen Blumenordens Kollege von Nerreter, mit seinem Buch *Dissertatio academica de Expiationibus apud ueteres gentiles usitatis*, Nürnberg 1700. Noch 1737 ist diese Tradition in Altdorf/Nürnberg zu finden bei Nikolaus Ernst ZOBEL: *Cacozelia gentium in tradendis doctrinis de generis humani mentisque humanae origine et resurrectione mortuorum*, Altdorf 1737.
- ¹⁸ Matthäus DRESSER: *Isagoge historicae pars I*, Leipzig 1589, S. 134; vgl. BEN-TOV 2009 (s. Anm. 17). Georg MÖBIUS: *Dissertatio Philologico-Theologica prima de Sacrificiorum Origine, & Materia, deque eorundem ob Cacozeliam ethnicorum in toto orbe propagatione ubi etiam in specie de ἀνθρώποθυσιαι, sive immolatione hominum nonnulla proponuntur [...]*, Leipzig 1655. Diese Leipziger Tradition zur Beschäftigung mit Menschenopfern reicht bis zu Johann Joachim MÜLLER (praes.): *Anthropothysias historia, et moralitas* 1682, dem Autor des

- lateinischen *De tribus impostoribus*, in dem die Religionsvergleiche subversiv auf das Christentum zurückwirken.
- ¹⁹ Kaspar PEUCER: *Commentarius de praecipuis generibus divinationum [...]*, Wittenberg 1553, Bl. 109r: „Non incior fuisse mulieres aliquas eiusmodi, ut proditum est, & qua ui pleraeque fuderint oracula, cum ex furibundis gestibus plenis foediſimarum deformitatum, quos usurpasse memorantur, tum ex ipsis miraculis, quibus annexerentur semper aliqua pertinentia ad confirmationem idolatriae Ethnicae, cuius iudicare promptum est. Insibilante ea & instillante Diabolo pepererunt, qui odio Dei, ut creationem rerum fucatis imitari praestigijs, sic prophetiarum & doctrinae sanctae publicationem kakozelia obscurare studuit.“ Vgl. BEN-TOV 2009 (s. Anm. 17).
- ²⁰ ROSS / NERRETER 1717 (Kat.Nr. I.9c), S. 1143.
- ²¹ Vgl. auch SHEEHAN 2006; SHEEHAN 2006a. Sheehan sieht einen engen Zusammenhang zwischen Idolatrie und Opfer. Wenn, so Sheehan, ein Restbestand von Opfertum auch im Christentum vorliegt, dann lassen sich heidnische Opferbräuche mit solchen aus der sakralen Tradition – also der der alten Israeliten – vergleichen. Man kann dann heidnische Bräuche als Depravationen der wahren israelitischen konstruieren, vor allem wenn man als Zusatzhypothese den Teufel für die Depravationen verantwortlich macht.
- ²² ROSS / NERRETER 1717 (Kat.Nr. I.9c), S. 1150.
- ²³ Sebastian SCHRÖTER: *Historia totius terrarum orbis, tomus alter*, Erfurt 1620, S. 1027f.: „Quin et Sacro-Sancta Trinitatis mysterio ineptas suas Caco-daemon, Dei Simius, abstinere non potuit. Quippe mense decembri, quo maxima solennitate festum quoddam inaugurationis iuniorum Ingarum sacrum celebrabant, praeter numerosum pecundum mactandarum gregem, duo Idola in Solis et Tonitru honorem, alia insuper tria simulacra producebant, quorum tituli sermone ipsius vernaculo hi errant: Apointi, Churinuti, et Jutiquaoqui, q.d. Pater sive Dominus Sol, Filius Sol, et Frater Sol. Hisce nominibus etiam insigniebantur aliae tres statuae, quae mediae aeris regioni praesidere credebantur. Accedit et huc, quod Chuquisacae Idolum Tantananga colebatur, quod in unitate trinum, et in trinitate unum passim ab Indis praedicabatur.“
- ²⁴ ROSS / NERRETER 1717 (Kat.Nr. I.9c), S. 1171.
- ²⁵ Ebenda, S. 1175.
- ²⁶ Vgl. Helmut REIM: Kommentar, in: LAFITAU 1987 [1752], S. 35–49 (eigene Paginierung), hier S. 39f.
- ²⁷ Vgl. Anthony OSSA-RICHARDSON: *The Pagan Oracles in Early Modern Thought*, Diss. Cambridge 2011.
- ²⁸ Vgl. LAFITAU 1987 [1752], S. 3f.
- ²⁹ Vgl. ZEDELMAIER 2003, zu Lafitau dort S. 187–189.
- ³⁰ LAFITAU 1987 [1752], S. 34.
- ³¹ Ebenda, S. 37.
- ³² Ebenda, S. 38.
- ³³ Samuel BOCHART: *Geographia sacra seu Phalaeg et Chanaan*, Caen 1646; vgl. STROUMSA 2010, S. 77–100. Zu den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Vorstellungen der Völkermigrationsbewegungen allgemein vgl. Arno BORST: *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, 5 Bde., Stuttgart 1957–1963.
- ³⁴ LAFITAU 1987 [1752], S. 21.
- ³⁵ Was die Lykier angeht, so macht Lafitau die Triumviratskriege zwischen Oktavian, Marc Anton und Lepidus als direkten Grund dafür aus, dass sich die Lykier auf die Wanderschaft gemacht haben. (42f.) Doch er relativiert diese Herleitung gleich wieder, indem er meint, die Migrationsbewegungen allgemeiner fassen zu müssen.
- ³⁶ LAFITAU 1987 [1752], S. 44.
- ³⁷ Ebenda, S. 5; in der frz. Originalausgabe S. 9.
- ³⁸ LAFITAU 1987 [1752], S. 67.
- ³⁹ Jacob SPON: *Miscellaneae eruditae antiquitatis*, Lyon 1685, S. 19ff. Vgl. auch John SELDEN: *De Diis Syris*, London 1617, Prolegomena.
- ⁴⁰ LAFITAU 1987 [1752], S. 68.
- ⁴¹ Ebenda, S. S. 59f.
- ⁴² Ebenda, S. 62.
- ⁴³ Christian HECHT: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter der Gegenreformation*, Berlin 1997.
- ⁴⁴ Justin, *Adhortatio ad Graecos*, XXVIII. Zu den Kulturvergleichen von Justin im Gefolge von Pseudo-Eupolemus und Artapanus vgl. Arthur J. DROGE: *Homer or Moses? Early Christian Interpretations of the History of Culture*, Tübingen 1989; zur Wirkung in der Frühen Neuzeit: Martin MULSOW: *Moses omniscius oder Moses politicus? Moses-Deutungen des 17. Jahrhunderts zwischen sakraler Enzyklopädie und libertarischer Kritik*, in: Andreas Kilcher (Hrsg.): *Die Enzyklopädie der Esoterik*, München 2010, S. 177–202.
- ⁴⁵ LAFITAU 1987 [1752], S. 47. Clemens Alexandrinus: *Protreptikos* 12.2. Vgl. Miguel HERRERO DE JÁUREGUI: *The Protrepticus of Clement of Alexandria. A Commentary*, Bologna 2008, S. 131: „this apparently absurd etymology is seriously believed by Clement, who combines freely allegory and etymology since both give the true sense of words. The allusion to Aramaic pronunciation proves that he considered it true.“
- ⁴⁶ Lafitaus antiker Gewährsmann ist hier (wie auch

- sonst oftmals) STRABO mit dem 10. Buch, Kap. 3 seiner *Geographica*. Vgl. die Ausgabe übers. von A. Forbiger, Wiesbaden 2005, bes. S. 676–688. Vgl. LAFITAU 1987 [1752], S. 55f.
- ⁴⁷ Ebenda, S. 73.
- ⁴⁸ Lafitau läßt sich von Pierre Daniel HUET: *Demonstratio evangelica*, Paris 1679, prop. 4, cap. 5, anregen, über die Universalität der Feuerverehrung zu spekulieren.
- ⁴⁹ LAFITAU 1987 [1752], S. 74.
- ⁵⁰ Vgl. die neueren Untersuchungen von Philippe BORGEAUD: *Mother of the Gods. From Cybele to the Virgin Mary*, Baltimore 2004, und Mark MUNN: *The Mother of the Gods, Athens, and the Tyranny of Asia. A Study of Sovereignty in Ancient Religion*, Berkeley 2006.
- ⁵¹ LAFITAU 1987 [1752], S. 85f.
- ⁵² Ebenda 88f.; Weingenuss und Grausamkeiten werden für spätere Entartungen erklärt. Vieles von solchen Deutungen findet sich auch später noch in Antikedeutungen wie der von Nicholas-Antoine BOULANGER wieder: *L'antiquité dévoilé par ses usages*, Amsterdam 1766.
- ⁵³ LAFITAU 1987 [1752], S. 93ff.
- ⁵⁴ Ebenda, S. 106ff.
- ⁵⁵ LORENZ BEGER: *De nummis Cretensium serpentiferis disquisitio antiquaria, qua Cretensium ab Asia, Asiaticorumque credita Origo adstruitur: indeque et numismatibus serpentiferis Antonii et Augusti aliorumque sua lux affunditur*, Kölln in der Mark Brandenburg 1702.
- ⁵⁶ LAFITAU 1987 [1752], S. 213.
- ⁵⁷ Z.B. zum XI. Kupfer: „Ich habe in dem Werke selbst ...[...] Hier will ich nur noch hinzu fügen... [...].“
- ⁵⁸ Vgl. zum antiquarischen Vergleichen Peter N. MILLER: *The Antiquary's Art of Comparison. Peiresc and Abraxas*, in: Ralph Häfner (Hrsg.): *Philologie und Erkenntnis. Zu Begriff und Problem frühneuzeitlicher ‚Philologie‘*, Tübingen 2001, S. 57–94.
- ⁵⁹ LAFITAU 1987 [1752], S. 101f.
- ⁶⁰ Jean de LÉRY: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, La Rochelle 1578, Kap. 15.
- ⁶¹ Jacob SPON: *Miscellaneae eruditae antiquitatis*, Lyon 1685, S. 87.
- ⁶² LAFITAU 1987 [1752], S. 102. MONTFAUCON, Bd. 1, 1719 (Kat.Nr. I.4a), Taf. 53, S. 166.
- ⁶³ LAFITAU 1987 [1752], S. 102; Jacob SPON: *Miscellaneae eruditae antiquitatis*, Lyon 1685, S. 87: „Belgae crepitaculum puerile Clater vocant.“
- ⁶⁴ Auch auf anderen Illustrationen verwendet Lafitau ausgiebig antiquarische Werke als Vergleichsmaterial. Gern benutzt er das *Museum romanum* von Michel Ange de La Chausse, das 1690 erschienen war und bei dem sich auch Nerretter bedient hat.
- ⁶⁵ Vgl. LAFITAU 1987 [1752], S. 78ff. zum hohen Alter der Sonnenverehrung und der Feuerverehrung bei den Amerikanern.



Deux autres JOGUIS qui se font des INCISIONS



RELIGIEUX PENITENS de la Secte des JOGUIS



BRAMINES qui nourrissent des OISEAUX par devotion



JOGUI qui nourrit un PAON par devotion.

Abb. 20

Brahmanen und Yogis nach indischen Miniaturen in einer italienischen Sammlung (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 6, Taf. nach S. 316)

‘Idolatrie’ als Denk- und Bildform religiöser Alterität

Europas Blick auf das Fremde im Mittelalter

Katharina Ch. Schüppel

In der im Dezember des Jahres 1720 im *Journal des Sçavans* publizierte Subskriptionsankündigung der *Cérémonies et Coutumes Religieuses de tous les Peuples du Monde* (Kat.Nr. I.1a) erklärte der Herausgeber Jean Frédéric Bernard sein Vorhaben als Beschreibung der zeitgenössischen und historischen, religiösen und weltlichen Zeremonien der ganzen Welt.¹ Die historische Perspektive des Werkes wurde jedoch schon bald, vielleicht in Abgrenzung von Montfaucons *Antiquité expliquée* (Kat.Nr. I.4a)², aufgegeben: Tatsächlich widmeten sich die in den Jahren 1723 bis 1737 erschienenen Bände den Religionen der Welt in ihren zeitgenössischen Erscheinungsformen.³

Das Mittelalter als Epoche der Religionsausübung fand, dem noch geringen Interesse der Aufklärung an der Zeitspanne zwischen Spätantike und Renaissance entsprechend, in den *Cérémonies* allenfalls in Gestalt des frühen Christentums Erwähnung.⁴ Umgekehrt lässt sich fragen, ob der von Jean Frédéric Bernard und dem Illustrator Bernard Picart als Ansatz gewählte globale, interkulturelle Vergleich religiöser Bräuche und Rituale bereits Teil der mittelalterlichen Auseinandersetzung mit dem ‚Fremden‘ war.⁵

Ausgehend vom Konzept eines ‚globalen Mittelalters‘ wird deutlich, dass das vielschichtige Thema der religiösen Alterität nicht nur eine innereuropäische Perspektive besaß, die aus christlicher Sicht von der Abgrenzung gegenüber Häretikern und Religionen wie dem Judentum und dem Islam⁶ bestimmt war. Auch über die Grenzen Europas hinaus kam es zum Kontakt und zur Auseinandersetzung mit nicht-christlichen Religionen.

„...in terris daemoni colendi“. *Idolatriekritik im Mittelalter*

Der pauschale Vorwurf von christlicher Seite anderen Religionen gegenüber ist während des gesamten Mittelalters derjenige der Idolatrie. Werden tatsächliche oder vermeintliche Fälle

von Idolatrie ins Bild gesetzt, nimmt das Idol in der Regel die Gestalt einer klassischen Statue oder – das andere Extrem – die eines teuflischen Wesens an.⁷ Erst überaus spät kommt es zur Wahrnehmung fremder Religionen in ihrer Selbständigkeit und Einzigartigkeit – ein frühes Beispiel ist die Darstellung der drei hinduistischen Götter Śiva, Viṣṇu und Brahmā mit ihren Attributen und in ihrer jeweils charakteristischen Gestalt im Codex Casanatense 1889 (fol. 92), einem heute in Rom befindlichen Corpus anonymer Federzeichnungen aus Goa oder Gujarat (um 1553/46).⁸

Zum Idol oder Götzenbild wurde ein Bildwerk in erster Linie durch die ihm entgegengebrachte Verehrung. Isidor von Sevilla (um 560–ca. 636) erkannte als Ursprung der Idolatrie den antiken Brauch, die Bilder Verstorbener anzufertigen und zu verehren: „Der Gebrauch von Götzenbildern kam auf, als aus der Sehnsucht nach den Toten Bilder und Statuen aufgestellt wurden, gleich wie für in den Himmel Aufgenommene, für welche sie auf der Erde Dämonen zur Verehrung aufstellten und Betrogene und Verlorene überredeten, dass ihnen geopfert werden müsse.“⁹ Isidor erwähnt zudem die Erklärung des Begriffes ‚Idol‘ als Ableitung vom lateinischen *dolus* (Betrug, Hinterlist, Täuschung)¹⁰: Listige Dämonen täuschen die Menschen über ihre wahre Natur und versichern sich so einer unangemessenen, gottgleichen Verehrung. Der erste Verehrer eines solchen „falschen“ Gottes war Isidor zufolge der babylonische König Ninus, der nach dem Tod seines Vaters Belus eine goldene Statue nach dessen Bild anfertigen ließ, diese wie einen Gott verehrte und sein Volk ermutigte, es ihm gleichzutun.¹¹

Pagane und biblische Vergangenheit

In der mittelalterlichen Wahrnehmung existierten Fälle von Idolatrie in der paganen ebenso wie in der biblischen Vergangenheit sowie als aktu-

elles Problem. Verschiedene idolatriekritische Bildformeln entstanden, darunter als prominenteste der Sturz oder die Zerstörung des Idols durch Christus oder einen Heiligen.¹²

Entsprechend spielen die Verehrung und Zerstörung von Götzenbildern in den mittelalterlichen Weltchroniken, die eine Zeitspanne von der Erschaffung der Welt bis in die Gegenwart umfassen konnten und Heilsgeschichte, antike Mythologie und politische Geschichte miteinander verbanden, eine prominente Rolle. Wie selbstverständlich zeigt die Heidelberger Handschrift der Weltchronik des Jans Enikel (Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 336, um 1420; Kat.Nr. IV.27)¹³ die sich über zwei Seiten erstreckende Darstellung einer Szene aus dem Trojanischen Krieg, die Ermordung Achills durch Paris (fol. 105v–106r), als Szene der Idolatrie: Der beim morgendlichen Gebet im Tempel von Paris überraschte Achill kniet vor dem monumentalen Standbild eines Stiers auf einer Säule, während sich in seinem Rücken Paris mit Pfeil und Bogen nähert. Eine alttestamentliche Szene (Bl. 124r) widmet sich, in einer Synthese des biblischen Textes, der Zerstörung des von Nebukadnezar errichteten Götzenbildes durch den Propheten Daniel (Abb. 21): Vor den Augen des Königs zerschlägt Daniel mit seinem Schwert die Säule des Idols, das wieder in Form eines Stiers gehaltene Standbild stürzt herab und das bislang verborgene, wahre Wesen des Götzenbildes offenbart sich in Gestalt eines geflügelten Dämons, der dem Säulenschaft entsteigt.

Viele der Idolatrie verdächtige Gruppen wie Katharer, Juden oder Muslime lehnten Bilder tatsächlich ab.¹⁴ Dagegen erweist sich die innerhalb der christlichen Kirche geführte Diskussion um den richtigen Gebrauch der Bilder in ihrem Verlauf als ambivalent: Bilder im Kirchenraum wurden akzeptiert, solange von einer Unterscheidung zwischen Bild und Urbild auszugehen war, d.h. die Bilder nicht selbst als heilig verehrt wurden. So kritisierten die als westliche Reaktion auf den byzantinischen Bilderstreit, insbesondere die bilderfreundlichen Beschlüsse des 2. Konzils von Nicaea (787), entstandenen *Libri Carolini* nicht die Existenz von Bildern per se, sondern lediglich den Umgang mit diesen, ihre Anbetung und Verehrung als heilig.¹⁵



Abb. 21
Der Prophet Daniel zerstört das von Nebukadnezar errichtete Götzenbild (Kat.Nr. IV.27, Cod. Pal. germ. 336, Bl. 124r)

Zur Assoziation des Phänomens der Idolatrie mit einer bestimmten geographischen Region kam es im Fall Ägyptens. Aufgrund der Vielzahl seiner Götter und Kulte galt Ägypten im Alten Testament als besonders verwerflich. Auch die im apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium beschriebene Szene des Götzensturzes ereignet sich in Ägypten: Nach der Flucht der Heiligen Familie betrat Maria einen Tempel in der ägyptischen Stadt Sotinen, in dem 365 Idole verehrt wurden. Beim Anblick Marias und des Christkinds auf ihrem Arm stürzten alle falschen Götter zu Boden und waren zerstört.¹⁶ Der Götzensturz ist fester Bestandteil des Themenrepertoires der mittelalterlichen Armenbibeln. Dort erscheint er in typologischer Gegenüberstellung mit zwei Szenen des Alten Testaments: Die *Biblia Pauperum* als Teil von Cod. Pal. germ. 34, ein Blockbuch des späten 15. Jahrhunderts, kombiniert den Götzensturz mit zwei alttestamentlichen Szenen, die ihrerseits die Überlegenheit des christlichen Glaubens über andere Kulte zum Thema haben



Abb. 22

Prophet Mohammed und seine Frauen (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 968, fol. 72r)

(Kat. IV.26 mit Abb.): auf der linken Seite die Zerstörung des Goldenen Kalbes durch Moses, der anklagend die Hand zu dem goldenen Götterbild erhebt, zu seinen Füßen die im Zorn über die Gottesferne seines Volkes zerbrochenen Gesetzestafeln (Ex. 32); rechts der Sturz des Götzen Dagon (1. Samuel 5, 1–17): Die Aufstellung der Bundeslade auf dem Altar des Dagon-Tempels der Stadt Ashdod, in dem sie aufbewahrt werden soll, führt zum Sturz des Idols – die Machtlosigkeit des Götzen wird offenbar angesichts seines im Anblick der Bundeslade hilflos am Boden liegenden Bildes.

Judentum und Islam: Zeitgenössische religiöse Alterität als Idolatrie

Als Ausdrucksformel für die Wahrnehmung zeitgenössischer religiöser Alterität finden sich idolatriekritische Bilder vor allem mit Blick auf Judentum und Islam. Die aus heutiger Sicht oftmals kuriosen Bildfindungen stehen im Kontext eines von christlicher Seite wiederholt formu-

lierten, pauschalen Idolatrievorwurfs den nicht-christlichen Religionen gegenüber.

Bei der Diskreditierung der Muslime gegenüber den Christen ergänzen sich zwei Arten der mittelalterlichen Islamdarstellung: der Islam als Götzenverehrung und als von Mohammed geführte häretische Sekte.¹⁷ Paradigmatisch hierfür stehen Vorstellungen wie die des angeblich schwebenden – durch Magneten in der Luft gehaltenen – Grabes des Propheten, die das leere Grab des auferstandenen Christus parodieren und den Glauben der Muslime als Täuschung entlarven sollte¹⁸, und auch die Legende der freiwilligen Blendung der Pilger nach dem Besuch des Mohammed-Grabes. Zwei Darstellungen des *Miroir historial abregié de France* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodl. 968, kurz nach 1451), ein mit 15 Miniaturen versehener Text, der den französischen König als Beschützer der Kirche inszeniert¹⁹, zeigt etwa den Propheten Mohammed und seine Frauen (fol. 72r; Abb. 22) sowie die Anbetung des schwebenden Mohammed-Grabes



Abb. 23

Fest für eine weibliche Gottheit Indiens (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2810, um 1410/12, fol. 80r)

durch einen sarazenischen Pilger, der sich im Anschluss blendet, um die Einzigartigkeit des visuellen Erlebnisses zu manifestieren (fol. 75r). Beabsichtigt war damit, durch die Assoziation von übertriebenem Luxus und moralischer Nachlässigkeit – beides steht für das unterstellte Verhätet-Sein des Islam im Körperlichen, Irdischen, im Gegensatz zur Betonung der Bedeutung der Seele im Christentum²⁰ – ebenso wie durch die Darstellung von Mohammed als falschem Propheten, der mit den Mitteln der Täuschung arbeitet, den Islam als Religion zu diskreditieren und im Gegenzug die Rolle der Kirche als Beschützerin der Gläubigen vor moralischem Verfall und falscher Lehre zu stärken.

Der gleiche Vorwurf der Idolatrie traf das mittelalterliche Judentum.²¹ War der vorgebliche Materialismus des Glaubens der Hauptvorwurf gegenüber den Muslimen, standen die Juden in erster Linie wegen der zentralen Rolle der Schrift – dem Alten Testament – für ihren Glauben und wegen der Nicht-Anerkennung Christi als Erlöser in der Kritik. Paradigmatisch erscheint in diesem Zusammenhang die Miniatur einer französischen Augustinus-Handschrift, die die Götterverehrung der Heiden, die Verehrung der Schrift – in Form einer Schriftrolle, die aus der Bundeslade hervorquillt – und das christliche Messopfer einander gegenüberstellt (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 22912, fol. 2v).²² Zudem wurden Szenen des Alten Testaments, wie die Verehrung des Goldenen Kalbes (Ex. 32) oder der Götzendienst im Tempel von Jerusalem (Hes. 8), in diffamatorischer Absicht als Beleg für die vermeintliche Idolatrie des Judentums herangezogen. Herbert Kessler verwies in diesem Zusammenhang auf die Szene der Tempelvision des Hiesekiel in einer Handschrift des Hiesekiel-Kommentars des Haimo von Auxerre (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 12302, fol. 1v, um 1000): Die Gläubigen im Tempel wenden sich von der anikonisch gezeigten Bundeslade ab und bringen stattdessen den Bildern von Stieren und Schlangen sowie dem unbekleideten Idol des Gottes Tammus lebhaftere Verehrung entgegen.²³ Eine besondere Schwierigkeit bedeuteten Bildfindungen für Darstellungen asiatischer Religionen. In diesem Kontext ist die Darstellung des Festes zu Ehren einer weiblichen Gottheit in der

indischen Provinz Maabar (fol. 80r, Abb. 23) im altfranzösischen *Livre des Merveilles* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 2810, um 1410/12) zu sehen, eine Sammelhandschrift, die sechs Texte über die Wunder Asiens vereint.²⁴ Die ohne tatsächliche Kenntnis des Gegenstandes geschaffene Miniatur zeigt sieben Frauen im Nonnengewand, die vor einer erhöht stehenden weiblichen Heiligen einen rituellen Tanz aufführen und ihr in einem Kästchen ein Opfergeschenk darbringen. Die Hautfarbe der Göttin ist dunkel. In der linken Hand trägt sie einen Palmzweig, in der rechten ein Buch. Alle Frauen sind in zisterziensische Tracht gekleidet. Wie Marie-Thérèse Gousset beobachtet, lehnt sich das Bild der Göttin bis ins Detail an das Bildnis einer christlichen Märtyrerin an. Allein der Nimbus fehlt.²⁵ In der Vergangenheit zog die Szene vor allem aufgrund der dunklen Hautfarbe der Göttin, in der sich die Fremdheit des im *Livre des Merveilles* beschriebenen Kultes artikuliert, Kritik auf sich: als Arbeit mit Stereotypen anstelle der vorurteilsfreien Wiedergabe der Welt.²⁶ Die Göttin und ihr Kult bleiben namenlos, weder im Text noch im Bild wird explizit auf den Hinduismus als Religion Bezug genommen. Wie die mittelalterlichen Mohammed-Viten²⁷ vor allem auf das Selbstbild des westlichen Christentums verwiesen, ist auch das Bild der schwarzen Göttin zuerst Spiegel des künstlerischen und gesellschaftlichen Kontexts ihres eigenen Entstehungsortes und ihrer eigenen Entstehungszeit, des Frankreich des frühen 15. Jahrhunderts.

Indische Asketen und nicht-christliche Rituale

Die bildlichen Strategien des Umgangs mit nicht-europäischer religiöser Alterität erschöpften sich jedoch – zumindest mit Blick auf die Religionen Asiens – nicht in der pauschalen Verurteilung fremder Religionen als „Idolatrie“ – wenn das Christentum auch stets die zentrale Instanz bleibt, an der alle anderen Religionen gemessen werden. Zwei Beispiele für Themen, deren Horizont über den allgemeinen Vorwurf der Idolatrie von christlicher Seite hinausweist, sind die Darstellungen von Brahmanen und Gymnosophisten sowie des nicht-christlichen Rituals der Totenverbrennung in mittelalterlichen Handschriften und Weltkarten.

Im bereits angeführten *Livre des Merveilles* (Paris, BNF, Ms. fr. 2810) findet sich sowohl eine Brahmanen- als auch eine Gymnosophistendarstellung (fol. 218r, 219r). Beide sind Teil der Beschreibung der Reise des Jean de Mandeville (ca. 1356–1366) von England ins Heilige Land und von dort aus weiter nach Indien und Tibet.²⁸ Folio 218r zeigt die bei Mandeville beschriebene Insel der Brahmanen. Dort leben „gute Menschen, die sich vor aller Bosheit und allen Sünden hüten. Sie sind nicht anmaßend, nicht geizig oder unkeusch. Soweit ich verstanden habe, halten sie die zehn Gebote Unseres Herrn wie sonst kein anderes Volk auf der Erde ein. Sie brauchen keine Gerichte, erzählen keine Lüge und nichts Schlechtes. Keiner tut dem anderen etwas an, was er nicht selbst erleben möchte“. Inmitten der Insel verläuft der Fluss Celde. Ihren Bewohnern sei es gelungen, die Eroberung durch Alexander der Großen abzuwenden, indem sie eine Briefbotschaft an den mazedonischen Herrscher verfassten, in der sie ihre einfache, gottgefällige Lebensführung beschrieben.²⁹

In der dem Text beigegebenen Miniatur gehen vier männliche Gestalten in der linken Bildhälfte unterschiedlichen Tätigkeiten nach: Eine im Vordergrund sitzende Figur liest ein Buch, zwei weitere Personen ernten Baumfrüchte. Tiefer im Inneren der Insel, deren Landschaft von schroff emporragenden Felsen und grünen Wiesen bestimmt ist, knien zwei Brahmanen im Gebet vor einer Büste Gottvaters, die sich vor dem Blau des Himmels abzeichnet. Zwei weitere Figuren im rechten Teil der Szene sind bei der Feldarbeit zu sehen. Der Maler legt den Akzent der Szene auf die asketische Lebensführung der Brahmanen, der im Text vorgegebene Höhepunkt der Erzählung, der Brief der Philosophen an Alexander, wird dagegen ausgeblendet.

Die antiken und mittelalterlichen Versionen des Alexanderromans und die Alexanderhistoriker beschreiben die Brahmanen als indische Philosophen.³⁰ In der Geschichte Indiens erscheinen sie als Asketen, Priester, geistliche und weltliche Lehrer, politische Berater, Astrologen und Heiler.³¹ Mittelalterliche christliche Autoren stellten die indischen Philosophen aufgrund ihrer asketischen Lebensführung als vorbildlich dar: Der französische Gelehrte Abaelard (1079–1142)

erkannte in dem Brahmanen Dindimus einen von vier Königen, die zwar in vorchristlicher Zeit lebten, deren Weissagungen aber bereits auf das Kommen Christi vorauswiesen.³² Der nordafrikanische Asienreisende Ibn Battuta (1304–1368/77) beschrieb die Brahmanen in seiner *Rihla* dagegen schlicht als die höchsten hinduistischen Priester.³³ Als solche waren sie vom 11. Jahrhundert an fester Bestandteil der islamischen Hinduismus-Kritik, die Glaubensinhalte wie die Frage der göttlichen Offenbarung ebenso umfasste wie die vermeintliche Idolatrie der Brahmanen.³⁴

War der Begriff der ‚Brahmanen‘ in spätantiken Texten austauschbar geworden mit dem der ‚Gymnosophisten‘ (‚nackten Philosophen‘)³⁵, so kommt es in der mittelalterlichen Alexanderdichtung zu einer Differenzierung und zur Zuweisung der Episode des Disputs Alexanders mit den Philosophen an die Gymnosophisten.³⁶ Nicht weit von der Insel der Brahmanen liegen laut Mandeville zwei Inseln, die gleichfalls von tugendhaften Menschen bewohnt werden: die Inseln Midrach und Genosoph: „Zu jenen zwei Inseln gelangte auch König Alexander. Dort sah er große Treue und Frömmigkeit und sagte zu ihnen, dass er ihnen kein Leid zufügen wolle.“³⁷ Folio 219r des *Livre des Merveilles* zeigt drei nur mit Lendentüchern bekleidete männliche Figuren, die, teilweise von einem großen Felsen verdeckt, vor einem Herrscher knien, der sich zu Pferd von links nähert, gefolgt von seinen Soldaten in Rüstung. Der Gegensatz zwischen den in ihrer Nacktheit schutzlosen Philosophen und den bewaffneten Reitern ist offensichtlich. Zugleich signalisieren der grüßende Gestus des Königs, der seine Reiter zurückhält, und der halb ausgestreckte Arm des ersten Gymnosophisten in Verbindung mit der offenen Handfläche eine erste respektvolle Kontaktaufnahme.

Die Entscheidung, sowohl Brahmanen als auch Gymnosophisten mit Darstellungen zu würdigen, entspricht der hohen Wertschätzung der indischen Philosophen durch das christliche Europa, das in ihnen einen vorchristlichen Gegenentwurf zum heidnischen Eroberer Alexander erkannte, aber auch dem Anspruch des *Livre des Merveilles*, wie ihn Debra Higgs Strickland mit Blick auf Marco Polos *Divisament dou Monde*



Abb. 24
Katalanischer Weltatlas: Totenverbrennung (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Esp. 30, Bl. 6, Detail)

beschreibt: dem Versuch einer Anhebung des kulturellen Status des nicht-christlichen, östlichen Anderen auf westliches Niveau und darüber.³⁸

Auf überaus differenzierte Weise setzt sich der um 1375 entstandene katalanische Weltatlas (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Esp. 30), ein Werk der mallorquinischen Kartenmacher Abraham und Jafuda Cresques, mit dem Thema der Toten- und auch der Witwenverbrennung auseinander.³⁹ In der linken Hälfte des sechsten Doppelblatts des Atlas befindet sich die Szene einer Totenverbrennung (Abb. 24). Der Körper des Verstorbenen ruht mit angezogenen Beinen in einem prachtvollen kelchförmigen Becken. Drei Musiker in farbenprächtigen Gewändern begleiten die Szene mit den Klängen von Psalter, Fidel und Flöte. Die Szene der Totenverbrennung ist Anlass für einen ergänzenden Kommentar

zum fremden Brauch der Witwenverbrennung: „Wisst, dass man die Männer und Frauen, wenn sie gestorben sind, mit Musikinstrumenten und vergnügt zum Verbrennen trägt, obwohl die Angehörigen weinen. Und bisweilen, aber selten kommt es vor, dass die Frau eines Verstorbenen sich zu dem Gatten ins Feuer stürzt; dagegen werfen sich die Gatten niemals zu ihren Frauen ins Feuer.“⁴⁰ Aus dem Bestreben, die Zeremonie den europäischen Lesern der Karte zu erklären, ergibt sich eine aus heutiger Sicht geschlechterkritische Perspektive: „dagegen werfen sich die Gatten niemals zu ihren Frauen ins Feuer.“ Innerhalb der Karte ist die Szene, wie in der zeitgenössischen Reiseliteratur auch,⁴¹ einer Region nordöstlich des indischen Subkontinents zugeordnet. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet wiederum Ibn Battuta, der detailliert schildert, wie er im Nordwesten Indiens Zeuge zweier Witwenverbrennungen wurde.⁴²

Mit Blick auf die unterschiedlichen Formen des Umgangs mit Gottesbildern und Götterbildern im Mittelalter wird deutlich, dass die Verehrung von Götterbildern, die unterschiedliche Religionsgemeinschaften einander wechselseitig vorwerfen, nicht nur eine religiöse Dimension besitzt, sondern im Sinne der Inklusion oder Exklusion in einen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Rahmen instrumentalisiert wird. Nicht-christliche Götterbilder treten in der paganen und biblischen Vergangenheit auf, aber auch in der globalen Gegenwart. Die ersten Darstellungen der Religionen Asiens erfordern neue Bildfindungen, die mit den europäischen Expansionsbestrebungen konform gehen: So mag das Ausbleiben von Idolatriekritik in einzelnen Darstellungen des *Livre des Merveilles*, wie den Inseln der Brahmanen und Gymnosophisten, und das frühe ethnographische Interesse der Schöpfer der Katalanischen Weltkarte an den religiösen Bräuchen fremder Weltregionen mit der Wahrnehmung dieser Regionen aus europäischer Perspektive zusammenhängen: Aus europäischer Sicht waren Südasiens und China im späten Mittelalter nicht das bedrohliche „Andere“, dessen Nähe aggressive Abgrenzung erforderte, sondern das „Fremde“, dessen Sinn noch zu erschließen war.⁴³

Der hier geschilderte Blick Europas auf das Fremde im Mittelalter – am Beispiel nicht-christlicher Religionen – bleibt notwendigerweise fragmentarisch: Bereits im Mittelalter bildeten Asien und Europa kein binäres Oppositionspaar, sondern fanden in Afrika ein gemeinsames Gegenüber, das aufgrund seiner kulturellen Vielfalt besondere Beachtung verdient und weitaus mehr ist als der Ort, an dessen Ostküste sich in den Beschreibungen der Ökumene die Fabelvölker und fantastischen Tiere des Erdkreises versammeln.⁴⁴ Im ausgehenden 15. Jahrhundert sollte Europa mit der Entdeckung Amerikas ein neues „Andere“ finden, die Kenntnis der mittel- und südamerikanischen Religionen völlig neue Perspektiven eröffnen und der Buchdruck die Medienlandschaft, innerhalb derer Religionen diskutiert und miteinander verglichen wurden, grundlegend verändern.

¹ WYSS-GIACOSA 2006, S. 33–34.

² Vgl. Elena VAIANI: L’“Antiquité expliquée” di Bernard de Montfaucon. Metodi e strumenti dell’antiquaria settecentesca, in: VAIANI 2001, S. 155–176.

³ WYSS-GIACOSA 2006, S. 43.

⁴ Auch in der Kunstgeschichtsschreibung rückt die „zweite Epoche“ erst mit Séroux d’Agincourts *Histoire de l’Art par les Monuments* (1810–1823) und noch dazu in Form einer Dekadenztheorie ins Blickfeld. Vgl. MONDINI 2005, S. 155–159.

⁵ Zum Problem der Alterität vgl. Tzvetan TODOROV: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt a.M. 1985, bes. S. 221.

⁶ Alessia TRIVELLONE: L’Hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l’Occident médiéval de l’époque carolingienne à l’Inquisition, Turnhout 2010; AKBARI 2009, bes. Kap. 3, The Place of the Jews, und 4, The Saracen Body); Debra HIGGS STRICKLAND: Saracens, Demons and Jews. Making Monsters in Medieval Art, Princeton 2003.

⁷ CAMILLE 1989, S. 67. Zum Diskurs über die Legitimität der Bilderverehrung innerhalb des Christentums: David FREEDBERG: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago/London 1989; Hans BELTING: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

⁸ WYSS-GIACOSA 2006, S. 208. Zum Codex Casanatense 1889 vgl. Fernand BRAUDEL u.a.: Oltremare. Codice casanatense 1889 con il Libro dell’Oriente di Duarte Barbosa, Mailand 1984.

⁹ Etymologiae VIII.XI.5. Die deutsche Übersetzung nach: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Möller, Wiesbaden 2008, S. 308.

¹⁰ Etymologiae VIII.XI.14. Die deutsche Übersetzung nach der zitierten Ausgabe von Möller 2008, S. 309. Vgl. auch CAMILLE 1989, S. 57.

¹¹ Ebenda, S. 50.

¹² Ebenda, S. 9, 14, 128.

¹³ Zur Weltchronik des Jans Enikel vgl. Graeme DUNPHY: Jans [der] Enikel (Jans the Grandson), in: Graeme Dunphy (Hrsg.): Encyclopedia of the Medieval Chronicle, Bd. 2, Leiden 2010, S. 905, und Ursula LIEBERTZ-GRÜN: Das andere Mittelalter. Erzählte Geschichte und Geschichtserkenntnis um 1300, München 1984, S. 71–100. Zu Cod. Pal. germ. 336: MILLER / ZIMMERMANN 2007, S. 120–121.

¹⁴ CAMILLE 1989, S. 13.

¹⁵ Helmut FELD: Der Ikonoklasmus des Westens, Leiden 1990, S. 16–17.

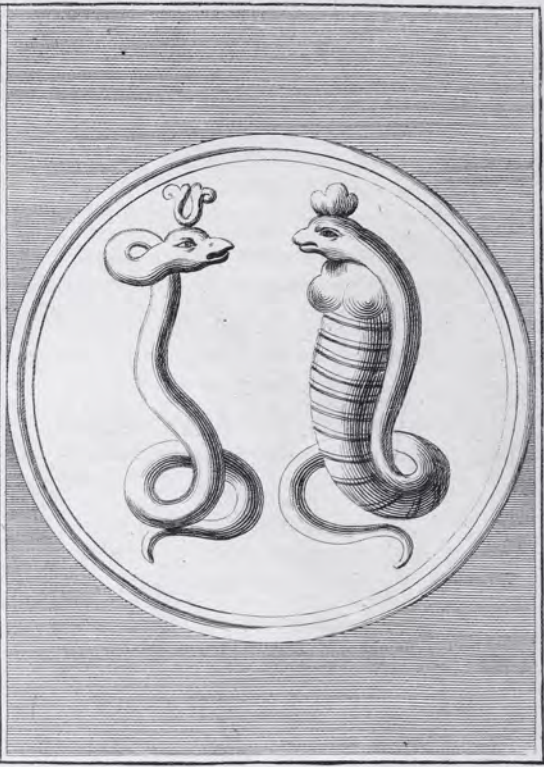
¹⁶ CAMILLE 1989, S. 2.

¹⁷ AKBARI 2009, S. 203–235.

- ¹⁸ Ebenda, S. 231f.
- ¹⁹ Kathleen DALY: Picturing Past Politics. French Kingship and History in the “*Miroir historial* abregié de France”, in: *Gesta* 44/2, 2005, S. 103–124.
- ²⁰ Vgl. AKBARI 2009, S. 4–5.
- ²¹ Ebenda.
- ²² Die Miniatur wird ausführlich diskutiert bei CAMILLE 1989, S. 191–193.
- ²³ Herbert L. KESSLER: Shaded with Dust. Jewish Eyes on Christian Art, in: Herbert L. Kessler / David Nirenberg (Hrsg.): *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphia / Oxford 2011, S. 100–102.
- ²⁴ Francois AVRIL: Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris, in: Marco Polo: Das Buch der Wunder. Handschrift Français 2810 der Bibliothèque nationale de France, Paris, Kommentarband, Luzern 1996, S. 19–54; Jean RICHARD: Die mittelalterlichen Entdecker und der Ferne Osten, in: ebenda, S. 11–18.
- ²⁵ Marie-Thérèse GOUSSET: Die Miniaturen des Buchs von Marco Polo, in: ebenda, S. 221–236, bes. S. 233.
- ²⁶ MITTER 1992 [1977], S. 3. Zur Hautfarbe als moralische Kategorie im Mittelalter vgl. u.a. Ladislav BUGNER (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art*. Bd. 2.1: *From the Demonic Threat to the Incarnation of Sainthood*, Cambridge, Mass. 2010.
- ²⁷ Suzanne Conklin AKBARI: The Rhetoric of Antichrist in Western Lives of Muhammad, in: *Islam and Christian-Muslim Relations* 8/3, 1997, S. 297–307.
- ²⁸ Zu Mandeville vgl. Mary B. CAMPBELL: *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400–1500*, Ithaca 1988; Christiane DELUZ: *Le Livre de Jehan de Mandeville. Une Géographie au XIV siècle*, Louvain-la-Neuve 1988; Suzanne M. YEAGER: *The World Translated. Marco Polo's *Le Divisement dou Monde*, The Book of Sir John Mandeville, and Their Medieval Audiences*, in: Suzanne CONKLIN AKBARI / Amilcare IANNUCCI (Hrsg.): *Marco Polo and the Encounter of East and West*, Toronto u.a. 2008, S. 156–181.
- ²⁹ GRÜMMER 1986, S. 210–211.
- ³⁰ STONEMAN 1995, S. 99; CAREY 1956, bes. S. 91–95 und 148.
- ³¹ Hermann KULKE: *Indische Geschichte bis 1750*, München 2005, S. 34; Axel MICHAELS: *Der Hinduismus*, München 2006, S. 208–214.
- ³² CAREY 1956, S. 93.
- ³³ Charles François DEFRÉMERY u.a.: (Hrsg.): *The Travels of Ibn Battuta. A.D. 1325–1354. Translated with Revisions and Notes from the Arabic Text*, Bd. 3, New Delhi 1993, S. 614.
- ³⁴ Finnbar B. FLOOD: *Objects of Translation. Material Culture and Medieval “Hindu-Muslim” Encounter*, Princeton u.a. 2009, S. 27.
- ³⁵ STONEMAN 1995, S. 102–103.
- ³⁶ CAREY 1956, S. 148.
- ³⁷ GRÜMMER 1986, S. 212.
- ³⁸ Debra HIGGS STRICKLAND: Artists, Audience, and Ambivalence in Marco Polo's *Divisement dou Monde*, in: *Viator* 36, 2005, S. 494.
- ³⁹ Zum Katalanischen Weltatlas vgl. Hans-Christian FREIESLEBEN (Hrsg.): *Der Katalanische Weltatlas vom Jahre 1375*, Stuttgart 1977.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 32.
- ⁴¹ Ingrid BAUMGÄRTNER: Biblical, Mythical, and Foreign Women in the Texts and Pictures on Medieval World Maps, in: Paul D.A. Harvey (Hrsg.): *The Hereford World Map*, London 2006, S. 325–326.
- ⁴² *The Travels of Ibn Battuta* 1993, S. 614–617 (siehe Anm. 33).
- ⁴³ Vgl. Andrea POLASCHEGG: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin/New York 2005, S. 43.
- ⁴⁴ Vgl. u.a. Michael HERKENHOFF: *Der dunkle Kontinent. Das Afrikabild im Mittelalter bis zum 12. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1990. Zum afrikanischen Kontinent im Werk Picarts vgl. PREGARDIEN 1985, S. 183–190.



ISIS assise sur une fleur de LOTOS.



ISIS & OSIRIS, avec la fleur de LOTOS sur la tête sous la figure de SERPENS.



ISIS avec une tête de vache allaitant HORUS.



ISIS allaitant son fils HORUS.

Abb. 25

Beispiele für die Darstellung von Isis, Osiris und Horus (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, S. 382c)

Isis – Maria – Puzza

Ägyptenfaszination und Kulturvergleich

Melanie Ulz

Die Medaille „Gallia Victrix Aegyptus Rediviva 1798“ (Abb. 26), entworfen von Jean-Jacques Barré, würdigt die Publikation der *Description de l’Égypte* in Frankreich zur Zeit der Restauration.¹ Diese bis dahin umfangreichste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ägypten wurde in der Folge des napoleonischen Ägyptenfeldzugs (1798–1801) während des *Empire* angestoßen, konnte aber aufgrund ihres monumentalen Umfangs erst unter der Bourbonen-Monarchie fertig gestellt werden.² Die militärische Intervention und ihre kulturellen und wissenschaftlichen Folgen markieren einen Wendepunkt innerhalb der Geschichte der europäischen Ägyptenbegeisterung, insofern an die Stelle einer diffusen Ägyptenfaszination nun mehr und mehr die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Hinterlassenschaften der altägyptischen Kultur getreten war; nicht zuletzt wurde die europäische Ägyptologie begründet. Durch die Auffindung des *Steins von Rosetta*, einer Stele aus der Zeit Ptolemaios V., die neben Hieroglyphen auch demotische und altgriechische Schriftzeichen aufweist, gelang es Jean-François Champollion 1822 ein System zur Entschlüsselung der Hieroglyphen zu entwickeln – ein Umstand der das europäische Ägyptenverständnis im 19. Jahrhundert grundlegend veränderte. Doch bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts leisteten illustrierte Reiseberichte, wie sie etwa von Frédéric-Louis Norden und Richard Pococke verfasst wurden, einen entscheidenden Beitrag zu einer veränderten Sichtweise auf die Kultur des Nillandes.³ Das bis dahin vorherrschende, mystische Ägyptenbild begann zunehmend zu verschwinden.

Barrés Medaille verdichtet die Ereignisse um den französischen Ägyptenfeldzug zur Figur des militärischen Genius Frankreichs, der als gallischer Krieger auftritt. Dieser ist im Begriff, den Schleier über der liegenden Allegorie Ägyptens zu lüften. Ägypten ist mit dem Sistrum – Attribut der Göttin Isis – und dem Krokodil unter einer Dattelpal-



Abb. 26

Jean-Jacques Barré: Medaille auf die ‚Gallia Victrix Aegyptus Rediviva 1798‘, 1826

me lagernd dargestellt. Im Hintergrund sind ein Tempel und die Pyramiden von Gizeh angedeutet. Die Figur des gallischen Kriegers transformiert die militärische Niederlage des Ägyptenfeldzugs in einen überzeitlichen kulturellen Sieg Frankreichs und macht auf diese Weise die wissenschaftlichen Errungenschaften des *Empire* für die Bourbonenherrschaft der Restaurationszeit nutzbar. Gleichzeitig werden auf diese Weise die – mehr als je zuvor bestehenden – kolonialpolitischen Begehrlichkeiten Frankreichs an Nordafrika artikuliert.

Die Medaille greift in Position und Geschlechterrhetorik der Figuren die lange tradierte Bildformel von der Entdeckung der Neuen Welt auf, deren Rollenverteilung seit Jan van der Straets Kupferstich *Amerigo Vespucci entdeckt America* in der Konstellation männlicher Entdecker / weibliche Allegorie festgeschrieben ist.⁴ Die Bildrhetorik deutet an, dass das Mysterium Ägyptens durch den Genius Frankreichs nun endgültig erhellt werden kann. Die Schleier-Metapher greift dabei nicht nur den romantischen Topos von der

Entschleierung des Orients auf, sondern bezieht sich auf ein vorrevolutionäres Ägyptenbild, das in Isis die göttliche Natur verkörpert sah oder in der Kultur des Nillandes den Ursprung von weltlichem und religiösem Wissen zu finden glaubte. Diese Geheimlehre, so nahm man an, wurde jedoch im Verborgenen tradiert, sie wurde durch die Hieroglyphen verschleiert und war nur für wenige Eingeweihte zugänglich.⁵ Was also sah man in den geheimnisvollen Schriftzeichen, bevor Champollion sie mit Hilfe des *Steins von Rosetta* zu übersetzen begann? Was prägte das europäische Ägyptenverständnis als man seine Ägyptenkenntnis noch nicht aus eigener Anschauung und nur selten durch die Vermittlung von Augenzeugen speisen konnte? Als man stattdessen die überlieferten antiken Quellen studierte oder sich für erste archäologische Ausgrabungen begeisterte?

Die Verbreitung des Isis-Kultes in der Antike

Im alten Ägypten war Isis eine weithin vertraute Gottheit.⁶ Sie wachte über den Lebenszyklus – Geburt, Tod und Wiedergeburt – und vereinte dadurch die ewig andauernde Weisheit aller Göttlichen in sich. Ihre Tränen, so glaubte man, verursachten die jährlich wiederkehrende Nilflut, von der alles Leben im Niltal abhängig war. Seth bildet ihren Gegenspieler, er steht für die todbringende Wüste, während Isis das fruchtbare Niltal verkörpert. Jeder Pharaon wurde als Wiedergeburt von Horus – ihrem Sohn – angesehen und war daher von unmittelbarer göttlicher Abstammung. Insgesamt verkörperte Isis eine Mischung aus Fruchtbarkeitsgöttin und Mutter Gottes. Parallelen zum christlichen Marienkult sind weniger zufällig, als dass sie vom nachhaltigen Einfluss des ägyptischen Kultes zur Entstehungszeit des Christentums zeugen.⁷

In der griechisch-römischen Antike gewann der ägyptische Isis-Kult durch die zahlreichen Handelsbeziehungen im Mittelmeerraum schon früh an Verbreitung.⁸ Zahlreiche Kultstätten wurden wahrscheinlich an den Handelsrouten entlang der griechischen und kleinasiatischen Küsten von Händlern und Kaufleuten errichtet. Ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. und als Folgeerscheinung der Eroberung Ägyptens durch den Makedonier Alexander den Großen (332 v. Chr.) wurde der

ägyptische Kult zunehmend hellenisiert. Dies äußerte sich sowohl im Erscheinungsbild der Isis-Statuen als auch in der Verwendung der griechischen Sprache für die Ausübung der Kulthandlungen. Für die ptolemäische Zeit ist demnach ein fortschreitender Synkretismus festzustellen, da die ägyptischen Kulte weitergeführt wurden aber eine zunehmende Vermischung bzw. Gleichsetzung ägyptischer mit griechischen Gottheiten stattfand. Isis wurde aufgrund ihrer zahlreichen Funktionen, die sie als Fruchtbarkeitsgöttin, Mutter Gottes und Herrscherin über Leben und Tod verkörperte, mit Artemis/Diana, Aphrodite/Venus, Hera, Demeter und anderen Göttinnen der griechisch-römischen Welt in Verbindung gebracht.

Im Römischen Reich weisen Herkulaneum und Pompeji ab dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. Isis-Tempel auf; in Rom wurde das erste Iseum unter Sulla (80 v. Chr.) eingerichtet. Von Seiten des römischen Staates war der mächtige Isis-Kult zunächst immer wieder Verfolgung und Unterdrückung ausgesetzt. Die späteren römischen Kaiser billigten oder unterstützten aber zumeist dessen Verbreitung in Rom. Der Kult fand einen starken Rückhalt innerhalb der römischen Bevölkerung und gewann durch alle Schichten hindurch an Popularität.⁹ Dies lag insbesondere daran, dass der Mysterienkult allen Gläubigen das Versprechen eines ‚ewigen Lebens‘ zuteil werden ließ, für die Römer bis dahin ein Novum, da man an ein Ende durch den Tod glaubte. Abgeleitet wurde das Versprechen der Wiedergeburt von dem ägyptischen Mythos, demzufolge König Osiris von seinem Bruder Seth zerstückelt und verstreut wurde. Isis, seine Schwester und Gemahlin, brachte die Einzelteile wieder zusammen und ließ Osiris zu neuem Leben erwecken.

In ptolemäischer Zeit wird Osiris in ähnlich synkretistischer Weise wie es für den Isis-Kult nachweisbar ist, im Serapis-Kult, der die ägyptische Gottheit mit griechischen Kulturen und Gottheiten verbindet, weitergeführt. Daraus ergibt sich, dass sich der römische Marcus Antonius an der Seite Kleopatras VII. als eine merkwürdige Mischung aus Dionysos-Osiris verehren ließ, während die letzte Ptolemäerin selbst als Epiphanie der Isis auftrat.¹⁰

Die erste regelrechte Ägyptenmode entstand in

Rom, als nach der Schlacht von Actium (31 v. Chr.) Ägypten seine Unabhängigkeit verlor und römische Provinz wurde. In der Folgezeit wurden in Rom Obelisken aufgestellt, die man zuvor mit großem technischen Aufwand aus Ägypten abtransportiert hatte. Augustus war der erste, der einen ägyptischen Obelisken im Circus Maximus als Zeichen seines Sieges aufstellen ließ (10 v. Chr.), viele römische Kaiser taten es ihm gleich. Diese kulturelle Einverleibung Ägyptens durch das römische Imperium erfolgte im Wesentlichen auf drei Ebenen: einmal durch die Adaption der ägyptischen Mysterien für die römischen Kulte, des Weiteren durch die Importe ägyptischer Kulturgüter, wie Obelisken und Statuen, aber auch und vor allem durch die kulturelle Nachahmung des ägyptischen Stils.

Insbesondere Hadrian ist für seine Ägyptenbegeisterung bekannt. In seiner Villa bei Tivoli ließ er den ägyptischen Baukomplex *Canopus* errichten.¹¹ Auf dem weitläufigen Areal, das einer ägyptischen Nilandschaft nachempfunden war, standen ägyptisierende Kunstwerke, die dem römischen Zeitgeschmack entsprachen: Die Antinous-Statuen etwa, die den im Nil ertrunkenen Geliebten Hadrians als Osiris vergöttlichen, verbinden ein klassisches Schönheitsideal mit ägyptisierenden Attributen wie dem Nemes-Kopftuch.¹² Archäologische Ausgrabungen bringen diese Zeugnisse römischer Aneignung ägyptischer Formensprache ab dem frühen 16. Jahrhundert ans Licht und inspirieren viele zeitgenössische Künstler zum Entwurf ägyptisierender Formen und Motive.¹³

Die Christianisierung Ägyptens im 4. Jahrhundert hatte einen Großteil des antiken Wissens über Ägypten zerstört. Der christliche Ikonoklasmus, von dem die ausgemeißelten Gesichter ägyptischer Gottheiten an den Tempelruinen bis heute zeugen, belegt dabei nicht nur die Zerstörungswut des frühen Christentums, sondern verweist auch auf die als wirkmächtig empfundenen Götterbilder.

Das Ägyptenbild der Frühen Neuzeit

Das Ägyptenbild der Frühen Neuzeit wurde maßgeblich geprägt durch die Wiederentdeckung des *Corpus Hermeticum*. Hierbei handelt es sich um eine in der Spätantike zusammengestellte Samm-

lung theologischer und philosophischer Schriften, die dem pseudoägyptischen Gott Hermes Trismegistos zugeschrieben und nach der Wiederauffindung zunächst in die Zeit Moses (rück-)datiert wurden. Seit der Installation der ptolemäischen Herrschaftsdynastie in Ägypten hatte zwangsläufig eine Annäherung der griechisch-ägyptischen Kulturkreise begonnen, die durch die Verschmelzung des griechischen Hermes mit dem ägyptischen Thot letztlich zur Synthese dieser sogenannten hermetischen Schriften führte.¹⁴ Cosimo de Medici (1389–1464) ließ die Schrift 1463 von dem florentinischen Philosophen Marsiglio Ficino (1433–1499) ins italienische übersetzen, daraufhin wurde sie 1471 zum ersten Mal gedruckt.¹⁵ Die mystische Kosmologie der *Poimandres*, des Hauptteils der Schriften, prägte die Sichtweise auf Ägypten als Ursprung von Religion, Wissenschaft und Architektur, da man – u.a. durch die falsche Datierung – eine Kontinuität von Altägypten, zum Judentum, über Griechen und Römer zum Christentum zu erkennen glaubte. Diese ‚hermetische Wahrheit‘ über den Ursprung des Monotheismus hatte bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Faszination nicht vollständig eingebüßt.¹⁶

Mit der Verbreitung des Buchdrucks entstanden um 1500 aber auch große Klassikereditionen, die sich durch einen gelehrten Textkommentar auszeichneten. Es etablierte sich eine neue literarische Gattung, die ihre Vorbilder in Antike und byzantinischer Philologie sah. In diesem Kontext zeigte sich Filippo Beroaldos (1453–1506) Ausgabe von Apuleius *Metamorphosen oder der goldene Esel* (1500) wesentlich stärker an einer altertumswissenschaftlichen Perspektive interessiert. Sein kenntnisreicher Kommentar zum Isiskult ist deutlich an der Sachkultur interessiert, dies äußert sich etwa, indem er die Attribute der Isis zunächst beschreibt und erläutert, bevor er nach ihrer Symbolik, die er in der Ausübung des Kultes sucht, fragt.¹⁷

Einen großen Einfluss auf die neuzeitliche Ägyptenvorstellung hatte schließlich die *Mensa Isiaca*. Diese mit Silber- und Goldeinlagen verzierte Bronzetafel wurde um 1520 wiederentdeckt und von dem Humanisten und späteren Kardinal Pietro Bembo (1470–1547) für seine Sammlung in Padua erworben. Sie ist in claudischer Zeit ent-



Abb. 27

Nach Entwurf von Giovanni Angelo Canini: Titelkupfer zu Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* (Kat.Nr. II.34, KIRCHER 1652)

standen (41–54 n. Chr.) und wurde möglicherweise für das Isis-Heiligtum (*Iseum Campense*) auf dem Marsfeld in Rom errichtet. Sie enthält die Darstellung verschiedener ägyptischer Gottheiten und ist mit Pseudohieroglyphen verziert. Die Göttin Isis thront in einer Ädikula im Zentrum der Tafel. Ein Kupferstich mit einer detailgenauen Wiedergabe wurde zuerst von Enea Vico aus Parma (1523–1567) angefertigt und seitdem immer wieder rezipiert und unterschiedlichen Deutungsversuchen unterzogen (vgl. Kat.Nr. II.33 mit Abb.).¹⁸

Die Zeitgenossen Vicos konnten jedoch nicht erkennen, dass die Tafel eine weitgehend römische Ägyptenvorstellung widerspiegelt. Die Unterschiede zwischen römischen Pseudohieroglyphen und altägyptischen Schriftzeichen waren bis Anfang des 19. Jahrhunderts nicht ersichtlich.

Die Ägyptenforschungen des Athanasius Kircher

Dem Problem der Ununterscheidbarkeit zwischen römischen und altägyptischen Hinterlassenschaften unterlagen mehr oder weniger alle Gelehrte, die sich mit Ägypten auseinandersetzten. Hierzu zählte auch der bekannteste Ägyptenforscher des 17. Jahrhunderts, der deutsche Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602–1680).¹⁹ Kircher begleitete die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom einsetzende päpstliche Praxis der Neuaufrichtung von Obelisken.²⁰ In seiner Schrift *Obeliscus Pamphilius* (1650) untersucht er die Schriftzeichen des von Papst Innozenz X. auf der Piazza Navona aufgestellten Monolithen. Der Stein, der den Vierflüssebrunnen Berninis bekrönt, stammt aus der Zeit Domitians und ist mit weitgehend sinnfreien Pseudohieroglyphen verziert.²¹

Kirchers vorangegangene Untersuchung zur koptischen Sprache *Lingua Aegyptica Restituta* (1643) konnte zwar noch Champollion als Forschungsgrundlage für das Koptische dienen, das dreiteilige System der Hieroglyphen, bestehend aus Lautzeichen, Deutzeichen und Bildzeichen, erkannte Kircher jedoch nicht.²²

Letztlich zielten die Forschungen des Gelehrten auch nicht primär auf eine Lesbarkeit der Hieroglyphen ab, denn er ging von einer ausschließlich symbolischen Deutbarkeit aus. Sein Ziel war die Freilegung einer darin verborgenen – verschlei-

erten – Weltformel. In *Oedipus Aegyptiacus* (1652) glaubte Kircher diesem Geheimnis auf die Spur gekommen zu sein (Kat.Nr. II.34). Auf dem Titelkupfer von G.J. Canini (Abb. 27) steht der griechische Ödipus in einer ägyptisierenden Palmenlandschaft als *alter ego* Kirchers vor der Sphinx. Mit seiner Gestik suggeriert er, ihr Rätsel gelöst zu haben. Unterstützung erhält er durch die Personifikationen von Verstand, Gefühl und Erfahrung, die in einem aufgeschlagenen Buch die Sprachen der Texte auflisten, die Kircher für die Lösung des Rätsels herangezogen hatte.²³

Ein Fragment dieser geheimen Weltformel glaubte er in der Wiedehopf-Hieroglyphe gefunden zu haben, die sich von dem Wiedehopfkopf des Götter-Szepters in der Hand des Horusknaben ableitet.²⁴ So führt er in *Oedipus Aegyptiacus* aus: „Und hierin scheinen die Ägypter berücksichtigt zu haben, wenn sie Horus, das bedeutet die Welt, mit Zeichen ausdrücken wollten, (dann) malten sie einen Knaben mit netzartigem Gewand und dem wiedehopfgestaltigen Szepter in Händen (...) ohne das nämlich erscheint Horus an keiner Stelle abgebildet. Die Welt nämlich – nicht anders als ein kleines Kind von wenigen Jahren, das im Frühling geboren wird, im Sommer heranwächst, heranreift im Herbst, im Winter zu einem Greis wird und dann stirbt, und gestorben bald wieder aufersteht – erweist sich als auffällig durch den Wechsel der Dinge. Dies alles ist schön und exakt durch die Farben am Kamm des Wiedehopfes, dessen Szepter für Horus charakteristisch ist, offensichtlich und repräsentiert.“²⁵

Kirchers wissenschaftlicher Einfluss auf spätere Publikationen ist belegt durch eine Bildtafel in Bernard de Montfaucons Stichsammlung *L'Antiquité expliquée* (1719–1724) (Kat.Nr. I.4a). Der zweite Band enthält die Abbildung einer Statuette, deren (fälschliche) Bezeichnung als „Isis mit dem Horusknaben“ (Abb. 28) unmittelbar auf Kircher zurückzuführen ist.²⁶ Montfaucon glaubte, den von Kircher beschriebenen Horusknaben mit dem Wiedehopfstab erkannt zu haben. Tatsächlich geht die Abbildung 4 auf Tafel 113 auf eine heute in Paris befindliche Würfelfigur des Pakhrof (26. Dynastie) zurück.²⁷ Bernard de Montfaucons Stichsammlung zeugt aber nicht nur von dem Einfluss Kirchers, sondern ist ein weiterer Beleg dafür, dass in dieser



Abb. 28
Beispiele für die Darstellung von Isis und Horus (Kat. Nr. I.4a, MONTFAUCON 1722, Bd 2,2, S. 282b)

Zeit die römische Ägyptenmode der Antike nicht von ägyptisch-ptolemäischen und altägyptischen Zeugnissen unterschieden werden konnte. Das Stichwerk bildet nahezu alle damals bekannten Gegenstände und Objekte ägyptischen Kulturschaffens ab, darunter ein Großteil griechischen oder römischen Ursprungs. Das Werk entsprach dabei mit seiner hervorragenden Qualität der Stiche und der wissenschaftlichen Kommentierung der Bildtafeln den Ansprüchen und Idealen der Frühaufklärung. Die Abbildungen waren bis zum Erscheinen von Comte de Caylus' *Recueil d'antiquités* (1752–1767) die ausführlichste Zusammenstellung der herrschenden Ägyptenkenntnis.²⁸

Die Bildtafeln von Bernard Picart

Es ist sicherlich nicht verwunderlich, dass Montfaucons Isis-Darstellungen in dem von Bernard Picart illustrierten und von Jean-Frédéric Bernard

in Amsterdam ab 1741 verlegten siebenbändigen Editionswerk *Cérémonies et Coutumes* (Kat.Nr. I.1a) für die vergleichende Darstellung aller zeitgenössischer religiöser Handlungen, Praktiken und Zeremonien – so der Anspruch – herangezogen wurde. Der enzyklopädische Anspruch, ebenso wie die dahinterstehende kulturell relativistische Haltung, entsprach den aufgeklärten und gelehrten Ansichten des Hugenotten Bernard und seines Amsterdamer Kreises.²⁹

Eine visuelle Bezugnahme auf Montfaucon findet durch die Darstellung antiker Münzen bereits im Einleitungsteil des ersten Bandes statt, in dem der Verleger einen allgemeinen Überblick über das Programm des Editionswerks gibt und Zusammenhänge zwischen antiker und moderner Religionsausübung aufzeigt.³⁰ Ein solcher Anschluss erscheint in Anbetracht des großen Erfolgs von Montfaucons nur wenige Jahre früher erschienenen *Antiquité expliquée* sinnvoll, ebenso wie die Beschränkung auf zeitgenössische religiöse Zeremonien und Bräuche.³¹

Im vierten Kapitel des fünften Bandes, der überwiegend dem Islam gewidmet ist, wird schließlich unter der Überschrift „Idolâtrie des Chinois“ die chinesische Gottheit Puzza (Abb. 35) vorgestellt und mit der Erscheinung der ägyptischen Isis verglichen.³² Darstellung und Deutung von Puzza ist aus Kirchers *China Illustrata* – der damals umfangreichsten europäischen Darstellung Chinas (Kat.Nr. V.15) – entnommen:³³ „Puzza que l'on voit assise sur une fleur de Lotos, ou plutôt, selon Kircher, sur une héliotrope, est appelée par ce Pere (...) l'Isis & la Cybèle des Chinois. (...) Elle a seize bras, dont chaque main“, dit ce Pere dans la traduction de sa *Chine illustrée*, „est armée mystérieusement de couteaux, d'épées, ou de halbardes, de livres, de fruits, de fleurs, de plantes, de roues, de vases à boire, de fioles, &c.“³⁴

Die Ausführungen gelangen zu dem Schluss, dass es sich bei Isis und Puzza aufgrund von Funktion und Ikonografie um die gleiche Gottheit handeln muss: „Isis chez les Egyptiens, Cérès, Cybèle chez les Romains, & Puzza chez les Chinois, peuvent donc être regardées come une Divinité, qui produit & fait produire toutes choses. C'est la Nature.“³⁵

Um die Parallele zu verdeutlichen, arrangiert Picart vier unterschiedliche Isis-Darstellungen zu

vier prototypischen Erscheinungsformen der Göttin auf einer Bildtafel (Abb. 25),³⁶ die den Betrachtenden als Vergleichsmaterial dienen sollen. Zu sehen ist Isis auf der Lotusblüte sitzend, Isis und Osiris symbolisiert als Uräusschlangen, die kuhköpfige *Isis lactans* und Isis-Ceres. Bei zwei der Darstellungen – Isis auf der Lotusblüte und die kuhköpfige Isis – handelt es sich um mehr oder weniger unveränderte Übernahmen von Montfaucon.³⁷ Insbesondere die auf einer Lotusblüte sitzende Figur gilt als Beleg für die Vergleichbarkeit der Göttinnen: „Au reste rien ne justifie mieux la conformité d’*Isis* & de *Puzza*, que de voir la première assise chez les Egyptiens sur une fleur de Lotos, pour consacrer à la postérité un Monument de ce Lotos, qui avoit été la première nourriture de leurs Ancêtres; & comme dans la suite du temps ils substituèrent l’orge & le froment au Lotos, on ne doit pas être surpris non plus de retrouver cette *Isis* représentée avec trois épis à la main, & trois autres devant elle, dans la même figure ou l’on voit qu’elle allaite le petit Horus. Voici une autre conformité qui ne paroitra pas méprisable à ceux qui aiment à rapprocher la Mythologie des Peuples Idolâtres. *Isis* se trouve avec une tête de vache, & allaitant son petit Horus, dans une Antique copiée ici d’après la figure donnée par le P. de *Montfaucon*.“³⁸

Der Kulturvergleich zwischen Isis und Puzza, der durch die Bezugnahme auf Lafiteaus (Kat.Nr. I.6) Ansatz zusätzlich legitimiert wird, wagt in der visuellen Konfrontation durch die Bildtafeln nur den Vergleich zwischen diesen heidnischen Gottheiten. Im erläuternden Text ist das aufklärerische Programm des Editionswerks jedoch noch deutlicher zu erkennen, insofern die christliche Maria hier nur noch als eine Variante neben der ägyptischen Isis und der chinesischen Puzza aufgeführt wird: „Nous disons que la fable de la *Cérès* Chinoise a quelque conformité avec l’Histoire de Jesus-Christ. Le P. *Lafiteau* nous la fournit dans ses *Mœurs des Sauvages Américains*. *Isis*, Mère & Vierge (...) est réellement la première *Eve*, la *Cybèle* des Paiens, & l’Emblème de la seconde, qui dans l’Etat de Virginité fut Mere de Jesus-Christ, dont il trouve aussi un Emblème dans *Bacchus*, *Horus* & *Apis*.“³⁹

Den Einfluss des Isis-Kultes auf das Christentum, insbesondere die Parallelen zwischen Isis-Kult und

Marienverehrung, hatte bereits Filippo Beroaldo in seinem Kommentar zu Apuleius’ *Metamorphosen* erkannt und beschrieben.⁴⁰ Kirchers Anliegen war es jedoch in seiner *China illustrata* eine Wanderung religiöser Inhalte vom alten Ägypten über Indien nach China nachzuweisen. Mit seiner China-Darstellung, die sich nicht aus eigener Anschauung, sondern aus den Missionsberichten der Jesuiten speist, unterstützte er das Missions-Projekt seines Ordens, insofern China als Land dargestellt wurde, dessen christliche Vergangenheit lediglich in Vergessenheit geraten sei und auf eine Wiedererweckung warte.⁴¹ Gleichzeitig verfolgte er damit aber auch sein eigenes Interesse, nämlich Ägypten als Wiege der menschlichen Kultur darzustellen, und zwar als Stifterin von Religion und Architektur.⁴² Diese ideologisch-theologische Aufladung übernimmt Bernard in seinem Kommentar selbstverständlich nicht, sein Anliegen ist der religionsgeschichtlich interessierte Kulturvergleich, der sich in den (vermeintlichen) Parallelen zwischen den Gottheiten offenbart.

Ausblick

Montfaucons und Picarts Darstellung der kuhköpfigen Isis findet sich Anfang des 19. Jahrhunderts noch einmal auf einer anonymen französischen Karikatur wieder (Abb. 29):⁴³ Als Reaktion auf die Ägyptenmode des *Empire* hätte man zu Beginn der Restaurationszeit ein Ende der Ägyptenbegeisterung und eine konsequente Rückkehr zu den Idealen der griechisch-römischen Antike erwarten können. Tatsächlich zeigt die Radierung kurz nach der Rückkehr der Bourbonen in Frankreich den ehemaligen Leiter des *Musée Napoleon* Vivant Denon als Satyr, der einer ägyptischen Gottheit – Isis mit dem Horusknaben – huldigt. Denons linker Satyrfuß kastriert den Belvedere Torso, die Medici Venus wird durch Weihrauch vernebelt, der Apollo Belvedere hat Spinnenweben angesetzt. Die Karikatur spielt auf Denons Teilnahme am Ägyptenfeldzug an, die ihm Anfang des 19. Jahrhunderts den entscheidenden Karriereschub vom mittelmäßigen Zeichner pornografischer Illustrationen (Priapes) zum Leiter des *Musée Napoleon* verschaffte und verspottet den Ägyptenkult des *Empire* als Abkehr von den Idealen der griechisch-römischen Antike. Nur zehn Jahre später setzte die bour-



Abb. 29

Anonyme Karikatur: ‚Dans l’Enfance des arts on adoroit apis, ibis, chats, et magots ...‘, 1815, Radierung (Paris, Bibliothèque Nationale, Hennin 13660)

bonische Monarchie das Erscheinen der *Description de l’Égypte* fort und vollendete damit das epochale Werk ägyptologischer Gelehrsamkeit. Das wissenschaftliche und kulturelle Interesse an Ägypten war nicht mehr wegzudenken: Gleichzeitig wurde im Louvre das *Musée de l’Égypte* – die ägyptische Abteilung – eröffnet. Auf einem Deckengemälde von Francois-Edouard Picot lüften die Genien der Künste den Schleier über Ägypten.⁴⁴ Das mystische Ägyptenbild ist nun endgültig aufgedeckt.

¹ Vgl. PORTERFIELD 1998, S. 81–116.

² *Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’armée française*, 23 Bde., Paris, impr. impériale 1809–1813, et impr. royale, 1818–1828; vgl. Paul-Marie GRINEVALD: *La Description de l’Égypte, un monument éditorial*, in: Patrice Bret (Hrsg.): *L’expédition d’Égypte, une entreprise des Lumières 1798–1801*, Paris 1999, S. 297–305. Zum Ägyptenfeldzug vgl. Melanie ULZ: *Auf dem Schlachtfeld des Empire. Männlichkeits-*

konzepte und Differenzkonstruktionen in der Bildproduktion zu Napoleons Ägyptenfeldzug, Marburg 2008.

³ Siehe Frédéric-Louis NORDEN: *Voyage d’Égypte et de Nubie*, nouv. éd. par L. Langlès, 4 Bde., Paris 1795–1798 [Paris 1751]; Richard POCOCKE: *Description of the East, and some other countries*, 3 Bde., London 1743–1745.

⁴ Jan VAN DER STRAET: *America*, Blatt 1 aus der Folge *Nova Reperta*, Theodor und Philipp Galle, Antwerpen 1590; vgl. SCHMIDT-LINSEHOFF 2010, hier Bd. 1, S. 28–46.

⁵ Aus dieser Vorstellung entwickelte sich vor allem im 18. Jahrhundert die Idee von der ‚religio duplex‘. Nach dieser Vorstellung wurde in den ägyptischen Mysterien die Lehre des Monotheismus im Verborgenen tradiert und von Moses übernommen. Siehe ASSMANN 2001; DERS.: *Jehova-Isis. Egypt and the Quest for Natural Religion in the Age of Enlightenment*, in: SEIPEL 2000, S. 289–302.

⁶ Hierzu und für das Folgende: CURL 1982, S. 5–30.

⁷ Zur Transformation von Isis zu Maria in der Spätantike vgl. ebenda, S. 38–45.

⁸ Curl hat darauf hingewiesen, dass bereits für das 4. Jahrhundert v. Chr. ein Isis-Heiligtum in der griechischen Hafenstadt Piraeus nachweisbar ist. Ebenda, S. 7.

⁹ Christiane ZIEGLER: *Von der Ägyptenmode zur nächsten. Das Vermächtnis des römischen Altertums*, in: Jean Estève u.a. (Hrsg.): *Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst 1730–1930*, Wien 1994, S. 15–20; SYNDRAM 1990, S. 20–26; SYNDRAM 1989, S. 18–57.

¹⁰ CURL 1982, S. 8.

¹¹ SYNDRAM 1989, S. 22.

¹² Vgl. Jean-Marcel HUMBERT u.a. (Hrsg.): *Egyptomania: Égypte dans l’art occidental de 1730 à 1930*, Ausst. Kat. Louvre, Paris 1994, Kat. Nr. 1., S. 46–48.

¹³ Auf zwei Wänden der *Stanza dell’Incendio di Borgo* – die sog. Stanzen des Raffael (1514–1517) – sind Antinous-Telamons aus der Villa Hadriana abgebildet, vgl. CURL 1982, S. 54.

¹⁴ SYNDRAM 1989, S. 20–21.

¹⁵ CURL 1982, S. 49.

¹⁶ Der frühe Einfluss der hemetischen Philosophie zeigt sich z.B. in den wegen ihrer herausragenden Qualität einflussreichen Illustrationen zu Francesco Colonnas Roman *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499. Obwohl man die falsche Datierung Mitte des 17. Jh. erkannt hatte, hält Athanasius Kircher an der hermetischen Philosophie fest. Siehe SCHMIDT-BIGGEMANN 2001.

¹⁷ Herklotz weist darauf hin, dass Beroaldos Kenntnisstand den des älteren mythographischen Schrift-

- tums bei weiten übertrifft. Beroaldos Analyse weist eine kosmologische Allegorese der Isis zurück. Siehe HERKLOTZ 1999, S. 204–205. Zu Beroaldo vgl. Konrad KRAUTTER: *Philologische Methode und Humanistische Existenz*. Filippo Beroaldo und sein Kommentar zum Goldenen Esel des Apuleius, München 1971.
- ¹⁸ Enea Vico: *Vetustissimæ Tabulæ Æneæ Hieroglyphicis... iteris coelatae*, 1559. Erwähnung findet die Tafel u.a. in Giovanni Piero Valeriano: *Hieroglyphica ex sacris Ægyptiorum literis*, Florenz 1556; ebenfalls abgebildet ist sie in Lorenzo Pignoria: *Vetustissimæ Tabulæ Æneæ Sacris Aegyptiorum Simulachris*, Venedig 1605. Vgl. CURL 1982, S. 57–59.
- ¹⁹ Zu Kircher siehe Joscelyn GODWIN: *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, London 2009; Daniel STOLZENBERG (Hrsg.): *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford 2001. Dirk Syndram sieht in Kirchers Forschungsarbeit eine Art katholische Antwort auf Graf Michael Maier, Arzt von Kaiser Rudolf II., der 1614 seine Schrift *Arcana Arcanissima hoc est Hieroglyphica Ægyptio-Graeca* veröffentlicht, SYDRAM 1989, S. 32.
- ²⁰ Mit den Schriften *Obeliscus Pamphilius*, 1650 und *Obeliscus Chigijs*, 1666.
- ²¹ Der Obelisk war ursprünglich für das Isis-Heiligtum angefertigt worden und später von Maxentius in seinem Circus an der Via Appia aufgestellt worden.
- ²² Die 1419 entdeckte Schrift des Neuplatoniers Horapollon, die sog. *Hieroglyphica* des Horapollon führte Kircher zusätzlich in die Irre.
- ²³ Darunter werden die weiteren Zutaten aufgeführt: „die Weisheit der Ägypter, die Theologie der Phönizier, die Astrologie der Chaldäer, die Kabbalah der Hebräer, die Magie der Perser, die Mathematik der Pythagoreer, die Theosophy der Griechen, die Mythology, die Alchemie der Araber und die Philologie der Lateiner.“ Siehe Joscelyn GODWIN: *Athanasius Kircher's Theatre of the World*, London 2009, S. 30.
- ²⁴ GRIMM 2000, S. 203.
- ²⁵ Zitiert nach ebenda, S. 203–204.
- ²⁶ MONTFAUCON, Bd. 2, 2, 1722 (Kat.Nr. I.4a), Taf. 113, S. 282b, Text S. 281.
- ²⁷ Nach dieser Vorlage wurde im 18. Jahrhundert eine ägyptisierende Skulptur für das königliche Antiquarium in München angefertigt. Vgl. GRIMM 2000, S. 204–205.
- ²⁸ Anne Claude Philippe de CAYLUS: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 Bde., Paris 1752–1767. Hierzu SYDRAM 1990, S. 29ff.
- ²⁹ WYSS-GIACOSA 2006, S. 45–48.
- ³⁰ Ebenda, S. 45.
- ³¹ Ebenda, S. 43.
- ³² BANIER / PICART 1741 (Kat.Nr. I.1a), Bd. 5, S. 374–387, Taf. S. 382b.
- ³³ Siehe REED 2010, S. 215–234.
- ³⁴ BANIER / PICART 1741 (Kat.Nr. I.1a), Bd. 5, S. 382–383 (Hervorhebungen im Original).
- ³⁵ Ebenda, Bd. 5, S. 383.
- ³⁶ Ebenda, Bd. 5, Taf. S. 382c.
- ³⁷ MONTFAUCON, Bd. 2, 2, 1722 (Kat.Nr. I.4a), S. 276b, Taf. 105, S. 286b, Taf. 115.
- ³⁸ BANIER / PICART 1741 (Kat.Nr. I.1a), Bd. 5, S. 384.
- ³⁹ Ebenda, S. 383.
- ⁴⁰ HERKLOTZ 1999, S. 205.
- ⁴¹ Daraus lässt sich auch das äußerst ‚positive‘ Bild Chinas herleiten: Kircher stellte China nicht als Barbar, sondern als ‚verlorenen Sohn‘ dar, den es heimzuholen galt. Siehe REED 2010, vgl. Catherine E. CLARK: *Chinese Idols and Religious Art. Questioning Difference in Cérémonies et Coutumes Religieuses*, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 235–250.
- ⁴² In der Pagode glaubte Kircher die Pyramide wiederzuerkennen. Hierzu REED 2010.
- ⁴³ Anonym: „Dans l'Enfance des arts on adoroit apis, ibis, chats, et magots – trop illustres de nom. On les fêtoit encor avec Napoleon. Mais les arts pour fleurir n'attendoient que les Lys.“ 1815, Radierung, 14,5 x 12,5 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, vgl. PORTERFIELD 1998, S. 81–82.
- ⁴⁴ François-Edouard PICOT: *L'Etude et le Génie dévoilent l'antique Egypte à la Grèce*, 1827, Sully, Entresol, Salle 2, Musée du Louvre, Paris. Vgl. PORTERFIELD 1998, S. 87–92.



Le BAIRAM ou la Pague des MAHOMETANS

Abb. 30

Das islamische Bayram-Fest (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, Taf. nach S. 272)

Der Betrachter ist im Bild

Visualisierungen des Islam im europäischen Buchdruck

Alberto Saviello und Avinoam Shalem

Am Nachmittag des 17. September 2001, wenige Tage nach dem Angriff auf das World Trade Center in New York, richtete Präsident George W. Bush im Islamic Center in Washington D.C. eine Rede an die amerikanische Nation und die muslimischen Mitbürger. In seiner über das Fernsehen in alle Welt ausgestrahlten Ansprache erklärte Bush: „Islam is peace“.¹

Diese Äußerung Bushs beruht auf einer falschen etymologischen Herleitung des Begriffs „Islam“ von dem arabischen Wort für Frieden „salaam“.² Die Schlichtheit dieser immer noch verbreiteten Deutung ist ein klares Zeichen dafür, dass der Islam in den westlichen Medien oft nur mit lapidaren und scheinwissenschaftlichen Methoden erklärt wird und im Verständnis der meisten Nicht-Muslime bis heute weitgehend eine *terra incognita* geblieben ist. Mehr noch, das dezidierte Bestreben des Präsidenten Bush, den Islam mit „Frieden“ gleichzusetzen und dies im Fernsehen global zu kommunizieren, zeigt, dass im kollektiven Gedächtnis der westlichen Welt negative Assoziationen des Islam weiterleben.

Bereits am Morgen desselben 17. September hatte der Islam aber noch eine andere, visuell erfahrbare Gestalt erhalten, welche die populäre Vorstellung von der Religion weit stärker und nachhaltiger prägte, als die von Bush wenige Stunden später geäußerte philologische Deutung. In einer Rede vor dem Pentagon erklärte der amerikanische Präsident Osama bin Laden zum Drahtzieher des Attentats und zum Feind der gesamten westlichen Welt. In der Folge wurde das Bildnis Bin Ladens, das Bush auf die Frage eines Reporters mit den Steckbriefen im wilden Westen in Zusammenhang brachte, welche die Aufschrift „Wanted – Dead or Alive“³ tragen, zu einer Ikone des Bösen, zu einem Gesicht, das unter dem schockierenden Eindruck des Terrorangriffs oft mit dem Islam gleichgesetzt wurde.⁴ Dieses Beispiel zeigt nicht nur das vor allem in Momenten der Angst akute Bedürfnis der westli-

chen Welt, den islamischen Glauben zu erklären und ihm ein ‚Gesicht‘ zu geben, sondern auch, dass Bilder, die das Dargestellte beinahe präsent und real vor Augen stellen, alle anderen, sich nicht auf das Visuelle stützende Interpretationen in ihrer Wirkung auf die kollektive Vorstellung bei weitem übertreffen. Dabei können die Versuche, den Islam, also eine auf ein Jenseits ausgerichtete und einen nicht sichtbaren Gott verehrende, ihrer Natur nach mithin unanschauliche und transzendente Religion, zu visualisieren und bildlich fassbar zu machen, auf eine lange Tradition zurückblicken. Im Folgenden werden mit Blick auf die Geschichte der Beschäftigung mit dem Islam im westeuropäischen Buchdruck einige der Methoden vorgestellt, die angewandt wurden, um den Islam bildlich zu repräsentieren.

Das Gesicht des Propheten

In der christlich-europäischen Wahrnehmung des Islam stand der Prophet Mohammed seit jeher im Fokus des Interesses. Anhand seiner Person und seiner Lebensgeschichte wurde nicht nur die Entstehung des Islam, sondern auch der vermeintliche Charakter seiner Glaubensbotschaft beschrieben und versinnbildlicht. Welch eminente Bedeutung Mohammed als Begründer des Islam aus christlicher Sicht zugesprochen wurde, lässt sich bereits aus den Begriffen „mohammedanischer Glauben“ und „Mohammedanismus“ ersehen, die zur Bezeichnung des muslimischen Glaubens bis ins 20. Jahrhundert gebräuchlich waren. Hieran zeigt sich, dass die Christen in einem Analogieschluss annahmen, Mohammed käme im Islam dieselbe Bedeutung zu, wie Christus für die Christenheit.⁵ Mohammed wurde sogar lange Zeit unterstellt, er habe Christus bewusst nachgeahmt, um für sich selbst ebenfalls die Rolle eines Messias zu proklamieren. Diese Vorstellung regte christliche Autoren bis ins 19. Jahrhundert zu immer neuen Vergleichen zwischen den Religionsgründern an, die in

den meisten Fällen darauf angelegt waren, den islamischen Propheten als Antichrist oder als Religionsbetrüger zu entlarven. Mohammed wurde zur Identifikationsfigur des von ihm verkündeten Glaubens, so dass die Verleumdung seiner Person die simpelste und zugleich anschaulichste Möglichkeit bot, den Islam in seiner Gesamtheit zu verurteilen.⁶

Diese literarische und bildnerische Tradition setzt sich vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert fort. In ihrem Gefolge haben nicht nur das Gesicht Osama bin Ladens, sondern auch die von einer dänischen Zeitung im Jahr 2005 veröffentlichten Mohammed-Karikaturen die populäre Vorstellung vom Islam geprägt.⁷ Einen Höhepunkt fand diese Praxis im 17. Jahrhundert, als die ersten Porträtbildnisse des Propheten in gedruckten Büchern erschienen. In diesen Bildern steht Mohammed mit verschiedenen von den Graphikern erfundenen Gesichtern, mit seiner vermeintlich individuellen Person, für den von ihm vermittelten Glauben ein.

Mit der Darstellung Mohammeds im Porträt verband sich in der Frühen Neuzeit jedoch das Problem, dass diese Bildgattung gewöhnlich als eine Ehrenform verstanden wurde. Das Bildnis eines Menschen hob diesen aus der Masse heraus, sicherte sein Andenken und stand damit nicht jeder Person zu. Bei Mohammed, der als verkommen und gefährlich galt, musste daher der Kontext des Bildnisses sicherstellen, dass es keinesfalls als Auszeichnung missverstanden wurde. Daher erschien 1608 das erste druckgraphische Porträt Mohammeds in einem Häretikerkatalog (Abb. 31).⁸ In einer Reihe von sechzehn als Irrlehrer gebrandmarkter Männer, die überwiegend aus den innereuropäischen Religionskämpfen des 16. Jahrhunderts stammen, figuriert Mohammed zusammen mit Arius (um 260–336) in der Rolle eines Erzketzers, dessen Lehre und Persönlichkeit als Grundmodell für alle, auch die zeitgenössischen Häresien vorgestellt wird. Der schräge Blick des Porträtierten und seine leicht verzernte Physiognomie, die sich deutlich an dem perspektivisch unstimmgigen Schnurrbart zeigt, sollen den Propheten optisch diffamieren. Um eine mögliche Fehldeutung auszuschließen, wird Mohammed in der Umschrift des Bildes zudem als „Aerts Ketter“ (Erzketzer) titulierte. Die



Abb. 31

„Mohammed der Erzketzer“ (Apocalypsis insignium aliquot Haeresiarcharum, Leiden 1608, S. 56)

Darstellung des Propheten im Häretikerkatalog evoziert eine Analogie zwischen dem Bildnis Mohammeds und der Natur seiner Lehre, so dass mit der physiognomischen Verzerrung seines Gesichts zugleich auch der Islam als deformierter und falscher Glauben vorgestellt wurde.

Personifikationen des Islam

Auf dem Kupfertitel der antiislamischen Mohammed-Biographie des englischen Gelehrten Humphrey Prideaux aus dem Jahr 1698 wird die Figur des Propheten gar zu einer regelrechten Personifikation des Islam (Kat.Nr. IV.13).⁹ Die zentral im Vordergrund auf einem Sockel stehende und von christlichen und muslimischen Schreibern umringte Figur kann über den Buchtitel, wie auch über die folgenden Kupferstiche in dieser Biographie als Mohammed identifiziert werden. Zugleich verweisen aber die nur auf dem Titelblatt erscheinenden Brüste am Oberkörper Mohammeds auf die Zwitternatur der Figur, die zwischen Person und Personifikation changiert.¹⁰ Dafür, dass es sich um eine überzeitliche Verkörperung des Islam in der Gestalt Mohammeds handelt, sprechen sowohl der Sockel, auf dem die Figur steht, wie auch ihre Attribute. So sind etwa die Gesetzestafeln und die Weltku-

gel unter ihren Füßen als Verweise auf das Alte Testament und die angestrebte Weltherrschaft zu verstehen und ergäben als reale Objekte keinen Sinn. Neben dem Schwert, das die vermeintliche Gewalttätigkeit des Islam zum Ausdruck bringen soll, verweisen der Halbmond in den Händen und die Schriftrolle am Arm der Figur auf die von der Religion abgeleiteten gesellschaftlichen und gesetzlichen Normen. Zudem hängt am Gürtel der Figur eine Maske, die für die angebliche Falschheit und den Religionsbetrug des Propheten stehen soll.

Neben der Figur Mohammeds verwendeten die Buchillustratoren aber auch andere, klassische Formen der Personifikation, um ihre Vorstellungen vom Islam zu visualisieren. Ein Beispiel dafür findet sich etwa auf dem Frontispiz der deutschen Übersetzung eines Berichtes von Paul Rycaut aus dem Jahr 1694, in dem der englische Diplomat einen Überblick über den Zustand des Osmanischen Reiches gibt (Kat.Nr. IV.9).¹¹ Zentral thront hier der osmanische Sultan, der zu beiden Seiten von den Instrumenten seiner Macht umgeben ist: Rechts steht mit gezücktem Schwert die Personifikation der militärischen Disziplin in der Gestalt eines antik-römisch gewandeten Soldaten, links erscheint eine Frauenfigur, die eine Maske und ein inschriftlich als Koran identifiziertes Buch hält. Ebenso wie die Mohammed-Figur auf dem Titelblatt Prideauxs steht auch sie auf den Symbolen des Alten und Neuen Testaments und ist als Personifikation des Islam zu verstehen, die sich über das Christentum erhebt. Derartige Methoden, den muslimischen Glauben mittels eines fiktiven Bildnisses Mohammeds oder einer Personifikation abzubilden, ermöglichten jedoch nur oberflächliche und dabei zugleich artifiziiell, bisweilen sogar theaterhaft anmutende Darstellungen, weshalb diese Formen der Visualisierung meist zu propagandistischen und recht plumpen Diffamierungen des Islam eingesetzt wurden.

Bilder vom Jenseits

Ein vielschichtigeres Bild versuchte der anglikanische Pfarrer Alexander Ross in seiner Beschreibung der Gottesdienste der Welt, *Pan-sebeia*, zu geben. 1662 wurde sein erstmals 1653 erschienenes Buch mit in Kupfer gestoch-

nen Faltafeln versehen.¹² Diese zeigen in einer Simultandarstellung unterschiedliche vom Text beschriebene Inhalte und Formen der verschiedenen Religionen und führen sie bildlich zu einer Art Religionslandschaft zusammen (Kat.Nr. I.9a mit Abb.) Die Bildtafel zum Islam ist vor allem durch Rauchschwaden geprägt, die von den Scheiterhaufen in der Mitte, die für die jenseitige Bestrafung der Ungläubigen im Fegefeuer stehen, und von den beiden Fackeln der am Kopf und Fuß eines verstorbenen Moslems wachenden Engel ausgehen.¹³ Die Freuden des Himmels hingegen sollen die nackten Frauen verkörpern, die in einem Gewässer im Hintergrund baden.¹⁴ Neben diesen vom Text beschriebenen Jenseitsvorstellungen brachte der Kupferstecher in seine Szenerie aber ebenso Elemente ein, die nach Ross den realen Riten der Muslime entsprechen. So erscheint links im Vordergrund die nackte Figur eines Derwishes, der, wie der Autor angibt, bestrebt ist durch die Verstümmelung seines Körpers zu mehr Ansehen zu gelangen, und in den Hintergrund schreitend, ein Zug von Menschen und Kamelen, der wahrscheinlich die vom Text beschriebenen Pilgerkarawanen nach Mekka darstellen soll.¹⁵ Somit vereint das Bild fiktionale und real beobachtbare Elemente in einer phantastischen Szenerie, die in ihrer Zurschaustellung extremer Handlungen und unbedeckter Figuren beinahe ebenso befremdlich anmutet, wie die seltsam entstellten Wundervölker, die in den Reisebeschreibungen und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit die Ränder der Welt bevölkern. Auch hinsichtlich der Rauchschwaden, die der Landschaft einen dunklen und undurchschaubaren Charakter verleihen, folgt das Bild der Beschreibung Ross', der behauptet, der Himmel würde nach islamischer Vorstellung aus Rauch bestehen.¹⁶ Wohl um diese Vorstellung zu karikieren, hat der Illustrator eine Figurengruppe eingefügt, die vom Text nicht erwähnt wird. So erscheint der Qualm des muslimischen Himmels nicht zuletzt als das Produkt der Engel in der Mitte des Bildes, die einen Ochsen an einem Drehspeiß garen.

Gerade in der Vermischung von Realistischem und Imaginärem folgt das Bild einer für den europäischen Orientalismus gängigen Kompositionspraxis, in welcher die Wunder und die

Exotik des Orients mit einem vermeintlich dokumentarischen Stil erfasst und somit authentifiziert werden.¹⁷ Jedoch bleibt diese muslimische Religionslandschaft durch die Dominanz der fantastischen Elemente stärker dem Jenseitigen verbunden und rückt den Islam damit auch in seiner diesseitigen Gestalt in den Bereich des Irrationalen und Absurden.¹⁸

Adrian Relands empirische Sichtweise

Der Durchbruch zu anderen Visualisierungsformen der islamischen Religion ist vor allem den Büchern von Adrian Reland (1676–1718) zuzuschreiben (vgl. Kat.Nr. IV.11). Vorbildlich für viele folgende westeuropäische Publikationen zum Islam waren die Illustrationen der lateinischen Neuauflage von 1717, der erstmals 1705 erschienenen *Libri de Religione Mohammedica II*. Reland, der Professor für orientalische Sprachen in Utrecht war, kann, was seine Beschreibung des Islam angeht, zu den vorurteilsfreisten Autoren seiner Zeit zählen. Anders als die meisten anderen Verfasser trat er dafür ein, den Islam nach seinen eigenen Quellen zu beurteilen, und eben nicht die Geschichten der christlichen Autoren und ihre meist antiislamische Apologetik zu wiederholen.¹⁹ Mit seinem Buch zielte er auf die Widerlegung zahlreicher falscher Behaup-

tungen, die in Europa über den Islam verbreitet waren. Bereits in seiner Einleitung legt er dar, dass alle Religionen von den zuvor existierenden angegriffen und diffamiert worden seien. Dies sei den Juden ebenso widerfahren wie den frühen Christen, den Protestanten und schließlich den Muslimen.²⁰ Damit bietet Reland ein historisches Modell zur Erklärung der Konflikte zwischen den Religionen, welches keiner metaphysischen Begründung bedarf und zugleich die Legitimation einer kategorischen Verurteilung des Islam hinterfragt. Ähnlich distanziert, um Genauigkeit und Objektivität bemüht sind die Illustrationen, die der Neuauflage des Buches von 1717 beigegeben wurden. Neben einer diagrammatischen Darstellung des Stammbaumes des Propheten enthält das Buch zwei Kupferstiche von Jan Goeree (1670–1731): eine Darstellung der muslimischen Gebetsriten und eine Ansicht der Kaaba in Mekka.

Topographie

Die große Falttafel der mekkanischen Moschee (Abb. 32) kann als visuelle Umsetzung der von Reland vertretenen, neuen Sichtweise auf den Islam gelten. Anstelle transzendentaler Vorstellungen, wie sie etwa bei Ross diskutiert und bildlich in einer Phantasielandschaft dargestellt

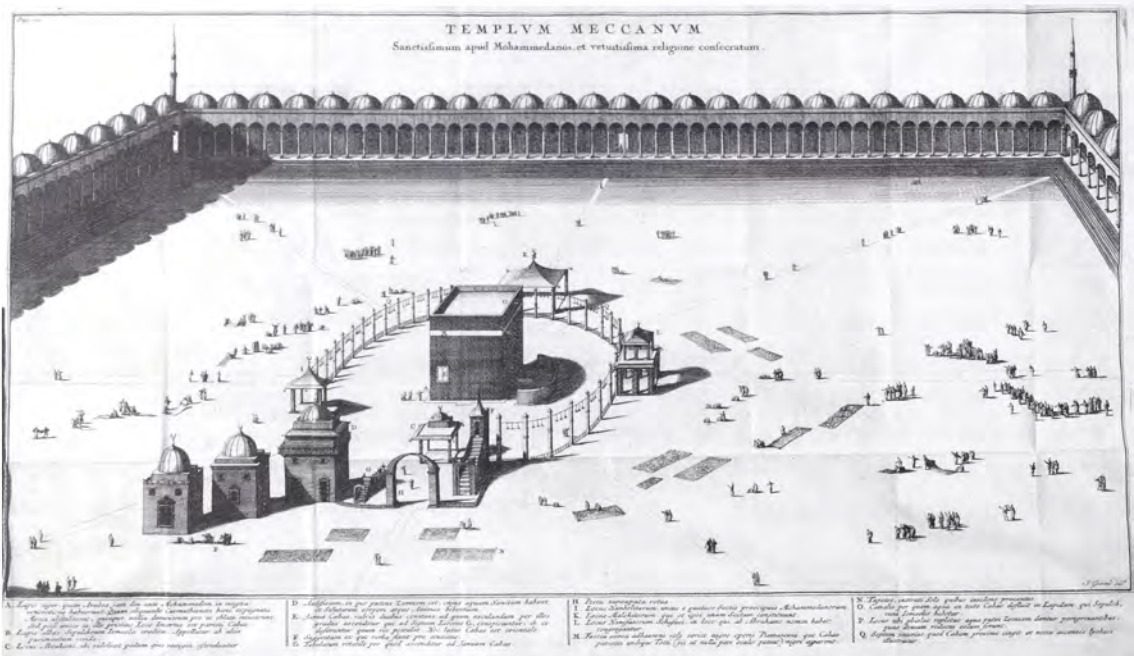


Abb. 32 Die Moschee in Mekka (Adriaan REELANT: De religione Mohammedica libri II, Utrecht 1717, Taf. nach S. 128)

wurden, tritt hier der konkrete, geographisch lokalisierbare Ort der Kaaba in Mekka als spirituelles Zentrum des Islam. Der riesige Komplex, dessen Bauten über eingefügte Ziffern mit der Legende unter dem Stich verbunden sind, zeigt die Architektur aus der Vogelperspektive in taxonomisch konstruierter Ansicht. Durch die weitgehende Einhaltung der optischen Gesetze entsteht der Eindruck einer maßstabsgetreuen Wiedergabe der Gebäudegrößen und ihrer Distanzen zueinander.²¹ Neben der von Reland verbürgten Herkunft der Darstellung, von der er berichtet, dass sie auf eine türkische Zeichnung zurückgeht, die er von dem befreundeten Orientalisten Michael Eneman aus Uppsala erhalten habe, spricht auch die scheinbar mathematische Genauigkeit der Wiedergabe, die einer optischen Vermessung des Ortes nahekommt, für deren Authentizität.²² Die Suggestion eines realen Blicks wird durch den von den Gebäuden nach rechts geworfenen Schatten noch gesteigert, durch den ein konkreter, wenn auch nicht genau bestimmter Zeitpunkt in die Darstellung eingeschrieben ist. Der Eindruck von Objektivität entsteht durch den erhöhten Betrachterstandpunkt, aus dessen prädestinierter Warte sich die Komposition des gesamten Architekturkomplexes auf einen Blick erschließt, zugleich aber eine so große Distanz zu den dargestellten Gebäuden und Personen gewahrt bleibt, dass der Betrachter gleichsam die Position eines nicht involvierten Beobachters einnimmt. Dabei betonen die Vogelperspektive und die große Distanz zum Objekt das Sehen als spezifischen Akt der Wahrnehmung, wodurch sich der Betrachter seines eigenen Blicks bewusst wird.

Gemäß dem von Reland vertretenen Prinzip, den Islam nach seinen eigenen Quellen zu beurteilen, wird der muslimische Glaube hier erstmals durch eine perspektivische Wiedergabe der Topographie des Haram in Mekka repräsentiert. Dabei erscheint der Kupferstich der Moschee, die von der Überschrift als der heiligste Ort der Muslime vorgestellt wird, einerseits als ein beeindruckendes Zeugnis von Größe und architektonischer Vielschichtigkeit, andererseits ist er, in der Reflexion des dargebotenen Blicks, ein Sinnbild für eine rationale, wissenschaftlich messende und um Objektivität bemühte Darstellung.

Ritus

Eine andere Form zur Darstellung der islamischen Religion boten ihre Riten, wobei vor allem das islamische Gebet in Europa besonderes Interesse erregte. Auch hier erscheint das ebenfalls von Goeree gestochene Bild im Vergleich zu früheren Darstellungen von muslimischen Betern revolutionär (Abb. 33). Die Differenz zeigt sich etwa bei dem Vergleich mit einem Kupferstich aus einer holländischen Koranübersetzung aus dem Jahr 1698 (Abb. 34). Während bei Goeree die Gebetspositionen in zwei horizontal verlaufenden Bildregistern in chronologischer Abfolge von links nach rechts zu lesen sind, und das Gebet somit als dynamischer Prozess vorgestellt wird, wirkt die Haltung der Niederwerfung auf dem Blatt Caspar Luykens (1672–1708) befremdlich monumental. Wie ein kompakt auf dem Boden liegendes Hindernis versperrt der in Nahaussicht gegebene Mann den unteren Bildraum, so dass der Betrachter an dem erhobenen Gesäß des Betenden vorbeischaun muss, um etwa die schreitende Figur auf dem sich im Mittelgrund öffnenden Platz zu erblicken. In ihrer Distanz- und Kontextlosigkeit wirkt die Haltung des Betenden deplatziert und wie eine Karikatur des Gebetsritus zu grotesker Größe aufgebläht. Dass die gesamte Darstellung darauf angelegt ist, einen Hauch exotischen Flairs und Wunderlichkeit zu vermitteln, scheinen auch die Schnabelschuhe im Vordergrund anzuzeigen, die der Künstler zum Ort seines Monogramms erkoren hat.

Goerees Kupferstich bietet hingegen ein beinahe analytisches Bewegungsstudium des islamischen Gebets. Durch die Reihung der Figuren in verschiedenen Posen wird der Handlungsablauf veranschaulicht, dessen beinahe filmartige Sequenz durch die Abstufungen des Gebetsraumes und die Gliederungen der hinteren Wand rhythmisiert wird. Der Blick auf die Betenden ist zurückhaltender als im Stich Luykens, obwohl die Distanz der Dargestellten zum Bildrand nicht größer ist. Der Eindruck entsteht vor allem dadurch, dass der Betrachter gleichzeitig mehrere Figuren nebeneinander wahrnimmt, was durch die Breite des Blickwinkels zwangsläufig einen gewissen Abstand suggeriert und bewirkt, dass nicht eine Figur allein das gesamte Interesse auf sich zieht. Zudem entspricht die relative Nahaussicht



Abb. 33

Unterschiedliche Gebetshaltungen der Muslime (Adriaan REELANT: *De religione Mohammedica libri II*, Utrecht 1717, Taf. nach S. 86)

auf die Betenden den räumlichen Gegebenheiten der Moschee und kontrastiert nicht mit der Tiefe eines leeren Platzes wie im Stich Luykens. Eine gedankliche Distanz zu den Figuren wird bei Goeree auch dadurch erzeugt, dass sich das Blatt als eine didaktisch aufbereitete Illustration zu erkennen gibt. Dies wird sowohl durch die Ziffern unter den Männern deutlich, welche die unterschiedlichen Gebetspositionen mit den Erklärungen im Text verbinden, als auch durch die Darstellung selbst. Um eine möglichst gute Sicht auf die Handlungen zu geben, erscheinen einige Figuren in Richtung des Betrachters gedreht. So hat sich etwa der erste Betende, der seine Hände beim Ausruf des Namen Gottes erhoben hat, von der eigentlich einzunehmenden Gebetsrichtung (qibla) abgewandt und bietet sich frontal dar. Durch die auch von einigen anderen Figu-

ren vollzogene Hinwendung der Gesten und Gesichter zum Betrachter, wird dieser zudem des religiösen Ernstes und der Innigkeit gewahr, mit der die Muslime ihr Gebet verrichten. Der von Goeree entworfene Kupferstich bietet damit eine respektvolle und auf die Vermittlung von Information konzentrierte, beinahe als ethnologisch zu bezeichnende Darstellung der islamischen Gebetspraxis.

Bildervielfalt und Bildkritik in den Cérémonies
Die Druckgraphiken aus Relands *Libri de Religione Mohammedica II* wurden unter anderem auch für die Bebilderung des Islambandes der *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples* wiederverwendet. In diesem zwischen 1723 und 1743 erschienen neunbändigen Werk (vgl. Kat.Nr. I.1a) boten der Autor Jean Frédéric



Abb. 34

Betender Muslim vor einer Moschee (Jan Hendrik GLAZEMAKER: Mahomets Alkoran, door de Heer Du Ryer uit d'Arbaische in de Fransche taal gestelt, Amsterdam 1696, Taf. nach S. 94)

Bernard und der für die Illustrationen zuständige Bernard Picart eine mit hochqualitativen Kupferstichen bebilderte Beschreibung der unterschiedlichen Religionen der Welt, die heute als ein Vorläufer der modernen Religionskomparatistik gilt.²³ Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, liegt der Fokus der von dem Werk geleiteten Darstellung auf den empirisch erfahrbaren Riten und Bräuchen der Gläubigen und weniger auf der Erörterung transzendenter Glaubensinhalte (Abb. 30). Gerade diese Perspektive, die von den letztlich nicht verifizierbaren Jenseits- und Gottesvorstellungen absieht und sich den Zereemonien und Praktiken zuwendet, ermöglichte es Bernard und Picart, die verschiedenen Religionsausübungen mit einem an natürlichen und kulturellen Objekten erprobten, wissenschaftlichen Blick zu erfassen und diese auch bildlich in einem um Sachlichkeit bemühten Vergleich einander gegenüberzustellen.

Der dem Islam gewidmete siebte Band der *Cérémonies* eröffnet mit 27 teils doppelseitigen, teils mehrere Einzelbilder umfassenden Bildtafeln mit Darstellungen religiöser Prozessionen und Feste, Figurenstudien von Derwischen, Geistlichen und anderen Würdenträger, vom Feldzeichen und Zelt des osmanischen Sultans bis zu zwei Szenen aus dem Leben des Propheten Mohammed ein visuelles Panorama der muslimischen Religion am Beispiel der osmanischen und persischen Kultur. Genauso wie Bernard darauf achtete, seine Beschreibung der islamischen Religion aus den neuesten und vertrauenswürdigsten Quellen zu schöpfen, so war auch Picart darauf bedacht, mittels der Kupferstiche ein möglichst authentisches Bild zu geben.²⁴ Neben den Stichen Goreses wählte Picart etwa zur Darstellung der verschiedenen Würdenträger aus dem Osmanischen Reich Illustrationen des *Recueil de cent estampes representant différentes nations du Levant* als Vorlagen, die auf während der Gesandtschaft des französischen Botschafters Charles de Ferriol am osmanischen Hof (1707–1708) gefertigte Bilder zurückgehen.

Diese möglichst realistischen und um Objektivität bemühten Bilder werden durch den Text Bernards jedoch wieder in eine Religionskritik eingebunden. Auch die Vorlagen aus Reland erscheinen anders als bei diesem nicht in einer

wertfreien Beschreibung des Dargestellten, sondern werden negativ ausgelegt. So merkt Bernard zu der bereits in der Einleitung der *Cérémonies* im ersten Band erscheinenden Darstellung der muslimischen Gebetsriten an, dass eine solche Form des Gebets in christlichen Kirchen höchst lächerlich anmuten würde.²⁵ Auch die im siebten Band gegebene Faltafel mit der Topographie des Haram in Mekka nimmt Bernard zum Anlass, die Größe und den Schmuck der Architektur zu kritisieren, die als eine Art Wunderzeichen notwendig seien, um die Menschen auf Dauer an den Glauben zu binden.²⁶

Angesichts dieser vom Autor eingenommen kritischen Sichtweise auf den Islam scheint es umso bemerkenswerter, dass die Bilder des Propheten in den *Cérémonies* Mohammed nicht als einen Irrlehrer präsentieren, sondern als Mann, dem eine authentische transzendente Erfahrung zuteil wird. Im ersten Kupferstich des Islambandes tritt dabei, entgegen der programmatischen Ausrichtung der Bände auf die empirisch erfahrbaren Riten der Religionen, ein metaphysischer Zug ins Bild. Denn die von Peter Tanjé (1706–1761) geschaffene Vignette zeigt Mohammed vor einer leuchtenden Engelsgestalt (Kat.Nr. IV.14b). Dieses kleine Bild hält sich bezüglich seines Bildgegenstandes recht genau an seine Vorlage, bei der die Herausgeber sich wieder bemühten, die möglichst beste Quelle auszuwählen. Das Vorbild für Tanjés Stich stammt aus der französischen Übersetzung der Propheten-Vita des ayyubidischen Chronisten Isma'il Abu-l Fida (1273–1331), die der Oxforder Professor für Arabisch, Jean Gagnier, 1723 zunächst ins Lateinische und 1732 ins Französische übertrug. Gagniers Buch war die erste vollständige arabische Quelle zum Leben Mohammeds, die im christlichen Europa in Übersetzung gedruckt wurde und damit eine der besten verfügbaren Quellen auf diesem Gebiet.²⁷ Ähnlich neuartig wie das Buchprojekt, in dem Gagnier die positive Lebensbeschreibung Mohammeds aus der Feder Abu-l Fidas weitgehend neutral wiedergibt, waren auch die beiden Kupferstiche, die der in zwei Bänden erschienenen französischen Übersetzung als Frontispize beigegeben wurden. Besonders bemerkenswert erscheint dabei das Bild des ersten Bandes, das die in Westeuropa neue Ikonographie der in der isla-

mischen Theologie höchst bedeutsamen „Nacht der Bestimmung“ (*Laylatu 'l-Qadr*) zeigt, in welcher der Erzengel Gabriel Mohammed den Koran übermitteln soll.

Anders als die meisten vorherigen Darstellungen Mohammeds, zielt dieses Bild nicht darauf, den Propheten zu diffamieren. In Analogie zu traditionell biblischen Ikonographien, wie etwa dem Empfang der Gesetzstafeln durch Moses auf dem Berg Sinai oder der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor, wird Mohammed hier ebenfalls auf einer Bergkuppe zum Zeugen einer Epiphanie.

Zwar nimmt Bernard in seinem Text auf diese Graphik an keiner Stelle konkret Bezug, jedoch fällt sein Urteil über Mohammed, anders als das Bild vermuten lässt, negativ aus. Anstatt Mohammed einen Kontakt mit dem Göttlichen zuzugestehen, beschreibt Bernard den Propheten als einen Fanatiker und Enthusiasten, der in einem überschwänglichen, irrationalen Maß von einer Idee eingenommen ist. Die hieraus hervorgehende Diskrepanz zwischen den neutralen und teilweise positiven bildlichen Darstellungen des Islam und der weitgehenden Ablehnung durch den Text erscheint im Kontext der *Cérémonies* aber nicht als gezielt antiislamisch, sondern entspricht dem generellen Illustrationskonzept des Werkes. So wird etwa das Transzendente keineswegs bei allen Religionsbeschreibungen bildlich dargestellt. Während die Götterbilder der amerikanischen Ureinwohner als reale Objekte und die indischen Götter als himmlisch entrückte Wesen im Bild präsentiert werden, erscheint das Göttliche gerade bei den monotheistischen Religionen auch visuell in größere Distanz gerückt. Während Moses mit den Gesetzstafeln vor dem Sinai am Beginn der Abhandlung über das Judentum und Mohammed im Band zum Islam bildlich als mit dem Göttlichen in Kontakt tretende Propheten präsentiert werden, verzichten die *Cérémonies* auf eine unmittelbare Darstellung Christi. Die Figur des christlichen Religionsgründers erscheint nur indirekt etwa in einer Darstellung einer katholischen Messe innerhalb eines Altarbildes oder in einem Stich des vermeintlichen Leichentuchs Christi, zu dem Bernard bemerkt, dass es dieser gleich zwei gäbe, die in Turin und Besançon verehrt würden.

Aus dem Text der *Cérémonies* geht klar hervor, dass der aus einer calvinistischen Familie stammende und als Freidenker deistischen Glaubensvorstellungen zugeneigte Bernard solche Bilderpraktiken und Reliquienverehrung ablehnte.²⁸ Seine Sichtweise der Illustrationen der *Cérémonies* dürfte sich auf die vereinfachte Formel bringen lassen: Je weniger visuell erfahrbar eine Religion ist, das heißt, je weniger sie sich an äußerliche Objekte und Riten bindet, umso vernünftiger sei sie. Von Bernards Standpunkt, der eine rein zerebrale, vernunftbasierte und von allen Riten und Institutionen befreite Religion favorisiert,²⁹ erscheint die im Stich Tanjés präsentierte, von Mohammed erfahrene göttliche Offenbarung eben nicht als Zeugnis eines realen Ereignisses, sondern umgekehrt als ein surreales Moment, das an der Grenze zur Irrationalität steht und vielleicht schon dem Aberglauben zuzurechnen ist. Gerade vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Aufklärung erscheint die in ihrer dramatischen Lichtregie barocken Heiligenbildern verwandte Darstellung der „Nacht der Offenbarung“ daher nicht zuletzt als raffinierte Instrumentalisierung des Bildes, mittels dessen dem Betrachter die Vorstellung eines irrationalen und anachronistischen Islam vermittelt wird.

Die eingangs erwähnte Problematik, eine Religion und ihre transzendenten Vorstellungen visuell erfahrbar zu machen, findet in den qualitativ und umfangreich illustrierten *Cérémonies* eine überraschende Antwort. Je bildreicher eine Religion sich darstellen lasse, in dem sie sich etwa in auffallenden Praktiken oder Architekturen artikuliert oder gar ihre Gottesvorstellung in Skulpturen oder Bildern materialisiert, desto weiter entferne sie sich von dem Ideal einer vernünftigen Religion und unterwerfe sich abergläubisch ihren selbstgeschaffenen Phantasieprodukten. Die *Cérémonies* eröffnen damit eine dialektische Sichtweise. Zwar bestand und besteht der Wunsch und die Notwendigkeit, Religion sinnlich erfahrbar zu machen, zugleich bedeutet eine derartige Visualisierung des Sakralen, findet sie in Architektur, Glaubenspraktiken oder Bildern ihren Ausdruck, immer auch dessen Verweltlichung.

Das Bild als Spiegel

Einen Schritt über die Bildkritik Bernards hinausgehend, soll mit Blick auf die hier diskutierten Werke abschließend betont werden, dass alle Formen der Visualisierungen des Sakralen, der eigenen wie der fremder Religionen, mehr über die Schöpfer der Bilder aussagen, als über das, was sie darzustellen vorgeben. Das Bild erscheint somit nicht als ein ‚Fenster‘ in die Welt des Glaubens sondern als ein ‚Spiegel‘, in dem der Bildschöpfer und der Betrachter selbst aufscheinen. Die europäischen Islambilder, von den imaginären Porträts des Propheten Mohammed bis zu den topographischen Darstellungen der Kaaba, sind in der Tat ‚Selbst-Bilder und ‚Selbst-Porträts des westlichen Betrachters. Auch um Neutralität bemühte Darstellungen, wie die Graphiken aus Relands *Libri de Religione Mohammedica II*, oder positive Bilder, die den muslimischen Propheten im europäischen Buchdruck erstmals als einen Vermittler des Göttlichen darstellen, verraten dabei letztlich mehr über die Erwartungen, Vorstellungen und Sichtweisen der jeweiligen Bildgestalter und ihres Publikums, als über den Islam und seinen Propheten. Michel Foucault brachte diese Problematik in seiner James Lecture im Jahr 1980 am Institute for humanities in New York in zwei Sätzen auf den Punkt: “The question is not, as it was in Artemidoros [a pagan philosopher], the problem of penetration: it is the problem of erection. As a result it is not a problem of a relationship to other people, but the problem of the relationship of oneself to oneself, or, more precisely, the relationship between one’s will and involuntary assertions.”³⁰

¹ Public Papers of the Presidents of the United States, George W. Bush, 2001, Buch 2, July 1 to December 31, 2001, Washington D.C. 2004, S. 1121.

² Zwar ist das Wort Islam mit dem arabischen Wort salām verwandt, in korrekter Übersetzung bedeutet Islam jedoch „Hingabe“ oder „Unterwerfung“, womit die Hingabe an Gott gemeint ist. Vgl. Mohammed ARKOUN: Der Islam. Annäherung an eine Religion, Heidelberg, 1999, S. 34; generell: Jane I. SMITH: An historical and semantic study of the term “Islām” as seen in a sequence of Qur’ān commentaries, Missoula, Mont., 1975.

³ Public Papers of the Presidents of the United States, 2004, S. 1120.

⁴ Vgl. hierzu Jonathan RANDAL: Osama: The Making of a Terrorist, New York 2004; Tim Caspar BOEHME: „Die Gespenster der Vergangenheit“ ein Gespräch mit W. J. T. Mitchell, Die Tageszeitung, 20.05.2011. Zur „Auslöschung“ von Osama bin Ladens Gesicht durch seinen Tod vgl. www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2011%2F05%2F20%2Fa0108&cHash=ed4cd60c5e (letzter Aufruf 21.11.2011). Eine sehr gelungene Studie zum Islambild in den USA nach den Anschlägen auf das World Trade Center ist Mahmood MAMDANI: Guter Moslem, böser Moslem. Amerika und die Wurzeln des Terrors, Hamburg 2006.

⁵ Vgl. Thomas KAUFMANN: „Türckenbüchlein“. Zur christlichen Wahrnehmung „türkischer Religion“ in Spätmittelalter und Reformation, Göttingen 2008, S. 21–22.

⁶ So etwa bei Charles Forster (1787–1871) und Sir William Muir (1819–1905). In der Tradition der innerchristlichen Glaubenskämpfe stehend bezeichnet Forster sowohl den Papst als auch Mohammed als Antichristen. Charles FOSTER: Mahometanism unveiled: an inquiry, in which that arch-heresy, its diffusion and continuance, [...], and aid the propagation, of the Christian faith, London 1829, Bd. 2, S. 175. Muir hingegen vermutet, Mohammed sei einer Inspiration des Teufels erlegen. Vgl. William MUIR: The Life of Mahomet. With introductory chapters on the original sources for the biography of Mahomet, and the pre-islamite history of Arabia, 4 Bde., London 1861, hier bes. Bd. 2, S. 90–96.

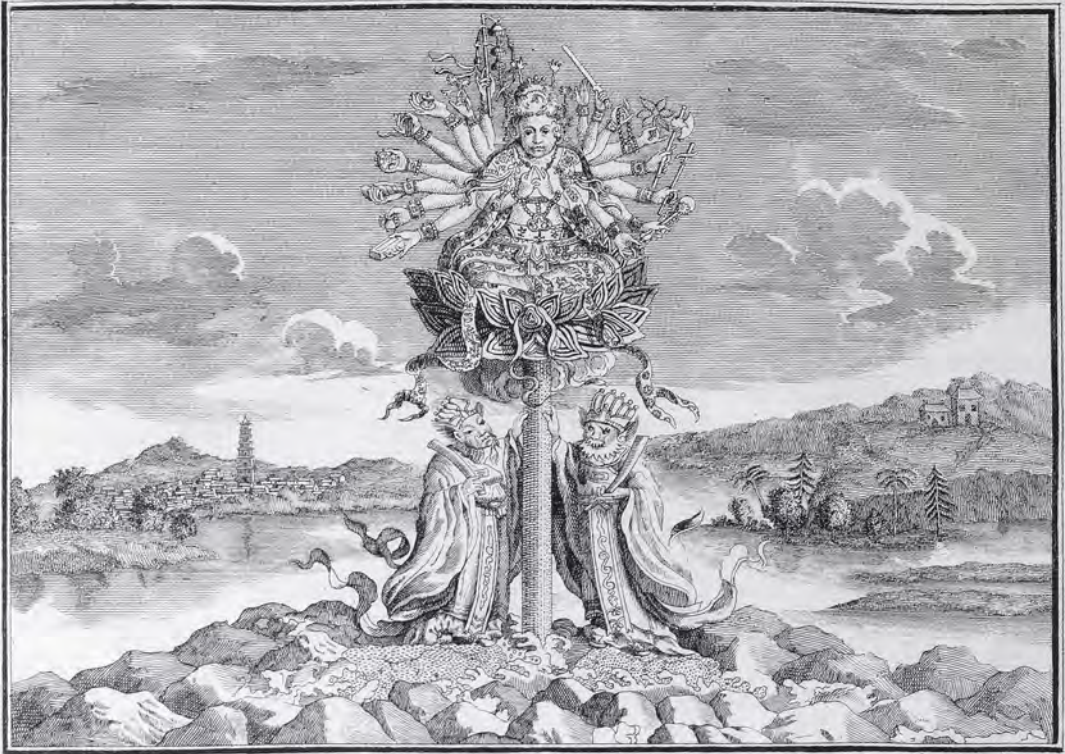
⁷ Kytte KLAUSEN: The Cartoons that shook the World, New Haven / London 2009, bes. S. 134–136.

⁸ Grouwelen der voornaemster hooft-ketteren die haer in dese laeste tijden soo in Duytslandt, als oock in dese Nederlanden [...], Leiden: Hendrik van Haesten, 1607. Die von Christoffel van Sichem gestochenen Graphiken mit den vermeintlichen Bildnissen der Ketzer erschienen wohl zunächst als Einblattdrucke und wurden erst auf Veranlassung von Van Haesten mit erklärenden Texten versehen und gesammelt als Buch veröffentlicht.

⁹ Zu Prideauxs Islambild vgl. ROLING 2008, S. 61–76; Peter M. HOLT: The treatment of Arab History by Prideaux, Ockley and Sale, in: Historians of the Middle East, hrsg. v. dems. u. Bernhard Lewis, New York / Toronto 1962, S. 290–302.

¹⁰ Einerseits können die Brüste der Figur als diffamierendes Zeichen für die Mohammed oft vorgeworfene Effeminiertheit gelesen werden, andererseits sind Personifikationen in der bildenden Kunst meist

- weiblichen Geschlechts. Vgl. Julius HELD: Allegorie, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd.1, Stuttgart 1937, Sp. 346–365.
- ¹¹ Ausführlicher zu Paul Rycauts Sicht auf das Osmanische Reich vgl. Linda T. DARLING: Ottoman Politics Through British Eyes: Paul Rycaut's the Present State of the Ottoman Empire, in: Journal of World History, 5, 1994, S. 71–97.
- ¹² Alexander Ross gilt auch als der erste Übersetzer des Korans in die englische Sprache, der 1649 unter dem Titel „The Alcoran of Mahomet“ in London erschien. Dabei handelt es sich jedoch lediglich um eine Übertragung der zwei Jahre zuvor erschienenen französischen Koranübersetzung von André Du Ryer. Vgl. NABIL Matar: Alexander Ross and the first English translation of the Qur'ān, in: The Muslim world 88, 1998, 2, S. 81–92.
- ¹³ Alexander Ross: Pansebeia. A view of all religions in the world. [...], London 1655, S. 163, 174; vgl. Kat. I.9a.
- ¹⁴ Ebenda, S.163.
- ¹⁵ Ebenda, S. 168, 172.
- ¹⁶ Ebenda, S. 165.
- ¹⁷ Zur Bildpraxis des Orientalismus vgl. Denny WALTER: Orientalism in European art, in: The Muslim world 73, 1983, S. 262–277. Zur der von Edward Said angestoßenen Orientalismus-Debatte vgl. SAID 1978, bes. S. 1–9; Armando SALVATORE: Beyond Orientalism? Max Weber and the Displacements of 'Essentialism' in the Study of Islam, in: Arabica 43, 1996, S. 457–485.
- ¹⁸ Die in dem Kupferstich gebotene Darstellung des Jenseits als zusammenhängende Landschaft erinnert nicht zuletzt an die *Divina Commedia* Dante Alighieris. Vgl. Alighieri DANTE: Die Göttliche Komödie, Berlin 1916, (Inferno, 28. Gesang), S. 397–401.
- ¹⁹ Hamilton nennt den Text zu Recht „one of the first truly enlightening studies ever to be published“. Alastair HAMILTON: A Lutheran translator for the Quran. A late seventeenth-century quest, in: Ders. u.a. (Hrsg.): The republic of letters and the Levant, Leiden/Boston 2005, S. 197–222, hier S. 216. Zur Biographie Adrian Relands (auch Reeland oder Relant) vgl. Alastair HAMILTON: Adrianus Reland (1676–1718). Outstanding Orientalist, in: Hervé Jamin (Hrsg.): Zes keer zestig. 360 jaar universitaire geschiedenis in zes biografieën, Utrecht 1996, S. 22–31.
- ²⁰ Adrian RELAND: De religione Mohammedica libri II [...], Utrecht 1717, Praefatio, o.p.
- ²¹ Ebenda S. 119.
- ²² Dabei merkt Reland (ebenda) jedoch an, dass er bei der Umsetzung der türkischen Vorlage zahlreiche Fehler in der Wiedergabe der räumlichen Perspektive und der Größenverhältnisse, mittels der Maßangaben, die er in arabischen Quellen gefunden habe, korrigieren lassen musste. Zur ungewöhnlichen Authentizität der Mekka-Darstellung vgl. Anton SCHWEIZER / Avinoam SHALEM: Translating visions. A Japanese lacquer plaque of the Haram of Mecca in the L. A. Mayer Memorial Museum, Jerusalem, in: Ars Orientalis, 39, 2010, S. 149–173 (mit weiterer Lit.).
- ²³ WYSS-GIACOSA 2006, S. 48.
- ²⁴ Zwar verstarb Picart 1733, vier Jahre vor der Veröffentlichung des Islam-Bandes der *Cérémonies*, jedoch wurde ein Großteil der Bilder dieses Bandes noch unter seiner Leitung von den Mitarbeitern seiner Werkstatt gestochen. Vgl. David BRAFMAN: Picart, Bernard, Hermes, and Muhammad 2010, S. 139.
- ²⁵ Jean-Fédéric BERNARD / Bernard PICART u.a.: Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picart, &c. Tome cinquieme, qui contient les cérémonies des mahometans [...], 9 Bde., Amsterdam 1723–1743, 1723, Bd. 1, S. 25: „Les différentes postures des Turcs, en priant Dieu, ont quelque chose de particulier & qui nous paroît sans doute fort ridicule dans nos Eglises. On en jugera par ces Figures. Rien n'est plus choquant, ce me semble, qu'un devot, qui sous prétexte de plaire à Dieu, le prie dans une attitude affectée.“
- ²⁶ Ebenda, Bd. 7, S. 77f.
- ²⁷ HOLT 1962, S. 299.
- ²⁸ An mehreren Stellen äußert sich Bernard kritisch, bisweilen auch satirisch, bezüglich dieser Riten. Vgl. HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 202.
- ²⁹ Ebenda S. 282.
- ³⁰ Jeremy R. CARRETTE: Religion and culture. Michel Foucault, New York 1999, S. 46.



PUZZA ou la CYBELE des CHINOIS



H. Picart del.

PUZZA sous une forme parallele à JSIS assise sur la fleur de LOTOS

Abb. 35

Zwei Erscheinungsformen der chinesischen Göttin „Puzza“ (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, S. 382b)

Beweis durch Augenschein

Zur Ästhetik, Funktion und Zirkulation bildlicher Repräsentationen von
,asiatischer Idolatrie‘ in europäischen Werken des 17. Jahrhunderts

Paola von Wyss-Giacosa

1615 erschien in Padua eine Neuauflage von Vincenzo Cartaris *Imagini colla sposizione de gli dei degli antichi* mit dem Titel *Le Vere E Nove Imagini de gli Dei delli Antichi* (vgl. Kat.Nr. II.14). Deren Herausgeber war der Antiquar Lorenzo Pignoria, der die äußerst populäre Kompilation über die Ikonographie antiker Götter nicht nur quantitativ erweiterte, sondern vor allem klar argumentativ ausrichtete, als Entwurf einer Universalgeschichte der Idolatrie.¹ Pignoria vertrat die Auffassung, die Ursprünge der Idolatrie seien in Ägypten zu finden, von wo aus sie sich in der Folge verbreitet hätten. Er ergänzte Cartaris Werk um einen neuen, dem zeitgenössischen Heidentum West- und Ost-Indiens gewidmeten Teil, der den Vergleich zwischen antiker und moderner Idolatrie veranschaulichen sollte.

Die zivilisationsgeschichtlichen Studien Pignorias waren, anders als diejenigen vorausgegangener Forschergenerationen, nicht vornehmlich mythographisch begründet, sondern bauten wesentlich auf der Sachkultur auf. Entsprechend wichtig war dem Paduaner Antiquar – dies vertritt er im Vorwort mit Vehemenz und bringt verschiedene Beispiele bei – eine qualitativ hochwertige Abbildung der untersuchten antiken Fundstücke im Buch. Cartaris ursprüngliche Tafeln, die nur Rekonstruktionen auf Textbasis oder Wiedergaben früherer Abbildungen darstellten, ließ Pignoria denn auch nach eigener Aussage soweit möglich durch archäologisch recherchierte und direkt nach den Originalen gezeichnete Illustrationen ersetzen.² Auch bei der Repräsentation zeitgenössischer heidnischer Gottheiten bemühte er sich um originales Anschauungsmaterial und lieferte exakte Angaben zu dessen Provenienz – auf der Titelseite heißt es dazu „Figure tratte da gl’originali, che si conservano nelle Galerie de’ Principi, & ne’ Musei delle persone private“. Pignoria zufolge gründeten die ikonographischen Übereinstimmungen der einzelnen Gegenstände

in einer geschichtlich tatsächlich erfolgten Übernahme ägyptischer Vorbilder durch die modernen Heiden.³ Der Antiquar notierte etwa, zur Bestätigung der postulierten Nähe zwischen ägyptischem Denken und japanischen Figuren sei kein weiterer Beweis als eine Betrachtung der Objekte nötig. In der Stadt Meaco (Kyoto) sei eine Statue des auf einer großen Rose sitzenden Amida zu sehen gewesen. Dieselbe Haltung gäben die Ägypter dem Sigalion beziehungsweise Harpocrates, wie ein antiker Jaspis in seinem Besitz zeige.⁴ Die beschriebenen Abbilder von Harpocrates und Amida wurden auf derselben Seite auch visuell repräsentiert und verbunden; in einen einzigen Holzschnitt übertragen, waren sie einander direkt gegenübergestellt.⁵

Für die kultur- und religionsgeschichtlichen Forschungen des 17. Jahrhunderts, welche wie diejenige Pignorias eine Historisierung der Idolatrie versuchten, spielten die Ergebnisse empirischer Ethnographie zeitgenössischer Heiden, namentlich der großen Kulturen Asiens, eine entscheidende Rolle, ja sie haben in bestimmten Kontexten einen solchen Wandel in der Wahrnehmung und Interpretation von Idolatrie erst möglich gemacht.⁶ Für diese Zeit ist denn auch ein signifikanter Anstieg der China und Indien betreffenden Berichte und Abhandlungen zu verzeichnen.⁷ In mehreren Fällen wird darin die Authentizität des durch die Übersetzung in das druckgraphische Medium dargebotenen Anschauungsmaterials – aufgrund von Augenzeugenschaft entstandene Zeichnungen ebenso wie autochthone Objekte – spezifisch hervorgehoben. Frühere europäische Bildtraditionen zu den Idolatrien Asiens hatten einer christlichen Wertung und Ikonographie folgend und kulturell undifferenziert Götzen in Teufelsgestalt imaginiert. Die nunmehr völlig erneuerte visuelle Ausstattung zahlreicher Werke sowie die immer wieder vorgenommene argumentative und typographische Verbindung

von Text und Bild erscheint sinnfällig: Die Sachkultur, die *Antiquitates sacrae* ebenso wie die *Ethnographica*, wurde als den Schriftzeugnissen gleichwertiger Bestandteil der Forschung und als wissenschaftliche Aussage begriffen und diente in der Argumentation der Herstellung von Evidenz.

Ein neuerliches Studium gerade jener bildlichen Repräsentationen, welche in einigen der einflussreichsten Asienpublikationen des 17. Jahrhunderts die Ausführungen zu Glaubensvorstellungen und Religionsausübung begleiten, erscheint vor diesem Hintergrund angebracht und soll im folgenden anhand von Illustrationen in zwei China sowie zwei Indien gewidmeten Werken beispielhaft veranschaulicht werden. Solche Darstellungen sind innerhalb eines religionsethnographischen und visuell anthropologischen Diskurses von der Forschung bisher zu wenig beachtet worden. Werden sie kommentiert, dann eher als exotisierende Capricci, als der Unterhaltung der Leserschaft dienende verkaufsfördernde Maßnahme der Verleger oder als absichtsvolle Verzerrung des fremden Anderen. Das greift zu kurz; ihre Hervorhebung als authentische Quellen, die vorgenommene Einbindung in die verbale Argumentation und nicht zuletzt ihre beachtliche Rezeptionsgeschichte und die vielfältigen Implikationen ihrer Rekontextualisierungen und ‚Rekonvisualisierungen‘, die hier nur angedeutet werden können, weisen sie als vielschichtige, wissenschaftlich relevante Quellen aus.

China im Blick

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts erschienen einige Publikationen zu China, die neues visuelles Anschauungsmaterial lieferten; so 1656 in Wien die an handkolorierten Holzschnitten reiche *Flora Sinensis* von Michal Boym und in Amsterdam 1655 Martino Martinis *Novus Atlas Sinensis*, der auf den einzelnen Kartenblättern zur ornamentalen Ausgestaltung der Kartuschen chinesische Genreszenen zeigte. Beim Verleger Jacob van Meurs, ebenfalls in Amsterdam, wurde zehn Jahre später das bis dahin umfassendste illustrierte Chinawerk ediert, die *Gezantschap Der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China* von Johan Nieuhof

(Kat.Nr. V.16). Nieuhof war als Mitglied der ersten, im Auftrag der VOC (Vereenigde Oost-Indische Compagnie) erfolgten Gesandtschaftsreise 1655–1657 in das Reich der Mitte gereist. Der niederländische Kaufmann wurde vor allem aufgrund seines Zeichentalents angeheuert, denn eine visuelle Dokumentation der Reise, die weiteres authentisches Bildmaterial liefern würde, war explizit erwünscht.⁸ Die von Nieuhofs Bruder Hendrik besorgte Veröffentlichung – Nieuhof selbst weilte 1658–1671 wieder in Asien – enthielt denn auch an die 150 Illustrationen.

Die Schilderung der Reise wurde um eine aufgrund vornehmlich jesuitischer Berichte zusammengestellte Kompilation mit relevanter Sachinformation ergänzt. Das VIII. Kapitel ist den Religionen Chinas gewidmet und enthält mehrere Bildtafeln, die einerseits chinesische Priester und Mönche sowie andererseits die Kultstatuen verschiedener Gottheiten zeigen: den daoistischen Gott der Langlebigkeit, von einem Kranich und einem Hirsch begleitet, einen an seiner kriegerischen Bekleidung erkennbaren buddhistischen Himmelskönig, eine Darstellung des Glück verheißenden Buddha Maitreya (Abb. 36), der ostasiatischen Ikonographie folgend dickbauchig und lachend, ferner, wiederum in typischer Gewandung und mit Tiara, einen chinesischen Bodhisattva, möglicherweise Guanyin, sowie die thronende Figur des bereits während der Sui-Dynastie vergöttlichten Generals Guan Yu.⁹ Für die Drucklegung wurden die von Nieuhof je in einzelnen Zeichnungen vor neutralem Grund dokumentierten Kultbilder, seinem Bericht zufolge in der ostchinesischen Provinz Shandong skizziert, auf zwei Kupferstiche verteilt und in einem imaginierten Tempelraum situiert. Die Illustrationen zeichnet eine ambivalente Wirkung aus, bewegen sie sich doch aufgrund ihrer Genese zwischen Augenzeugenschaft und europäischen Darstellungsformen. Das Nebeneinander der Götterbilder irritiert aus heutiger Sicht ebenso wie die Ausgestaltung des Raumes oder die Größenverhältnisse der Figuren. Es gilt allerdings zwischen der in den Konventionen einer Epoche begründeten Form und weiteren Ebenen des Intendierten genau zu unterscheiden: Für die Sehgewohnheiten der damaligen Betrachter vermittelte die Komposition ihren Inhalt, der im Text sequen-



Abb. 36
Chinesische Gottheiten (Kat.Nr. V.16, NIEUHOF 1666, S. 316)

tiell erläutert war, anschaulich, ohne als naturalistische Wiedergabe verstanden zu werden. Das Arrangement folgte dem bekannten Typus der Schautafel. Diese orientierte sich an der Objektkategorie und stellte den Gegenstand diskursiv in seinen Anwendungs- und Handlungskontext. Nieuhofs Illustrationen erfuhren auch jenseits ihrer reichen Editions-geschichte ein beachtliches Fortleben, in der Gartenarchitektur und im Bereich der angewandten Künste ebenso wie innerhalb von Chinastudien, von Übersichts-werken zu Asien sowie von gelehrten Traktaten. Auf dem Frontispiz der zweiten, 1668 in Frankfurt am Main posthum erschienenen Ausgabe von Gerard Vossius' *De theologia gentili* (Kat.Nr. I.10) sind beispielsweise einige auf Nieuhof zurückgehende Kultbilder wiedergegeben. Sie repräsentieren das gegenwärtige Heidentum und sind in der Komposition mit dem antiken Heidentum, mit Szenen von Opfern und von Verehrung, so der beseelt vorgestellten Gestirne – nach Vossius eine der frühen Verirrungen heidnischer Idolatrie –, zusammengeführt. Nur drei Jahre nach der Erstveröffentlichung von Nieuhofs Bericht erfolgt, ist diese motivische Übernahme und neue ‚Kon-

visualisierung‘ bemerkenswert. Für eine visuelle Einstimmung in das Argument des holländischen Universalgelehrten zu Ursprung und Verbreitung der Idolatrie, die den antiken Nahen Osten ebenso behandelte wie den Polytheismus zeitgenössischer Brahmanen und Chinesen, bediente sich der Illustrator kaum mehr des überkommenen und noch lange Zeit gängigen allgemeinen Bildes des teuflergestaltigen Götzen, sondern wählte Darstellungen, deren Kenntnis er offenbar voraussetzen konnte und die als ebenso aktuell wie authentisch wahrgenommen wurden.

Ein weiteres äußerst populäres Werk zum Reich der Mitte stellt die *China illustrata* des deutschen Jesuiten Athanasius Kircher dar (Kat.Nr. V.15). Von seinem Amsterdamer Verleger Johannes Janssonius van Waesberge lange vor dem tatsächlichen Erscheinen angekündigt, wurde sie 1667 in prächtiger Folio-Ausstattung produziert und geschickt vertrieben. Der Autor, international vernetzt und vom potenten jesuitischen Netzwerk profitierend, war ein bekannter Studiosus, der schon zahlreiche umfangreiche Studien zu den unterschiedlichsten Themen vorgelegt hatte. Sein jüngstes Opus präsentierte bisher



Abb. 37
Tausendarmiger Bodhisattva Avalokiteshvara (Kat.Nr. V.15, KIRCHER 1670, Taf. nach S.190)

unveröffentlichte Inhalte und Einsichten der mit Kircher persönlich bekannten Protagonisten der Asienmission zu einem für die Gelehrtenrepublik äußerst aktuellen Sujet in einer dichten, rasonierten Synthese.

Der dritte Teil des Buches ist der heidnischen Religion und ihrer Diffusion von Westen nach Osten gewidmet. Ausführlich zeichnet der deutsche Polyhistor die zeitliche Entwicklung und geographische Expansion der Idolatrie von ihren Anfängen in Ägypten bis in die eigene Zeit nach und führt dabei Ideen aus seinem 1652–1654 veröffentlichten *Oedipus Aegyptiacus* fort (Kat. Nr. II.34).¹⁰ Eine historische Kohärenz postulierend zeigt er die geistigen und religiösen Filiationen der nicht-christlichen Völker Asiens auf. Über zwanzig Kupferstiche untermauern das Argument. Darunter befinden sich Darstellungen tibetischer Gottheiten, aufgrund mogulischer Miniaturen geschaffene Umrisszeichnungen der zehn Herabkünfte des indischen Gottes Vishnu, eine als Illustration des chinesischen Pantheons gedeutete Darstellung, deren Vorlage offenkundig ein daoistisches Bild der Sanguan, der „Drei Herrscher“, gewesen sein muss, sowie verschiedene, zum Teil nach buddhistischen Vorlagen gestochene Repräsentationen des Bodhisattva Avalokiteshvara.¹¹ Eine davon, ein semiotisch aufgeladenes Bild und gleichsam die verdichtete Repräsentation und das Sinnbild von Kirchers komparativer Methode, zeigt „Pussa, die Cybele oder Isis der Chinesen“ (Abb. 37).¹² Die Vorlage zur Tafel muss ein chinesischer Holzschnitt gewesen sein, den Kircher um teilweise rein bildhafte chinesische und nord-indische (Ranjana) Schriftzeichen ergänzen ließ.

Der bewusst gesuchte formale Exotismus sollte die Authentizität und Qualität der präsentierten Materialien unterstreichen. Kirchers illustrative Praxis ist nicht allein vor dem Hintergrund einer jesuitischen Tradition zu begreifen. Sein Verständnis von Funktion und Verwendung der Buchillustration sowie ihrer wissenschaftlichen Bedeutung für den Erkenntnisprozess verdankt sich wesentlich auch der antiquarischen Methode. Die mehrfach vorgenommene naturalistische Reproduktion asiatischer Originale und damit von Bilddokumenten, die stilistisch stark von den eigenen visuellen Konventionen differierten,

stellte für ein europäisches Werk der Zeit ein Novum dar.¹³ Die erste Rezension der *China illustrata* im *Journal des Sçavans* unterstrich denn auch die Verwendung originaler Materialien als Vorlagen für die Illustrationen.¹⁴

Das ethnographische Anschauungsmaterial, das die Grundlage für die Bildtafeln und damit für Kirchers Komparatistik darstellte, fand Eingang in das heute zerstreute, von ihm 1651 im Collegium Romanum eröffnete Museum. Die vom Pater in der musealen Präsentation lokal und durch die Orchestrierung von Wort und Bild im Buch weit über Rom hinaus verbreitete These zur Idolatrie Asiens blieb nicht ohne unmittelbaren Einfluss. Eine formal und inhaltlich verwandte Form der Wissensinszenierung wurde für eine der namhaftesten Sammlungen dieser Zeit und in der sie beschreibenden Publikation gewählt: Die von Herzog Friedrich III. gegründete Gottorfische Kunstkammer in Schleswig-Holstein war um 1661 von dessen Hofbibliothekar, dem Gelehrten Adam Olearius, eingerichtet worden. Was das einen Einblick in den Sammlungsraum gewährende Frontispiz links im Ausschnitt zeigt, veranschaulicht die IV. Bildtafel im Buch noch einmal. Hier werden, wie Olearius schreibt, „lauter Abgötter“ präsentiert (Abb. 44). Neben ägyptischen Statuetten ist eine (offensichtlich thailändische) Buddhafigur aufgestellt; der Text bezeichnet sie allgemein als asiatische Gottheit und deutet sie, unter Berufung auf Kircher, als Entsprechung der ägyptischen Isis.¹⁵

Indien im Blick

Während des 16. Jahrhunderts hatten namentlich die Handelsberichte und Chroniken der Portugiesen sowie die Schriften der Jesuiten Europa über den Subkontinent informiert. Die zunehmende Macht der Niederländer in Asien brachte neue Akteure ins Spiel, unter anderem protestantische Geistliche, die sich im Auftrag der VOC in indischen Handelsniederlassungen aufhielten. Die Orte der Buchproduktion verlagerten sich ebenfalls; es waren vor allem die holländischen Verleger, die nun das lesende Publikum mit vermehrt illustrierten Bänden versorgten. Zu den prominenten Veröffentlichungen der Zeit, deren substantiell neue textliche Ausführungen die folgende Indienliteratur und die Entwicklung

der Vorstellung einer pan-indischen religiösen Tradition, eines „Hinduismus“, wesentlich beeinflussten, gehört die *Offne Thür* von Abraham Rogerius (Kat.Nr. V.14). Es handelt sich bei dem erstmals 1651 in Leiden veröffentlichten Werk um eine dem „Gottesdienst“ Südindiens – so der vom calvinistischen Geistlichen hauptsächlich verwendete Begriff – gewidmete, thematisch wie regional fokussierte Abhandlung.

Ausgesprochen umfangreich sind die Partien ethnographischer Schilderung, in denen Rogerius die von ihm beobachtete lokale religiöse Praxis darlegt. Einige Inhalte wurden nicht nur ausführlich beschrieben, sondern auch visuell in das graphische Medium übersetzt: die Verehrung von Götterbildern im Tempel, die physischen Kasteiungen von Asketen sowie mehrere zu Ehren der Gottheit durchgeführte Prozessionen, wie sie als öffentliche Anlässe innerhalb von Tempelfesten in Tamil Nadu abgehalten wurden.¹⁶ In der deutschen wie auch in der französischen Ausgabe der *Open Deure* waren die ursprünglich auf der Titelseite einem rahmenden Band gleich gezeigten Szenen jeweils als Einzelblätter mit geringfügigen Variationen in das Buch integriert.¹⁷ Ein in die Bildplatte eingravierter Verweis, gewöhnlich oben, stellte den direkten Bezug zur entsprechenden Textpassage her, so dass die Illustrationen gewissermaßen Bildlegenden ausführlicher Art erhielten. Einer der Kupferstiche zeigt, von einem Sonnenschirm beschattet und auf einer Plattform von vier Männern getragen, eine berittene Statue (Abb. 38). Das Bild wird mit Seite 345 in Zusammenhang gebracht: Beschrieben ist ein den Gott Vishnu zelebrierender Festumzug, wie er gemäß Rogerius stets am elften Tag nach dem Voll- beziehungsweise Neumond – in Südindien innerhalb eines Mondmonats die wichtigsten Tage für Vishnu-Verehrer – stattfand. Die kleine Tafel scheint den Moment zu dokumentieren, in dem das bewegliche Bildnis der Gottheit aus dem Tempel ins Freie gelangt ist.

Die Frage nach der Herkunft und Urheberschaft der Bilder in der *Offnen Thür* beziehungsweise nach deren Vorlage ist nicht eindeutig zu klären. Die Stiche sind nicht aus vorgängigen europäischen Publikationen übernommen. Man könnte annehmen, dass sie, wie dies oft geschah, von einem professionellen Illustrator nachträglich



Abb. 38

Vishnu-Prozession an Ekadasi (Kat.Nr. V.14, ROGERIUS 1663, Taf. nach S. 345)

aufgrund der Textbeschreibung geschaffen wurden; in diesem Falle allerdings würde die eher laienhafte Ausführung erstaunen. Vor allem aber legen einige spezifisch südindische Einzelheiten – etwa bei den Attributen der Gottheiten –, wie auch die innovative motivische Selektion nahe, dass den Herausgebern des posthum erschienenen Werks aufgrund direkter Anschauung entstandene Skizzen von der Hand des Rogerius vorgelegen haben.

Die Umsetzung eines bestimmten Inhalts in ein Bild bedeutet eine zunächst einmalige, allerdings medial außerordentlich wirksame Betonung dieses Sachverhalts innerhalb eines größeren Zusammenhangs. Im Falle ethnographischer Bild-dokumente lässt sich immer wieder beobachten, wie solche Originale in der Folge zu Vorlagen wurden, an denen sich spätere Illustratoren für ihre Repräsentationen orientierten. Die über die Zeit wiederholte Übernahme und Elaborati-

on gewisser Sujets und Kompositionsgedanken verlieh diesen beziehungsweise den in ihnen visualisierten Inhalten eine zunehmende Gewichtung. Vor eben diesem Hintergrund erwächst den Tafeln in der *Offnen Thür* eine besondere Relevanz, denn der Großteil der dargestellten Themen wurde mehrfach rezipiert und begründete eine motivische Tradition, die sich in Olfert Dappers Indienwerk sowie über die Aufnahme in einflussreiche Anthologien und Monographien über mehr als hundert Jahre hinweg fortsetzte und weiter entwickelte.

Der Delfter Geistliche Philipp Baldaeus verbrachte 1658–1666 mehrere Jahre an der Südküste Indiens und auf Sri Lanka. Seine *Naauwkeurige Beschryvinge van Malabar en Choromandel, der zelver aangrenzende Ryken, en het machtige Eyland Ceylon* (Kat.Nr. V.13) erschien posthum 1672 in Amsterdam bei den beiden Verlegern van Waasberge – dem Herausgeber von Kirchers *China illustrata* – und van Someren und noch im selben Jahr auch in einer deutschen Übersetzung. Der prächtig edierte Band besteht aus drei Teilen, mit jeweils eigener Paginierung. Der letzte behandelt die *Abgötterey der Ost-Indischen Heyden* und stellt, wie heute bekannt ist, im wesentlichen eine Kompilation dar, nicht nur namentlich erwähnter Autoren wie Rogerius oder Kircher, sondern auch von unpublizierten Abhandlungen wie der des portugiesischen Jesuiten Jacobo Fenicio oder der des niederländischen Autors und Künstlers Philips Angel zu den Avataren Vishnus, die beide von Baldaeus plagiert wurden.¹⁸ In seiner Zeit allerdings waren dem mit Bildmaterial reich ausgestatteten Buch eine breite Rezeption und ein außerordentlicher publizistischer Erfolg beschieden.

Bereits auf der Titelseite werden die „Abbildungen ihrer Götzen nach dero eigenen Bildern gezeichnet und fůrgestellt“ angekündigt und auch die Vorrede an den Leser, von den Verlegern verfasst, argumentiert entsprechend. Der spezifische Hinweis auf Illustrationen mit autochthonem Ursprung bezieht sich auf die Darstellung der Herabkünfte Vishnus. Die Abfolge von zehn Geschichten und zehn Bildern, welche eine der wichtigsten Gottheiten der Inder in immer neuer Gestalt handeln sieht, lieferte nicht nur für vergleichende religionsgeschichtliche Studien ä-



Abb. 39

Die siebte Herabkunft Vishnus (Rama) (Kat.Nr. V.13, BALDAEUS 1672, S. 501)

ßerst interessantes Material, sondern regte allgemein die Phantasie der Betrachter an und schien deren Vorstellungen einer heidnischen Religion mit authentischen, durch ihre Herkunft legitimierte Bildquellen zu bestätigen. Als Vorlagen für die Kupferstiche in Baldaeus' Werk dienten Kopien mogulischer Miniaturen von der Hand des Philips Angel van Leiden. Es sind vergleichsweise wenige Beispiele indischer Malerei dieser Zeit erhalten, weshalb auch eine Betrachtung der durch die Aufnahme in europäische Manuskripte und Bücher indirekt dokumentierten indischen Werke von historischem Interesse ist. Die Repräsentation der siebten Herabkunft Vishnus etwa zeigt Rama und seinen Bruder Lakshmana im Kampf gegen den Dämonenkönig Ravana (Abb. 39). Bemerkenswert ist die Darstellung des zehnköpfigen Ravana mit einem zusätzlichen Eselskopf, der sich wohl aus dem auf die ganze Sippe ausgeweiteten Namen von Ravanas Bruder Khara erklärt.¹⁹ Diese Ikonographie scheint

um 1600 in Nord-Indien entwickelt worden zu sein.²⁰ Bei Baldaeus' Vorlage handelt es sich demnach um ein frühes Beispiel dieser eher seltenen Repräsentationsform, die sich innerhalb des europäischen Indienkanons allerdings aufgrund von gemeinsamen Vorlagen und Übernahmen als die vorherrschende erweist.²¹

Die Tafeln in Baldaeus' Werk waren von Coenrat Decker umgesetzt worden, einem Schüler des berühmten Romein de Hooghe. Innerhalb der um 1700 in Leiden erschienenen *Les Indes orientales et occidentales et autres lieux*, einer Folge von über vierzig meisterlich ausgeführten graphischen Blättern barock imaginiertes Weltgegenden von der Hand de Hooghes, findet sich eine an Referenzen reiche Komposition, die man als Capriccio von Motiven zur asiatischen Idolatrie bezeichnen möchte (Abb. 40): Im Zentrum, hinter Mathematikern und Astrologen, sind Asketen in Haltungen physischer Selbstkasteiung dargestellt, ebenso eine Verquickung von Vishnus Herabkunft als Fisch mit einer wohl am Bild Ganeshas inspirierten Elefantenfigur und eben Ravana mit seinem Eselskopf, in einem tempelartigen Bau als Gottheit, der Bildlegende zufolge „Amida Pussa“, verehrt. Neben ihm steht eine Statue der Diana Ephesia, und auch in der Nennung des Briareos, einem der fünfzigköpfigen, hundertarmigen Söhne des Uranos und der Gaia, in Zusammenhang mit der rechts im Vordergrund gezeigten zweiten Herabkunft Vishnus als Schildkröte ist ein Hinweis auf die Verbindung von antikem und zeitgenössischem Heidentum zu erkennen. Die von de Hooghe für seine Radierung gewählte Art der ‚Konvisualisierung‘ in einem gelehrten Unterhaltungswerk zeigt damit eine weitere Dimension der Rezeption und medialen Zirkulation auf, nicht nur einzelner Sujets, sondern auch der zeitgenössischen Diskurse zur Idolatrie Asiens.

Asia illustrata

Der im 17. Jahrhundert verwendete Begriff der *illustratio* „[...] besagt sehr viel mehr als die moderne ‚Illustration‘, mit welcher die mehr oder weniger notwendige Bebilderung eines Textes umschrieben ist. Für das 17. Jahrhundert konnte die erhellende, die ‚illustrierende‘ Wirkung in verschiedene Richtungen verlaufen.“²² Ausge-

hend von signifikanten Beispielen historischer Literatur zu China und Indien wurden hier einige Grundzüge und Entwicklungslinien der im Bild geführten Diskurse zu Asiens Idolatrien nachgezeichnet sowie unterschiedliche Praktiken der Kontextualisierung und Visualisierung vor Augen geführt. Die Bedeutung des graphischen Bildmediums als Instrument der Wissensproduktion und als integrierender Bestandteil des im Buch vermittelten Erkenntnisprozesses wurde belegt und die mediale Diffusion gewisser Sujets durch punktuelle Beispiele von Übernahmen und Abwandlungen veranschaulicht.

Wenn auch von Autor zu Autor anders motiviert – die vergleichende Analyse der Antike mit zeitgenössischen als idolatrisch taxierten Kulturen und die wechselseitige Deutung der jeweiligen Institutionen und Bräuche wurde doch in gelehrten Kreisen auch im 18. Jahrhundert weitergeführt und zum Teil heftig verhandelt; das Studium der Sachkultur und die ethnographische Anschauung behielten dabei ihre methodische Relevanz. So enthält eine der wohl berühmtesten Schriften aus diesem Geist, die als Gründertext der modernen vergleichenden Ethnographie gewerteten, 1724 erschienenen *Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* des Jesuitenpater Joseph-François Lafitau (Kat.Nr. I.6), ein Corpus an Illustrationen, ausführlich kommentiert und argumentativ in den Lauftext eingebunden. Lafitau maß der Sachkultur innerhalb seines komparativen Ansatzes große Bedeutung zu. Aus verschiedenen Werken wählte er Vorlagen aus, aufgrund derer er insgesamt einundvierzig Tafeln für die beiden Bände seines Opus gravieren ließ. Dessen umfangreichsten Teil bildet das IV. Kapitel, „Von der Religion“. Darin entwickelt der Pater eine Degenerationstheorie, der zufolge die modernen Religionen der amerikanischen Völker als Reste des geoffenbarten Urmonotheismus anzusehen sind. Zwei Schautafeln begleiten diese Ausführungen und sollen die Überlegungen zu formalen wie inhaltlichen Gemeinsamkeiten vergangener und gegenwärtiger Idolatrie veranschaulichen. Beide Blätter zeigen aus Kirchers *China illustrata* übernommene Darstellungen chinesischer und japanischer Götterbilder, auf dem V. Kupfer sind es die beiden Figuren der „Pussa“, denen Lafitau



Abb. 40

Phantastische Zusammenschau zur Idolatrie Asiens (Romein de HOOGE: Les Indes orientales et occidentales et autres lieux, Leiden um 1700, Ausschnitt aus 12. Tafel)

eine ägyptische Repräsentation der Isis und eine römische der Sonne gegenüberstellt (Abb. 41). Einige Teilbilder aus Lafitau visuellem Argument fanden ihrerseits Aufnahme in eine der faszinierendsten Anthologien dieser Epoche, die *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde* (Kat.Nr. I.1a).²³ Der Erfolg des sieben Foliobände umfassenden, 1723–1737 in Amsterdam erschienenen Editionswerkes war wesentlich durch den reichhaltigen und kunstvollen Illustrationsapparat bestimmt, für dessen Konzeption und Umsetzung Bernard Picart verantwortlich zeichnete. Auf über 200 Tafeln wurden die Rituale und Zeremonien von Juden, Katholiken, Protestanten, Muslimen und der idolatrischen Religionen Amerikas, Asiens und Afrikas dokumentiert. Innerhalb der gesamten *Cérémonies* ist es eine einzige Tafel,²⁴ in dem China gewidmeten Teil, die nicht zeitgenössische Kulturen, sondern antikes Material darstellt. Die Illustration ist in vier Einzelbilder gegliedert; in allen Fällen handelt es sich um Repräsentationen der ägyptischen Göttin Isis. Drei davon gehen auf Lafitau zurück, und die Isis-Tafel folgt in den *Cérémonies* unmittelbar auf jene, welche die auch von Lafitau angeführten Erscheinungsformen von „Pussa“ nach Kircher illustriert (Abb. 35). Das vierte Bild in diesem visuellen Exkurs in die ägyptische Ikonographie entstammt übrigens – auch dies erscheint hinsichtlich eines Antike und Gegenwart gegenüberstellenden Diskurses zu Religion bemerkenswert – der *Antiquité expliquée et représentée en figures* von Bernard de Montfaucon (Kat.Nr. I.4a), einer eindrucklichen Materialsammlung zur Kultur- und Religionsgeschichte der Antike, als deren modernes Pendant die nur wenige Jahre später edierten Folio-Bände der *Cérémonies* hinsichtlich ihrer verlegerischen Ausgestaltung und Positionierung angesehen werden können.²⁵

Innerhalb der *Cérémonies des Peuples Idolâtres*, die mit über hundert Illustrationstafeln beinahe die Hälfte des gesamten Bildcorpus enthalten, bilden die Asien, namentlich Indien, China und Japan gewidmeten Tafeln wiederum die größte Gruppe. Deren Inhalte sind im Wesentlichen den hier vorgestellten und einigen weiteren Werken des späteren 17. Jahrhunderts, so den Bänden von Olfert Dapper (Kat.Nr. V.10, V.19) und Ar-



Abb. 41
Gegenüberstellung chinesischer und antiker Gottheiten (Kat.Nr. I.6, LAFITAU 1724, Bd.1, Taf. 5)

noldus Montanus (Kat.Nr. V.18) zu China beziehungsweise Japan, entnommen, ferner aktuellen Editionen der Zeit wie Henri Châtelains *Atlas historique* (Kat.Nr. V.23) oder der *History of Japan* von Engelbert Kaempfer.

Die anthologische Präsentation in den *Cérémonies* ermöglicht eine wissenschaftlich äußerst ergiebige vergleichende Betrachtung des Materials; eine Beobachtung soll die vorliegenden Überlegungen, im Sinne eines Ausblicks auf weitere Forschungen, beschließen. Neben den damals brandneuen visuellen Quellen nach Kaempfer – der Bericht des deutschen Arztes war 1727 erschienen – machen einen Großteil der Japan-Tafeln Bilder aus, die aus dem 1669 bei van Meurs verlegten Japanwerk von Montanus übernommen sind. Viele der gezeigten Götterfiguren sind europäische, bisweilen abstrus wirkende Elaborationen der Ikonographie von Vishnus Herabkünften. Offenbar wurden die Illustrationen von den entsprechenden Bildern in Kirchers *China illustrata* (Kat.Nr. V.15) ausgehend entwickelt. Die Notwendigkeit eigener Bildschöpfungen seitens der Stecher, die in dieser Form weder bei

den Indien- noch bei den China-Tafeln zu beobachten ist, erklärt sich grundsätzlich aus der Abschottung Japans während des Tokugawa-Shogunates. Innerhalb der Entwicklung einer *Asia illustrata*, wie sie hier im Ansatz vorgestellt wurde, erscheint die Genese dieser Bildgruppe dennoch nicht beliebig. Sie lässt sich mit aller gebotenen Vorsicht auch dahingehend deuten, dass der hohe der Sachkultur beigemessene Evidenzcharakter in Verbindung mit der von Kircher postulierten These einer von Westen nach Osten, von Indien bis nach Japan diffundierten Idolatrie mit dazu beitrug, dass es Wiedergaben spezifisch indischer Originale waren, die in Ermangelung autochthoner Quellen als Vorlagen für die Darstellung japanischer Götterbilder gewählt wurden.

Der vorliegende Artikel beruht auf einer im Rahmen des Universitären Forschungsschwerpunktes „Asien und Europa“ der Universität Zürich durchgeführten Forschung. Die Veröffentlichung der Resultate ist in Vorbereitung.

¹ Im folgenden wird nach der überarbeiteten, posthum 1647 in Venedig herausgegebenen Edition zitiert. Für eine Erörterung der historischen Kategorien „Heidentum/Idolatrie“ vgl. DHARAMPAL-FRICK 1994, S. 308–312.

² Vgl. dazu VOLPI 1992.

³ CARTARI / PIGNORIA 1626 (Kat.Nr. II.14b), S. 546f.

⁴ Ebenda, S. 567.

⁵ LIGHTBOWN 1969, S. 244, deutet die linke Figur in Pignorias Tafel als japanische Gottheit. Meiner Ansicht nach geht aus den Worten Pignorias aber klar hervor, dass es sich um eine Wiedergabe des erwähnten Jaspis und damit des Harpocrates handelt.

⁶ MILLER 2001; MULSOW 2005; RUBIÉS 2006.

⁷ MARTIN / CHARTIER 1984, S. 162–163.

⁸ ULRICHS 2003, S. 9.

⁹ Vgl. LACH / VAN KLEY 1993, Abb. 335; SUN 1996, S. 75–86; ULRICHS 2003, S. 84–85.

¹⁰ KIRCHER 1652–1654, Bd. 1, S. 396–424 (Syntagma V).

¹¹ Vgl. WYSS-GIACOSA 2012.

¹² P'u-sa ist der chinesische Terminus für Bodhisattva.

¹³ Zu erwähnen sind die buddhistischen Holzschnitte in Dappers 1670 edierter China-Kompilation (Kat. Nr. V.19), auf die allerdings, anders als bei Kircher, im Sammelwerk argumentativ nicht eingegangen wurde.

¹⁴ Journal des Sçavans, 17.9.1668, S. 74.

¹⁵ Adam OLEARIUS: Gottorffische Kunst-Kammer, Schleswig 1674, S. 5.

¹⁶ Vgl. WYSS-GIACOSA 2006, S. 164–173, 259–265, 305–313.

¹⁷ In der bei Jean Schipper in Amsterdam erschienenen französischen Ausgabe, deren reißerisches Titelblatt eine im eigentlichen Sinne teuflische Witwenverbrennung zeigte, wurden als Ergänzung die den Herabkünften Vishnus gewidmeten zehn Bilder aus Kirchers *China illustrata*, in einer Tafel zusammengefasst, aufgenommen, ebenfalls der dazugehörige Textauszug.

¹⁸ Vgl. JONG 1917; Jarl CHARPENTIER (Hrsg.): The Livro da Seita dos Indios Orientais (Brit. Mus. Ms. Sloane 1820) of Father Jacobo Fenicio SI, Uppsala 1933; KRATZSCH 1984.

¹⁹ Der Raue, später zu „Esel“ umgedeutet.

²⁰ Vgl. Jorrit BRITSCHGI/Eberhard FISCHER: Rama und Sita. Das Ramayana in der Malerei Indiens, Zürich 2008, S. 95, 145, 195–197, sowie schriftliche Mitteilung Dr. Eberhard Fischer, Zürich.

²¹ Zu den Vishnu-Illustrationen bei Kircher, Baldaeus und Dapper vgl. KRATZSCH 1979, KRATZSCH 1982, KRATZSCH 1984, KRATZSCH 1992 und KRATZSCH 2007.

²² HERKLOTZ 1999, S. 265.

²³ HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; WYSS-GIACOSA 2006.

²⁴ Auch die erste Tafel im Werk, welche die einführende Abhandlung begleitet, bildet *Antiquitates* ab, ist aber nicht von Picart bezeichnet und steht außerhalb des Corpus.

²⁵ Vgl. WYSS-GIACOSA 2006, S. 42–43. In den *Cérémonies* ist die Übernahme einer Darstellung der kuhgestaltigen Isis aus der *Antiquité expliquée* eigens erwähnt; vgl. die Erstaussgabe *Idolâtres*, 1728, Bd. II, S. 219–221. Damit ist, anders als in HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 341–342, Anm. 23, vermerkt, ein Beispiel für eine Übernahme aus Montfaucon seitens Picart gegeben.



D.D.D. Philosophes } mis au rang des Dieux.
 E. Capitaine...
 F. Dragon

Les DIEUX des CHINOIS.
 tirés de la Chine de KIRCHER

G. H. Divinités second ordre
 I. K. L. M. Divinités du troisième ordre qui
 gouvernent les choses sublunaires

Abb. 42

Das Chinesische Götter-Pantheon nach Athanasius Kirchers *China illustrata* (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, Taf. nach S. 374)

Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit

oder: Macht und Relativität der Phantasie

Ulrich Pfisterer

Es werde Gott ...

„Einst war ich nur ein Stumpf vom Feigenbaum, Holz ohne Nutzen. / Da der Meister in Zweifel, ob eine Bank oder ein Priapus draus zu machen sei, / Entschied er sich für den Gott. Darum bin ich ein Gott [...]“.

Jedes Götterbild verdankt seine Gestalt menschlicher Phantasie und Kunstfertigkeit. Horaz hat diesen Gedanken in seiner Satire 1, 8 besonders wirkmächtig formuliert: Es ist die Entscheidung des Schnitzers, ob aus dem einen Holzklötz ein schlichter Gebrauchsgegenstand wie ein Tisch oder aber ein Objekt kultischer Verehrung wird. Auch bei anderen antiken Autoren wie Cicero, Lukrez und – ebenfalls besonders intensiv rezipiert – dem vermeintlichen Hermes Trismegistus finden sich ähnliche Äußerungen.¹ Noch über Horaz hinaus geht dabei etwa Xenophanes, indem er die Anthropozentrik der menschlichen Phantasie-Produktion im Hinblick auf das Göttliche offen legt: „Wenn auch Kühe und Pferde oder Löwen Hände hätten und mit diesen ihren Händen zeichnen oder insgesamt das tun könnten, was Menschen mit ihren Händen tun können, dann würden Pferde ihre Götter in Pferdegestalt darstellen und die Kühe die ihren in Kuhgestalt [...]“.²

Das Christentum, das seine zunächst ablehnende Haltung gegenüber Bildwerken im Laufe der ersten nachchristlichen Jahrhunderte weithin aufgegeben hatte, reagierte auf diese Vorstellungen mit einer zweigleisigen Legitimierungs-Strategie: Zum einen sollten zahlreiche Berichte und Wunder von angeblich ‚wahren Abbildern‘ deren historische oder noch besser direkt durch Gott bezeugte Authentizität sicherstellen (notfalls ließ sich auch einfach auf Alter und lange Verehrungstradition verweisen). Zum anderen wurden verschiedene Grade der Verehrung von Bildwerken unterschieden, wobei – zumindest in der Theorie – diese nie direkt dem materiellen Objekt, sondern immer den repräsentierten Prototypen galt.

Allerdings bemühten auch die christlichen Theologen die Götter(bilder) erschaffende menschliche Phantasie, freilich nur, um die Kultbilder anderer Religionen diffamieren zu können. So begründete etwa Origines in seinem Kommentar zum zweiten Gebot (2 Moses 20, 4) die Unterscheidung, wonach es zum einen fälschlich angebetete „Abbilder“ real existierender Dinge (also etwa das Goldene Kalb) gebe, zum anderen – und noch eine Stufe schlimmer – „Götzen“, bei denen es sich um rein fiktive Hervorbringungen fehlgeleiteter Phantasien (durch den Teufel bzw. magische Praktiken) handelte, also etwa Mischwesen aus tierischen und menschlichen Körperteilen.³ Die Etymologie von *idolum* leitete das Mittelalter daher einerseits von *dolus* (Täuschung/Betrug) ab – oder aber, fälschlich, gleichwohl nicht minder häufig, von *dolor*, vom Schmerz über den Verlust einer Person, der durch das Erschaffen eines künstlichen Abbildes gelindert werden sollte, wobei dieses Bildwerk dann im Laufe der Zeit vergöttlicht worden sei.⁴

Die Humanisten seit dem 14. Jahrhundert diskutierten Mythographie intensiv im Spannungsfeld von dichterischer Fiktion und verhüllter Wahrheit oder Offenbarung.⁵ Im Zusammenhang mit den Glaubenskämpfen des 16. Jahrhunderts scheint der Aspekt der Phantasie dann explizit auf christliche Bildwerke übertragen worden zu sein: Dem altgläubigen Bildeinsatz konnte nun in unterschiedlicher Radikalität Idolatrie vorgeworfen werden, wobei manchmal das ‚Von-Menschen-Gemacht-Sein‘ der Bilder überhaupt, manchmal speziell die von religiösen Belangen ablenkende, übertriebene Künstlichkeit, die mehr dem Ruhm des Künstlers als der Ehre Gottes diene, kritisiert wurden. Für Calvin etwa waren alle Bildwerke aufgrund ihrer Materialität und der durch sie notwendig affizierten Sinne „idola“.⁶ Und Luther, der mit seiner Bibelübersetzung 1534 den Begriff des ‚Götzen‘ im deutschsprachigen Raum populär machte, defi-

nierte diesen als trügerisches Phantasiegebilde, als all dasjenige, „woran der Mensch sein Herz hängt“. ⁷ Francis Bacon wird um 1600 dann vier auf unser Denken insgesamt bezogene Formen täuschender „idola“ unterscheiden. ⁸ Auch das Horaz-Zitat konnte bei diesen Bilderdiskussionen wieder zum Einsatz kommen. ⁹

Dass Gottesbilder Spiegel menschlicher Phantasien seien und vor allem auch, dass die überzeugende Verbildlichung durch einen Künstler entscheidend zu deren Erfolg beitragen könne, wurde spätestens mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weithin diskutiert. Eine brillante Entfaltung des Gedankens findet sich in Jean de la Fontaines Fabel vom Bildhauer und einer Statue des Jupiter (1668) – wo diese Chimären der Phantasie als besonders typisch für das Heidentum gelten: „Ein Marmorblock war so schön / Dass ein Bildhauer ihn kaufte. / Was wird, fragt er, mein Meißel daraus machen? Wird er Gott, Tisch oder Waschschüssel? / Er werde Gott. [...]“. ¹⁰ Im Kontext von Kunstliteratur im engeren Sinne steigerte Charles Perrault die Idee nochmals in seiner *Parallèle des anciens et des modernes* (1688): Die antiken Künstler der besten Götterbilder seien in der Folge aus Ehrerbietung über ihre Leistung selbst gottgleich verehrt worden. ¹¹ Das euhemeristische Erklärungsmodell, wonach große Menschen nach ihrem Tod vergöttlicht worden seien, wurde so auf den Kult um ‚göttliche Künstler‘ übertragen. ¹²

Schließlich verweist der Abgesang auf die Idolatrie aus dem Jahr 1757 in nochmals neuer Wendung auf die Macht der Phantasie und zitiert dabei Horaz. Voltaire verfasste den Eintrag zu „Idole, Idolâtre, Idolâtrie“ für den achten Band der *Encyclopédie*. ¹³ Er bietet eine kurze Geschichte des Idolatrie-Gedankens, um auf dieser Basis zu argumentieren, dass keine einzige Glaubensrichtung von sich selbst behaupten würde, ihre Anhänger seien Götzendiener und Idol-Verehrer. Nicht nur die Götterbilder sind demnach der Phantasie entsprungen. Auch der Idolatrie-Vorwurf selbst basiert für Voltaire allein auf der unverständigen und abwertenden Projektion eigener, begrenzter Vorstellungen und Normen auf andere Religionen; eine kritische Einsicht, die sowohl für die inner-europäischen Glaubensstreitigkeiten wie für den Blick auf außer-europäische

Religionen Geltung beanspruchen konnte. In letzter Konsequenz folgert aus dem Eintrag, dass alle materiellen Gottesbilder sich als gleichwertige Manifestationen verschiedener menschlicher Phantasien verstehen lassen.

Schrecken und Schönheit der Götzenbilder

Welche Rolle spielten in diesem Prozess nun die außereuropäischen Götterbilder, die im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend durch Reisen bekannt wurden oder in den Sammlungen und auf Abbildungen zu betrachten waren? Gezeigt werden soll, dass diese Objekte und Bilder nicht nur in theologischen, historischen und ethnographischen Kontexten und Kategorien verstanden wurden. Vielmehr lassen sich zumindest einige Indizien dafür finden, dass die wachsende Einsicht in die Relativität der menschlichen Phantasien und Bildproduktion gerade angesichts dieser fremden ‚Götzen‘ mit einer Einsicht in oder zumindest Ahnung von der Relativität und Vielfalt der menschlichen Wahrnehmung und ästhetischen Wertung insgesamt einher ging. ¹⁴ Weitgehend akzeptiert waren dagegen zu diesem Zeitpunkt – sieht man von einer Phase der radikalen Idol-Zerstörung und des Ikonoklasmus während der Gegenreformation ab (Abb. 43) ¹⁵ – die antik griechischen und römischen Götterstatuen, für die zumeist eine Trennung von verwerflichem, paganem Gehalt und rein formaler Betrachtung als überragende künstlerisch-ästhetische Vorbilder postuliert wurde. Allerdings kamen auch bei der Erforschung der europäischen Antike zunehmend andere Kulturen, wie die Etrusker, die Gallier oder Germanen ins Blickfeld. Deren teils sehr einfache oder formal anders gestaltete Götterbilder traten nun ebenfalls neben die ideal-schönen antiken Statuen und erzeugten eine auffallende ästhetische Spannung.

Die Götzenbilder veränderten die Seh- und Darstellungsgewohnheiten zunächst auf einer ‚dokumentarischen Ebene‘. Sie waren so fremdartig und scheinen sich eingeübten Beschreibungsmustern so weitgehend entzogen zu haben, dass für sie neuartige Modi der reproduktionsgraphischen Wiedergabe benutzt werden mussten: Von dreidimensionalen Objekten publizierte man nun Ansichten mehrerer Seiten – ein frühes Beispiel ist der „Zemes“ in Pignorias Anhang zu



Abb. 43

Jacopo Strada: Taufe und Idolzerstörung, lavierte Federzeichnung, um 1570 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 21/3 Han, fol. [6])

Cartaris mythologischem Handbuch von 1624.¹⁶ Bei Bildern bemühte man sich nun um stilistisch möglichst getreue ‚Faksimilie‘-Reproduktionen. In Samuel Purchas Reisebuch von 1625 sind so fast alle Seiten des Codex Mendoza (entstanden 1541/42; heute Bodleian Library, Oxford) zur aztekischen Religion, Kultur und Geschichte wiedergegeben. Athanasius Kircher in seiner *China illustrata* (1667; vgl. Kat.Nr. 15) und wohl in dessen Gefolge Olfert Dapper (1670; Kat. Nr. V.19) bemühten sich dann etwa, den Stil chinesischer Holzschnitte möglichst exakt kopieren zu lassen (Abb. 42).

Dies sagt zwar noch nichts über die ästhetische Wertschätzung der Objekte aus. Aber dem eingehenden dokumentarischen Interesse an deren Gestalt lassen sich bereits früh Aussagen zur Seite stellen, die explizit die Kunstfertigkeit der fremden Völker in Afrika, Asien und Amerika rühmen. Albrecht Dürers unspezifisches Lob der „ingenia“ dieser Künstler wird ergänzt durch Aussagen etwa von Duarte Pacheco Perei-

ra (1505–1508) und Valentim Ferandes (1506–1510) über afrikanische Schnitzer in Sierra Leone, die „die schönsten Elfenbein-Löffel“ herstellten und „sehr begabt [...] in der manuellen Herstellung [...] von Gegenständen aus Elfenbein“ seien.¹⁷ Die Kunstfertigkeit der nordamerikanischen Indigenen diente schon Bartolomé de las Casas als Argument für deren entwickeltes Menschentum; Theodor de Bry schwärmte dann 1590 in der Einleitung seiner *America*-Serie über die Tugend, Geistesschärfe und Geschicklichkeit in der Neuen Welt: „Dann wiewol sie Gottes vnd seines heyligen Worts keine Erkan[n]tusz haben/ auch gar nichts studiert/ so vbertreffen sie dennoch vns in vielen stücken/ als in mässigkeit desz Lebens/ vnd scharpffsinnigkeit desz Verstandes/ daher sie wissen so hübsche vnd schöne Ding/ ohn einig eysern oder ander Instrument/ zu zurichten/ dasz es vns vngläublich zu seyn bedüncken würde/ wann es nicht die Engelländer selbst in ihren Reysen/ so sie in deren Landschaft gethan/ versucht hetten.“¹⁸ Bei

allen diesen Beispielen mag es vorrangig noch um kunsthandwerklich-technische Aspekte gehen – wie im übrigen auch bei den Erwähnungen südamerikanischer Federbilder, indischer Stickereien oder chinesischer Elfenbeinstatuetten, die zumeist europäische Vorlagen reproduzierten.¹⁹ Zumindest die „kunstreiche[n] Goldtarbeiter“ in Peru produzierten aber offenbar trotz einfacher Werkzeuge ästhetisch herausragende Gegenstände und Bildwerke aus Gold und Silber, ja sie ahmten die gesamte Natur in Metall nach. Und dies alles „allein dem Gottesdienst zu ehren/ und ihre Tempel damit zu zieren.“²⁰ De Brys Kupferstich zeigt eine Phantasie-Ansicht dieser Goldschmiede in ihrer Werkstatt – möglicherweise die erste Darstellung außereuropäischer Künstler in der Druckgraphik überhaupt – bei der Arbeit an den Idolen und Geschirren (Kat. Nr. V.1e). Wobei diese Positionen noch keinen Eingang in die Kunstliteratur im engeren Sinne fanden. Joachim von Sandrart etwa äußerte sich 1675 in einem Kapitel seiner *Teutschen Academie* zur chinesischen Malerei und Druckgraphik – wohl die erste eingehendere Besprechung außereuropäischer Malerei im Kontext einer ‚Enzyklopädie der Malerei‘ –, noch sehr zwiespältig: Die Chinesen seien zwar „ziemlich erfahren“ in Malerei und Skulptur, „[s]onderlich bedienen sie sich derselben in ihren Tempeln: alda sie viel Abgötter haben“, ihnen mangle aber Naturbeobachtung und Perspektivkenntnisse, die sich freilich angesichts des „ihnen beywohnenden auserlesnen Verstand[es]“ unter Anleitung europäischer Maler leicht verbessern ließen.²¹ Selbst negative Positionen und Äußerungen können letztlich als Indizien dafür verstanden werden, dass nun das Verhältnis von europäischer zu außereuropäischer Bildproduktion differenzierter wahrgenommen wurde. So war in der Gottorfischen Kunstammer, deren illustrierten Katalog 1666 Adam Olearius publizierte, nebeneinander ein „Indianischer Pagode“ (Nr. 1, ein Buddha), „Horus“ (Nr. 2, Uschebti), „ein Ägyptischer Abgott voller Characteren“ in zwei Ansichten (Nr. 3,4 Osiris) sowie ein „Abgott der Nordländer“ zu sehen, dahinter aber eine Ikone des Hl. Nikolaus – „Muskowitisch Bild / S. Nicolai“ besagt die Erläuterung zur Tafel (Abb. 44).²² Aus der protestantischen Sicht des Schleswiger

Fürsten und des für die Sammlung zuständigen Kurators Olearius waren dies alles gleichermaßen Formen der Idolatrie, wobei das altgläubig-christliche Europa, für dessen Extremform offenbar die Orthodoxen Russlands standen, nun in einen Kontext mit den nordischen Rändern Europas, dem Außereuropäischen und der Antike rücken konnte. Dies war keine Ausnahme: Samuel van Hoogstraten verdammt in seinem Malereitratat von 1678 ähnlich die „Taschenspielertricks“ illusionistischer Malerei in ägyptischen Heiligtümern, wo die Götzen so platziert gewesen seien, dass die aufgehende Sonne ihre Kronen in Brand zu setzen schien – Verfahren, wie es sie laut Hoogstraten ähnlich immer noch in katholischen Kirchen in Fortsetzung dieser Abgötterei gebe.²³ Dagegen vertrat Nehemiah Grew in seinem nicht realisierten Katalog-Konzept für die Sammlung der Royal Society die Auffassung, europäische und außereuropäische (ethnologische) Objekte seien unter gemeinsamen Kategorien auszustellen.²⁴

Explizit die Relativität von Schönheitsvorstellungen wird seit dem späten 17. Jahrhundert ebenfalls häufiger thematisiert. So empfiehlt Gérard Audran 1683 in seinem populären Lehrbuch zu den idealen menschlichen Proportionen als Ausweg aus dem Streit der Künstler um unterschiedliche Schönheitsvorstellungen, die Antike zum Vorbild zu nehmen. Ort, Klima und Menschentyp hätten damals besonders wohlgestaltete Menschen hervorgebracht.²⁵ Wobei die überragende Schönheit antiker Götterstatuen auch daraus resultieren würde, dass die Künstler in sie ihre ganze Devotion gelegt hätten und ihr Bildschaffen zu einer Art Gottesdienst geworden sei, wodurch sich auch auf Seiten der Betrachter die Verehrung für die so produzierten, schönen Götter intensiviert hätte.

Diese Gedanken wurden schon früher zumindest angedeutet – so zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Christoph Besold in *De natura populorum*: „Zudem ist die Natur der Völker so sehr verschieden und abweichend, daß sie nicht nach der Wohlgefälligkeit oder der Schönheit des Körpers zu urteilen gleichförmig erkannt werden können.“²⁶ Noch ausführlicher hatte bereits einige Jahrzehnte zuvor Montaigne die Vorlieben der Peruaner für große Ohren, der Mexikaner für



Abb. 44

„Seynd lauter Abgötter“ (Adam OLEARIUS: Gottorffische Kunst-Kammer, Schleswig 1674, Taf. 4)

schwarze Zähne oder die unterschiedlich favorisierten weiblichen Brustformen in Europa beschrieben, um angesichts diese pluralen Vorstellungen und Geschmacksrichtungen – und im übrigen auch mit explizitem Verweis auf die eingangs zitierte Passage des Xenophanes zur Anthropozentrik der Gottesvorstellungen – auf die Relativität menschlicher Phantasien, Kategorien und eben auch Schönheitsideale hinzuweisen.²⁷ Als spektakulärer Einzelfall sei auch darauf hingewiesen, dass bereits im späten 13. Jahrhundert der Mönch und Naturphilosoph Witelo die Vielzahl europäischer Körper- und Schönheitsideale benennt.²⁸

Komplementär zu dieser vorsichtigen Lockerung des europäischen Schönheitskanons lässt sich verstehen, dass auch die fremden Körper der Nicht-Europäer nun in Kategorien des europäischen Tugend- und Kunstideals beschrieben werden konnten und teils sogar als weniger dekadent denn die Körper der europäischen Landsleute. So evozieren Körper und Gesichtsausdruck des Indianer-Helden Canassatego in John

Shebbeares *Novelle Lydia* (1753) die ‚schönsten Antiken Roms‘, den Apollo Belvedere, den Laokoon und den Borghesischen Fechter, und wenig später (1761) wird auf Benjamin Wests Gemälde *Abschied eines Indianers von seiner Familie* der Protagonist die Haltung des Apollo Belvedere einnehmen – zumindest auf dieser ästhetischen Ebene scheint die Vollendung der Antike bei den ‚edlen Wilden‘ in Amerika zu suchen.²⁹

Erst vor dem vollkommen veränderten Diskussionshorizont von Darwins Evolutionstheorien sollten über ein Jahrhundert später diese Ansätze dann weiter gedacht werden. William Rimmer etwa kündigte in seiner *Art Anatomy* (Boston 1877/1884) angesichts der differierenden Körper im *melting pot* Nordamerika den in solchen Zeichenlehrbüchern bis dato verbindlichen Schönheitskanon auf. Und in den Abhandlungen zur neu entdeckten Urgeschichte der Menschheit können synoptische Bildtafeln erscheinen (Abb. 45), die in der vergleichenden Zusammenschau von Göttinnen-Statuen die neuen Thesen von ethnographischen Parallelen illustrieren

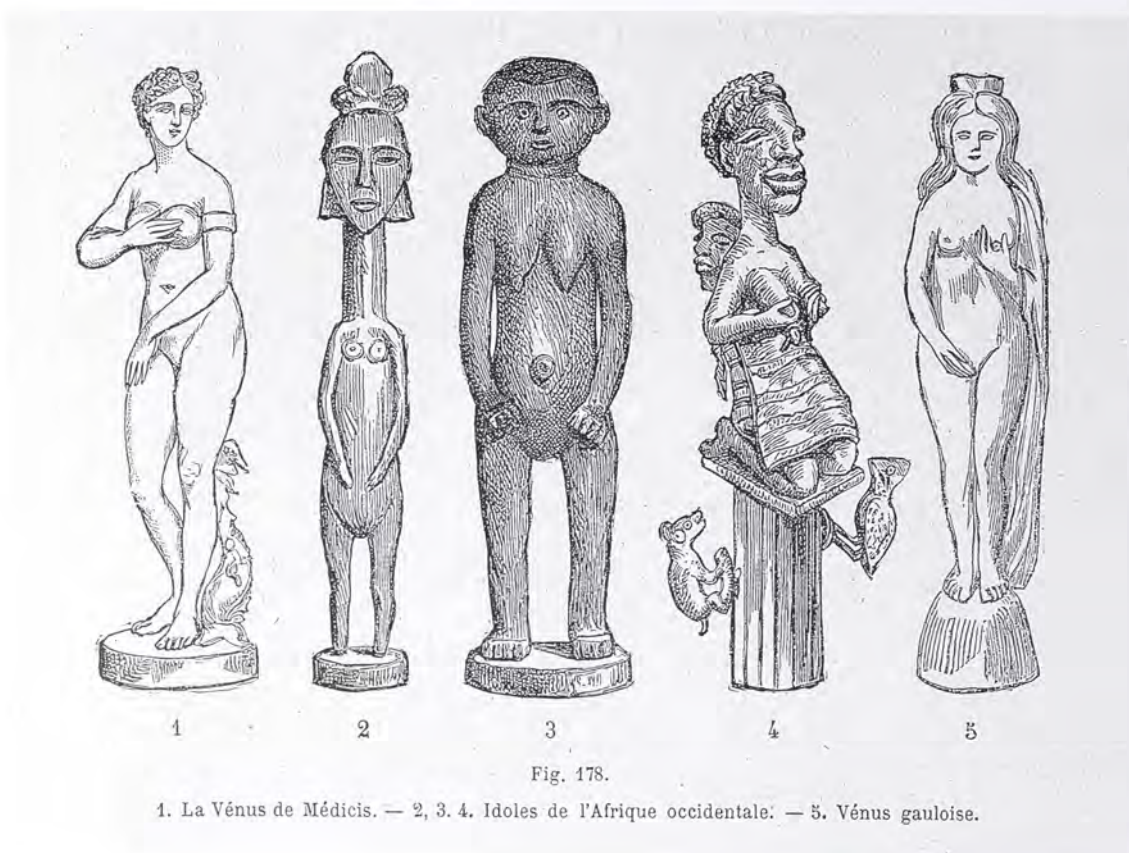


Abb. 45

Die *Venus Medici*, eine *Venus Galliens* und „westafrikanische Idole“ (Henri de CLEUZION: *La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*, Paris 1887, S. 271, Abb. 178)

wollen, in der visuelle Anmutung aber immer noch an die „Abgötter“ des Olearius erinnern.³⁰

Eine globale Phantasie-Geschichte der Bildkünste

Der Blick auf die Götterbilder der Welt führte nicht nur dazu, dass deren fremde Formen in neuartiger Weise dokumentiert und vergleichend zusammengestellt wurden; und er trug nicht nur zur Einsicht bei, dass Götterbilder Ausdruck menschlicher Phantasien und damit relativer ästhetischer Wahrnehmungen und Werte sind. Der Blick auf die Götterbilder der Welt und die damit verbundenen Überlegungen zu historisch und geographisch unterschiedlichen menschlichen Phantasien eröffneten auch eine neue Möglichkeit, die Geschichte der Bildkünste zu konzipieren. Diese war bislang (und sollte es auch noch lange Zeit bleiben) eine Fortschritts-Geschichte der immer besseren Naturnachahmung und des Strebens nach einer vermeintlich absoluten idealen Schön-

heit gewesen, beginnend bei den Ägyptern oder dem noch fernerem, mythischen Orient, dann vervollkommenet in der griechisch-römischen Antike. Darauf folgte eine Zeit des Verfalls in der Spätantike und im Mittelalter, um dann mit der Renaissance einen neuen Höhepunkt zu erreichen, den das 17. Jahrhundert fortsetzte.

Die Überlegungen zu den Götterbildern und die damit verbundenen Andeutungen zu einer Geschichte der Bildkünste fassten das Thema dagegen chronologisch und geographisch viel weiter. Vor allem setzten sie auch nicht erst auf der Ebene künstlerischer Formentwicklung an, sondern basierten auf einer Analyse von Stufen der bildproduzierenden menschlichen Phantasie. Vier Phasen schienen sich dabei abzuzeichnen: Die Menschen Asiens, Afrikas, Amerikas und offenbar teils auch der europäischen Vergangenheit verehrten zunächst bildlos ein oder mehrere höhere Wesen. Im Laufe der Zeit konnten persönliche Gegenstände der Verehrung, „Fetische“ und

Zauberobjekte dazu kommen. Aus diesen Einzelphantasien entwickelten sich kollektive Vorstellungen von Idolen und Ritualen, zunächst häufig ausgehend von Naturgegenständen, bevor dann in der dritten Phase eigentliche Götterbilder geschaffen wurden. In einem vierten Schritt sollte diese Abhängigkeit der Gottesvorstellungen von Bildwerken endgültig überwunden werden.

Einschränkend muss allerdings gleich an dieser Stelle betont werden, dass es offenbar keine umfassend ausformulierte Theorie und Systematik der hier rekonstruierten Überlegungen gab, vielmehr erschließt sich das postulierte Gesamtbild erst aus der nachträglichen Zusammenschau verstreuter Bemerkungen. Dazu kommt, dass auch die partiellen Einteilungen und Begründungen für diese Prozesse im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts beträchtlich variieren konnten. Die unterschiedlichen, teils radikal widersprüchlichen Positionen – von etablierten Dekadenz- bis hin zu neuen Polytheismus-Theorien – müssten dafür ausführlich und detailliert dargelegt werden.³¹ Ähnliches gilt für die spezifische Rolle des Jesuiten-Ordens für dieses ‚globale‘ Bildverständnis.³² Hier können freilich nur einige Text- und Bildbelege die These von der Vorstellung der vier Phantasie-Stufen etwas genauer beschreiben.

Die früheste Phase der Menschheitsgeschichte, häufig bis zur Sintflut datiert, und ihre Verehrung göttlicher Kräfte waren nach Vorstellung der Frühen Neuzeit bildlos. Diesen Zustand glaubte Kolumbus bei seiner Ankunft in Amerika offenbar vorgefunden zu haben, wenn er 1493 von den Ureinwohnern behauptet, sie würden keine institutionalisierte Religion kennen noch seien sie Götzendiener, sie glaubten vielmehr, dass alle Macht und alles Gute vom Himmel käme, weshalb sie die Natur und voran die Sonne verehrten.³³

Die zweite Stufe wurde erreicht, als die Menschen aufgrund ihrer individuellen, mehr oder weniger zufälligen Phantasien und Vorstellungen bestimmte Gegenstände für die Verehrung herauszuheben begannen. Dieser Zustand schien sich für das 17. und 18. Jahrhundert besonders gut in Afrika und dem dortigen Glauben an Fetische beobachten zu lassen: (Persönliche) ‚Fetische‘ – den Begriff *fetisso* in dieser Bedeutung prägten die Portugiesen an der afrikanischen Küste zu Beginn des 16. Jahrhunderts – sind Dinge, die

jeder für sich aufgrund seiner eigenen Phantasie erwählt.³⁴ Godefroy Loyer formuliert diesen Standpunkt zu Beginn des 18. Jahrhunderts wohl in größter Prägnanz: „Ces fétiches sont divers, selon la diverse fantaisie d’un chacun“, oder auch: „Chacun fait lui-même ses fetiches, et les choisit à sa volonté.“³⁵ Ein Kupferstich im De Bry-Band zum Königreich Guinea zeigt nicht nur diesen Fetisch-Glauben und Zauberpraktiken, sondern im Hintergrund auch einige Riten wie das Einhalten eines wöchentlichen Feiertages, die angeblich als Relikte der vorsintflutlichen Urreligion zu deuten sind und auch in dieser zweiten Stufe fortbestehen (Kat.Nr. V.1f). Charles de Brosses wird dann 1760 die erste buchlange Abhandlung zu diesen Fetisch-Göttern schreiben, sie mit frühen Stufen der ägyptischen Religion vergleichen und vor allem auch ihre kontingente Entstehung betonen im Unterschied zu einer Reihe von vorausgehenden Theorien, etwa von Thomas Hobbes, David Hume oder Giambattista Vico, die die Entstehung von Religionen aus der Furcht der Menschen erklären wollten.³⁶

Im bis zu Konfuzius ebenfalls götterbildlosen China begannen sich dagegen – so Athanasius Kircher und andere³⁷ – nicht aus eigenem Antrieb, sondern unter dem Einfluss der Idolatrie Indiens, die ihrerseits wiederum von den Ägyptern abstammte, die Phantasie kollektiv auf Götzenbilder auszurichten. In China wird durch diese Konstellation sozusagen die zweite Stufe fast ganz übersprungen. Kircher äußert sich in seiner *China illustrata* 1667 zwar nicht weiter zur Entwicklungsgeschichte der dortigen Bildkünste (Kat.Nr. V.15). Bezeichnend scheint allerdings, dass Zufallsbilder der Natur für Kircher eine so große Rolle spielen – unter anderem eine Buddha-Figur auf einem Berggipfel, bei der der Jesuitenpater nicht entscheiden wollte, ob es sich allein um eine zufällige Gesteinsformation handelte oder eine von Menschenhand im ‚natürlichen‘ Bergmassiv realisierte Monumentalfigur.³⁸ Man muss diesen Gedanken an europäische Vorstellungen zu den Anfängen der Künste rückbinden, wonach sich die Skulptur insgesamt aus Zufallsbildern der Natur, in die die menschliche Phantasie Gestalten hineinprojizierte, entwickelt habe. So verstanden erscheint der Buddha auf dem Berg ebenfalls als Anfangsfigur, bei der die

projektive Phantasie mit der Zeit ein allgemein anerkanntes Götzenbild geschaffen hat. Dieses „Idolum FE in Monte expressum“ würde für China daher den Übergang von Stufe zwei zu drei markieren.

Weiter zu untersuchen wäre, wie sich die Stufen der Religionsausübung in den Anden vor und unter den Incas, wie sie Garcilaso Inca de la Vega zu Beginn des 17. Jahrhunderts beschreibt und dabei nach den kulturell erreichten ‚Geistesstufen‘ unterscheidet, in dieses Modell einfügen.³⁹ Jedenfalls ließ sich auch für Europa und den Orient in Zusammenschau von Textquellen und monumentaler Überlieferung eine götterbildlose Frühphase postulieren – bevor die Wirkung der ersten (griechischen) Statuen langsam alle zur Bildverehrung zu verführen begann (daneben,

teils ergänzend zu den Einflussthesen, gab es weiterhin die Vorstellung, Statuen verstorbener Menschen seien aus Schmerz über den Verlust, aus Liebe oder Verehrung quasi spontan vergöttlicht worden).⁴⁰ Es ist dieser „Anfang der Idolatrie, der Bildwerke und der Buchstaben“, den Francesco Bianchini in seiner Universalgeschichte (1697) ins 19. Säkulum datiert und mit einem Kompositbild aus verschiedenen antiken Bildwerken eröffnet, darunter einer Darstellung des Prometheus als des ersten mythischen Bildners der Menschenfigur (Abb. 46a). Noch wichtiger aber ist, dass Bianchini der Idee anhängt, dass die Menschheit nicht nur in Texten, sondern genauso in den nun entstehenden Bildwerken ältere Vorstellungen zu den Göttern quasi konserviert hat. So zeigt die einleitende Illustration zur

Immagine Decimanona.



- 1 Prometeo espresso nell'avello più volte lodato de gli orti Panfili (Bassi rilievi di Roma fol. 80. e 81.) e nella lucerna antica part. 1. num. 1.
- 2 Mercurio Taauto , ò Theuth espresso col nome , e co' simboli in una gemma appresso l'Autore .
- 3 Varie gemme , vetri , e monete antiche in diversi Musei della Italia .

Abb. 46a

„Der Anfang der Idolatrie, der Bildwerke und der Buchstaben“ (Decade II, 19) (Francesco BIANCHINI: La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi, Rom 31747, S. 216)

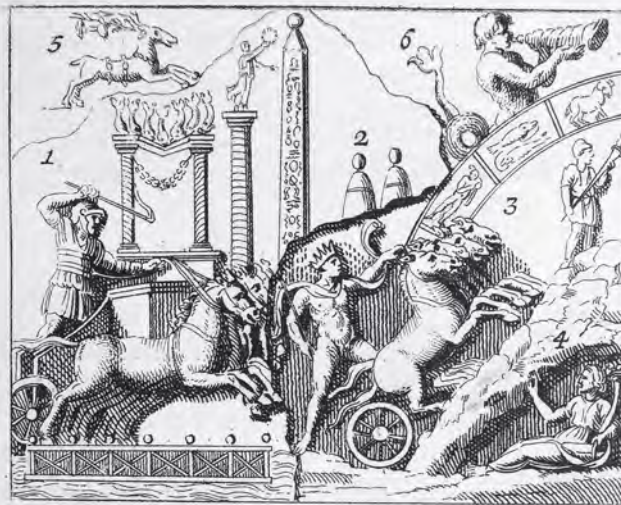
ersten Epoche und dem Ursprung der Welt verschiedene Symbolbilder zu Chaos und Ordnung der Welt – Zodiak und Circus der griechisch-römischen Antike genauso wie ein Rentier aus De Brys *America*-Werk –, deren angebliche Vergleichbarkeit Bianchini als Beweis dafür nimmt, dass sich hier ein gemeinsames Wissen von den Anfängen und den Versuchen der ‚Bannung‘ im Bild erhalten habe und wieder rekonstruieren lasse (Abb. 46b).⁴¹

Diese mit der Erfindung der Idolatrie und der Bildwerke eröffnete dritte Phase umfasst dann die künstlich hergestellten und geformten Götterbilder, die als Resultat der kollektiven, kulturell vereinheitlichen Phantasie idolatrischer Völker erscheinen. Der gestochene Titel zu Gerard Vossius' *Theologia Gentilis* (1668; Kat.Nr. I.10) und

eine Tafel aus Joseph-François Lafitaus *Moeurs des Sauvages* (1724; Kat.Nr. I.6; Abb. 16) stellen die Genese und Entwicklungsschritte der Idole von der Verehrung von Naturobjekten bis hin zu elaborierten Götterstatuen dar.⁴² Auch wenn diese Tafeln in religionsgeschichtlichen und ethnologischen Kontexten zu finden sind: Sie lassen sich auch ohne Text auf visueller Ebene rezipieren und dann präsentieren sie eine vergleichende Entwicklungsgeschichte der Formen und Bildwerke, wie sie in der eigentlichen Kunstliteratur erst in den Jahrzehnten um 1800 anzutreffen sein wird. Dabei zählte für reformierte Autoren zu diesen Formen der Idol-Verehrung auch der katholische Bildgebrauch. Antike, außereuropäisch-heidnische wie innereuropäische, aber anders-konfessionelle Vorstellungen erscheinen

DECA PRIMA

Immagine Prima.



- 1 e 6 Lucerna antica appresso l'auttore , ed altra lucerna pubblicata da Pietro Santi Bartoli .
 2 Frammento di basso rilievo appresso il Panvinio de Lud.Circ.
 3 4 Medaglione appresso l'Angeloni in Commodo.
 5 Figura di superstizione Americana appresso Teodoro de Bry.

Abb. 46b

„Über die Erschaffung des Chaos und die Ordnung der Welt“ (Decade I, 1) (Francesco BIANCHINI: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi*, Rom 31747, S. 67)

in diesem Argumentationszusammenhang in einer Kategorie, wie schon an der Präsentation der Gottorffischen Kunstkammer zu beobachten. Kaum erwähnt werden muss, dass dagegen die katholischen Autoren die aus ihrer Sicht grundlegende Differenz ihrer auf einen Prototypen ausgerichteten Bilderverehrung zu den das materielle Bildwerk vergöttlichenden Idolatrien herausstellten. Auch dies ließ sich allerdings anders deuten: Thomas Astley etwa erkannte 1746 vollkommen richtig, dass die katholische Kirche Bilder nur als ‚Durchgangsmedien der Verehrung‘ verstand – eine Vorstellung, die er allerdings auch als Rechtfertigung der Fetische von den Einwohnern der Afrikanischen Goldküste gehört haben will: “This is the same Apology [für die Fetische] which the *Romish* Church and Priests make for their Images, it is plain, [...] that they consider their *Fetishes*, only as material Objects qualified with certain Virtues and Powers, by the supreme Deity, for the Benefit of his Creatures [d.h. die Fetische selbst wurden eben nicht als Götter angesehen].”⁴³

Die vierte und letzte Stufe dann erscheint als die ganz oder weitgehend bildlose Gottesverehrung eines aufgeklärten menschlichen Geistes, der keiner sinnlichen Hilfsmittel für seine Gottesvorstellung(en) mehr bedarf, soweit dies überhaupt möglich ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die erkenntnistheoretische Einsicht bereits der Antike, dass Götterbilder Projektionen der Phantasie und Produkte der Kunst sind, durch das zunehmende Bekanntwerden außer-europäischer Götterbilder in der Frühen Neuzeit neue Impulse und Herausforderungen erfuhr. Gerade die Diskussionen um Idolatrien und Götterbilder weltweit, ein Bereich, wo man das stärkste Alteritäts- und Wertgefälle aus europäischer Sicht vermuten würde, gerade diese Diskussionen um fremde Formen, die zugrunde liegenden schönen Phantasien und die sich in diesem Zusammenhang abzeichnende ‚neue Geschichte der Kunst‘ führten zu Ansätzen einer Relativierung der europäischen Wahrnehmung, Einschätzung der künstlerischen Phantasien und der ästhetischen Werte. Diese erstaunlichen Ansätze in Text- und vor allem auch Bildform dokumentieren eine

entscheidende und eben auch ästhetische Irritation. Dass sich diese nicht gleich in der Kunstdliteratur niederschlug, überrascht wenig – die hier skizzierten Ansätze wurden offenbar vor der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht weitergedacht. Die Kunstgeschichte scheint zunächst im Gefolge Johann Joachim Winckelmanns damit beschäftigt, ihre eigenständige Wissenschaftlichkeit an kanonischen Objekten zu begründen. Zwar hatte Winckelmann auch entgegen lang gehegten Vorstellungen behauptet, die Anfänge der Kunst rührten nicht (allein) aus einem Kulturtransfer von Chaldäa und Ägypten nach Griechenland und Rom her. Vielmehr habe überall ein unabhängiger religiöser Impuls die Menschen dazu veranlasst, Bildwerke zu schaffen.⁴⁴ Aber das Argument war darauf ausgerichtet, die Eigenständigkeit der griechischen Kunst und der daraus hervorgehenden Tradition zu begründen, den Blick also zu fokussieren, nicht über Europa hinaus zu lenken. Dass im Laufe des 18. Jahrhunderts die Mythologien des antiken Europas erneut intensiv als ‚Sprache der Phantasie‘ diskutiert werden sollten, scheint in dieser Hinsicht ebenfalls zu keiner Weitung des Blick-Horizontes geführt zu haben.⁴⁵ Werke und Argumente aus dem topographisch und disziplinär ‚falschen‘ – religionsgeschichtlichen oder ethnologischen – Kontext jedenfalls, zumal, wenn sie eine solche Revision des Sehens, Denkens und Bewertens verlangten wie die fremden Idole, sollten vor diesem Hintergrund für ein knappes Jahrhundert wieder (ästhetisch) fremder erscheinen, als sie es schon einmal gewesen waren.

¹ Cicero, *De natura deorum*, 1, 18–27 und 81–100; Lukrez, III, 978–1023 und V, 1198–1203; Hermes Trismegistus, *Asclepius*, cap. 8: „homo effector est deorum, qui in templis sunt“; Minucius Felix, *Octavius*, 23.

² Hermann DIELS / Walther KRANZ (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1960, S. 21; vgl. etwa auch Epicharm bei Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum*, 3, 16.

³ Dazu Carlo GINZBURG: *Götzen und Abbilder. Die Wirkungsgeschichte eines Origines-Textes*, in: Ders.: *Holzäugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 144–167; zur antiken Begriffsgeschichte

- Suzanne SAÏD: Εἰδωλον, du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot, in: *L'idolâtrie*, Paris 1990, S. 11–22. Vgl. für den weiteren Kontext etwa Isaac MILLER: *Idolatry and the Polemics of World-Formation from Philo to Augustine*, in: *Journal of Religious History* 28, 2004, S. 126–145 und für die Vorstellung von „teuflischen Idolen der Phantasie“ bis zur Frühen Neuzeit John M. STEADMAN: *Eve's Dream and the Conventions of Witchcraft*, in: *Journal of the History of Ideas* 67, 2006, S. 567–574.
- ⁴ CAMILLE 1989.
- ⁵ Etwa Claudio MÉSONIAT: *Poetica Theologia. La ‚Lucula Noctis‘ di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra ‚300 e ‚400*, Rom 1984; für die weitere Geschichte HÄFNER 2003.
- ⁶ Dazu François LECERCLE: *L'obsécrité de l'idole – à propos du Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* de G. D. Ottonelli et Pietro da Cortona (1652), in: DEKONINCK / WATTHEE-DELMOTTE 2005, S. 157–159; vgl. DERS.: *Des yeux pour ne point voir. L'idolâtrie dans la théologie des images au XVIe siècle*, in: *L'idolâtrie*, Paris 1990, S. 35–41. Dass Idole allgemein mit Sinnlichkeit, Sexualität und „schimpflicher Nacktheit“ verbunden wurden, demonstriert gleich die erste mittelalterliche Darstellung heidnischer Götter zur Enzyklopädie des Hrabanus Maurus *De rerum naturis*, XV, 6, illustriert in Montecassino um 1022, wo erneut Priapus/Belphegor mit erigiertem Geschlecht figuriert; dazu Nikolaus HIMMELMANN: *Antike Götter im Mittelalter*, Mainz 1986, S. 8 und 13f.
- ⁷ Dazu Nadine PRESCHER: *Götzen und die Reformationszeit*, in: KUNZE 2010, S. 9–24.
- ⁸ Mit umfassender Verortung dazu Claus ZITTEL: *„Truth is the daughter of time“*. Zum Verhältnis von Theorie der Wissenskultur, Wissensideal, Methode und Wissensordnung bei Francis Bacon, in: Wolfgang Detel / Claus Zittel (Hrsg.): *Ideals and Cultures of Knowledge in Early Modern Europe/ Wissensideale und Wissenskulturen in der frühen Neuzeit*, Berlin 2002, S. 213–238.
- ⁹ Etwa bei Rudolphus HOSPINIANUS: *De Templis*, 2. erw. Aufl. Zürich 1603, S. 157 (vgl. Kat.Nr. I.13a).
- ¹⁰ La Fontaines *Fables*, IX, 6; dazu die Analyse von Louis MARIN: *Die Angst vor dem Idol*, in: DERS.: *Von den Mächten des Bildes*, Zürich/Berlin 2007 [zuerst frz. 1993], S. 75–82.
- ¹¹ Charles PERRAULT: *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris 1668, Bd. 1, S. 189: „Il est encore à remarquer qu'il y avoit des récompenses extraordinaires attachées à la réussite de ces sortes d'ouvrages, qu'il y alloit de donner des Dieux à des Nations entieres & aux Princes mesmes de ces Nations; & enfin que quand le Sculpteur avoit réussi, il n'estoit gueres moins honoré que le Dieu qui sortoit de ses mains.“ Vgl. allerdings kritisch Charles PERRAULT: *Le Cabinet des beaux Arts*, Paris 1690, S. 31–34, wo Skulptur gegen den pauschalen Vorwurf, idolatrischen Missbrauch zu begünstigen, verteidigt wird; der Fehler liege vielmehr in der Reaktion der Betrachter. Zu diesen Diskussionen insgesamt WEINSHENKER 2008.
- ¹² Der Gedanke findet sich ähnlich schon in Francisco de Hollandas *De pittura antiga*, cap. 12, zit. nach Francisco D'OLANDA: *I Trattati d'Arte*, hrsg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 42f. Zu dessen Vorstellungen einer ‚weltweiten Antike‘ im folgenden Kapitel, S. 44, vgl. Sylvie DESWARTES ROSA: *Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda*, in: *Revue de l'art* 68, 1985, S. 55–72; den Hinweis verdanke ich Matteo Burioni.
- ¹³ Denis DIDEROT / Jean Baptiste le Rond D'ALEMBERT (Hrsg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 8, Paris 1765, S. 501; der Text wurde dann auch in Voltaires *Dictionnaire philosophique* (1764) abgedruckt. Dazu RUBIÉS 2006.
- ¹⁴ Die bisherige Forschung zu den Anfängen dieser Fragen verlegen diese häufig erst ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts, vgl. etwa MITTER 1992 [1977] und CONNELLY 1995; vgl. auch den Überblick von BERNAND / GRUZINSKI 1988.
- ¹⁵ BUDDENSIEG 1965; Michael W. COLE: *Perpetual Exorcism in Sistine Rome*, in: COLE / ZORACH 2009, S. 57–76.
- ¹⁶ Dazu in diesem Katalog S. 17–19.
- ¹⁷ Dazu BASSANI / MCLEOD 2000, S. xxv und xxviii.
- ¹⁸ Theodor de Bry, unpaginierte Vorrede zu HARRIOT / de BRY 1590 (Kat.Nr. V.1a). Zu de las Casas' Argumentation vgl. Ulrich PFISTERER: *Animal Art / Human Art. Imagined Borderlines in the Renaissance*, in: Andreas Höfele / Stephan Laqué (Hrsg.): *The Renaissance and Its Anthropologies*, Berlin 2011, S. 217–246. Allerdings gab es auch deutliche Negativurteile, vgl. nur MACCORMACK 2006.
- ¹⁹ Zu Federbildern etwa Idalie VANDAMME: *A particular adoration: the 16th-century feather triptych depicting 'The adoration of the Magi' in the Museo de America in Madrid*, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 2003 (2006), S. 92–135; Gerhard WOLF: *Eine Symphonie der Federn. Kunst und Naturforschung zwischen Mexiko und Europa in der Frühen Neuzeit*, in: Johanna Pöllath (Hrsg.): *Vogelstimmen in Musik und Naturwissenschaft*, München 2009, S. 65–75. Zu den Stickereien Barbara KARL: *„Marvellous things are made with needles“*. Bengal *colchas* in European inventories, c. 1580–1630, in: *Journal of the History of Col-*

- lections 23, 2011, S. 301–313. Zu den chinesischen *sangleyes* auf den Philippinen äußert sich etwa der Bischof Dominigo de Salazar 1590 in einem Brief; vgl. Marjorie TRUSTED: Propaganda and Luxury: Small Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines, in: Donna Pierce / Ronald Y. Otsuka (Hrsg.): Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500–1850, Denver 2009, hier S. 153 und Anm. 9; ich danke Marjorie Trusted für diesen Hinweis.
- ²⁰ BENZONI / HÖNIGER / de BRY 1597 (Kat.Nr. V.1e), Taf. XXVII. Vgl. etwa schon Hernán CORTEZ: Letters from Mexico, hrsg. von Anthony Pagden, New Haven / London 1986, S. 100f. an Karl V., wo angesichts der Werke aus Gold und Silber neben deren „Neuheit“ und „Seltenheit“ auch die (kunsthandwerkliche oder künstlerische) Qualität gerühmt wird.
- ²¹ SANDRART 1675–1679 (Kat.Nr. III.4a), Bd. 1, Buch iii, Kap. 16, S. 100–103.
- ²² Heinz SPIELMANN / Jan DREES (Hrsg.): Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 2: Die Gottorfer Kunstkammer, Schleswig 1997; Stephanie-Gerrit BRUER, in: KUNZE 2010, S. 60f. (Kat. 2.8).
- ²³ Samuel van HOOGSTRATEN: Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 211.
- ²⁴ Vgl. COLLET 2007, S. 336f., den allerdings der Umstand, dass der Entwurf nicht realisiert wurde, zu einer negativen Beurteilung der Wertschätzung fremder Objekte noch im späten 17. Jahrhundert führt.
- ²⁵ AUDRAN 1683 (Kat.Nr. III.9); vgl. für die nachfolgende Diskussion NUTZ 2009.
- ²⁶ Christoph BESOLD: De natura populorum, eiusque pro loci positu, temporisque decursu variatione, Tübingen 1619, S. 5: „Ac adeo etiam varia & discrepans est natura populorum, ut nec de gratia seu pulchritudine corporis, pariliter iudicare deprehendantur.“ Zitiert (auch die Übersetzung) nach Wolfgang NEUBER: Exotismus, physiognomischer Blick und der Körper des ‚Indianers‘ in der Frühen Neuzeit, in: Frühneuzeit-Info 6, 1995, S. 172–180, hier S. 177.
- ²⁷ Montaigne, *Essais*, II, 12; vgl. Silvia MASPOLI GENETELLI: Il filosofo e le grotteschie. La pluralità dell’esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno, Rom/Padua 2006, S. 130–141.
- ²⁸ WITTELO: Perspectiva IV 148; ediert in Clemens BÄUMKER: Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts, Münster 1908, S. 175.
- ²⁹ HONOUR 1976, S. 125; vgl. S. 120 zum Vergleich der ‚Indianer‘ bereits im 17. Jahrhundert mit Spartanern und alten Römern; dazu umfassend KOHL 1986 und LUPHER 2003. Zu Wests Gemälde siehe Steffi ROETTGEN: Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert, in: Bernard Andreae u.a. (Hrsg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998, S. 253–274.
- ³⁰ Dazu Elliot BOSTWICK DAVIS: Life Drawing from Ape to Human. Charles Darwin’s Theories of Evolution and William Rimmer’s *Art Anatomy*, in: Master Drawings 40, 2002, S. 345–359; Ulrich PFISTERER: „Der Kampf um’s Weib“ – oder: Kupka, Darwin und die Evolution der Kunst(-Geschichte), in: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte, München 2009, S. 121–160.
- ³¹ Vgl. etwa SCHMIDT 1985; MULSOW 2001; HÄFNER 2003; MULSOW 2005.
- ³² Zu dieser intensive untersuchten Frage zuletzt zusammenfassend Antonella ROMANO: Multiple identities, conflicting duties and fragmented pictures: the case of the Jesuits, in: Elisabeth Oy-Marra / Volker R. Remmert (Hrsg.): *Le monde est une peinture*. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder, Berlin 2011, S. 45–69.
- ³³ Cecil JANE (Hrsg.): The Journal of Christopher Columbus, New York 1960, S. 196; dagegen schienen Amerigo Vespucci die ‚Wilden‘ in Südamerika, die wie die Epikuräer ohne Glaube an Götter und Religion lebten, noch schlimmer als die Heiden; Amerigo VESPUCCI: Letters from a New World, hrsg. von Luciano Formisano, New York 1992, S. 50 und 64; vgl. auch WEST 2010, S. 98–100. Zu Vorstellungen historischer Stufen der Idolverehrung in Amerika siehe MACCORMACK 2006.
- ³⁴ Dazu grundlegend PIETZ 1983 / 1987.
- ³⁵ Godefroy LOYER: Relation du voyage du royaume d’Issyny, Paris 1714, S. 213 und 217.
- ³⁶ Zitiert nach der deutschen Übersetzung des Hermann A. Pistorius: Charles DE BROSSES: Über den Dienst der Fetischen Götter oder Vergleichung der alten Religion Egyptens mit der heutigen Religion Nigritiens, Berlin u.a. 1785.
- ³⁷ Louis COUSIN (?): La morale de Confucius, Amsterdam 1688, S. 13–18 (Avertissement) behauptet, die Chinesen „depuis le commencement de leur Origine, jusque au tems de Confucius, n’ont point été Idolâtres, qu’ils n’ont eu ni faux Dieux, ni statues, qu’ils n’ont adoré que le Créateur de l’Univers, qu’ils ont toujours appellé *Xam-ti*, & auquell leur troisième Empereur, nommé *Hoam-ti*, bâtit un Temple, qui apparemment a été le premier qu’on ait bâti à Dieu. Le nom de *Xam-ti*, qu’ils donnoient à Dieu, signifie, *Souverain Maître*, ou *Empereur*. [...] Mais enfin [nach Konfuzius], lors qu’on eut apporté des Indes l’Idole de *Foe* [den Buddha], c’est-à-dire, soixante-cinq ans apres Jesus-Christ,

ce torrent [Aberglaube und Götzendienst] se deborda si fort, qu'il fit un ravage, dont les tristes effets se voyent encore aujourd'hui.“ Dazu MUNGELLO 1987.

³⁸ Athanasius KIRCHER: *China Monumentis ... Illustrata*, Amsterdam 1667, S. 161–173, vgl. etwa auch S. 205 (vgl. Kat.Nr. V.15); zur Deutung CHANG 2003 und Dawn ODELL: *Creaturely Invented Letters and Dead Chinese Idols*, in: COLE / ZORACH 2009, S. 267–288.

³⁹ MACCORMACK 2006, besonders S. 635–637.

⁴⁰ Dazu etwa Charles-César BAUDELOT DE DAIRVAL: *L'utilité des voyages*, Paris 1686, Bd. 1, S. 90–95: „les Romains ont été 170 ans, sans avoir ni de statues, ni de Peintures; ce que les Allemans, les Persees, les Sythes, & les Lacedemoniens ont observé de même pendant long-temps.“

⁴¹ Giuseppe RICUPERATI: *Francesco Bianchini e l'idea di storia universale ‚figurata‘*, in: *Rivista storica italiana* 117, 2005, S. 872–973; Brigitte SÖLCH:

Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom, München / Berlin 2007, S. 42–54.

⁴² Zu Vossius und der Rolle der Phantasie in der Mythographie des 17. Jahrhunderts umfassend HÄFNER 2003.

⁴³ Thomas ASTLEY: *A New General Collection of Voyages and Travels*, Bd. 3, London 1746, S. 25; auf diese Stelle verweist schon PIETZ 1983 / 1987.

⁴⁴ Johann J. WINCKELMANN: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2. Aufl. Wien 1776, S. 4–6 (vgl. Kat. Nr. I.5a); vgl. auch seine Ausführungen zur frühen griechischen Verehrung von 30 Gottheiten in Form von Steinen nach Pausanias 7, 22, 4 in WINCKELMANN 1767 (Kat.Nr. I.5b), S. 29. Dazu Stephanie-Gerrit BRUER: *Suche nach den Anfängen der Kunst. Idole in der Klassischen Archäologie im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: KUNZE 2010, S. 79–86.

⁴⁵ Dazu Gisi 2007 und der Essay von Michael Thimmann in diesem Katalog.

LE TEMPLE DE LA MECQUE

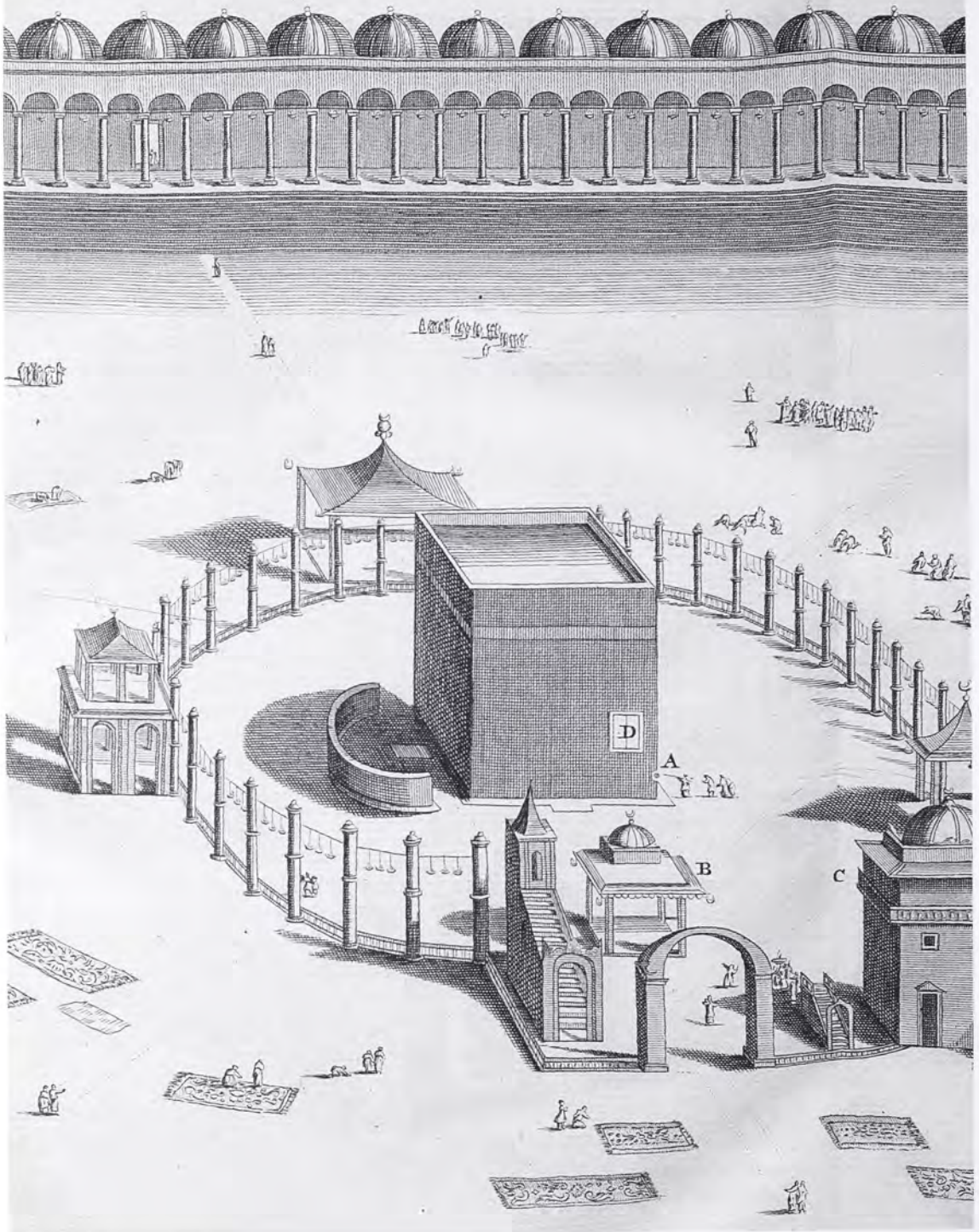


Abb. 47
Ansicht der Al-Haram Moschee in Mekka (Ausschnitt) (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 5, Taf. nach S. 76, Ausschnitt)

Die Perspektivität der Himmlischen Stadt

Johann Bernhard Fischer von Erlachs Darstellung außereuropäischer Kultbauten und die Tradition der Reiseberichte

Matteo Burioni

Wie Serge Gruzinski und Carmen Bernand in ihrem Buch *De l'idolatrie* gezeigt haben, bediente sich die Verurteilung der religiösen Kulte Amerikas als heidnischer Götzendienst dem Vokabular der frühchristlichen Auseinandersetzung mit der heidnischen Antike.¹ Das ethnographische Studium der fremden Kulte wurde also von Beginn an unter dem Leitbild eines an die Antike angelehnten Diskurses geführt, der auch erhebliche Korrekturen an der Verurteilung möglich machte.² Wie früh diese Diskussion in der Kunstliteratur aufgenommen wurde, zeigt *Da pintura antiga* des portugiesischen Malers und Kunsttheoretikers Francisco d'Olanda von 1549, der, informiert durch portugiesische Reiseberichte, bereits annimmt, antike Kunst und Architektur müssten sich vor langer Zeit über die gesamte Welt ausgebreitet haben, so dass letztlich alle Menschen Erben der Antike seien.³ Dass das ethnographische Interesse der Reiseberichte dem antiquarischen Interesse für antike Bauten eng verwandt war, kann an der Beschreibung außereuropäischer Bauwerke spätestens ab Mitte des 16. Jahrhundert gezeigt werden. In dieselbe Zeit datieren auch die ersten veritablen Weltgeschichten von spanischen, portugiesischen, chinesischen, persischen und mexikanischen Autoren und 1546 situiert der persische Buchmaler und Schriftsteller Dust Muhammad die persische Kunst vor einem weiten geographischen Panorama, das europäische und chinesische Werke mit einschließt.⁴ Wenn es im Folgenden um ein Werk gehen soll, das eine Art ‚Weltkunstgeschichte‘ und ‚Kulturgeographie‘ *avant la lettre* begründet hat, so geschieht dies im Bewusstsein, dass der Blick auf das Fremde und die Beschäftigung mit dem Fremden keineswegs eine europäische Sonderleistung ist, sondern dass vielfach andere Kulturen vorangegangen sind.

In seiner *Monadologie* verglich Gottfried Wilhelm Leibniz den Ausschnitt des Weltganzen, der

einer Monade zugänglich sei, mit einer Stadt, die aus unterschiedlichen Ansichten „wie eine andere und durch die unterschiedlichen Ansichten wie vervielfältigt“ erscheine, so dass es ob der Vielzahl der Einzelwesen ebenso viele unterschiedliche Welten gebe.⁵ Die Unmöglichkeit, eine Stadt als Ganzes wahrzunehmen, ihr vielmehr aus unterschiedlichen Ansichten zusammengesetzter Gesamteindruck sind eine schöne Metapher, um eine gewiss fragmentarische und vorläufige Darstellung der europäischen Wahrnehmung außereuropäischer, fremder und heidnischer (Kult-) Bauten zu eröffnen. Und doch ist es mehr als nur eine Metapher, da die Ansichtigkeit der Welt, die Leibniz philosophisch zu begründen suchte, die umfassende Berücksichtigung außereuropäischer Bauwerke im 1721 publizierten Stichwerk des Wiener Hofbaumeisters Johann Fischer von Erlach zu erklären hilft. Fischer von Erlach stütze sich für seine Stiche auf antiquarische Werke und illustrierte Reiseberichte, die er in einer bisher nicht gekannten Weise für sein architekturtheoretisches Werk fruchtbar machte.⁶ Während das unmittelbare kulturgeschichtliche Umfeld des *Entwurfs Einer Historischen Architectur* (Kat.Nr. III.1) in großen Umrissen erkennbar und seine Ausnahmestellung im *mare magnum* der europäischen Kunstliteratur unbestritten ist, so fragt sich doch, welche historischen und systematischen Vorläufer für diesen Versuch einer historischen Synopse der Baudenkmäler unterschiedlicher Kulturen benannt werden können.⁷ Fischer von Erlach nahm in sein Stichwerk nicht nur die sieben Weltwunder und Bauten der römisch-griechischen Antike auf, sondern berücksichtigte im ersten Buch jüdische, ägyptische, syrische und persische Altertümer und nahm in sein drittes Buch arabische, türkische, moderne persische, siamesische, chinesische und japanische Bauwerke auf. Dieses vom Anspruch umfassende, in der Realisierung äußerst fragmenta-

rische Panorama der Weltbaukunst – es sei nur auf das Fehlen Amerikas verwiesen – entstand parallel zur Etablierung des ‚Kaiserstils‘, an dem Fischer von Erlach auch durch seine realisierten Bauten unmittelbar beteiligt war.⁸ Wenn der Kaiserstil sicherlich den Anlass und Rahmen für das in der ersten Fassung 1721 Karl VI. gewidmete Stichwerk bildete, so vermag er jedoch diesen außergewöhnlichen Versuch allein nicht ausreichend zu erklären. Dass eine Rekonstruktion des salomonischen Tempels, dass osmanische Moscheen, chinesische Türme und persische Paläste ein solches Vorhaben sinnvoll bereichern konnten, ist ohne Weiteres einleuchtend. Warum aber bedürfte eine solche Sammlung einer getreuen Ansicht mit ausführlicher Erläuterungstafel der beiden islamischen Heiligtümer von Mekka und Medina? In welcher Hinsicht konnten diese Pilger- und Gründungsorte des Islam für eine habsburgische Baukunst vorbildlich sein? Diese Frage stellt sich um so mehr, da die Vorrede zum Stichwerk, die vermutlich vom Numismatiker und Antiquar Heraeus maßgeblich beeinflusst wenn nicht geschrieben wurde, erläuterte, dass „der Geschmack der Landes-Arten [...] im Bauen ungleich ist [...] daß aber dennoch in der Bau-Kunst aller Veränderung ungeachtet gewisse allgemeine Grund-Sätze sind [...]“.⁹ Trotz der beachtlichen Unterschiede zwischen den Bauwerken postulierte Heraeus nicht nur eine Vergleichbarkeit der gezeigten Baukunst, sondern allgemeine Grundsätze (!), die eine Einheit in der Differenz zu stiften vermochten. Wie wären solche allgemeinen Grundsätze zu denken? Um sich der Beantwortung dieser Frage zu nähern, möchte ich drei Stationen abschreiten. Zuerst soll der Stich von Mekka genauer betrachtet und mit dem Stich in Picards *Céramonies* verglichen werden. In einem zweiten Schritt soll die Beschreibung zweier Bauwerke aus Reiseberichten zeigen, dass schon vor 1600 außereuropäische Baudenkmäler außerordentliche Wertschätzungen erfuhren und dass damit die Geltung der griechisch-römischen Antike schon früh relativiert werden konnte. Schließlich wird dann auf den Wiener Hofbaumeister zurückzukommen sein, um an einer Deutung einiger Tafeln aus dem *Entwurf* die Berücksichtigung der allgemeinen Grundsätze der Baukunst durch Fischer von Erlach selbst

und damit die Einlösung des in der Vorrede skizzierten Programms aufzuzeigen.

Die Ansicht von Mekka

Der Stich zeigt Mekka aus der Vogelperspektive (Kat.Nr. III.1 mit Abb.), so dass man das gesamte Bauwerk der al-Haram Moschee überblicken kann. Dem Bauwerk, das mit seinen zwei Nebenhöfen, den Minaretten und Eingängen anschaulich und detailliert geschildert wurde, gilt hier die Aufmerksamkeit. Unzweifelhaft diente dem Wiener Hofbaumeister bei der Wiedergabe des Bauwerks eine verlässliche, vermutlich osmanische Darstellung des Heiligtums als Vorlage, wie Oleg Grabar nahelegen konnte.¹⁰ Diese Vorlage, die sich, wie Fischer anmerkt, im Besitz des Grafen von Huldeberg befand, konnte bisher nicht identifiziert werden. Wahrscheinlich war es eine Vorlage, die den zahlreichen Ansichten von Mekka aus osmanischen Pilgerführern (etwa Harvard Art Museum, Inv. 1985.219.1) glich. Diese zeigen oft nur den Grundriss des Bauwerks, so dass daraus in einem zweiten Schritt die Vogelperspektive gewonnen werden musste. Eine Analyse der arabischen Inschriften und Bildunterschriften veranlassten Grabar zu der Annahme, dass ein des Arabischen kundiger Helfer in Wien Fischer von Erlach beistand. Dies ist deswegen anzunehmen, da die Kalligraphie für eine originale osmanische Vorlage zu schlicht ist, andererseits aber auch nicht von Fischer selbst verfasst worden sein konnte. In der Übersetzung von Grabar lautet sie: „façade of the house of Abraham in the town of Mekka“.¹¹ Daraus schließt Grabar auf einen Helfer, der die Inschrift in Wien für Fischer entwarf.

Die Ansicht von Mekka weist jedenfalls deutliche Unterschiede zu dem Stich in Adrian Reelants *De Religione Mohammedica libri duo* (Kat.Nr. IV.17; Abb. 32) auf, die Bernard Picart als Vorlage für seine seitenverkehrte Darstellung in den *Ceremonies* verwendete (Abb. 47).¹² Ging es bei Fischer vor allem um die Moschee als Bauwerk, möchte Picart einen Eindruck von der Kaaba, den Pilgern und ihre rituellen Handlungen geben. Er wählte den Ausschnitt aus dem Innenhof der al-Haram Moschee so, dass man im Bau zu stehen und mit den Pilgern einen Raum zu teilen scheint. Man sieht kniende und ihre Teppiche

che ausbreitende Pilger, während bei Fischer die Staffagefiguren nur dazu dienen, die Größe und Ausdehnung des Bauwerks zu vermitteln. Solche sprechende Details konnte Fischer offenbar seiner Vorlage nicht entnehmen und beschränkte sich deswegen auf die winzigen Staffagefiguren, die auch die übrigen Tafeln seiner Stichserie bevölkern. Während Fischer von Erlach bemüht war, die Baugestalt der Moschee und ihre Anlage wiederzugeben, steht bei Picard die Kaaba und die Pilgerfahrt im Vordergrund.

Überraschenderweise sind aber gerade einige Baudetails in der scheinbar weniger umfassenden Darstellung von Reelant und mit ihm Picard präziser getroffen (Abb. 32, 47): So sitzen die Kuppel in der al-Haram-Moschee ohne Tambour auf dem Wandelgang auf, auch entspricht die Bogenstellung über Säulen dem tatsächlichem Bau viel eher.¹³ Fischer fügte einen Tambour ein, ersetzte die Säulenstellung durch eine in Rundbogenarkaden sich öffnende Wandgliederung und stellt die Minarette auf merkwürdige Giebeldächer. Offenbar hat also Fischer von Erlach seine Vorlage korrigiert oder Bauteile ergänzt, die auf seiner Vorlage nicht klar genug wiedergegeben waren. Wie schon Kunoth vermutete, glich Fischer das islamische Heiligtum in Baudetails an seine eigenen Vorstellungen von Architektur an. Ich möchte nun vorschlagen, darin die allgemeinen Grund-Sätze der Baukunst zu erkennen, die in der Vorrede zum *Entwurf* postuliert werden. Obwohl sich Fischer von Erlach also bemühte, eine getreue Vorlage für das Bauwerk zu erhalten, zögerte er offenbar nicht Aspekte zu ergänzen oder sogar zu verändern. Solche Veränderungen nahm Fischer auch bei antiken Bauwerken vor, so dass der Status des islamischen Heiligtums durch diese korrigierenden Eingriffe keineswegs geschmälert war.¹⁴ Eine solche detaillierte Wiedergabe von Bauwerken in einem systematisch angelegten Architekturtraktat war bisher antiken oder vorbildlichen zeitgenössischen Bauwerken vorbehalten.

Die Wertschätzung von außereuropäischen Bauten in Reiseberichten

Auf seiner Reise nach Afrika gelangte der portugiesische Reisende Francisco Alvarez nach Äthiopien und kam mit einer vergessenen geglaubten

Christenheit in Kontakt, die in Europa auf großes Interesse stoßen sollte.¹⁵ Alvarez beschrieb den Reiseweg, Sitten und Gebräuche und wirkte als Botschafter des portugiesischen Königs. Von besonderem Interesse sind die ausführlichen Beschreibungen der Äthiopischen Felsenkirchen, die erst 1550 in der Venezianischen Übersetzung von Giovanni Battista Ramusio mit Holzschnitten illustriert wurden. Bei der Beschreibung der Äthiopischen Felsenkirche Bet Emanuel zeigt die Ausgabe von Ramusio einen maßstabgetreuen Aufriss und Grundriss (Kat.Nr. V.8 mit Abb.), der mit großer Eleganz die Lage des Gebäudes im Gelände, die Zugänge zu der in den Fels gehauenen Kapelle wie auch den Innenraum mit Stützen und Altar anschaulich darstellt. Alvarez gibt die Maße des Baus an, spricht von einer dreischiffigen Anlage, die jeweils von fünf Pfeilern abgetrennt sei, und erklärt, dass die Sakristei wegen der geringen Grundfläche in einem Mezzaningeschoss, das durch eine Wendeltreppe erreichbar sei, untergebracht worden sei.¹⁶ Immer wieder erwähnt Alvarez bewundernd die außerordentliche Qualität der Steinbearbeitung, geht eigens darauf ein, dass die Bauten keine Fugen aufwiesen und aus dem Fels gehauen seien. In der Mitte des 16. Jahrhunderts konnte man also in Venedig eine ganze Reihe afrikanischer Kirchenbauten in Darstellungen bewundern, die erheblich von der griechisch-römischen Antike wie auch von den frühchristlichen Kirchen Europas abwichen und dennoch als Zeugnis einer lange zurückreichenden christlichen Tradition in Äthiopien gelten konnten. Die Wertschätzung der Bauten beruht – das zeigen Text und Bild des Reiseberichts-, auf den ästhetischen Qualitäten. In solchen Berichten geläufige Kritik an misslungenen Säulenordnungen oder Proportionen sucht man bei der Beschreibung der fünf Felsenkirchen vergebens. Alvarez vermeidet weitgehend die gängige Bauliteraturterminologie und versucht in einfacher, verständlicher Sprache den Bauten gerecht zu werden. Das intensive Studium, das in den Architekturtraktaten und antiquarischen Schriften der Antike gewidmet war, überträgt der Verleger Ramusio durch die Hinzufügung von Holzschnitten auf die Äthiopischen Felsenkirchen. Es zeigt sich also, dass schon Mitte des 16. Jahrhunderts außereuropäische Bauten nicht

nur beschrieben wurden, sondern auch sorgfältige Illustrationen angefertigt wurden, die geeignet waren, die Vorstellung einer maßgeblichen, griechisch-römischen Antike zu relativieren.

Dies belegt auch ein weiteres Beispiel: Während seines zweijährigen Aufenthaltes am Hof von Burma hatte der Venezianische Goldschmied Gasparo Balbi Gelegenheit, das Land gut kennenzulernen. 1590 erscheint der Reisebericht in Venedig bei Camillo Borghiminieri im Druck. Balbi berichtet ausführlich von den Hofzeremonien und der Prachtentfaltung des Königs.¹⁷ Die auf den Stufen der Pagoden spielenden Affen und die großen Krokodile haben ihn offenbar besonders beeindruckt: Die Einwohner der Hauptstadt schöpften ständig ihr Wasser aus einem Flusslauf, in dem große, gut genährte Krokodile lebten, denen es immer wieder gelänge, Beute zu machen. Er habe gesehen, wie eine Frau beim Wasserholen von einem Krokodil gepackt worden sei und niemand habe ihr geholfen. Die Burmesen seien davon überzeugt, dass die Seele dessen, der von einem Krokodil gegessen würde, direkt in den Himmel käme.¹⁸ Einer der größten Stupas der Welt, die Shwedagon Pagode in Rangun, widmete Balbi eine eingehende Beschreibung, wobei er den Vorplatz mit der Piazza San Marco, die Portiken mit den Procuratie Nuove und die Pagode selbst mit der Basilika von San Marco verglich.¹⁹ Das Bemühen, die Pracht und Größe des buddhistischen Baus dem europäischen Leser durch anschauliche Vergleiche nahezubringen, ist durchgehend bemerkbar. Die Proportionen und Maße des Baus werden anerkennend genannt. Außergewöhnlich ist die Verwendung lokaler Worte zur Bezeichnung des Gesehenen: So spricht Balbi den Tempel als „pagodo“, die buddhistischen Mönche als „talopoi“, das Kultbild als „varella“ an.²⁰ Offenbar ist ihm bewusst, dass der Bau zu einem eigenen Bautyp gehört, der mit europäisch-lateinischer Terminologie nur unzureichend beschrieben wäre. Die Erwähnung der weitläufigen Zugangstrepfen und der vergoldeten Dächer der Stupa lässt die überwältigende Pracht erahnen, mit der sich Balbi konfrontiert sah. Er sei dann mit einigen Portugiesen in einem Raum gegangen, in dem eine große Glocke mit einer langen Inschrift aufbewahrt gewesen sei. Die sorgfältige, präzise und sauber ziselierte In-

schrift habe jedoch niemand entziffern können. Olga Pinto weist in ihrem Stellenkommentar darauf hin, dass die Mon-Sprache im Burma des 16. Jahrhunderts offenbar nicht mehr verstanden wurde.²¹

Offensichtlich konnten also außereuropäische Bauwerke und Kultorte vor 1600 präzise beschrieben, vereinzelt auch illustriert und in ihrer ästhetischen Wirkung gewürdigt werden. Es wurde bewusst darauf verzichtet, einen Reisebericht zu verwenden, wie er wohl Fischer von Erlach als Vorlage für sein Stichwerk dienen sollte.

Abschattungen der Himmlischen Stadt

Für den Stich der Porzellanpagode von Nanjing (Abb. 48), ein heute zerstörter Bau des 15. Jahrhunderts, griff Fischer von Erlach auf zwei Stiche aus dem Gesandtschaftsbericht von Joan Nieuhof zurück (Kat.Nr. V.16 mit Abb.).²² Er korrigierte die etwas unbeholfene Vogelschau des Niederländers, die bestrebt war, das Bauwerk in seiner monumentalen Größe vor Augen zu stellen. Bei Fischer von Erlach stehen die Bauten dagegen in einer weitläufig fluchtenden Landschaft, denkmalhaft isoliert als Bauwunder der Epoche und des Landes. Schon Nieuhof zählte die Porzellanpagode unter die Weltwunder und bezeichnet sie als „prächtig Kunstwerk“²³. Fischer von Erlach hat nun die zwei Stiche von Nieuhof, die in der Anzahl der Geschosse und der Angabe der Begleitbauten voneinander abweichen, zu einem Stich kombiniert, indem er den Torbau in das Sockelgeschoss der Pagode einfügte. Die Attraktivität des Turms lag neben seiner aufwendigen Verzierung mit bunten Porzellanfliesen sicherlich in der Isolierung des scheinbar funktionslosen Bauwerks, das in europäischen Augen deswegen besonders gut als kaiserliches Denkmal lesbar war. Von Ferne konnte es den europäischen, an der Antike geschulten Blick antike Säulenmonumente in Erinnerung rufen, die in Fischer von Erlachs *Entwurff* eine entscheidende Rolle spielen. Es ist schon vielfach darauf hingewiesen worden, dass die Kombination von Säulenmonumenten und Kuppel bei der Karlskirche in Wien ihre Vorlage in osmanischen Moscheen fand.²⁴ Vermutlich sah Fischer von Erlach in der schlanken Form der osmanischen Minarette eine Abwandlung der kaiserzeitlichen Triumphsäulen.²⁵ Die Kons-

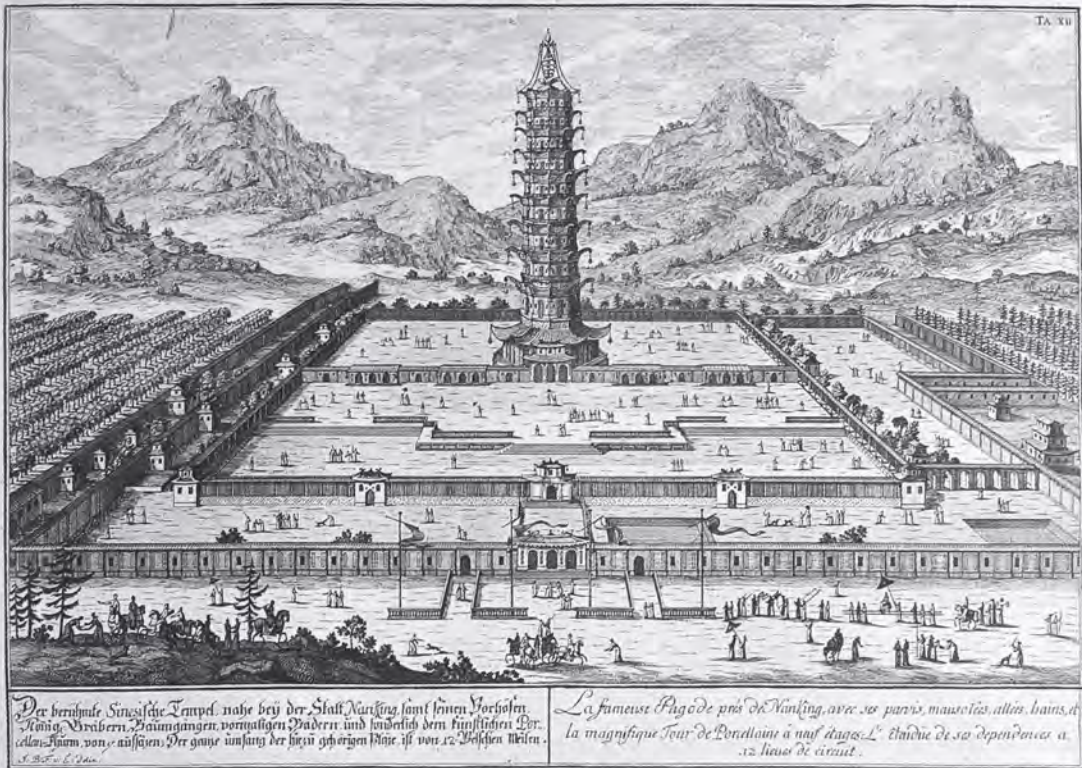


Abb. 48

Porzellanpagode von Nanjing (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 3. Buch, Taf. XII)

tanz gewisser architektonischer Würdeformeln, die sich durch den unterschiedlichen Geschmack der Länder abgewandelt und damit kaum wieder erkennbar durch das gesamte Werk ziehen, ist wohl programmatisch gemeint. Auch bei der Darstellung des Sonnentempels von Ninive, den Fischer von Erlach nach einer Medaille im Besitz Giovanni Pietro Belloris gestaltete, wurde das Säulenmonument, diesmal als Rauchsäule, sechsfach um einen zentralen Kuppelbau gruppiert (Abb. 49).²⁶ Die Postamente der Säulen sind eindeutig von kaiserzeitlichen Monumenten übernommen.

Wie sind nun die unterschiedlichen Bauwerke als der *Entwurff Einer Historischen Architectur* zu verstehen? Offenbar werden gewisse Baugliederungen trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede als universale, kaiserliche Würdeformeln gelesen. So könnten für Fischer von Erlach die Trajanssäule, die Minarette der osmanischen Moscheen, der Porzellanturm in Nanjing wie auch der Tempel von Ninive alle als Abwandlung des Säulenmonuments gegolten haben. Zu beachten

ist ferner die unauffällige Vereinheitlichung der Baudenkmäler im Sinne einer universal gültigen Architektursprache, wie sie in den allgemeinen Grundsätzen der Baukunst in der Vorrede angesprochen wird. Die Kultbauten „des Altertums und fremder Völcker“ sind, wie es auf dem Titelblatt heißt, je spezifische Ausgestaltungen eines nie die gesamte Wahrheit erfassenden Blicks auf göttliche Baukunst. Nur wenn man sie alle versammelt, kann man sich durch die Einsicht in die Grundprinzipien der göttlichen Baukunst nähern. So werden alle im Stichwerk gezeigten Bauten zum schwachen Abglanz einer niemals vollständig zu erfassenden göttlichen Baukunst, auf die die unterschiedlichen Völker alle gemeinsam bezogen sind und die sie je unterschiedlich verstehen. Während in Chatelins *Atlas Historique* (Kat.Nr. V.23) die sieben Weltwunder den großen Weltreichen zugeordnet wurden, entwarf Fischer von Erlach in seiner das Stichwerk eröffnenden Karte eine Kulturgeographie, indem er die Bauten miniaturisiert in die Landkarte eintrug (Abb. 50).²⁷ Die Anregung, die Bauwerke

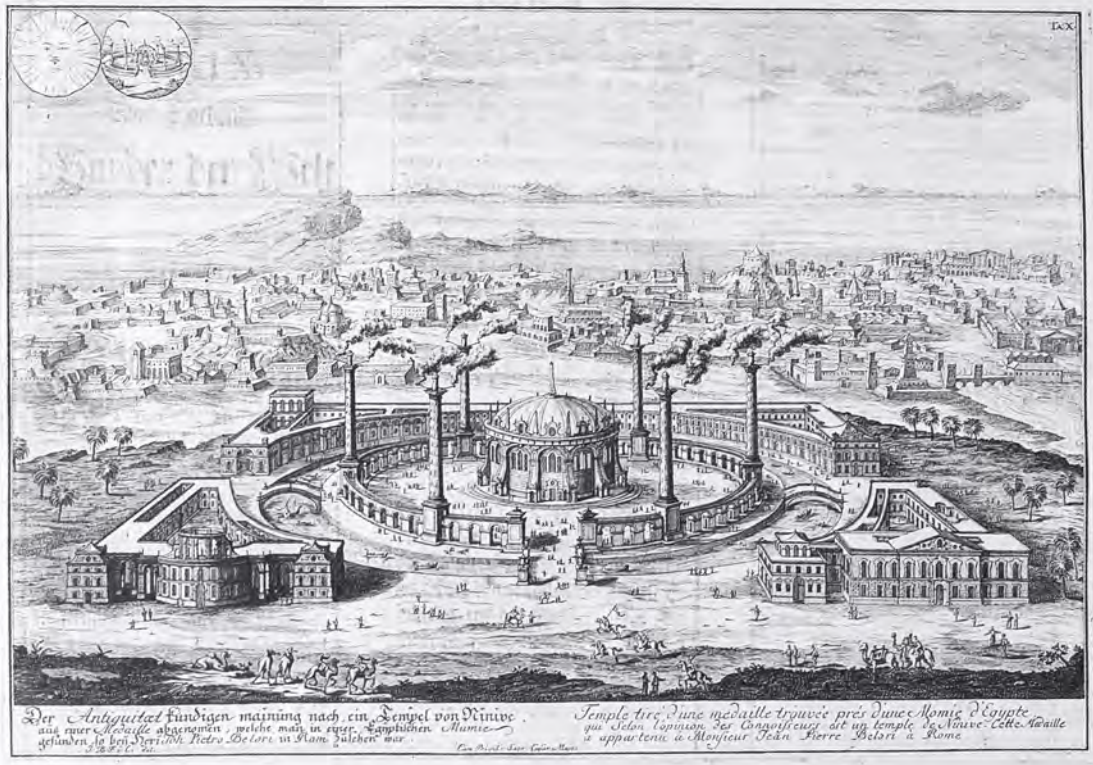


Abb. 49
Sonnentempel von Ninive (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. X)



Abb. 50
Landkarte mit eingetragenen Gebäuden (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. 5)



Abb. 51

Allegorisches Titelkupfer zum Entwurf einer Historischen Architectur (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 1. Buch, Taf. 4)



Abb. 52

Ägyptische Vasen (Kat.Nr. III.1, FISCHER VON ERLACH 1725, 5. Buch, Taf. 5)

als Abschattungen einer göttlichen Baukunst aufzufassen, konnte Fischer von Erlach über Carl Gustav Heraeus von Leibniz erhalten haben.²⁸ Dies zeigt sich schon am Titel *Entwurff*, der eine baukünstlerische Umsetzung eines beliebten Leibnizschen Buchtitels ist und auf dem Titelpuffer als „Essai d'une Architecture Historique“ firmiert (Abb. 51). Auch der ostentative Einsatz des unbestimmten Artikels gibt das Buchprojekt als eine mögliche, vorläufige Sichtung der Baukunst unterschiedlicher Regionen und betont damit den epistemologischen Status des Projekts. Es gibt zwar allgemeine Grundsätze der Baukunst, diese können jedoch wegen der Begrenztheit des menschlichen Verstandes nicht vollständig erfasst werden. Die einzige Möglichkeit, sich ihnen zu nähern, ist eine möglichst breite Sammlung anzulegen, aus der gewisse Grundsätze herausgelesen werden können. Die außereuropäischen Bauwerke sind dabei nicht Kuriosa oder Exotica, sondern ebenso gültige Proben der göttlichen Baukunst, nur von einem ganz anderen, kulturellen Standpunkt aus wahrgenommen. Damit soll überhaupt nicht gelehnet werden, dass Kaiserstil, imperialer Gedanke und katholisches Bekenntnis für Fischer von Erlach eine bedeutende Rolle spielten. Die phantastische Ausgestaltung der Bauten und teilweise willkürliche Umgang mit Quellen wäre dann als kombinatorische Suche und Annäherung an eine immer nur in Ausschnitten dem menschlichen Geist zugängliche Baukunst zu lesen. Wenn die Vorstellung der Baudenkmäler der Welt als Abschattungen der Himmlischen Stadt diesem ersten Kompendium der Weltbaukunst den Weg geebnet hat, so wurden aber die konkrete, präzise nachvollziehbare Gestalt der Bauwerke, die in der Tradition der Reiseberichte eine große Rolle spielte, aufgegeben. Die konkrete Gestalt des Bauwerks wird bei Fischer von Erlach nicht respektiert oder sorgfältig wiedergegeben, sondern bildet nur den Ausgangspunkt für die persönliche Erfindungsleistung.

Die Erfindungsleistung kommt besonders deutlich im fünften den Vasen gewidmeten Buch zum Ausdruck. Die Vasen sind Objekte, die in dem Stil der Landesart gebildet sind, wobei hier, wie Kunoth zeigen konnte, Kunstkammerobjekte und freie Erfindungen Fischer von Erlachs zu-

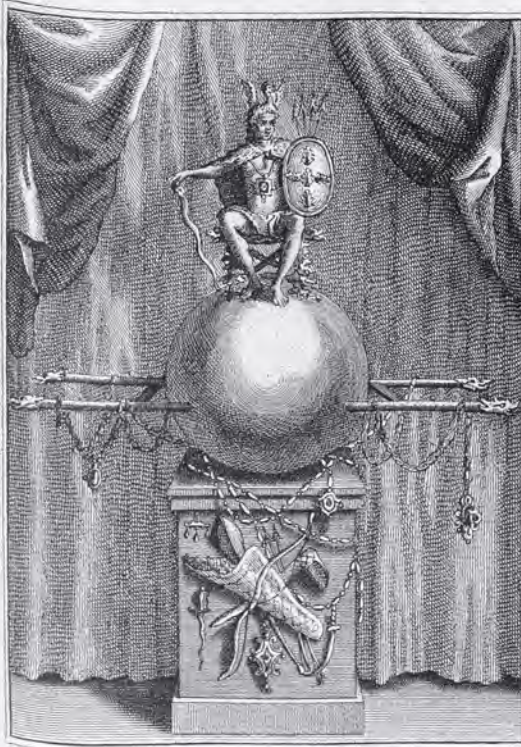
sammengestellt sind.²⁹ Auf einem Blatt hat Fischer von Erlach seinen italienischen Lehrern und Freunden eine Hommage dargebracht (Abb. 52).³⁰ Zu sehen sind ägyptische Vasen aus der Sammlung Chigi, aus der Sammlung des Antiquars Giovanni Pietro Bellori, des Neapolitanischen Architekten Francesco Antonio Picchiatti³¹ sowie des Autors selbst. Die mit D bezeichnete ‚Vase‘ des tierköpfigen ägyptischen Gottes Anubis ist kaum mehr als Gefäß erkennbar, verweist in ihrer sonderbaren Gestalt auf die Erfindungskraft des Stechers. In der Gestalt des tierköpfigen Gottes scheint die Ablehnung grotesker Missbildungen und Monster, wie die Götzenbilder in europäischen Reiseberichten gerne bezeichnet wurden, aufzuscheinen (siehe etwa Kat.Nr. V.9). Das Monströse tritt aber im Gewand der ägyptischen Weisheit auf, wie auch Fischer von Erlachs sprühende Phantasie durch ein Bildungsprogramm gebändigt und in historische Bahnen gelenkt ist. Im Ergebnis jedenfalls stellte der *Entwurff Einer Historischen Architectur* erstmals umfassend außereuropäische Bauwerke in den Horizont einer vergleichenden Architekturgeschichte.

¹ BERNAND / GRUZINSKI 1988. Siehe auch den neueren Aufsatz von RUBIÈS 2006. Für die Bedeutung dieser Debatte für die Kunstwissenschaft siehe NOVA 1995; AVINOAM SHALEM: Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context, in: Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte 4, 2005, S.101–119; Gerhard WOLF: Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien, in: Margit Mersch / Ulrike Ritzerfeld (Hrsg.): Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen, Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters, Berlin 2009, S. 39–62.

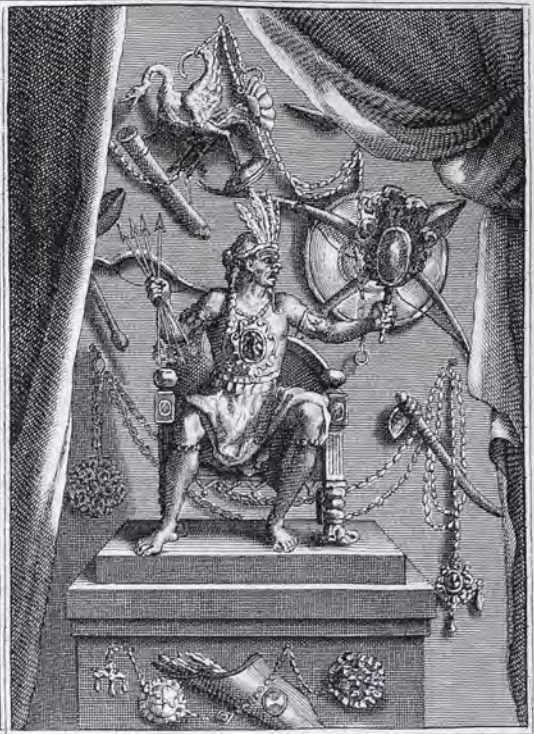
² Im Falle von Bartolomé de las Casas etwa siehe PAGDEN 1986, S. 119–145.

³ Siehe FRANCISCO D'OLANDA: I Trattati d'Arte, hrsg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 44; FRANCISCO DE HOLANDA: Da pintura antiga, hrsg. von José da Felicidade Alves, Lissabon 1984, S. 40. Siehe auch SYLVIA DESWARTES ROSA: Antiquité e nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda, in: Revue de l'art 68, 1985, S. 55–72. Zu Vasari, Francisco d'Olanda und Dust Muhammad siehe

- Matteo BURIONI: *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? Storia, antropologia e critica d'arte nelle Vite del Vasari*, in: Katja Burzer u.a. (Hrsg.): *Le Vite del Vasari. Genesis, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris. Genesis, Topoi, Rezeption*, Venedig 2010, S. 153–160, insb. S. 156–158.
- ⁴ Zu einer Fülle von Weltgeschichten, die im 16. Jahrhundert auf der gesamten Welt geschrieben wurden siehe Sanjay SUBRAHMANYAM: *On World Historians in the Sixteenth Century*, in: *Representations*, 91, 2005, S. 26–57. Zu Dust Muhammad siehe David J. ROXBURGH: *The Persian Album, 1400–1600. From Dispersal to Collection*, New Haven / London 2005, S. 275ff. u. S. 302ff.; David J. ROXBURGH: *Prefacing the Image. The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leiden 2001, S. 46–51 u. 133–144.
- ⁵ Die philosophischen Schriften von Leibniz, hg. von Carl Immanuel Gerhardt, 7 Bde., Berlin 1875–1890, Reprint Hildesheim 1978, Bd. 6, S. 616; zitiert nach Hubertus BUSCHE: *Monade und Licht. Die geheime Verbindung von Physik und Metaphysik bei Leibniz*, in: Carolin Bohlmann / Thomas Fink / Philipp Weiss (Hg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer - Spinoza und Leibniz*, Paderborn 2008, S. 155. Siehe zu dem hier nur ganz am Rande berührten Zusammenhang Hubertus BUSCHE: *Leibniz' Weg ins perspektivische Universum. Eine Harmonie im Zeitalter der Berechnung*, Hamburg 1997, S. 522–549.
- ⁶ Siehe dazu OECHSLIN 1986; DACOSTA KAUFMANN 1996; NEVILLE 2007. Sowie die Nachweise in der Edition von KUNOTH 1956.
- ⁷ POLLERROSS 1996.
- ⁸ Zum Kaiserstil siehe Hellmut LORENZ: *Dichtung und Wahrheit. Das Bild Johann Bernhard Fischers von Erlach in der Kunstgeschichte*, in: Friedrich Polleroß (Hrsg.): *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien 1995, S. 129–146; Andreas PEČAR: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karl VI. (1711–1740)*, Darmstadt 2003, S. 253–265.
- ⁹ Zur Bedeutung von Heraeus siehe HAMMARLUND 2005, insb. S. 101.
- ¹⁰ Oleg GRABAR: *A Preliminary Note on two Eighteenth-century Representations of Mekka and Medina*, in: Ders., *Islamic Visual Culture 1100–1800*, 4 Bde., Aldershot 2006, Bd. 2, S. 261–270. Ich danke Avinoam Shalem für den freundlichen Hinweis.
- ¹¹ Ebenda, S. 264f.
- ¹² Wie WYSS-GIACOSA 2006, S. 104 zeigen kann, verwendete Picart die 1717 erschienene, zweite Ausgabe von Reelant.
- ¹³ Darauf wies schon Kunoth hin, ohne allerdings Picart oder Reelant zu erwähnen. Siehe KUNOTH 1956, S. 103.
- ¹⁴ Besonders paradigmatisch sind die Veränderungen von Fischer am Trajansforum siehe ebenda, S. 71.
- ¹⁵ Zu Alvarez vergleiche die wenigen Informationen von Marica Milanese in ihrer Ramusio-Ausgabe: Marica MILANESI (Hrsg.): *Giovanni Battista Ramusio. Navigazione e Viaggi*, 6 Bde., Turin 1987–1988, Bd. 1, S. 77.
- ¹⁶ Ebenda, S. 214.
- ¹⁷ Zur Person von Balbi und seinem partiellen Plagiat des Reiseberichts von Federici siehe Olga PINTO (Hrsg.): *Viaggi di C. Federici e G. Balbi alle Indie Orientali*, Rom 1962, S. XXVI–XLIV.
- ¹⁸ Ebenda, S. 178.
- ¹⁹ Ebenda, S. 171–173.
- ²⁰ Für die Erläuterung der Termini siehe den Stellenkommentar ebenda, S. 288.
- ²¹ Ebenda, S. 338.
- ²² KUNOTH 1956, S. 110–112.
- ²³ Ebenda, S. 111.
- ²⁴ Ebenda, S. 145.
- ²⁵ Für eine umfassende Bau- und Ideengeschichte des Minaretts siehe Jonathan BLOOM: *The Minaret. Symbol of Islam*, Oxford 1989.
- ²⁶ KUNOTH 1956, S. 45f.
- ²⁷ Für Chatelin siehe schon POLLERROSS 1996, S. 201.
- ²⁸ Albert ILG: *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895, S. 515–522; Zu dem Briefwechsel zwischen Leibniz und Heraeus siehe HAMMARLUND 2005, S. 102, Anm. 17; Horst BREDEKAMP: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 138–141.
- ²⁹ KUNOTH 1956, S. 160–175.
- ³⁰ Ebenda, S. 164–166.
- ³¹ Der von Fischer erwähnte "Francesco Pichetti" ist mit Francesco Antonio Picchiatti (1617–1694) zu identifizieren. Für biographische Informationen siehe Adriana GAMBARDILLA: *Le opere di Francesco Antonio Picchiatti nelle chiese di Napoli*, Neapel 2004, S. 21–26.



VITZLIPUTLI.



TLALOH, ou TESCALIPUCA.



TESCALIPUCA représenté d'une autre façon.



PRÊTRES MEXICAINS.

Abb. 53

Die Götter Mexikos (Kat.Nr. I.1a, BANIER / PICART 1741, Bd. 7, Taf. nach S. 140)

Alles muss seine Ordnung haben

Fremde Götter und bekannte Allegorien

Cornelia Logemann

Nicht ohne Grund erinnern die mexikanischen Götterbilder in Bernard Picarts *Cérémonies* an antike Gottheiten (Abb. 53). Die antropomorphen Gestalten thronen mit den Insignien ihrer Macht und mit weiteren martialischen Attributen auf steinernen Postamenten. Keine hybriden Mensch-Tier-Gestalten, sondern menschliche Körper mit göttlichen Kräften werden hier präsentiert. Es sind Huitzilopochtli, Tlaloc und Tetzcalipoca, Hauptgötter der aztekischen Göttergemeinschaft, die nicht nur den missionarischen Eifer, sondern auch die Interpretationsfähigkeiten der Eroberer herausforderten. Eingehend legt der Text der *Cérémonies* (Kat.Nr. I.1a) die Ausgestaltung der Idole dar, nach denen die Bilder entstanden. Die zahlreichen Attribute entziehen sich jedoch zu Teilen der Deutung, denn alle diese Ornamente, Zeichen und Farben hätten eine geheimnisvolle Bedeutung.¹ Der Präsentationsmodus der mexikanischen Götter gibt den europäischen, an der Antike geschulten Blick des Stechers wieder, denn die stilistischen Merkmale der mesoamerikanischen Skulptur werden nicht übernommen.² Es ist eine Assoziation, die wohl auch intendiert war, denn der Gott Quetzalcouatl, den Picart ebenfalls abbildet, wird gleich schon im Text und in der Beischrift als „le Mercure des Mexicains“ bezeichnet.³ Ebenso wie die allegorische Interpretation der antiken Götterwelt seit Beginn der Frühen Neuzeit mehr und mehr geläufig wurde, behauptete sich das vor allen Dingen von humanistischen Autoren eingeübte Denk- und Argumentationsmuster auch bei der Auseinandersetzung mit dem Fremden. Das Pantheon der Römer und Griechen wurde im Falle der mesoamerikanischen Kulturen immer wieder als Vergleich bemüht.⁴ Die in der Ferne vorgefundenen Götterbilder werden bei Picart bezüglich der Materialität und Farbigkeit beschrieben, und die Attribute aufgelistet, um schließlich Vergleiche zu ziehen zum System der Götter in der Antike. Daraus erwächst die Er-

kenntnis, dass „Mercure qui étoit aussi le Plutus des Mexicains“ aufgrund seiner Funktion eher mit Saturn gleichgesetzt werden sollte.

In erster Linie bedeuten damit die fremden Mythen und Kulte „eine unerschöpfliche Quelle ingenieuser Ideen, komischer Bilder, interessanter Sujets, von Allegorien und Emblemen, deren mehr oder weniger glückliche Verwendung vom Geschmack und Talent abhängen“.⁵ Während aber in den Schriften der Chronisten und der Missionare euhemeristische (also von vergöttlichten historischen Personen ausgehende) und allegorische Deutungen der fremden Götterwelten durchaus konkurrieren, verschwimmt diese Differenz beim Blick auf die Bilder. Dient bei Banier in der *Explication historique des fables* die euhemeristische Deutung fremder Religionen vor allem der Legitimation des Christentums und dem Aufzeigen der Idolatrie paganer Gesellschaften, erscheint zugleich auch die allegorische Interpretation fremder Religionen für andere Zeitgenossen zulässig, wenn nicht erstrebenswerter, denn die vertraute Form der Allegorie schafft ebendort Ordnung, wo Fremdes, furchterregende Rituale und unbekannte Götter Unbehagen erzeugten.⁶ Wenn dies nicht im Text geschah, dann zumindest in den Bildern, denn die visuelle Ausgestaltung all dieser Abhandlungen offenbart eine eindeutige Bild-Sprache: Personifikationen und Allegorien kanalisiert den Blick Europas auf fremde Religionen. So sehr in den Schriften um Bedeutungsnuancen gerungen wird, so komplex viele (Frontispiz-)Illustrationen auch sind, die Visualisierung fremder Bräuche, religiöser Praktiken, Bildwerke, Objekte und Kostüme unterlag einer Homogenisierung des Fremden und Exotischen. Das dominierende bildgebende Verfahren war die Personifikation, die sich bereits im Umgang mit der paganen Vergangenheit bewährt hatte (und aus der Antike stammte). Die vollkommene Andersartigkeit jener Gesellschaften, die die Eroberer der Neuen Welt vorfanden, erwies sich

auch für die Geschichtsschreiber und Verfasser von Reiseberichten als große Herausforderung.⁷ Jedoch waren es die den Schriften beigegebenen Bilderzyklen, die viel einprägsamer die Interpretationen der Europäer verdeutlichten, denn hier agiert die Allegorie nicht nur als dekoratives Element, sondern übersetzt das Fremde in vertraute Formen.

Allegorie und Mythos

Das Nebeneinander von Göttern und Allegorien und die allegorische Mytheninterpretation übte man in Europa seit dem ausgehenden Mittelalter ein. Die moralische Interpretation der heidnischen Götterwelt wie etwa durch den *Fulgentius Metaphoralis* von John Ridevall setzte sich mehr und mehr durch, und die Verfügbarkeit mythologischer Stoffe vor allem durch den *Ovide moralisé*, der um die Wende zum 14. Jahrhundert moralische Deutungen der antiken Mythologie lieferte, tat ihr Übriges.⁸ Auch in den Texten Boccaccios wird die allegorische Ebene der antiken Welt für die Gegenwart beschworen, wenn dieser, wie Seznec es hervorhob, nach eigenen Regeln allegorische Deutungen für die verwendeten Stoffe suchte.⁹ Deutlicher noch fügt Christine de Pizan in ihren Schriften abstrakte Personifikationen und mythologische Figuren zusammen, denn wie diese Abstrakta waren die Götter der Vergangenheit nunmehr rein rhetorische Elemente – als Prosopopeia gewannen diese schließlich neue Relevanz.¹⁰ Die Allegorese sollte zunächst den Transfer zwischen heidnischen und christlichen Glaubensvorstellungen leisten, der Mythos präfigurierte damit die christliche Heilsaussage.¹¹

Die Koexistenz von Mythologemen und aktuellen Verkörperungen von Abstrakta bereitete in Frankreich unter anderem Jacques Legrande 1406 in seinem *Archiloge Sophie* vor. Legrande erwähnte bereits eingehend die Bedeutung mythologischer Quellen für die Dichtung, die er, wie auch seine Zeitgenossen, unter dem Begriff „poetrie“ zusammenfasste.¹²

Diese sehr verbreiteten Schriften waren allesamt mit aufwendigen Illustrationszyklen ausgestattet und zeitigten in ganz anderen Bereichen Effekte. Die Interpretation der göttlichen Metarmorphosen oder „mutations“ als verborgene Wahrheiten, als Schleier der zugrundeliegenden Geheimnisse

zieht sich als Motiv durch zahlreiche Rhetoriklehren.¹³ Die allegorische Deutung wird dabei als neues Kleid bezeichnet, das den antiken Mythologien übergestreift wird wie eine „nouvelle robe“, so heißt es im Kommentar zur französischen Übersetzung des Apuleius von 1522.¹⁴ Und Pierre Fabri in seiner *Grant et vray art de pleine rhétorique* von 1521 formuliert es so, dass sich unter den Decken der Dichter große Inhalte verbergen.¹⁵ Dass der Übergang zwischen Göttern und Personifikationen dabei als fließend wahrgenommen wird beziehungsweise für die Zeitgenossen keine Rolle spielte, lässt sich ebenso hinreichend belegen. So wird im *Chant royal* von 1548 aus der Feder des Thomas Sébillet das Erstellen einer geheimnisvollen Allegorie beschrieben: Die Figur, Gott oder Göttin, König oder Königin, Herr oder Dame, um die die Verse kreisen sollen, muss quasi von einem Schleier des Lobs eingehüllt werden.¹⁶ Dass diese Vorstellungen nicht nur in den Kreisen weniger Dichter zirkulierten, sondern sich paradigmatisch durch verschiedenste Medien zogen, offenbart sich schnell, denn die Verquickung von Abstrakta und mythologischen Figuren muss als eine verbreitete Tradition betrachtet werden, die sich insbesondere im Performativen weiterentwickelte.¹⁷ Die Installation dieser allegorischen Codes fand nicht mehr überwiegend in der Literatur oder in den Bildern statt. Armand Strubel weist in seiner Studie zur Entwicklung der Allegorie im Spätmittelalter darauf hin, dass das wesentliche Moment der allegorischen Aktivierung in der zeitgenössischen Festkultur stattfindet, weshalb nach seiner Ansicht von einer gewissen ‚Theatralisierung‘ der Allegorie zu sprechen wäre.¹⁸ In der höfischen Festkultur bildet sich dabei die wichtigste Kontaktzone zwischen allegorisierten Göttern und Personifikationen heraus. Die neuen Gewänder, von denen in den literarischen Texten so häufig die Rede ist, werden in den Zeremonien und Festen angelegt und dem Publikum vorgeführt, doch hier sind sie nur schlichte Maskeraden, die die Teilnehmer sich nach Belieben überstreifen konnten.¹⁹ Erst danach folgt nicht selten die Versterigung bestimmter Bildformen, denkt man beispielsweise an Cesare Ripa, der unter anderem die *Mascherata* zur Hochzeit Francesco di Medicis mit Johanna von Österreich

im Jahre 1565 als wesentliche Inspirationsquelle für seine *Iconologia* nutzt, in der Götter und personifizierte Abstrakta gleichberechtigt nebeneinander stehen.²⁰ Die Dokumentation dieser Ereignisse in aufwändigen Festbüchern mag der Etablierung mancher Ikonographien zugearbeitet und ihrerseits neue Interessen unterstützt haben. Im Festwesen selbst findet erstmals auch die Integration des Exotischen statt: Die Attraktion fremder Völker zeigt sich bei diversen Feierlichkeiten, in denen die Vorführungen fremder Ethnien eine Rolle spielte. Die Erdteilverpersonifikationen sind dabei einerseits ein Topos, der mehr und mehr bedient wurde, aber auch Präsentationen des ‚Wilden‘, der zwar Sprache, aber keine Religion besitzt.²¹ Diese ‚spielerische‘ Verbindung religionsloser und religiöser Sphären erweist sich auch in anderer Hinsicht als tragfähig. Denn umgekehrt war die performative Umsetzung von allegorischen Texten und ihre Auskleidung mit mythologischen Elementen in der Neuen Welt ein geeignetes Instrument didaktischer Vermittlung. Schon kurz nach dem Fall der Inka-Stadt Tenochtitlan begannen beispielsweise die spanischen Geistlichen, das öffentliche Festwesen zu etablieren, um der Missionierung zuzuarbeiten.²² Und auf säkularer Ebene inszenierten sich die Eroberer Mexikos in allegorischen Einzügen, sie ließen sich vor Augen der indigenen Bevölkerung als Apollo überhöhen und brachten den Kanon standardisierter europäischer Allegorien nach Amerika. Ebenso unternahm man in Brasilien den Versuch, durch Theater, das sowohl europäisch-christliche als auch brasilianisch-heidnische Elemente spielerisch verband, die Jesuitenmission voranzutreiben: Personifikationen treten miteinander in Interaktion, der Kampf Gut gegen Böse, der seit der *Psychomachia* als allegorisches Gebilde vermittelt wird, ist hier die Auseinandersetzung indigener ‚Dämonen‘ mit christlichen Tugend-Personifikationen.²³ Vor allem in der Fremde, in den neuen Kolonien, spielte diese Technik der Aneignung des ‚Exotischen‘ in vertraute Denksysteme eine bedeutsame Rolle, blickt man etwa auf die verbreiteten *Autos sacramentales* (religiöse Theaterstücke), die zunächst in Spanien, jedoch bald als Instrumente der Missionierung in den beiden Amerikas beliebt wurden und sich dort in Hybridformen weiterentwi-

ckelten.²⁴ Berühmt wurde dabei unter anderem Lope de Vegas zwischen 1598 und 1603 verfasstes Stück über die neuentdeckte Welt, *El nuevo mundo*, denn dort traten die Personifikation der Imagination Kolumbus, Religio und Idolatrie gemeinsam auf.²⁵ Diese theatralischen Dialoge zwischen den höchst unterschiedlichen kulturellen Identitäten waren damit zugleich eine der wichtigsten Kontaktzonen zwischen christlichem Europa und den heidnischen Territorien, in denen sich die Eroberer bewegten. Hervorzuheben sind ebenfalls die barocken *Autos sacramentales* der 1648 in Mexiko geborenen Sor Juana Inés de la Cruz, denn sie sind konzentrierte Versuche, die altmexikanische Kultur mit dem Christentum zu verbinden, Parallelen durch allegorische Deutungen und das Aufzeigen von Typologien herzustellen. Konsequenter wird hier der allegorische Modus bemüht, um mesoamerikanische Götterkulte mit dem Christentum zu vergleichen.²⁶ Ihr europäisches Bilddenken (und auch ihre Verwendung der einschlägigen Handbücher wie Cartari oder Juan Pérez de Moyas *Filosofía secreta*), mit der sie die aztekischen Kulte interpretiert, offenbart sich beispielsweise in Triumphbögen für den Einzug des Marqués de la Laguna 1680 in Mexiko, in dem griechisch-römische Mythologie im Gesamtkonzept mit aztekischer Mythologie korrespondiert.²⁷ Ist das Rahmenwerk aus Prosopopeia, Emblemen und Allegorien hier in die Rituale des Festwesens integriert, zeigt sich daran, wie die allegorischen Ebenen dieser Erzählungen zur Interpretation werden: Teilnehmer und Zuschauer dieser Ereignisse werden zum integralen Bestandteil der allegorischen Erzählung. Eine augenfällige Parallelerscheinung sind diese allegorischen Rahmen allemal in den illustrierten Büchern der Zeit, in denen die festlichen Architekturen, die auf dem Frontispiz oder dem Titelkupfer den Weg ins Buch öffnen, genau mit jener Bildsprache operieren, die immer wieder performativ vermittelt wird.

Eröffnungen

Die ‚Disziplinierung‘ fremder Religionen in allegorischen Kompositionen, die den Triumph des Christentums über andere Kulte anzeigen sollten, begegnet ausnehmend häufig. Wenn schon Johannes Stamlers 1508 in Augsburg verlegter

Prosadialog um die Bekehrung eines Juden und eines Apostaten, der *Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus*, von einem allegorischen Frontispiz Hans Burgkmairs eingeleitet wird, so verdeutlicht dies, dass Allegorien und Personifikationen das Mittel erster Wahl sind, Texten ein visuelles Signet zu verleihen und komplexe Sachverhalte in allegorischer Verschränkung wiederzugeben.²⁸ So, wie Sancta Mater Ecclesia hier ihre Überlegenheit in der Anordnung der je als Personifikationen aufgefassten fremden Religionen demonstriert, wird der Blick auf fremde Religionen kanalisiert.²⁹ Verweist etwa dieser frühe Religionsdialog Stammers vor allem auf die performativ-diskursive Dimension im Umgang mit anderen Glaubensrichtungen, nämlich die Auseinandersetzung des Christentums mit heidnischen Gefahren im Rahmen von Mysterienspielen, so wird vielleicht deutlich, wie vertraut der Anblick solcher allego-

rischen Kompositionen für Zeitgenossen gewesen sein muss (Abb. 54). Das Buch wird durch das allegorische Frontispiz zu einer Bühne, auf der die Hauptakteure dargestellt werden. Unter der einzig wahren Kirche, die als weibliche Personifikation unter dem zentralen Baldachin thront, entspringt die Quelle der Weisheit bei den „disputatores“. Als Gegenbild zum Christentum sitzen in symmetrischer Anordnung vier Frauengestalten als Personifikationen der Häresien und des Heidentums. Jede wird durch einen Schild mit Namensaufschrift identifiziert – „Gentilitas“, „Sinagoga“, „Tartarica“ und „Saracena“, jede hält eine gebrochene Lanze, deren Wimpel offenbar den Haupt-Abgott nennt (bei Judentum und Sarazenen wurden diese wohl vertauscht).

Dass es sich dabei keineswegs um eine rein dekorative Angelegenheit handelt, beweisen nicht zuletzt die Beischriften und Erklärungen, mit denen die komplexen Kompositionen versehen werden. Die auf den ersten Blick verschlungenen und mit Attributen überladenen Arrangements aus allegorischen Figuren und Exempla werden mit detaillierten Bilderklärungen dem Gesamtwerk vorangestellt. Hierbei wirkten oftmals berühmtere Kupferstecher als bei der weiteren Ausgestaltung eines Werks, was nicht zuletzt von der wichtigen Funktion des Frontispiz' zeugt. Nicht selten werden farbige Akzente gesetzt, um dem Betrachter offenbar für das Kommende den richtigen Interpretationsschlüssel in die Hand zu geben. Jaques Basnages und Abraham Alewyns *T Groot Waerelds Tafereel* (Kat.Nr. IV.4) wird mit je einem kolorierten Frontispiz eingeleitet, über deren Ikonographie ein umfangreicher Text sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Buches Auskunft gibt (Abb. 55 und Farbtafel 5).³⁰ Zentral steht die „schoone Maagd“ im ersten Tittelkupfer mit der Dornenkrone auf dem Haupt. Die Vertreter der fernen Kontinente knien vor dem Altar und der geöffneten Heiligen Schrift und signalisieren dem Leser den weltumspannenden Anspruch des Christentums.³¹ Folgerichtig sind im Auftakt zum Neuen Testament die Heiden auf dem Globus als ‚Welt‘ inkorporiert, der von „Gods Kerk“, die einen Kranz aus Rosen und Flügel am Kopf und einem siebenteiligen Gürtel (für die sieben Zeitalter) hat, gehal-



Abb. 54
Die „Heilige Mutter Kirche“ umgeben von fremden Religionen (Johannes STAMLER/Hans BURGKMAIR [der Ältere]: *Dyalogus De Diversarum Gentium Sectis Et Mundi Religionibus*, Augsburg 1508, Titelblatt)



TOT AMSTERDAM, by IACOBUS LINDENBERG.
Met Privilegie Voor 25 Jaaren.

Abb. 55

Allegorie auf das Neue Testament (Kat.Nr. IV.4, BASNAGE / ALEWYN 1707, 2. Buch, Frontispiz)

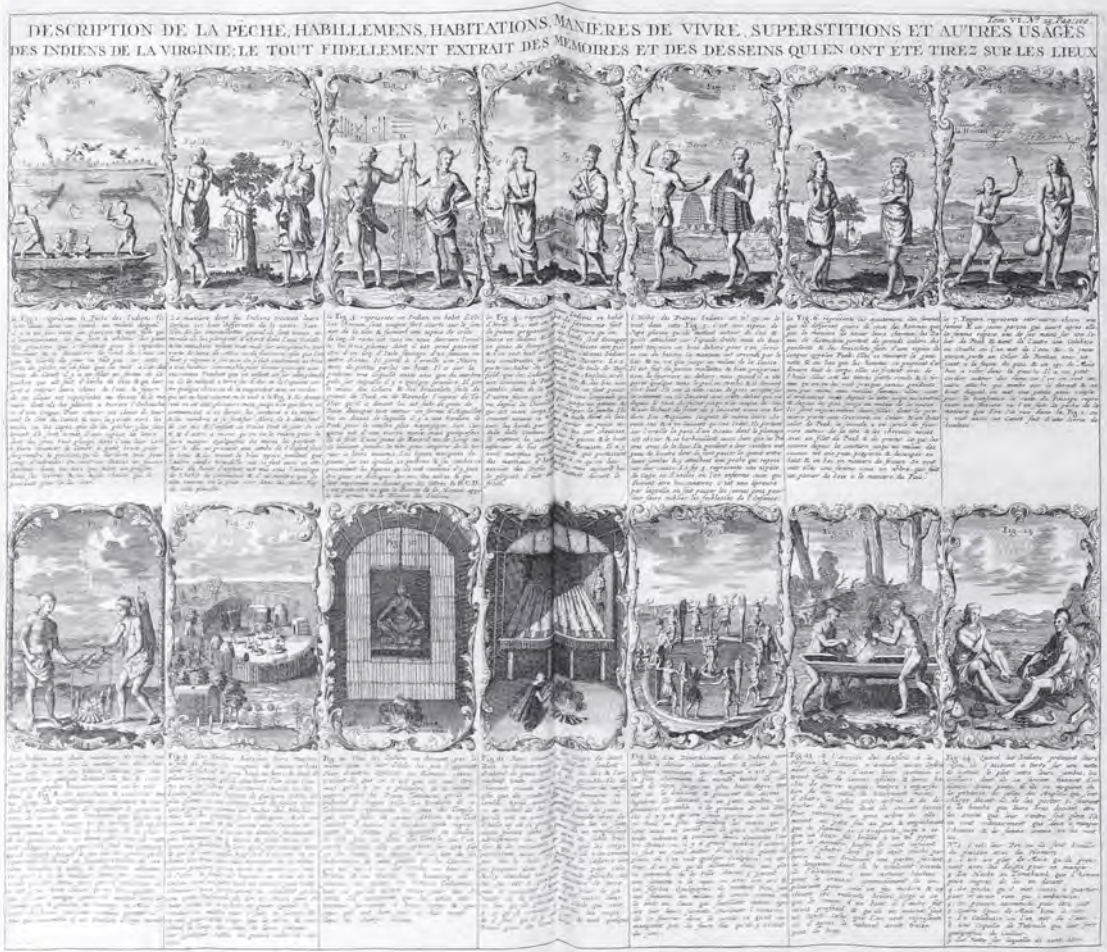


Abb. 56

Bräuche und Bekleidung der Indianer in Virginia (Kat.Nr. V.23, CHATELAIN 1732, Bd. 6, Taf. nach S. 100)

ten wird: Sie schiebt das Sternentuch als Zeichen der Finsternis beiseite.³² Die Überlegenheit des Christentums wird so dem folgenden Text als Selbstverständlichkeit vorangestellt. Der Globus ist dabei zugleich Ausdruck des allwissenden Blickwinkels auf die Welt der Heiden.³³ Doch die Verschränkung europäischer Bildsprache mit dem Fremden ist in der Wirkung weit aus raffinierter, und das tradierte System allegorischer Bildsprache wird auf diesem Wege zum Instrument der Kolonialisierung und Ausdruck kultureller Überlegenheit. Die Begegnung der Allegorie der Schifffahrt mit den Personifikationen Afrikas, Asiens und Amerikas ist im *Atlas Historique* (Kat.Nr. V.23) nicht nur eine geläufige Bildformel, sondern auch eine detaillierte Präsentation exotischer Flora und Fauna. Merkur, der als Bote der Alten Welt über dieser Szene steht, prä-

sentierte zugleich die Waren, die mit den schönen Körpern der allegorischen Frauengestalten verknüpft werden (Abb. 56). Geradezu inflationär bevölkern antikisierte Gestalten und Personifikationen die Bücher der frühneuzeitlichen Reiseberichte und Weltgeschichten: Da schreibt Clio die Geschichte Amerikas nieder, dort vermessen Navigation, Physik, Geometrie und Astronomie die Welt.³⁴ Sukzessive schleicht sich auf diesem Wege die Negativ-Charakterisierung des heidnisch-häretischen Anderen ein. Die *Neueröffnete ottomanische Pforte* (Kat.Nr. IV.9) erweist sich bei näherem Hinsehen als wenig subversive Kultur- und Herrschaftskritik. Während rechts Discordia und Disciplina militaris die Grausamkeit des Sultans akzentuieren, steht auf der linken Bildseite im allegorischen Gewand der Täuschung ein Sinnbild der falschen Religion; Midasoh-

ren verweisen auf die schlechte Herrschaft, und der von der zentralen Figur in der Hand ausgehende Schwamm gerät zum Sinnbild für die Ausbeutung der Untertanen. Orientalisierte Gewänder und ein paar Halbmonde verfremden dieses genuin europäische Ausdrucksmittel der Personifikation nur leicht, um der Didaktik des Frontispiz zuzuarbeiten. Die Personifikationen in den Frontispiz-Illustrationen erweisen sich als Kommentarfiguren, die Werkintention und -anspruch offenlegen. Die Chiffren des Fremden – wie etwa die orientalisierende Gewandung in der *Neu-eröffneten ottomanischen Pforte* oder ein Halbmond auf den Köpfen heidnischer Figuren – begegnen dabei in verschiedensten Kontexten.

Dass der ethnographische Blick auf fremde Welten immer auch Auskunft über den Beobachtenden gibt, erscheint angesichts der frühneuzeitlichen Inszenierungen der Fremdheit eine naheliegende Schlussfolgerung. Denn suggerieren zwar Fotografien seit dem 19. Jahrhundert die unverstellte Augenzeugenschaft, ist jegliches Mittel der Dokumentation letztendlich doch der Wissensanordnung und -aufbereitung durch den Beobachter unterworfen. Schon Montaigne beschrieb, dass das menschliche Auge die Dinge nur so wahrnehmen kann, wie es sie erkennt, weshalb das Klassifizieren, Beschreiben und Ähnliches zum Problem beim Sammeln exotischer Artefakte werden konnte.³⁵ Und Peter Mason hob die Bedeutung der Frontispize nicht nur aufgrund ihrer paradigmatischen Einführung in den Text hervor, sondern auch, weil ethnographische Artefakte hier in besonderer Weise präsentiert wurden.³⁶ Die Ordnung, die in den Frontispiz-Architekturen vorgeführt wird, spiegelt die Ordnung des Gesamtwerks, womit die allegorische Darstellung der fremden Religion per se als Ausdruck der Überlegenheit erscheint. Hier wird der Prozess der symbolischen Aneignung des Anderen am deutlichsten, indem die fremden Formen in das vertraute Gewand allegorischer Bildsprache gebracht werden: JanMohamed bezeichnete diese Herstellung dualistischer Beschreibungsstrukturen als „Manichean Allegory“.³⁷ James Clifford schließlich verwendet den Begriff der Allegorie als Äquivalent zur Interpretation und meint damit offenbar jene impliziten Allegori-

en, die Walter Benjamin am Beispiel des deutschen Trauerspiels aufzeigte.³⁸ Abgesehen davon lässt Clifford aufscheinen, inwiefern die visuelle Oberfläche, mit der sich der Autor dem Beschreibungsgegenstand nähert, bedeutsam ist. Nach dieser Ansicht scheint es, dass die Unterscheidung zwischen Lafitaus allegorischem Frontispiz zu den *Moeurs des sauvages des amériquains* (Kat. Nr. I.6 mit Abb.) und der direkten Involvierung des Lesers durch photographische Dokumentation späterer ethnographischer Arbeiten nur eine graduelle Differenzierung sein kann.³⁹ Der Stich zu Lafitaus Werk legt den Modus seiner Analyse gänzlich offen, ist doch neben dem exotischen Inventar aus der Neuen Welt das Erbe der griechischen und ägyptischen Antike gestellt. Das Christentum steht mit seinem Erlösungsversprechen im Fokus der Komposition, und verdeutlicht zugleich die Prioritäten von Lafitaus Studien. Lafitaus Vorstellung von einer einheitlichen Natur-Religion, die noch vor der Zeit der Sinflut begann, ist ebenso vereinheitlichender Schlüssel bei der Betrachtung fremder Religionen wie die Ausstaffierung der Beschreibungen mit allegorischen Randgestalten, die die groß angelegten Unternehmungen nicht nur in ihren Titelblättern, sondern auch in ihrer Herangehensweise einen.⁴⁰ Wenngleich Cliffords gewähltes Bildbeispiel nur am Rande für seinen Ansatz relevant erscheint, darf die visuelle Ausgestaltung ethnographischer Schriften der Frühen Neuzeit – nämlich die Omnipräsenz allegorischer Kompositionen und Personifikationen – nicht unterschätzt werden.⁴¹ Der Vergleich mit europäischer Vergangenheit, der in den *Moeurs des sauvages des amériquains* immer wieder bemüht wird, basiert auf dem bildhaften Denken des Beobachters. Dass der allegorische Modus in der Frühen Neuzeit die ethnographische Literatur prägte, hat bereits Gisi entscheidend herausgearbeitet.⁴² Jedoch bezogen sich diese und vergleichbare Untersuchungen bisher auf die schriftlichen Zeugnisse. Viel entscheidender ist, wie die visuelle Aneignung der fremden Welten erfolgte, denn hier, so zeigt sich, ist der allegorische Bildmodus viel offensichtlicher durchgeführt worden: Die Konfrontation mit den Kulturen der Neuen Welt ist die Begegnung eines stummen (der neuen Sprachen meist nicht mächtigen) Beobachters mit fremden Bildern. In

Unkenntnis der Sprache des Untersuchungsgegenstands kommt der bildhaften Beschreibung die primäre Rolle zu.⁴³ Nach der Eröffnung des Buches und dem Aufbau des allegorischen Rahmenwerks, bei dem die Überlegenheit des Christentums qua Bildstruktur demonstriert werden soll, müssen in konsequenter Weise auch die Objekte der Beschreibung in dieses System eingeordnet werden.

Neue Götter in alten Gewändern

Der Kontakt mit der indigenen Bevölkerung Amerikas brachte die Schwierigkeit mit sich, eine fremde, aber zugleich hochentwickelte Religion beschreiben und analysieren zu müssen. Natürlich lieferte die pagane Vergangenheit Europas eine nahezu perfekte Vergleichsebene, die sich durch die koloniale Literatur zieht. Schon bei der Eroberung Mexikos erwähnte vielleicht sogar Hernán Cortés selbst diese Analogie der amerikanischen Hochkulturen zu den griechischen Göttern. Explizit wird dies etwa von Petrus Martyr in *de Orbe Novo* formuliert, der diesen Zusammenhang für die Aztekische Kultur weiterentwickelte, um noch darüber hinaus den Menschen der Neuen Welt in ein goldenes Zeitalter über die Gesellschaft der Antike zu erheben.⁴⁴ Grundsteine für den Vergleich der aztekischen mit den europäischen Göttern der klassischen Antike hat wohl vor allem Pignoria mit der Erweiterung von Vincenzo Cartaris *Le vere e nuove imagini degli dei antichi* (Kat.Nr. II.14) gelegt. Die Darstellungen der aztekischen Götter wurden beispielsweise mit ägyptischen Gottheiten verglichen, wenn neben den Gott Omeotl, fälschlicherweise als Homoyoca beschrieben, die Figur des Osiris nach der *Mensa Isiaca* gestellt wird.⁴⁵ Doch für die christlichen Autoren der Frühen Neuzeit wurde der Vergleich zwischen europäischer Antike und der fremdartig empfundenen Gegenwart in den neuen Kolonien zum geläufigsten Ausdrucksmittel. So stellt etwa der Franziskaner Bernardino de Sahagún in seiner *Historia General de las Cosas de Nueva España* (1569) die Hauptgottheiten der Azteken in einer Art Pantheon an den Anfang seines Geschichtswerkes und vergleicht die heidnischen Götter mit den antiken Bewohnern des Olympos, so dass Huitzilopochtli zu einem neuen Hercules,



Abb. 57

Die aztekische Göttin Tlacuilteutl (Bernhardino de SAHAGÚN: *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 1575–1577, Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 218, fol. 11r)

Tezalipoca zu einem Jupiter, und Chicomecoatl zur Ceres wird. Die Göttin Tlacuilteutl wird vom Autor als „diosa de las cosas carnales“ gedeutet, wie es auch die Beischrift im *Codex Florentinus* deutlich vermittelt (Abb. 57).⁴⁶ Sahagún unternimmt damit eine konsequente allegorische Deutung des aztekischen Götterkosmos, indem er die den antiken Göttern zugewiesenen Eigenschaften auf die mexikanischen Götter und ihr Aussehen überträgt.⁴⁷ Aus diesem Vergleich machen andere Zeitgenossen wie José de Acosta wiederum eine Kritik an der in den Americas vorgefundenen paganen Welt – die hartnäckige Idolatrie der indigenen Völker und die Resistenz gegen missionarisches Bemühen erklärte dieser sich mit dem niedrigeren Kulturstand der Azteken, Inkas oder Mayas und führte, wie er eben die antiken Götter konsequent euhemeristisch deutete, die vorgefundenen Gottheiten der Inkas und der Azteken auf historische Personen zurück.⁴⁸ Das allegori-

sche Denken war stets gegenwärtig bei der Beschäftigung mit fremden Religionen, denn es bot einerseits ganz offensichtlich das einzig verfügbare Begriffsinstrumentarium, und verhiess andererseits die Möglichkeit, sich dem Geheimnisvollen zu nähern. Bernard Picart selbst konzediert mit Hinblick auf die Komplexität indischer Religion die Notwendigkeit, die Schriften fremder Kulturen zu studieren, um die verborgenen Geheimnisse und allegorischen Fiktionen zu verstehen.⁴⁹ Die Grenzen des Verstehens wurden durch allegorisches Sprechen über Nicht-Verstehbares artikuliert. Der Beschreibungsmodus verweist damit auf das Geheimnis und die Fremdheit der anderen Religionen.⁵⁰

Die Abstraktionsleistung, die die allegorischen Kompositionen vorführen, können gleichzeitig als Ausdruck kultureller Superiorität gelesen werden. Spätestens im 19. Jahrhundert wurde eingehend über die Fähigkeiten ‚primitiver Kulturen‘ diskutiert, komplexe Allegorien herzustellen, und andererseits versuchte man, das allegorische Denken in eine kulturelle Entwicklungsstufe einzuordnen. Das Erkennen allegorischer Strukturen in den religiösen Kulturen fremder Ethnien ist demzufolge zugleich als Zuweisung einer höheren Kulturstufe zu verstehen, denn damit könne sich ein Volk über die Verehrung des bloßen Fetisch erheben.⁵¹ Die Fähigkeit, selbst Personifikationen und Allegorien zu erschaffen, spricht El Inca Garcilaso da la Vega der indigenen Bevölkerung ab und beschreibt, weshalb sichtbare, alltägliche Dinge angebetet wurden.⁵² Nach Ansicht von Garcilaso gab es in der andinen Religion keine Vorstellung von Idolen im europäischen Sinne – der Begriff *huaca* aus der Sprache der Quechua beschreibe alle heiligen, bemerkenswerten Dinge. Den vergleichenden Modus von Garcilaso übernahm prominent im späteren 17. Jahrhundert Bernard Fontenelle, der, ganz in der Traditionslinie Lafitaus, zwischen griechisch-römischer Kultur der Antike und den amerikanischen Indianern Vergleiche zog.⁵³ Bartholomé de las Casas etwa orientiert sich in seiner Beschreibung der Inka-Kultur an der aristotelischen Vorstellung, dass Politik und Kultur mit der Entwicklung der Religion parallel geführt werden müssen. Trotz aller idolatrischen Tendenzen der amerindiani-

schen Kulturen geht Las Casas davon aus, dass allen Götzenkulturen die Spur des die Menschheit verbindenden gemeinsamen Monotheismus innewohnt.⁵⁴

Personifikation statt Individuum

Eine der berühmtesten visuellen Signaturen früher ethnographischer Bücher ist sicher die Personifikation der Amerika, die etwa in der Allegorie auf die Ankunft des Kolumbus in der Neuen Welt nach Jan van der Straet gezeigt ist. Die allegorische Frauengestalt in den *Nova Reperta* präsentiert die Kostbarkeiten der neuen Welt und ist die körperliche Verheissung neuen Reichtums. Dabei personifiziert sie einerseits die indigene Bevölkerung der mesoamerikanischen Hochkulturen und andererseits jene Stämme, denen Lafitau im Norden und André Thevet⁵⁵ auf seiner Brasilienreise begegnete. Immer wieder erscheinen die Bewohner der entfernten Kontinente wie Statisten in den sorgsam durchdachten Arrangements der Kupferstiche. Ihre entkleideten Körper verweisen auf das Ideal des guten Wilden, ihre exotischen Attribute offerieren dem Betrachter neue Waren und wecken Neugier ebenso wie vielerlei Begehrlichkeit. Giordano Bruno kommentiert in seiner satirischen Allegorie *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) den Status der Indianer, indem er den Spöttergott Momus die Wesen der neuen Welt als nicht-menschlich beschreiben lässt.⁵⁶ Der nicht-menschliche Status wird in den Bildfolgen allemal deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Dokumentation der Indigenen, ihre Kleidung und ihre Waffen, die Gegenstände des täglichen Gebrauchs, erfolgen im selben Bildmodus, wie auch zeitgenössische Trachtenbücher gestaltet sind, und letztendlich ebenso, wie Cesare Ripas abstrakte Personifikationen mit Attributen ausgestattet werden – Wesen, die schon auf den ersten Blick einer anderen Daseinsform zugeordnet werden als der individuelle Mensch, der statt kennzeichnender Werkzeuge und Symbolen einen Namen trägt.⁵⁷ So geraten die idyllisch kombinierten Porträts der Indianer zu Abbildern des Idealtypischen – nicht als Individuen, sondern stets als Verkörperung einer Gemeinschaft sind die Figuren zu lesen. Wenn Châtelain in seinem *Atlas historique* (Kat.Nr. V.23) beispielsweise die Ureinwohner von Virginia dokumentiert, greift



Abb. 58

Titelblatt zum dritten Teil der *America*-Serie von De Bry mit Menschenfressern und Götzendienern in Brasilien (Hans STADEN / Jean de LÉRY: *Brasilia*, Frankfurt a.M., 1593, Titelblatt; vgl. Kat.Nr. V.1)

er nicht nur sehr deutlich auf die Vorlagen von Theodor de Bry zurück, sondern erzeugt mit den in klassischem Kontrapost dargestellten Personen auch einen genuin europäischen Bildeindruck.⁵⁸ Der Bogen in der Hand der Rückenfigur (Abb. 56) im oberen Register des Stiches gerät genauso zum Attribut einer allegorischen Figur, wie Köcher, Lendenschurz und Feder primär für die Personifikation Amerikas verwendet werden. Alle Figuren der Reihe, die Châtelain hier abbildet, lassen sich auch in anderen Kontexten wiederfinden. Die Darstellung fremder Ethnien erfolgt in wiederkehrenden Stereotypen, die zu einem nicht geringen Teil aus der Beschäftigung und Dokumentation mit der griechischen und römischen Antike resultieren. Die Vertreter der fremden Kontinente werden zu Personifikationen der fremdartigen Gebräuche und eignen sich so für eine schnelle Kategorisierung – wenn etwa auf dem Frontispiz der 1593 in Frankfurt gedruckten Brasilien-Reisebeschreibung des Johannes Staden die herzhaft in menschliches Fleisch hineinbeissenden Tupinamba-Indianer zu universal verwendbaren Chiffren des Kannibalismus werden (Abb. 58) oder die Algonkin-Indianer auf dem Frontispiz zu Sir Walter Raleighs *Briefe and true report of the new found land of Virginia* zu Sinnbildern der idealtypischen Gesellschaft geraten.⁵⁹

¹ „Tous ces ornemens, ces marques & ces couleurs avoient leur signification mystérieuse [...]“. Dieses Zitat aus der *Histoire du Conquête de Mexique* zitiert in: BANIER / PICART 1741 (Kat.Nr. I.1a), Bd. 7, S. 141.

² Zu den Picart-Stichen und der deutlichen Analogie zu römischen Götterdarstellungen vgl. POHL / LYONS 2010, S. 36.

³ Verónica A. GUTIÉRREZ: Qzetzalcoatl's enlightenment city. A close reading of Bernard Picart's engraving of Cholollan/Cholula, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 251–270, arbeitet die Quellen heraus, aus denen sich Picarts Dokumentation der mesoamerikanischen Götter speist.

⁴ TREXLER 1992, bes. S. 286.

⁵ Louis DE JAUCOURT: Mythologie, in: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751–1780, Bd. X, S. 650–653:

„[U]ne source inépuisable d'idées ingénieuses, d'images riantes, de sujets intéressants, d'allégories, d'emblèmes dont l'usage plus ou moins heureux dépend du goût et du génie.“

⁶ GOCKEL 1981, S. 33. Banier sieht, so Gockel, in allegorischen Deutungen des Mythos vor allem das Problem, dass die Widersprüche des Mythos überdeckt werden, vgl. ebd. S. 37. Erst unter Winckelmann erfolge schließlich die Vereinigung mythologischer und allegorischer Deutungsverfahren.

⁷ Dazu PAGDEN 1986; RABIN 1999; MACCORMACK 1991; MACCORMACK 1995; MACCORMACK 2007; LUPHER 2003; HAASE / REINHOLD 1994.

⁸ BRISSON 2004, S. 134. Vgl. allgemeiner zur Thematik HORN / WALTER 1997; auch GOMBRICH 1986 [1948] beschreibt in seinen *Icones Symbolicae* die Zusammenführung von mythologischen Elementen mit abstrakten Tugenden am Beispiel von John Ridevalls Beschreibungen der antiken Götter, die er der Klassifizierung in Tugenden und Laster unterzog.

⁹ Vgl. beispielsweise SEZNEC 1990 [1940], S. 167; TESKEY 1996; ALLEN 1970.

¹⁰ Allgemeiner vgl. James J. PAXSON: *The poetics of personification*, Cambridge 1994.

¹¹ Brigitte HEGE: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium*, Buch XIV, Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung, Tübingen 1997, S. 7. Vgl. zur Allegorese der Mythologie auch HÄFNER 2003.

¹² Jacques LEGRANDE: *Archiloge Sophie. Livre de Bonnes Meurs*, hg. und eingel. von Evencio Beltran, Genf, Paris 1986, 25, S. 149: „Poetrie est science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler“. Dazu CAMPAGNE 1996, S. 1.

¹³ Vgl. zusammenfassend TAMBLING 2010, S. 28–32; für den Ursprung dieser Deutungstraditionen u. a. Susanne Conklin AKBARI: *Seeing through the veil. Optical theory and medieval allegory*, Toronto 2004.

¹⁴ CAMPAGNE 1996, S. 9.

¹⁵ Pierre FABRI: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, hrsg. von Alexandre Héron, Genf 1969, S. 6–7: „[S]oubz les couvertures des poetes sont muscez les grandes substances“.

¹⁶ Thomas SÉBILLET: *Art poétique françois*, hrsg. v. Félix GaiFFE / Francis Goyet, Paris u. a. 1988, S. 137: „[M]atière d'un chant Royal est une allégorie obscure enveloppant sous son voile louange de Dieu ou Déesse, Roi ou Reine, Seigneur ou Dame: laquelle autant ingénieusement déduite que trouvée, se doit continuer jusques à la fin le plus pertinemment que faire se peut : et conclure enfin ce

- que tu prétends toucher en allégorie avec propos et raison. Sa structure est de cinq couplets unisonnes en rime, et égaux en nombre de vers, suivant la proportion mentionnée au chapitre précédent [...]“ Vgl. dazu auch RANDALL 1999.
- ¹⁷ Darauf weist auch BRISSON 2004, S. 138.
- ¹⁸ Armand STRUBEL: „Grant senefiance a“. Allégorie et Littérature au Moyen Âge, Paris 2002, S. 255.
- ¹⁹ So etwa der Empfang Mary Tudors, Gemahlin Ludwigs XII. in Paris im Jahre 1514, bei dem „mynerve est prudence“ und „dyana est france la fertile“ zu einer lapidaren Zuweisung durch den Entwerfer des Programms, Pierre de Gringoire, wird, dazu SEZNEC 1990 (1940), S. 67; Brigitte WALBE: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Frankfurt a.M. 1974, S. 41.
- ²⁰ Stefano PIERGUIDI: „Dare forma humana a l’Honore et a la Virtù“. Giovanni Guerra (1544–1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all’Iconologia di Cesare Ripa, Rom 2008, S. 191–209.
- ²¹ HODGEN 1964, S. 112, verweist auf den Einzug nach Rouen 1506, konzipiert von Thomas Aubert, in denen Indianer offenbar erstmals als Wilde realiter vorgeführt wurden – auf einer Bedeutungsebene mit den sonstigen Personifikationen. Vgl. zur Präsentation von Indianern in Europa: Alden T. VAUGHAN: Transatlantic encounters: American Indians in Britain, 1500–1776, Cambridge, Mass. 2006. Vgl. auch MASON 1998, S. 39, zur druckgraphischen Integration des Exotischen durch Étienne Delaune. Für die Festkultur in Deutschland siehe BUJOK 2004 und die Beiträge in LEITCH 2010; Robert Ralston CAWLEY: The Voyagers and Elizabethan Drama, New York 1966, für Beispiele am englischen Hof.
- ²² Dazu Linda Ann CURCIO: The great festivals of colonial Mexico City. Performing power and identity, Mexiko 2004, S. 3.
- ²³ Vgl. etwa Fernando Amado AYMORÉ: Die Jesuiten im kolonialen Brasilien. Katechese als Kulturpolitik und Gesellschaftsphänomen (1549–1760), Frankfurt a. M. 2009.
- ²⁴ Veronika BEUCKER: La vida es un horrible engaño. Leben und dramatisches Werk der mexikanischen Autorin Elena Garro, Frankfurt 2010, S. 81, verweist etwa auf die Verbindung von Atztekischem und spanischem Theater.
- ²⁵ Allen CARREY-WEBB: Other-Fashioning. The Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega’s *El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in: René Jara / Nicholas Spadaccini (Hrsg.): *Amerindian images and the legacy of Columbus*, Minneapolis 1992, S. 425–451, hier S. 426, hebt hervor, dass die Indianer hier „are represented as a fully established Other society – in their own setting, with their own social hierarchy [...]“. Das Stück suggeriere, dass die Indios nicht zum Christentum konvertieren, aber von der Teufels- zur Gottesanbetung übergehen müssten.
- ²⁶ Sor Juana versucht beispielsweise in *El divino Narciso* eine ihrer typologischen Deutungen, nämlich den atztekischen Kult, eine Figur des Huitzilopochtli aus Opferblut und Samen zu formen und einzuverleiben, als Präfiguration der Eucharistie zu sehen, dazu Michelle A. GONZÁLEZ: Seeing Beauty within Torment. Sor Juana Inés de la Cruz and the Baroque in New Spain, in: María Pilar Aquino u.a. (Hrsg.): *A reader in Latina feminist theology: religion and justice*, Austin 2002, S. 3–22, hier S. 13, zum Beispiel auch KRUMPEL 2004, S. 96.
- ²⁷ Kelly DONAHUE-WALLACE: Art and architecture of vicegeneral Latin America, 1521–1821, Mexiko 2008, S. 161; zu den Quellen von Sor Juanas Entwürfen vgl. Octavio PAZ: Sor Juana, or, The traps of faith, Cambridge, Mass. 1984, S. 155–168.
- ²⁸ HODGEN 1964, S. 216; Cora DIETL: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum, Berlin 2005, S. 375.
- ²⁹ Zum Frontispiz Burgkmaiers vgl. Helmut GIER / Johannes JANOTA (Hrsg.): Augsburgs Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 259.
- ³⁰ Die Stiche stammen von Romeyn de Hooghe 1702.
- ³¹ Die Beschreibung findet sich ebenauf S. 6 und ist ebenfalls mit zwei farbigen Vignetten hervorgehoben: „In’t midden van die nood verschynt een schoone Maagd, Die tot haar hoofdriaad de kroon van Christus draagd, En’t Nieuw Verbund verbeeld, de Heil’ge Geest van boven, Heest haar starrekleed vab’t aanzicht afgeschooven, Wyl’t edel hals karkant, dat glansryk gloort en speelt, De zeven Tempelen van Asien verbeeld, En stuit het witte kleed tot deksel voor haar leden [...]Daar Gods Geheimboek legt onslooten voor haar’ oogen, Europa neêr geknielt, America geboogen, ’t Ryk Asia bestraalt door’t Goddelyke Licht, En Africa verneert voor’t Heilig Aangezicht.“
- ³² „Men ziet ter linkerhand Gods Kerk, met Zonnestraalen, In’t sneeuw-wit heemels kleed roemruchtig zegepraalen, Wiens hoofd en schouderen, waarom de haarlok zwiert, Zyn met een Roozekrans en vleugelen geciert, Zy heeft haar lendenen omgort met zeven banden Der zeen eeuwen, zwaait, ten spyt der Wingelanden, De Vreedeveer, enschuift het duister Starrekleed Van’s Waerelds aangezicht, waar in de volheid treed, Der blinde Heidenen, die God noch Christus kennen [...]“

- ³³ Der Blick auf fremde Welten ändert sich spätestens mit neuen Erkenntnissen der Kosmographie und der kartographischen Dokumentation der Welt, denn der Beschreibende nimmt einen allwissenden Blickwinkel ein, wie schon in Rekurs auf Apians *Cosmographia* von RANDALL 1999, S. 905, zu zeigen versucht wurde.
- ³⁴ „L'Asie & ses parfums, les trésors de l'Afrique,/ Et de l'une de l'autre Amerique/ Les dons rares et précieux/ Au-delà de chaque Tropique/Demeurent encore inconnus à nos yeux:/ Si l'art ingénieux de voyager sur l'onde,/ Malgré tant de perils divers,/ Des quatre coins de l'Univers/N'eût enfin rassemblez les habitans du monde/ C'est ce qu'on voit dans ce Tableau,/ Où l'Asie au teint frais de l'Afrique brûlée,/ De l'Americaine reculée/ Se rapprochent aux sens de la Nimphe empressée/ Qui vient nous montrer l'art de conduire un vaisseau“. Wiederverwendet wird dieses Frontispiz übrigens ohne die Figur Merkurs in den *Illustrations de Voyage historique de l'Amérique méridionale fait par ordre du Roi d'Espagne par Don George Juan [...] qui contient une histoire des Yncas du Pérou, et les observations astronomiques et physiques, faites pour déterminer la figure et la grandeur de la Terre*, Paris 1752, hier das Frontispiz zum zweiten Band. Im ersten Band dieser Reisebeschreibung ist das Frontispiz mit den vier Personifikationen, die die Erde vermessen, enthalten und das Titelblatt mit der Amerika-befassten Clio, die die Geschichte der Eroberung niederschreibt.
- ³⁵ HODGEN 1964, S. 167.
- ³⁶ MASON 1998, S. 92, siehe auch GAUDIO 2006, S. 39.
- ³⁷ JANMOHAMED 1985, auch in Rekurs auf SAID 1978.
- ³⁸ CLIFFORD 1986, S. 119, zu Benjamins Allegorie-Verständnis.
- ³⁹ Dazu CLIFFORD 1988, hier bes. Kap. 1, S. 21–26; JANMOHAMED 1985; präziser am Gegenstand auch SCANLAN 1999, der auf den Ansatz Benjamins (ebenda, S. 14) verweist. Scanlan hebt hervor, inwiefern die allegorische Ebene kolonialer Geschichtsschreibung die Reflektion der nationalen Identität ist, siehe auch SAID 1978. Zu Lafitaus Mythenkonzept auch DE CERTEAU 1987, der ebenfalls den Begriff der Allegorie anwendet.
- ⁴⁰ KEEN 1990.
- ⁴¹ CLIFFORD 1986, S. 99, bezieht sich trotz des Verweises auf Lafitaus Frontispiz primär auf Texte: „Ethnographic texts are inescapably allegorical, and a serious acceptance of this fact changes the ways they can be written and read.“
- ⁴² GISI 2007.
- ⁴³ GAUDIO 2006 erarbeitet in seinem Buch die Darstellungskonventionen des ‚Wilden‘, indem er zeigt, wie diverse Topoi in den Druckgraphiken bedient werden: Tanzende Wilde ebenso wie Opferfeuer, Körperbemalungen u. a.
- ⁴⁴ PADGEN 1986; BOONE 1989, S. 57f.; LUPHER 2003; CUMMINS 2010; Stelio CRO: *Classical Antiquity, America, and the Myth of the Noble Savage*, in: HAASE / REINHOLD 1994, S. 379–418, hier S. 395. Cro beschreibt den Einfluss Petrus Martyrs auf das Bild des guten Wilden, wie es Montaigne, Montequieu, Las Casas und letztlich Rousseau perpetuieren.
- ⁴⁵ POHL / LYONS 2010, S. 31.
- ⁴⁶ Bernardino DE SAHAGÚN: *Historia general de las cosas de Nueva España*, hrsg. von Carlos Maria de Bustamante, Mexiko 1829, Bd. XII, S. 10.
- ⁴⁷ F. Vincente CASTRO / José Luis Rodríguez MOLINERO: Bernardino de Sahagún. Primer antropólogo en Nueva España, Salamanca 1986, S. 33.
- ⁴⁸ Zu de Acosta PAGDEN 1986; CUMMINS 2010, S. 26 f. Vgl. auch POHL / LYONS 2010; LÉON-PORTILLA 2002. CAÑIZARES-ESGUERRA 2002, S. 71, wundert sich zudem, weshalb de Acosta nicht den Vergleich zwischen dem mexikanischen Zeichensystem und den ägyptischen Hieroglyphen zieht, den ja Zeitgenossen ganz offenbar gesehen haben, wie Pignorias (Kat.Nr. II.14) Bildvergleiche nahelegen.
- ⁴⁹ Vgl. HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 7, WYSS-GIACOSA 2006, S. 210: „D'ailleurs, pour juger sainement de leurs systèmes, il faudroit mieux entendre leur langue, & pouvoir lire leurs livres. Des extraits donnés peut-être sans suite, ni liaison, & des raisonnements de vive voix, ne suffisent pas pour juger des opinions d'une Nation, dont la Religion & la Philosophie sont cachées sous des énigmes & des fictions allégoriques.“
- ⁵⁰ Nach Lehren der Gnostik, Kabbalistik und Hermetik muss der Kern der Allegorie verborgen bleiben. Morton BLOOMFIELD: *A Grammatical Approach to Personification Allegory*, in: *Modern Philology* 60, 1963, S. 161–171, verweist auf Athanasius Kirchers *Obeliscus Aegyptiacus* von 1666, in dem dieser beschreibt, dass ein Symbol das sichtbare Zeichen eines verborgenen Geheimnisses sei.
- ⁵¹ Zum Fetisch äußert sich auch GOMBRICH 1986 [1948], S. 152 in seiner Studie zu den *Icones Symbolicae*: „Ebenso wissen wir, daß der Primitive nicht nur glaubt, daß der Fetisch ein *Symbol* der Fruchtbarkeit ist, sondern daß ihm Fruchtbarkeit *innewohnt*. Kurz gesagt: Unsere Einstellung einem Bild gegenüber ist mit unserem Weltbild unauflöslich verbunden. Jeder, der sich mit religiösen Studien befaßt, weiß, wie komplex diese Einstellung sein

- kann.“ Gombrich verweist an dieser Stelle auf Aby Warburgs Begriff des „Denkraumverlusts“, nach dem in primitiveren Zuständen Bild und Abgebildeter miteinander verschmelzen. Vgl. Aby WARBURG: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1980, S. 199–303.
- ⁵² MACCORMACK 2006, S. 636. Garcilaso da Vega versuchte offenbar als einer der ersten, biblischen und antike Typologien auf die Deutung der Religion der Inka-Kultur anzuwenden; Jorge CAÑIZARES ESGUERRA: *Typologies in the Atlantic World. Early modern readings of colonization*, in: Bernard Bailyn (Hrsg.): *Soundings in Atlantic history. Latent structures and intellectual currents 1500–1830*, Cambridge, Mass. 2009, S. 237–264, hier S. 261.
- ⁵³ Dazu genauer GIS 2007.
- ⁵⁴ MACCORMACK 2006, S. 635.
- ⁵⁵ André THEVET: *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et isles découvertes de nostre tems*, 1557.
- ⁵⁶ KEEN 1990, S. 144.
- ⁵⁷ MASON 1998; GAUDIO 2006.
- ⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 2, der den von Theodor de Bry in *The Marckes of sundrye of the Cheif mene of Virginia, from A Briefe and True Report* (1590) gezeigten indianischen Häuptling als „American Doryphorus“ beschreibt.
- ⁵⁹ Der grundlegende Aufsatz zu diesen Vorgängen von William C. STURTEVANT: *La tupinambisation des indiens d’Amerique du nord*, in: Gilles Thérien (Hrsg.): *Les figures de L’Indien*, Montreal 1988, S. 293–393. Die paradigmatische Funktion von bestimmten Völkern für spezifische Eigenschaften erläutert auch NÜTZ 2009.

I. Der Blick auf alle Religionen und Riten der Welt



I.1

Religion und Aufklärung

a) Antoine BANIER / Bernard PICART: *Histoire générale des cérémonies, moeurs et coutumes religieuses de tous les peuples du monde*, 7 Bde., Paris: Rollin, 1741, gr. 4°

UB Heidelberg, Q 7225-2 Folio RES

b) David HERRLIBERGER / Bernard PICART: *Heilige Ceremonien, Gottes und Götzen-Dienste aller Völcker der Welt, Oder Eigentliche Vorstellung und summarischer Begriff, der vornehmsten Gottes-Dienstlichen Pflichten, Kirchen- und Tempel-Gebräuchen, der Christlich- und abgöttischen Völcker der gantzen Welt*, [Zürich]: Herrliberger, 1748 [erschieden 1758], gr. 4°

UB Heidelberg, C 1199 Folio RES

c) Bernard PICART: *Cérémonies Et Coutumes Religieuses De Tous Les Peuples Du Monde*, 4 Bde., Amsterdam / Paris: Laporte 1783, gr. 4°

UB Heidelberg, Q7224-6 C Folio RES

Die zentrale Rolle, die Bernard Picarts (1673–1733) und Jean-Frédéric Bernards (1680–1744) monumentales Unternehmen für die wissenschaftliche Beschäftigung mit fremden Religionen spielte, zeigt sich vielleicht am Besten an den zahlreichen Auflagen und Übersetzungen, die die erstmals ab 1723 verlegten *Cérémonies* erfahren haben. War

das Wirken des hugenottischen Herausgebers Bernard und des renommierten Illustrators Picart zugleich ein Aufbruch in die aufklärerische Erforschung fremder Welten und Religionen, so zeigt sich in der Wirkungsgeschichte der sieben Bände deutlich das Konfliktpotential dieses neuen Blicks auf fremde Religionen. Sowohl Übersetzungen als auch erweiterte Auflagen hatten – trotz des offenbar beträchtlichen Preises – großen Erfolg. Die Vorstellung, dass sich alle Religionen der Welt in ihrem Kern ähneln, dass religiöse Praktiken zu den anthropologischen Konstanten der Menschheit gezählt werden können, prägt die Struktur der sieben Teilbände. Die Bildtafeln, die den *Cérémonies* beigegeben wurden, gehen, wie den *Impostures innocentes* (Kat.Nr. III.16) genauer zu entnehmen, auf das Schaffen Bernard Picarts zurück, der etwa schon an dem als Weltgeschichte angelegten *Atlas historique* von Henri Abraham Châtelain (Kat.Nr. V.23) mitgewirkt hatte. Nachdem Picart Frankreich wegen der anhaltenden religiösen Konflikte verlassen hatte und Amsterdam ihm das richtige Umfeld bot, widmete er sich selbst auch dem Studium fremder Zeremonien. So erlangten insbesondere seine mit hoher Präzision und künstlerischem Anspruch gefertigten Stiche zum jüdischen Brauchtum große Bekanntheit und Anerkennung.



L'EXAMEN du LEVAIN &c.

A. La Maîtresse de la maison, qui met du PAIN LEVÉ en divers endroits, afin que son Mari qui en fait la recherche en trouve.



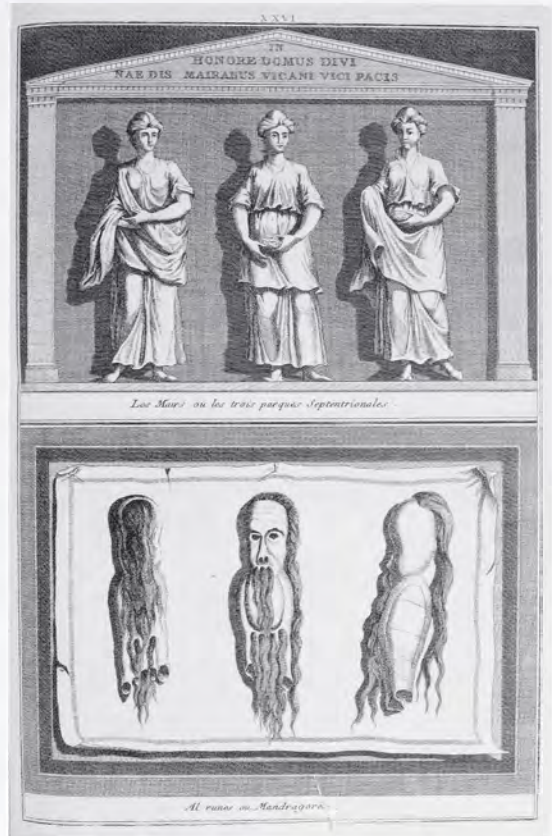
Le REPAS de PAQUES.
Chez les
JUIFS PORTUGAIS.

1. Le Plat, ou sert un Co. d'Agneau, avec un Chef d'art.
2. Plat ou sert les Herbes Amères.
3. Plat de Fromage. On met ensuite les herbes et on les remplit.
4. Plat avec le Sauce pour rompre les Herbes Amères.

5. Meise du Gâteau des Levains, dont le Père de Famille rompt des morceaux, qu'il distribue à tous ceux qui sont à table. AS. tout les Domestiques s'agit avec à la même table, avec du
6. Sauce, avec laquelle le Gâteau a été cuit.
7. Panser ou sert les Maîtres, ou Bois de Paques.

Die vorliegende Ausgabe, die vom Abbé Antoine Banier (1673–1741) überwacht und vom Abbé Jean-Baptiste le Mascrier (1697–1760) ergänzt wurde, scheint jedoch den ursprünglichen Bestrebungen Picarts und Bernards in einigen Punkten zuwiderzulaufen. Der Verleger Rollin kam nach dem Tod Picarts in Besitz der Druckplatten der *Cérémonies*, die für die Pariser Edition verwendet bzw. zu Teilen nachgestochen wurden. In der Pariser Variante der *Cérémonies* bemühte man sich durch Auslassungen und Erweiterungen um eine mit dem Katholizismus konformere Fassung des ursprünglichen Werks, hatte die Amsterdamer Ausgabe hier doch an manchen Stellen deutlicher Position bezogen. So wurde bereits das Titelblatt in Rollins Ausgabe durch eine Vignette von Nicolas Cochin dem Jüngeren mit der Personifikation der katholischen Kirche zu einem programmatischen Auftakt.

Die deutsche Ausgabe des David Herrliberger (1697–1777) kopiert die Vorlagen Picarts sorgfältig. Die einzige substantielle Ergänzung besteht in einem Faszikel über die Zeremonien der Zürcher Reformierten Kirche (mit 13 Kupfertafeln), die 1750 und 1751 eigenständig publiziert, häufig aber dem Picart-Nachdruck beigegeben wurden (im Heidelberger Exemplar nicht vorhanden). Der Kupferstecher Herrliberger hatte selbst in Amsterdam bei Picart gelernt. Die Stiche seines Lehrers reproduzierte Herrliberger zuerst in dem Band zu den „gottesdienstlichen Kirchen-Gebräuchen und Gewohnheiten der Juden“. In den Beschreibungen der Tafeln sind die französischen Titel der ursprünglichen Ausgabe übernommen worden und mit einer kurzen deutschen Erklärung versehen. Auch die Darstellungen der jüdischen Zeremonien, für die Picart soviel Lob erntete, fanden Eingang in die *Heiligen Ceremonien*, wie etwa die in Lichtführung und technischer Ausführung bemerkenswerte Veranschaulichung des Bedikat Chamez, des Wegräumens gesäuerten Brotes und aller damit in Verbindung zu bringenden Utensilien vor dem Pessachfest. Unterhalb dieser Szenerie erscheint auch in Picarts Ausgabe die Sederfeier, dort allerdings noch mit dem Zusatz auf dem Plattenrand „dessiné d'après nature“ und vielleicht als Hinweis darauf zu verstehen, dass sich Picart im Kreise der Festgesellschaft selbst mit dargestellt hat.



Kat.Nr. I.1c
Antikes Weihrelief und Alraunen-Männchen (PICART 1783, Bd. 4, Taf. 26)

Aus der bis ins mittlere 19. Jahrhundert reichenden Geschichte der Übernahmen und Adaptationen der Picart'schen Bildvorlagen kann hier nur noch die 1783 publizierte Neuausgabe erwähnt werden, deren Text von Poncelin de La Roche-Tilhac einschneidend redigiert worden war, die nun aber integral als vierten Teil die zwischen 1733 und 1743 erschienenen Supplemente zu den *Cérémonies* umfasste. Unter dem Titel *Superstitions de tous les peuples du monde* sind hier verschiedene Formen des zeitgenössischen wie antiken Aberglaubens kommentiert und illustriert – gegenüber gestellt etwa ein antikes Weihrelief mit Alraunen-Männchen. Durch die Aufnahme der antiken Götterbilder und -kulte war so das ursprüngliche Projekt Picarts, auch die Antike zu behandeln, nun zumindest ansatzweise verwirklicht. CL

Lit.: HUNT 2010; HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; WYSS-GIACOSA 2010; WYSS-GIACOSA 2006; Silvia BERTI: Bernard Picart e Jean-Frédéric Bernard dalla religione

riformata al deismo. Un incontro con il mondo ebraico nell'Amsterdam del primo settecento, in: Rivista Storica Italiana 117, 2005, S. 974–1001; Hermann SPIESS-SCHAAD: David Herrliberger. Zürcher Kupferstecher und Verleger 1697–1777, Zürich 1983. Die niederländische, französische, englische und deutsche Erstausgabe siehe unter <<http://digital2.library.ucla.edu/picart/>>.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/banier1741ga>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herrliberger1758>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/picart1783ga>>

I.2

Das ABC der Religionen

a) Thomas BROUGHTON: Historisches Lexicon aller Religionen, Dresden / Leipzig: Walther, 1756, 8° UB Heidelberg, Q 2747

b) Jean François de LACROIX: Dictionnaire historique des cultes religieux, établis dans le monde depuis son origine jusqu'à présent, 3 Bde., Paris: Vincent 1770, kl. 8°

Privatbesitz



Kat.Nr. I.2a

Die vier Hauptreligionen in ‚historischer Ordnung‘ (BROUGHTON 1756, Frontispiz)

1704 war in London anonym ein erstes *Dictionary of All Religions Ancient and Modern* erschienen (als Autor wird Daniel Defoe vermutet). Dass im Vorwort das neuartige Vorhaben dieses Werkes zwar konstatiert wurde, aber keiner großen Erläuterung oder gar Rechtfertigung bedurfte, belegt allein schon das offenbar weitverbreitete Interesse am Thema ‚Religionen der Welt‘, auf das diese handliche und sicher preisgünstige Zusammenfassung reagierte (2., erw. Aufl. 1723).

Wesentlich umfangreicher, dafür zumindest in der Vorrede auch deutlich polemischer gegen die nicht-christlichen Lehren gerichtet, präsentierte sich dann 1742 Thomas Broughtons (1704–1774) *Historical Dictionary of all Religions from the creation of the world to this present time* in zwei Foliobänden (2. Aufl. 1756). Von diesem erschien auch eine leicht gekürzte deutsche Übersetzung unter dem Titel *Historisches Lexicon aller Religionen seit der Schöpfung der Welt bis auf gegenwärtige Zeit*. Broughtons Werk besitzt ein von Hubert-François Gravelot entworfenes Frontispiz (für die deutsche Ausg. nachgestochen), das im Vordergrund die vier Hauptreligionen in historischer Ordnung vor Augen stellt: das Heidentum in Anbetung einer Statue, Moses mit den Gesetzentafeln als Vertreter des Judentums, dann das über die Hydra der Irrlehren triumphierende Christentum, schließlich der „große Betrüger Mahomed“, wie ihn das Vorwort bezeichnet. Im Hintergrund sind die unterschiedlichen Orte und Monumente des „öffentliche[n] Bekenntnis[s]es“ der jeweiligen Religionen zu sehen: vermutlich heidnische Verehrung von Naturphänomenen (wobei die Sonne hinter der Rauchwolke wohl auch auf das Erscheinen des ‚Lichtes der Wahrheit‘ aus dem Dunkel des falschen Glaubens alludiert) und Säulenmonumenten sowie ein Tieropfer vor einem Tempel (und einer Pyramide), ein jüdisches Zelt, eine Kirche und eine Moschee (die Komposition wurde dann übernommen in Kat. Nr. I.3).

An den Erfolg dieser englischen Publikationen versuchte in Frankreich Jean François de LaCroit (1753–1794) mit einem nun erstmals mit vier Ausfalltafeln illustrierten *Dictionnaire*, einem *Lexikon der religiösen Kulte dieser Welt seit Anbeginn und bis heute*, anzuknüpfen (in der Zwischenzeit



Kat.Nr. I.2b

Menschenopfer der Azteken (LACROIX 1770, Bd. 3, Teil 2, S. 42)

erschien etwa auch Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* mit Tafeln). Seinen Lesern verspricht LaCroix im Vorwort aber nicht nur diese unterhaltenden, die Neugierde reizenden Bilder und Beschreibungen fremder religiöser Ideen und Praktiken in bislang nicht erreichter Detailfülle. Den Gelehrten sollten die zahlreichen Einträge zudem ermöglichen, die Strukturen und Geschichte aller Kulte vergleichend zu analysieren: Einleitend werden allein knapp 50 Seiten benötigt, um die behandelten 33 Religionen und ihre zugehörigen Lemmata aufzulisten – vom Judentum über die verschiedenen Formen des christlichen Glaubens, der antiken Götter nicht nur der Griechen und Römer, sondern etwa auch der Gallier, Germanen bis hin zu den Persern, dann die Religionen Amerikas, Afrikas, Asiens, am Schluss stehen die „Mohammedaner“. Letztendlich werden aber pflichtschuldig auch hier alle von der katholischen Kirche abweichenden Irrglauben verdammt.

Das dreibändige Werk (der dritte Band in zwei Teilen paginiert) erschien zunächst 1770 anonym. Ab der zweiten Auflage 1772 wird der Autor LaCroix, Marquis de Castries, genannt. Über dessen Leben ist nicht viel mehr bekannt, als dass er noch eine ganze Reihe anderer Hand-Lexika und Anekdotensammlungen publizierte. Das *Dictionnaire historique des cultes religieux* erwies sich dabei als sein erfolgreichstes Werk. Es wurde nochmals 1775/76 und 1777 aufgelegt und erschien dann überarbeitet und mit einem Erweiterungsband 1820/21.

Die Erstausgabe umfasst vier Ausfalltafeln: Bonzen und Bettelmönche in China (I, S. 254), die Verehrung des Dalai Lamas (I, S. 612), die „Idolatrie der Neger in Guinea“ (II, S. 405) und die Menschenopfer in Mexiko (III/2, S. 42). Diese sorgfältig gefertigten Falt-Kupfer eines anonymen Künstlers zeigen unter dem Obertitel jeweils mehrere Szenen, die durchnummeriert und in der

Legende erklärt sind. Gerade die Menschenopfer der Azteken in Mexiko für den Gott „Vitzliputzli“ (und andere) gehörten zu den seit de Bry (vgl. Kat.Nr. V.1) und besonders im 18. Jahrhundert häufig illustrierten, die europäische Imagination fesselnden Riten. Sie sind hier aber in einer neuen Komposition wiedergegeben, so wie auch die drei anderen Bildtafeln des *Dictionnaire* offenbar eigenständige Bilderfindungen zeigen. UP

Lit.: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 125f.; GARDAZ 1997.

I.3

Eine re(-)formierte Religionsgeschichte

William HURD: *A new universal history of the religious rites, ceremonies, and customs of the whole world*, Manchester: Gleave, 1813, Lex. 8° UB Heidelberg, 2011 C 3867 RES

Die weitverbreitete, allerdings wissenschaftlich kaum untersuchte Religionsgeschichte, die William Hurd erstmals 1780 vorgelegt hat und die hier in der wohl sechsten Auflage von 1813 ausgestellt wird, basiert in weiten Teilen auf den *Cérémonies* von Bernard und Picart (Kat.Nr. I.1a) beziehungsweise deren englischer Übersetzung. Allerdings findet sich kein einziger Hinweis hierauf oder auf irgendeine andere Quelle. Hurd erarbeitete aus seiner Vorlage eine durch anglikanisch-reformiertes Gedankengut bestimmte und bewusst akzentuierte Abhandlung, ein – gegenüber dem Idealbild eines in Beschreibung, Länge und Wertung gleichmäßig ausgewogenen Abrisses der verschiedenen Religionen – umgeschichtetes, quasi re-formiertes Werk.

Dass er auf dem Titelblatt behauptet, einen „impartial view“ zu geben, also unvoreingenommen zu sein, ist blanker Hohn, denn Hurd sagt „We“, wenn er über die Church of England oder die Protestanten allgemein spricht. Dass er Protestant ist, kann und will sein Werk nicht leugnen. Bereits auf dem Titelblatt sind die protestantischen Glaubensrichtungen hervorgehoben, auf sie geht er zum Teil recht ausführlich ein. Immer wieder betont er direkt oder zwischen den Zeilen die Überlegenheit des Protestantismus. Hurd lobt bei der Beschreibung der Church of England die Toleranz gegenüber anderen religiösen

Gemeinschaften (S. 599) – eine Toleranz, die er selbst jedoch nur an wenigen Stellen durchklingen lässt. Stattdessen nimmt Hurd zumeist äußerst kritische und abwertende Haltungen ein, besonders bei der römischen Kirche und den Muslimen („Mahometans“). Letztere vergleicht er mit Heuschrecken („locusts“, S. 356), ihre Religion bezeichnet er als Aberglaube („superstition“, S. 357).

Im Appendix werden vermeintlich ‚exotische‘ Länder oder Regionen erläutert. Außerdem enthalten sind ausführliche historische Abrisse von England und Schottland, jedoch nicht von anderen großen europäischen Ländern. Nach dem Text findet sich zur besseren Orientierung in dem 912 Seiten starken Band noch ein Inhaltsverzeichnis. Das großformatige Werk weist einige Illustrationen auf, so z.B. zu verschiedenen Gottheiten und religiösen Zeremonien.

Das Frontispiz illustriert die Vielfältigkeit der Religionen, die im Text beschrieben werden. Man erkennt Moses mit den göttlichen Gesetzestafeln,



Kat.Nr. I.3

Ein Bild-Plagiat: Die Vielfalt der Religionen (HURD 1813, Frontispiz)

neben ihm sitzt der personifizierte Christliche Glaube mit Kreuz und Kelch, daneben Mohammed mit Koran und Schwert. Im Hintergrund der (Religions-)Landschaft erkennt man eine christliche Kirche, eine Moschee und einen Tempel, außerdem weitere Symbole und Rituale. Unter dem Frontispiz erläutert ein Vierzeiler zum einen das Bild und weist zugleich auf die Pfade, die Hurd auf seiner Reise durch die verschiedensten Religionen und Glaubensgemeinschaften nun abschreiten möchte: „Throughout this various Group Portraye you'll find / Religious Symbols in each Mode Defind, / With all the Diffrent Paths which Men have trod / Searching for Truth, and Worship due to God.“ Trotz aller berechtigter Kritik wegen Hurds geistigem Diebstahl bleibt auch seine protestantisch adaptierte Version eine beeindruckende Sammlung zur Religionsgeschichte. MM

Lit.: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 306 f.

I.4

(Abb. 11, 28)

Vom Nutzen der Bilder für die Historie

a) Bernard de MONTFAUCON: *L' antiquité expliquée et représentée en figures / Antiquitas explanatiore et schematibus illustrate*, 15 Bde., Paris: Delaulne u. a., 1722–1724, 2°

UB Heidelberg, C 102 Gross RES

b) Bernard de MONTFAUCON / Johann Jacob SCHATZ (Hrsg.): *Griechische und Römische Alterthümer*, Nürnberg: Lichtensteger, 1757, 4°

UB Heidelberg, C 104 Folio RES

Bernard de Montfaucons *Antiquité expliquée* ist ein Schlüsselwerk des historiographischen Positivismus, das erstmals den ‚Überresten‘, also den materiellen, ‚nonverbalen‘ Quellen im weitesten Sinne eine zentrale Bedeutung bei der Erforschung der Geschichte zuwies, und somit ein kategorial neues Verhältnis der Geschichtsforschung zu visuellen Artefakten postulierte.

Als Schüler des wohl berühmtesten Diplomaten, des Benediktiners Jean Mabillon, war Bernard de Montfaucon (1655–1741), der nach einer kurzen Karriere als Offizier in den Orden eingetreten war, bestens vertraut mit der Avantgarde der Paläographie und Quellenkritik, die die skrupulöse Betrachtung der Dokumente selbst



Kat.Nr. I.4a

Zeugnisse für die Ikonographie des Jupiter (MONTFAUCON 1722–1724, Bd. 1, Taf. X)

als Methode der historischen Wahrheitsfindung etablierte. Nachdem Montfaucon sich zunächst mit der Edition der griechischen Kirchenväter einen wissenschaftlichen Namen gemacht hatte, wandte er sich der bildenden Kunst erstmals auf einer dreijährigen Reise nach Italien zu – hier reifte auch die Idee einer umfassenden Darstellung der antiken Kulturgeschichte, die letztlich in der *Antiquité expliquée* resultierte. Die Analyse von Kunstwerken im Rahmen seiner Geschichte „par les monuments“ findet dabei nicht um ihres Kunstwerts willen statt, sondern auf Grund ihrer Rolle in der (Kultur-)Geschichte – eine Kunstgeschichte im emphatischen Sinne schreibt Montfaucon damit also nicht.

Montfaucons Unternehmen war monumental. Bereits die 1719 erschienenen zehn Bände der *Antiquité expliquée* beinhalteten, wie Montfaucon im Vorwort nicht ohne Stolz schreibt,



Kat.Nr. I.4b
Zeugnisse für die Ikonographie der Isis (MONTFAUCON 1757, Taf. LXII)

insgesamt 1.120 Kupferstichtafeln, die etwa 30.000–40.000 Objekte darstellen. Die meisten Illustrationen sind, wie in den Tafeln vermerkt, aus älteren Vorlagen übernommen. Diese Materialmasse erhöhte sich mit den 1724 erschienenen fünf Supplementbänden nochmals beträchtlich. Der Benediktiner hatte damit bis auf weiteres die bei weitem umfangreichste Dokumentation der Kunstgeschichte der Antike geschaffen, der jenseits des wissenschaftlichen Wertes auch ein sehr praktischer Nutzen zukam, denn zahllose Künstler bedienten sich der Reproduktionsstiche und benutzten das Buch als visuelles Studienobjekt und Vorlagensammlung. Auf historischer Seite hatte es das Werk im späteren 18. Jahrhundert dagegen – wie mancher heutige Forscher mit Bedauern vermerkt – gegen die spekulativeren Mythographien schwer; seine Stiche dienten jedoch auch diesen Antiquaren als unverzichtbare Quelle.

Die Gliederung des Materials gehorcht einer Taxonomie, deren erster Abschnitt den Göttern und ihren Mythen sowie den Kultstätten und

-objekten gilt. Nach diesem religiösen Teil als Grundlage und Kernbereich offenbar jeder historischen Zivilisation schließen sich die „Privataltertümer“, Militaria und Sepulkralkultur an. Die Darstellung verfolgt dabei sowohl eine historische Narration wie eine deskriptive Erläuterung der einzelnen Objekte. So bildet den Auftakt des ersten Bandes eine Geschichte der Idolatrie der Heiden, gefolgt vom katalogartigen Tafelteil mit Erläuterungen zu den einzelnen Göttern. Hier konzentriert sich Montfaucon nach der Etymologie des Götternamens, ihrer Mythologie und Rolle im Leben der Alten vor allem auf eine umfassende Erklärung ihrer Ikonographie und speziell der verschiedenen Attribute. Die Tafeln präsentieren diesem umfassenden kulturhistorischen Erkenntnisinteresse entsprechend gleichermaßen Objekte aller Gattungen wie Münzen, Plastiken und Kunsthandwerk.

Zeit seines Lebens plante Montfaucon, sein Werk für das Mittelalter fortzuführen. Die Idee dieses Projekts, das, analog zur paläographischen Wissenschaft, den Bruch zwischen Antike und Mittelalter zu relativieren suchte, gehört sicher zu den folgenreichsten Thesen der Mauriner, die Reflexe etwa bei Forschern wie Louis Avril (Kat.Nr. III.2) findet. Gleichwohl sah Montfaucon hierfür einen methodischen Wechsel als notwendig an, denn eine Darstellung der christlichen Zivilisationen müsse „den ersten Teil, die Theologie also, überspringen“ und den Theologen zugewiesen werden. Eine christliche Archäologie analog zur Erforschung der heidnischen Idolatrie scheint dem Historiker nur bedingt gestattet zu sein.

Eine einbändige, mit einigen neuen Anmerkungen versehene, insgesamt aber im Textteil stark gekürzte und eine Auswahl der Abbildungen auf wenige Tafeln komprimierende Ausgabe erschien in einer deutschen und lateinischen Fassung 1757 in Nürnberg (2. lat. Aufl. 1763, 2. dt. Aufl. 1807). Sie dokumentiert die Nachfrage nach einer preisgünstigeren Version vor allem von Montfaucons Tafeln, da „in dem *Studio Antiquitatis* sehr viele Dinge vorkommen, von welchen man sich keinen deutlichen und lebhaften Begriff machen kann, wann solche nicht unter einem ihnen ähnlichen Bild oder Figur in ihrer natürlichen Gestalt können betrachtet und erkannt werden.“

HCH

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 8, S. 66–69; STEINER 2005, S. 209–216; Elena VAIANI: 'L'Antiquité expliquée' di Bernard de Montfaucon. Metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca, in: VAIANI 2001, S. 155–176; WEISSERT 1999; BICKENDORF 1998; HUREL / ROGÉ 1998.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1722ga>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/montfaucon1757>>

I.5

Beginn der Kunstgeschichte – Ende der Bilder

a) Johann Joachim WINCKELMANN: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Leipzig: Waltherische Hofbuchhandlung, 1764–1767, gr. 8°

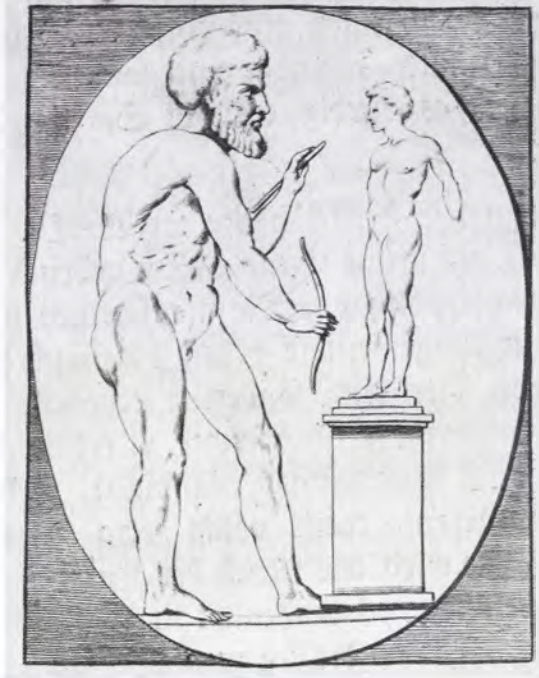
UB Heidelberg, C 5012 A RES

b) Johann Joachim WINCKELMANN: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden: Walther 1767, gr. 8°

UB Heidelberg, C 5012 A RES

Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) stieg aus dürftigen Verhältnissen in Stendal über Studium, Stipendien, Hauslehrer- und Bibliothekarsstellen in Deutschland und Italien zum Oberaufseher der Antiken Roms auf (ab 1763). Seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* gilt als Gründungsschrift der neuzeitlichen Archäologie und Kunstgeschichte: Autopsie der Werke (und nicht mehr nur vermittelte Kenntnis durch Kupferstich- und Gipsabguss-Reproduktionen), Analyse der Kunstwerke primär unter ästhetisch-stilgeschichtlichen, nicht antiquarischen Zusammenhängen und die Forderung nach einem Empfinden für die (absolute) Schönheit kennzeichnen sein Herangehen. Politische Idealvorstellungen zu den Rahmenbedingungen antiker Kunst und homoerotische Neigungen liefern zusätzliche Bedingungen seines Denkens.

Dabei sammelte Winckelmann noch vor Drucklegung seines Hauptwerkes bereits weitere Materialien, arbeitete an Korrekturen und Ergänzungen, welche schließlich 1767 in einem selbstständigen Band, den *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums*, erscheinen sollten, bevor dann 1776 in Wien die



Kat.Nr. I.5a

Prometheus erschafft eine „weibliche Figur“: Sinnbild für den Anfang der Kunst (WINCKELMANN 1764, S. XXVI)

zweite, überarbeitete Auflage der *Geschichte der Kunst des Alterthums* herauskam, in die ein Großteil des Textes der *Anmerkungen* einfluss. *Geschichte* wie *Anmerkungen* folgen demselben Aufbau in zwei Hauptteilen. Zunächst werden Ursprung und Materie der Kunst, die Kunst der Ägypter und die Kunst der Etrusker behandelt. Winckelmann vertritt dabei keine Theorie des ‚Kulturtransfers‘ der Kunst von Ägypten oder dem weiteren Orient über Griechenland nach Rom, sondern sieht überall die Menschen der Frühzeit aus religiösem Impetus heraus Bilder schaffen – die zwei Reproduktionen geschnittener Steine mit Prometheus, der ein Menschenbild formt, verweisen auf diese anthropologische Dimension der Kunstproduktion. Allein den Griechen war es freilich vergönnt gewesen, die göttliche Schönheit in ihrer Kunst auszudrücken, folglich richtet Winckelmann sein Hauptaugenmerk auf deren Kunst. Der zweite, historische Teil fragt „nach den äußeren Umständen der Zeit“ und setzt sich dabei ausschließlich mit der griechischen Kunst und deren Nachahmung unter den Römern auseinander. Hier werden zahlreiche Ergänzungen und Korrekturen von Kunstwerken und Künst-

lern in chronologischer Ordnung und den von Winckelmann aufgestellten Stilphasen entsprechend vorgestellt, beginnend mit dem älteren Stil über den hohen und schönen Stil bis zum Fall der Kunst.

Im Vergleich zu Montfaucon (Kat.Nr. I.4) richtet Winckelmann seine Aufmerksamkeit vornehmlich auf die Bildende Kunst der Griechen, die er dem Leser mittels stilistischer Analysen vorstellt. Er verzichtet dabei weitgehend auf Illustrationen (andere Publikationen Winckelmanns arbeiten allerdings mit Kupferstichen). Erfüllen für Montfaucon Abbildungen den Zweck, dem Leser die antike Religion und Institutionen näher zu bringen, geht es Winckelmann allein um das Wesen der Kunst, welche seiner Ansicht nach erst durch die direkte Begegnung mit derselben erfahrbar sei. Als päpstlicher Oberaufseher für die Altertümer hatte Winckelmann Zugang zu den großen Kunstsammlungen in und um Rom und konnte sein methodisches Postulat eines Studiums der Originale festigen, welches für eine Kunstkennerchaft zwingend sei, gleichzeitig aber einen Bruch mit der Arbeitsweise der *Antiquarii* bedeutete. NS

Lit: Adolf H. BORBEIN / Max KUNZE (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1767. Texte und Kommentar, Mainz 2008; BOSCHUNG 2008; Élisabeth DÉCULTOT: Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art, Paris 2000. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann_1764> <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/winckelmann_1767>

I.6

(Abb. 16–19, 41)

Fortleben: Von Athen zu den Oraibi

Joseph-François LAFITAU: *Moeurs des sauvages Amériquains, comparées aux mœurs des premiers temps*, 2 Bde., Paris: Saugrain l'aîné, 1724, gr. 8

UB Heidelberg, 2011 C 5604 RES

Der Titel des Werkes beschreibt bereits sein zentrales Anliegen: Der Verfasser suchte nach Analogien zwischen den Sitten der amerikanischen „Wilden“ und des antiken Europas. Zen-

trale These seiner Forschung ist, dass in ersteren „Fußstapfen des entfernten Altertums anzutreffen“ sind. Im Unterschied zu zahlreichen ähnlich angelegten komparatistischen Werken (vgl. Kat. Nr. I.11) konnte sich Joseph-François Lafitau (ca. 1681–1746) allerdings auf eine Kenntnis der amerikanischen Welt aus erster Hand stützen. Als Missionar hatte er fünf Jahre bei den Irokesen am St. Louis Strom in Kanada verbracht und fundierte Kenntnisse der dortigen Sprachen und Kulturen erworben. Zeugnis davon sind auch die zahlreichen Illustrationen des Buches, die Szenen indianischer Lebenswirklichkeit mit hohem Einfühlungsvermögen und ohne die oft zu findende europäische Sensationslust am „Wilden“ darstellen. Entschieden verwehrt sich Lafitau gegen jene Stimmen, die den Indianern Kultur, Gesellschaftsordnung und Religion absprechen wollen. Epitheta, die das Buch etwa als „Pionierwerk der modernen Ethnologie“ (Nippel) bezeichnen, kann man daher wohl zustimmen. In jedem Fall handelt es sich hierbei um eines der einflussreichsten Traktate des 18. Jahrhunderts, das für Disziplinen wie Religionswissenschaft und Ethnologie mit seinem Plädoyer für Autopsie und Kenntnis der Ortssprachen, gepaart mit Skepsis gegen die antiken Überlieferungen, auch methodisch wegweisend war.

Trotz all dieser Fortschrittlichkeit verfolgte der jesuitische Missionar aber letztlich ein gut christliches Ziel, das sich der Apologie der Bibel als historischen Buches widmete: Es ging Lafitau darum, die durch die biblische Schöpfungsgeschichte dokumentierte Einheit des Menschengeschlechts zu beweisen. Anders als etwa Fontenelle, der in seiner im selben Jahr erschienenen Schrift über den Ursprung der Fabeln die Ähnlichkeiten zwischen Antike und „Wilden“ als Merkmale jeweils primitiver Völker beschrieb, betrachtet Lafitau im Rahmen eines diffusionistischen Weltbildes alle Völker der Erde als Nachkommen der Stammeltern der Genesis, die somit Ausgangspunkt aller Geschichte sind. Die Völker sowohl der Antike als auch in Amerika betrachtet er daher nicht als „ursprünglich“, sondern, im Gegenteil, als Repräsentanten einer kulturgeschichtlichen Verfallsstufe, die die Botschaft der göttlichen Offenbarung vergessen hat – in der aber gleich-



Kat.Nr. I.6

Die ‚vergleichende Geschichtsschreibung‘ wird von der ‚Zeit‘ auf Ursprung und Ziel allen menschlichen Tuns hingewiesen (LAFITAU 1724, Bd. 1, Frontispiz)

wohl Reste der ursprünglichen Wahrheit erkennbar bleiben. Als Urgrund des Vergessens der eigenen historischen Abkunft begreift Lafitau vor allem ein menschliches Vermögen, nämlich die Vorstellungskraft. Imagination scheint ihm ein schädlicher Trieb, der den Menschen von der Wahrheit wegführt.

Gleichwohl: Brauchtum und Religion der Antike wie der Amerikaner erweisen sich, ausgehend von der Annahme einer von allen Menschen erfahrenen biblischen Offenbarung, als die überall fundamental gleichen. Gerade die materielle Kultur gewinnt damit für sein Argument zentrale Bedeutung, kann er doch anhand ihrer sehr anschaulich die Ähnlichkeiten gewisser Vorstellungen nachweisen. In Bildern ist die gemeinsame Wurzel der antiken und amerikanischen Religionen also noch anschaulich erkennbar, auch wenn den jeweiligen Völkern diese ursprünglichen Sinnschichten nicht mehr bekannt sind. Das Fortleben der Symbole in der materiellen Überlieferung erlaubt also die Rückverfolgung einer ursprünglichen, kulturellen Einheit. Letztlich lassen sich so „alle symbolischen und hieroglyphischen Bilder auf die Gottheit und Grundwahrheiten unserer Religion“ rückführen.

Ein solches „Fortleben“ präsentiert sich dem Leser auch im Frontispiz: Während der Gelehrte (so informiert uns die beigegebene Erklärung), zwischen verteilten Objekten griechischer und amerikanischer Provenienz, die ihm zwei Genien zuführen, an seinem Schreibtisch sitzt und die materielle Überlieferung beider Zivilisationen vergleicht, erfährt er eine Vision, in der er der himmlischen Heerscharen und der Stammeltern ansichtig wird. Nicht nur dem Gelehrten, auch dem Leser wird hier angesichts der formalen Ähnlichkeit des himmlischen Geschehens mit den modernen Objekten ihre gemeinsame Abkunft vom göttlichen und universellen Ursprung der Menschheit vor Augen geführt.

HCH

Lit.: GISI 2007; Helmut ZEDELMAIER: Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert, Hamburg 2003; Anna-Verena FRIES: Die Zeit verbindet, was die Wissenschaft vergleicht. Das Frontispiz zu Joseph-François Lafitau's *„Moeurs des sauvages amériquains. Comparées aux moeurs des premiers temps“*, in: Wiener Ethnohistorische Blätter

37, 1992, S. 5–24; Wilfried NIPPEL: Griechen, Barbaren und „Wilde“. Alte Geschichte und Sozialanthropologie, Frankfurt a. M. 1990.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lafitau1724ga>>

I.7

„Ewige Stadt“ gleich ewige Religion?

Conyers MIDDLETON: Schreiben aus Rom, darin eine genaue Uebereinstimmung des Pabstthums mit dem Heydenthum gezeiget wird, Frankfurt a.M. / Leipzig, 1738, kl. 8°
UB Heidelberg, Haeusser 614 RES

Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen. So auch Conyers Middleton (1683–1750, in vorliegender Ausgabe stets Middleton genannt), der seine Erfahrungen und Forschungen in der Stadt Rom niederschreibt. Er tut dies in Form eines Briefes an einen nicht näher bekannten Empfänger.

Nach einem kurzen Lobgesang auf die Stadt Rom kritisiert Middleton die römisch-katholische Lehre und betont, dass nicht die kirchlichen und religiösen Gebäude und Gebräuche sein Interesse an der Stadt Rom ausmachen, sondern vielmehr die historischen Quellen, Überreste und Traditionen des paganen Rom der Antike. Seine Beschäftigung hiermit führt ihn hingegen zur Erkenntnis, dass er doch besonders bei der Betrachtung des christlichen Gottesdienstes „das alte Rom“ erkennen könne. Middleton versucht mit zahlreichen Beispielen, Gemeinsamkeiten zwischen „papistischer“ und „heydnischer“ Religion darzulegen. Er begibt sich auf eine Art Rundgang durch Rom und durch den Gottesdienst, betrachtet zeremonielle Elemente, Gegenstände, religiös motivierte Handlungen und Institutionen, führt Gebäude, Bräuche und Schriftsteller als Zeugen und Vergleichspunkte an.

Das Papsttum und die katholische Kirche scheinen also, so lassen sich die Ausführungen Middletons über „das gegenwärtige Heydenthum der römischen Kirche“ (S. 87) zusammenfassen, auf einer Art *Via Paganica* zu wandeln. Doch bekanntlich führen viele Wege nach Rom und so zeigt auch Middletons Wegbeschreibung lediglich ein mögliches Deutungsmuster auf. Dieses kann zwar bisweilen interessante Parallelen zwi-

schen römisch-katholischer Lehre und paganen Religionen aufzeigen, jedoch ist die diffamierende Intention des anglikanischen Geistlichen allzu offensichtlich.

Das englischsprachige Original des Werkes aus dem Jahre 1729 (*Letter from Rome, showing an Exact Conformity between Popery and Paganism*) führte zu heftigen Kontroversen um die Person Middletons; das Werk erfuhr dennoch zahlreiche Auflagen und Übersetzungen. Die vorliegende deutsche Ausgabe, die laut Vorrede des Übersetzers auf der 3. Auflage von 1733–1734 basiert, beginnt mit dessen Widmung für Rutger Rulant, Bürgermeister der Stadt Hamburg. Der Name des Übersetzers selbst ist mit „C.G.S.“ abgekürzt; es findet sich kein Hinweis darauf, wer sich hinter dem Kürzel verbirgt. Das nicht illustrierte Büchlein – es weist lediglich an vier Stellen Vignetten auf – umfasst insgesamt 120 Seiten. Neben Widmung, längerer Vorrede des Übersetzers (inkl. Schriftenverzeichnis) und kurzem Vorbericht des Autors entfallen dabei 84 Seiten auf den Text in Briefform. MM

Lit.: John A. DUSSINGER: 'Stealing in the great doctrines of Christianity'. Samuel Richardson als Journalist, in: *Eighteenth-Century Fiction* 15/3, 2003, Beitrag 7. <<http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol15/iss3/7>>.

I.8

Ödipus im ‚Club der toten Dichter‘

Antoine COURT DE GEBELIN: *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne*, Paris: Boudet, 9 Bde., 1773–1782, Lex. 8°
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Altert.qt.227

Mit seiner neunbändigen *Monde primitif* gehörte der hugenottische Pfarrer und prominente Freimaurer Antoine Court de Gébelin (1725–1784) zu den bedeutendsten Vertretern des „neuen Allegorismus“ (Manuel 1959) der Mythographie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein gewaltiger monistischer Versuch begründet alle Kulturentwicklung aus dem Prinzip des Bedarfs („besoin“). Gébelin zeichnet ein Idealbild der primitiven Menschen als nutzorientiert agierender und noch nicht korrumpierter Wesen. Alles,

was diesem System zu widersprechen scheint, vor allem die vordergründig sinnlosen, fiktionalen Fabeln, betrachtet er daher als Sinnbilder, als Resultate des „génie allégorique“ der alten Völker, die sich bei einer genauen Betrachtung der „Geschichte des menschlichen Verstands“ als rational begründete, sinnliche Darstellungen lebensweltlicher Phänomene erweisen werden.

Den mythisch denkenden Menschen der Frühzeit sei der poetische Sinn der Fabeln unmittelbar verständlich gewesen. Erst in der Folgezeit werden die ursprünglich klaren Mythen umgedeutet und als wahre Historien und religiöse Offenbarungen missverstanden. Gébelin erweist sich hier als einer der wenigen Rezipienten des Neapolitaners Giambattista Vico, an dessen *Scienza Nuova* die Idee eines in Allegorien und Symbolen denkenden Geistes der primitiven Zeitalter anknüpft.

Ähnlich wie Lafitau, allerdings ohne theologischen Überbau, vertritt Gébelin damit ein diffusionistisches Modell, das alle moderne Kultur als Ausläufer und Relikte der ursprünglichen Geis-



Kat.Nr. I.8

Oedipus löst das Rätsel der Sphinx (COURT DE GEBELIN 1773–1782, Bd. 1, Frontispiz)

teshaltung der Menschen versteht. Entsprechend widmen sich allein vier Bände der *Monde primitif* der etymologischen Rückführung moderner Sprachen (Latein, Griechisch, Französisch) auf ihre primitiven Ursprünge. Auch alle anderen Kulturprodukte wie Schriftzeichen und Bilder lassen sich für Gëbelin derart auf eine primitive „Universalgrammatik“ rückführen.

Sinnbild und Rollenmodell für dieses Konzept von Aufklärung ist ihm der im Frontispiz des Werkes gezeigte Ödipus, der mit seiner Lösung des Rätsels der Sphinx im wahrsten Sinne des Wortes (mit Hilfe einer Genie) den Schleier, der über der Wahrheit lag, lüftete und so ihren monströsen, allegorischen Körper besiegte. Die Sphinx ist also ein Sinnbild für die verdunkelte Wissenschaft; wer ihre Geheimnisse aufdeckt, das „génie allégorique“ zu deuten weiß, dem winkt königliche Ehre – wenn er denn die Lektüre des monumentalen Werkes durchhält. HCH

Lit.: Anne-Marie MERCIER-FAIVRE: Un supplément à *L'Encyclopédie: Le Monde primitif* d'Antoine Court de Gëbelin, suivi d'une édition du *Génie allégorique et symbolique de l'Antiquité*, extrait du *Monde primitif* (1773); Paris 1999; William Henry ALEXANDER: Antoine Court de Gëbelin and his monde primitif, PhD diss., Stanford 1973; MANUEL 1959.

I.9

Die Dynamiken eines internationalen Bestellers

a) Alexander ROSS: Unterschiedliche Gottesdienste in der ganzen Welt, Heidelberg: Endter, 1668, kl. 8°

UB Heidelberg, Q 2701 RES

b) Alexander ROSS / Albert REIMER [Übers.]: Der ganzen Welt Religionen oder Beschreibung aller Gottes- und Götzendienste wie auch Ketzereyen in Asia, Africa, America und Europa, Amsterdam: Joach. Nosche, 1668, kl. 8°

Privatbesitz



Kat.Nr. I.9a

Der Himmel der Muslime (Ross 1568, Taf. nach S. 278)



Kat.Nr. I.9b

Der inspirierte christliche Autor umgeben von den Irrlehren (ROSS / REIMER 1668, Frontispiz)

c) Alexander ROSS / David NERRETER: Der wunderwürdige Juden- und Heiden-Tempel. Nürnberg: Wolfgang Moritz Endters, 1717, kl. 8° Privatbesitz

Das erfolgreichste englischsprachige Buch des 17. Jahrhunderts zu den Religionen der Welt stammt aus der Feder des Lehrers, Schulleiters und äußerst produktiven Autors Alexander Ross (1591–1654) aus Aberdeen. Nach Schulbüchern, astronomischen Streitschriften, einem Teilkommentar zur Genesis, einer Erklärung antiker Mythen, Geschichtswerken und anderem erschien 1653 *Pansebeia: Or, A View of All Religions in the World* als letztes seiner Werke zu Lebzeiten. Ross machte sich sofort an eine überarbeitete und erweiterte Neuauflage, die allerdings erst posthum 1655 gedruckt wurde (nun auch ergänzt um einen sehr wahrscheinlich nicht von Ross verfassten, äußerst polemischen Anhang:

Apocalypsis: or, the Revelation of Certain Notorious Advancers of Heresie, der für lange Zeit die Vorstellung von Ross als vollkommen intolerant und unverständig gegenüber allen anderen Glaubensrichtungen entscheidend mitgeprägt haben dürfte). Ross' Werk erlebte bis Ende der 1770er Jahre mindestens elf englische, sieben deutsche, vier französische und fünf niederländische Ausgaben.

Das Buch greift die zu seiner Zeit übliche Unterscheidung von vier Weltreligionen auf: christlich, jüdisch, „heidnisch“ und „mohammedanisch“ – wobei die vierte Kategorie als „Mischung“ der drei anderen verstanden wurde (und also auch „Mahometanism“ als Konglomerat aus Heiden- und Judentum sowie der christlichen Sekte der Arrianer präsentiert wird). Die 15 Abteilungen des Buches setzen dann freilich eine sehr ungleiche geographische Gewichtung: Asien wird in den ersten beiden abgehandelt (wovon wieder-



Kat.Nr. I.9c

Der aztekische Hauptgott Hoitzilipochili und der Gott der Winde (ROSS / NERRETER 1717, S. 598)

rum das Judentum die gesamte erste Abteilung einnimmt), Afrika und Amerika zusammen in der dritten, der ganze Rest bleibt für Europa reserviert (allerdings werden hier etwa auch der Islam und die Antike thematisiert). Der Text ist in einer dialogischen Frage-Antwort-Struktur angelegt. Heute nicht mehr wirklich nachzuvollziehen ist der durchschlagende Erfolg, der frühere, teils wesentlich innovativere und informativere Werke, die Ross exzerpierte, verdrängte – so Purchas *His Pilgrimage or Relations of the World and the Religions Observed in All Ages and Places* von Samuel Purchas (1613, später erweitert), wo allein die Religionen Asiens, Afrikas und Amerikas behandelt werden (wie bereits bei Boehme 1520, vgl. Kat.Nr. I.13, der 1555 ins Englische übersetzt wurde), Edwin Sandys *A relation of the state of religion ... in the severall states of these westerne parts of the*

world (1605) oder Edward Breweoods *Enquiries touching the Diversity of Languages and Religions through the Chief Parts of the World* (1614). Neue Literatur wie Abraham Rogerius *De Open-Deure tot het Verborgene Heydendom* (1651; vgl. Kat.Nr. V.14) scheint dagegen nicht rezipiert. Gründe für die Popularität könnten auch der wohl relativ günstige Preis und die Illustrationen gewesen sein.

Die erste Auflage zierte nur ein Autorenporträt, den Anhang ab 1655 Bildnisse der Häretiker. Die niederländischen Übersetzungen ab 1662 zeigten auf ihrem gestochenen Titel vier Vertreter der Weltreligionen. Und sie leiteten jedes der 15 Kapitel mit einer synoptischen Darstellung ein – so zeigt der sechste Stich zum Islam etwa die den Märtyrern versprochenen Jungfrauen. Diese Bildfindungen wurden in die französischen (ab 1666) und deutschen Ausgaben (ab 1667) übernommen. Allein die erste deutsche Übersetzung, um 1665 in Heidelberg erschienen, verzichtete noch darauf und versuchte, zehn kleine Szenen auf dem gestochenen Titel unterzubringen (illustriert dann 1668, 1674). Die in Amsterdam verlegten französischen und deutschen (1667, 1668) Ausgaben bedienten sich eines dritten Titeltupfers, der Ross gleich einem Evangelisten beim Schreiben von einem Engel instruiert zeigt. Das Christentum triumphiert über das islamische Gebet im Sockel und die heidnisch-teuflischen (Menschen-)Opfer im Hintergrund. Die Heidelberger Ausgaben waren zudem bereits um kürzere Anhänge mit zusätzlichen Illustrationen erweitert, vor allem Christoph Arnolds *Etzliche Alt-Sächsische Wochen- und andere Teutsche Götzenbilder betreffend* (vgl. Scheffer und Schedius Kat.Nr. V.5 und II.37). Die schließlich 1701 und 1717 in Nürnberg verlegten, von David Nerreter kommentierten Ausgaben waren auf die doppelte Textmenge angeschwollen und mit über 50 zusätzlichen Stichen illustriert, wobei vielfach das Material aus der deutschen Ausgabe des Rogerius von 1663 im gleichen Verlag (Kat.Nr. V.14) wiederverwendet wurde. Neben den germanisch-nordischen Göttern erstreckte sich das Interesse nun gleichermaßen auf Asien, Ägypten und Amerika – allein vier Tafeln zeigen mexikanische Götter (dies nach Rogerius 1663, anderes nach Cartari / Pignoria, vgl.



Kat.Nr. I.10

Der Autor Gerard J. Vossius ‚blickt‘ auf das Titelblatt, das die verschiedenen Formen der Idolatrie zeigt (Vossius 1668, Autorenporträt und Titelblatt)

Kat.Nr. II.14). Als Quellen seiner Darstellung verweist Nerreter nicht nur auf Texte, sondern etwa auch auf ein „Götzenbild“ mit Schuppen (einen Zemes?) in einer Nürnberger Sammlung.
UP

Lit: SWEETMAN 2003, S. 53–55; John R. GLENN (Hrsg.): A Critical Edition of Alexander Ross's 1647 *Mystagogus Poeticus, or The Muses Interpreter*, New York/London 1987, S. 30–39.

I.10

Mythos als gestuftes Kontinuum der Wahrheit

Gerardus Joannes Vossius: *De theologia gentili et physiologia christiana sive de origine ac progressu idololatriae ad veterum gesta ac rerum naturam reductae*, 3 Bde., Frankfurt a.M.: Caspar Waechtler, 1668, 8°
Privatbesitz

Die Entstehung des umfangreichen Werks ist im Kontext späthumanistischer Topik zu lesen. Die ursprünglich in neun Büchern konzipierte Abhandlung, die in einer ersten Version 1641, vollständig aber erst posthum 1668 auf den Markt

kam, reiht sich zu den neu erschienen Schriften, die dem Bestreben des 17./18. Jahrhunderts folgten, in den heidnischen Religionen und ihren Riten die jüdische Offenbarung wiederzufinden. Daher ist auch allen Ausgaben der *Theologia gentili* die von Dionysius Vossius, dem Sohn Gerhards besorgte Edition von *De Idolatria* des Maimonides beigegeben. Gerard Johann Voss (1577–1649) geht von dem Gedanken aus, dass in den unterschiedlichen Erscheinungsformen der paganen Religionen die jüdische Offenbarung verhüllt und entstellt, jedoch im Kern noch vorhanden sei. Mit der in ihrer Einheit zum Christentum positiven Sicht auf das Heidentum wird ein *consensus gentium* herausgearbeitet. Die ‚einzig wahre‘ christliche Religion wird bei Voss zum formalen Grenzbegriff; dabei trennt er die göttliche Offenbarung als ursprüngliche Einheit von den sich durch den Sündenfall differenzierenden menschlichen Überlieferungen. Neben der Rezeption jüdischer Traditionen, patristischen und klassischen Quellen des Altertums schloss der Autor ebenso Wissen von Religionen aus der Neuen Welt ein.

Der Herausbildungsprozess der *theologia gentilis*, der heidnischen Irrlehren, resultiert für Voss

wesentlich aus einer falschen Deutung der Natur und ihrer Kräfte als göttlich. Seine *physiologia christiana* errichtet er auf diesen heidnischen Naturdiensten, in denen Voss eine zunehmende Annäherung an die christliche Offenbarung Gottes ausmacht. Das *genus naturale* stellt innerhalb dieses Denkschemas das Bindeglied zur christlichen Wahrheit dar. Die Gliederung des Vossischen Spät- und Hauptwerkes folgt einer Klassifikation der heidnischen Verehrung nach ihren Objekten, die sich in einer *arbor* anordnen lassen und zu kombinatorischen Begriffsbildungen führen. Im Sinne einer vergleichenden Religionsgeschichte versuchte Voss in einem weiteren Schritt die verschiedenen Götter auf einen biblischen Archetyp zurückzuführen. Es ist diese Grundidee, die der gestochene Titel der Ausgabe von 1668 – vis-à-vis zum Autorenporträt des Voss – illustriert: Vor und in einer fiktiven Architektur entfaltet sich das Spektrum der heidnischen Verehrungsformen vom Tieropfer nicht nur vor, sondern für einen Baum über eine Reihe von Götzen in Tier-, Monster- und (außereuropäischer) Menschengestalt bis hin zu den idealschönen Götterfiguren der klassischen Antike.

Lassen sich in Voss' mythologischem Handbuch noch deutliche humanistische Züge und ein Rekurrieren auf die patristische Mythenkritik, die im übrigen auch zu deren Aktualisierung beiträgt, erkennen, werden darüber hinaus Anbindungen an frühe Ideen und Forschungen zur Anthropologie sichtbar. Das epochale Werk blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein ein wichtiges Handbuch antiker und modern-paganer Mythologie. Obgleich es eine mehrheitlich positive Resonanz erfuhr, wurde diese auch von einigen wenigen negativen Stimmen durchmischt. Der nie übersetzte, umfangreiche Traktat kommt ohne weitere Illustrationen aus. NF

Lit.: HÄFNER 2003; MULSOW 2002; STRAUSBERG 1998, Bd. 2, S. 613–619; Nicholas WICKENDEN: G. J. Vossius and the humanist concept of history, Assen 1993; Richard Henry POPKIN: Newton and Maimonides, in: Ders. (Hrsg.): *The Third Force in Seventeenth-Century Thought*, Leiden 1992, S. 172–188; Richard Henry POPKIN: *The Crisis of Polytheism and the Answer of Vossius, Cudworth, and Newton*, in: Ders. / James E. Force (Hrsg.): *Essays on the context, nature, and influence of Isaac Newton's theology*, Dordrecht u.a.

1990, S. 9–26; Gerhart von GRAEVENITZ: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart 1987, bes. S. 58–65; Aaron L. KATCHEN: *Christian Hebraists and Dutch Rabbis. Seventeenth century apologetics and the study of Maimonides' Mishneh Torah*, Cambridge, Mass. u.a. 1984; Cornelis S.M. RADEMAKER: *Life and Work of Gerardus Joannes Vossius*, Assen 1981.

I.11

Subversive Stimmungsmache

Pierre MUSSARD: *Conformités des ceremonies modernes avec les anciennes*, Amsterdam: Uytwerf, 1744, kl. 8°

Universität Heidelberg, Praktisch-Theologisches Seminar, L II c 20

Die *Conformités*, erstmals 1667 erschienen, sind mit ihrer Methode der Parallelisierung antiker und moderner Kulte ein maßgeblicher Vorläufer für Werke wie Lafitau's *Mœurs des Sauvages* (Kat. Nr. I.6). Diese religionswissenschaftliche Komparatistik hat Mussard freilich nicht erfunden – hier gehen ihm im Mindesten frühere Mythographen wie Huet oder Voss voran. Ein antiquarisch-gelehrtes Traktat ist das Buch aber ohnehin weniger, sondern eher eine Kampfschrift, der es an polemischer Schärfe und inhaltlicher Eindeutigkeit nicht mangelt. Obwohl anonym erschienen, stand bald fest, dass ihr Verfasser Pierre Mussard (1627–1686), ein hugenottischer Pfarrer aus Lyon war; 1670 musste er Frankreich verlassen und ging ins Exil nach Genf. Obwohl er dort eine produktive Tätigkeit entfaltete und etwa maßgeblich an der Veröffentlichung von Montesquieu's *Esprit des lois* beteiligt war, wurde er 1676 auf Betreiben von orthodoxen Kräften der Genfer Calvinisten wiederum exiliert.

Der Verbreitung der *Conformités* war dies nicht abträglich – sie wurden vielmehr ein enormer verlegerischer Erfolg, mit rasch folgenden Übersetzungen ins Deutsche und Englische und späteren Auflagen, etwa der hier gezeigten von 1744. Als kommentierter Neuabdruck war das Werk 1743 auch dem Supplement der *Céremones* von Picart (Kat.Nr. I.1a) beigegeben.

Ähnlich etwa dem *Schreiben aus Rom* von Middleton (Kat.Nr. I.7), das in späteren Auflagen der *Conformités* in Übersetzung als Anhang beige-

geben wurde, geht es Mussard darum, möglichst viele katholische Institutionen und Zeremonien, wie das Papsttum, die Heiligenkulte, den Glauben ans Fegefeuer und natürlich auch den Gebrauch von Kultbildern auf heidnische Ursprünge zurückzuführen. Mit Vorliebe argumentiert Mussard dabei mit einer subversiven Lektüre katholischer Autoren, die er als die im Titel genannten „*autorités incontestables*“ für die heidnische Herkunft des Papsttums aufführt. Gewitzt wendet er so katholische Argumente gegen diese selbst: Wenn Bilder etwa die Bücher der Ungebildeten seien, dann schließt er daraus, dass Papst wie Kardinäle, da sie in der Kirche Bilder betrachten, ebenfalls ungebildet sein müssen. Schärfe gewann dieses Vorgehen auch dadurch, dass Mussard gerne tagespolitisch relevante Stimmen, wie etwa Louis de Marolles oder den erst 1665 heilig gesprochenen Francois de Sales, nicht immer in deren Sinne zitierte. HCH

Lit.: Odile MARTIN: *La conversion protestante à Lyon (1659–1687)*, Genf 1986.

I.12

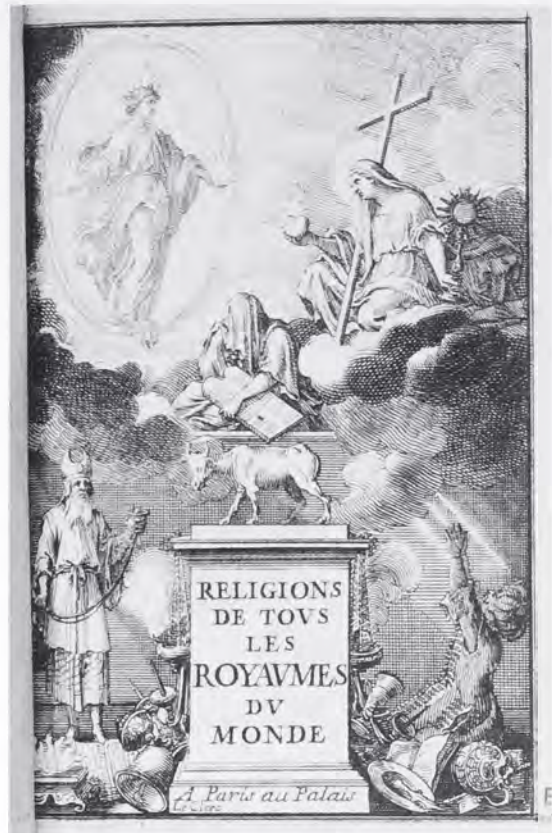
Geographie des Glaubens

Jean JOVET: *L'histoire des religions de tous les royaumes du monde*, 4 Bde., Paris: DuMesnil, 1710, kl. 8°

UB Heidelberg, 2011 C 1641 RES

Erstmals 1676 – und dann in mehreren Neuauflagen – erschienen, war dieser ursprünglich drei-, später vierbändigen Religionsgeschichte ein respektabler Erfolg beschieden, der einmal mehr daran erinnern kann, dass bis weit ins 18. Jahrhundert der Buchmarkt von Titeln dominiert war, die ein wenig aufklärerisches Programm vertraten. Der Verfasser, Jean Jovet, ist nicht näher fassbar; er war wohl ein katholischer Geistlicher aus Laon. Dem dortigen Bischof, Kardinal César d'Estrées, widmete er das Werk.

Die Perspektive der *Histoire des religions* ist eine dezidiert katholische: Gleich auf den ersten Seiten wird ausführlich der immer noch weithin etablierte Irrglauben so großer Teile der Menschheit beklagt. Die Einleitung präsentiert dem (ausschließlich katholisch zu denkenden) Leser den Inhalt des Werkes und das darin geschilderte Panorama



Kat.Nr. I.12

Der erleuchtete christlich-katholische Glaube über den Irrlehren (JOVET 1676, Bd. 1, Frontispiz)

der Religionen mehr als ein Gruselkabinett denn als Lesegenuss. Am Ende der Lektüre steht für Jovet offenbar idealerweise eine Katharsis, nach der der Leser Gott für die katholische Erleuchtung dankt, die ihm widerfahren ist. Den Ausgaben des 17. Jahrhunderts war ein Frontispiz in diesem Sinne vorangestellt, das die Erleuchtung des christlich-katholischen Glaubens (wie die Monstranz signalisiert) durch ein Symbol der Trinität darstellt, darunter zwei Ebenen des Irrglaubens – die verhüllte Personifikation des Judentums und der Zeit *ante gratiam* und noch eine Stufe tiefer die Götzendiener vor einem Goldenen Kalb und die ‚Mohamedaner‘. Spätere, selbst katholische Autoren wie Banier, hatten für derart rechtgläubige Religionshistoriker freilich wenig mehr als Spott übrig.

In konzentrischen Kreisen führt Jovet seine Leser in den Kapiteln des Buches nicht nur geographisch, sondern auch theologisch in immer entlegene (und in seinen Augen: monströsere) Gefilde. Vom katholischen Kerneuropa geht es in die abtrünnigen protestantischen Gebiete des

Nordens, von dort über Griechenland und Lapp-land nach Russland und in die Türkei und von dort aus in den Orient und nach Zentralasien. Es folgen Afrika und Amerika. Trotz seiner dezidiert katholischen Perspektive zeigt sich Jovet als feiner Beobachter, gerade auch in Hinblick auf die Vielzahl und den Variantenreichtum christlicher Kulte und Glaubensrichtungen in Europa, die er natürlich sämtlich als Häresien verdammt.

Das Werk ist ein Musterbeispiel an erschöpfender, antiquarischer Gelehrsamkeit. Es dürfte dabei nicht nur der Quellenlage geschuldet sein, dass gerade in den außereuropäischen Gebieten bevorzugt katholische Missionare und ihre Erfolgsgeschichten zu Wort kommen. Mit der Versicherung der zunehmenden Reichweite des katholischen Glaubens darf der während der Lektüre mit den schrecklichsten Irrlehren konfrontierte Leser zumindest im Subtext antizipieren, dass die vollständige Bekehrung der Menschheit kein gänzlich unmögliches Ziel ist. HCH

Lit.: Edith PHILIPS: French Interest in Quakers before Voltaire, in: Proceedings – Modern Language Association of America 45, 1930, S. 238–255.

I.13

Tempel und Feste, oder: streitbare Wissenschaft

a) Rodolphus HOSPINIANUS: De origine, progressu, usu, et abusu templorum, ac rerum omnium ad templa pertinentium, Zürich: Froschauer, 1587, Lex. 8°

UB Heidelberg, T 2152 RES

b) Rodolphus HOSPINIANUS: De festis iudaeorum et ethnicorum, Zürich: Wolphiana, 1611, 4°
UB Heidelberg, Q 7269-7 Folio RES

c) Rodolphus HOSPINIANUS: Festa Christianorum, Zürich: Wolphiana, 1612, 4°
UB Heidelberg, Q 7269-7 Folio RES

Alle Schriften des zunächst in den Züricher Landgemeinden, seit 1576 in Zürich selbst tätigen protestantischen Pfarrers und Gelehrten Rudolf Wirth (1547–1626), der seinen Nachnamen zu Hospinianus latinisierte, sind Kampfansagen an die katholische Konfession und speziell an Gelehrte wie Roberto Bellarmino und die zahl-

reichen Vertreter des Jesuitenordens. Allerdings will Wirth seine Gegner nicht vorrangig durch polemische Argumentation, sondern durch seine schiere Gelehrsamkeit und die überwältigende Fülle seiner historischen Textbelege besiegen. Aus dieser Motivation heraus publiziert er auch im Abstand von nur sechs Jahren – von 1587 bis 1593 – drei Foliobände, die je für sich in Anspruch nehmen dürften, erstmals ihr Thema in diesem Umfang zu behandeln.

Der erste Text untersucht Ursprung, Ausstattung, Bedeutungen, positive Nutzung wie Missbrauch von ‚Tempeln‘ – sprich: allen Arten von Gotteshäusern – bei den Juden, Heiden und Christen unterschiedlicher Konfessionen. Ein zentraler Aspekt dabei ist die Bildausstattung und der Bildgebrauch. Wirth erweiterte seine Ausführungen dazu in der zweiten Auflage von 1603 auf über einhundert dicht beschriebenen Seiten, eine der umfangreichsten bis dato verfassten Geschichte des ‚Kultbildes‘ von der Antike bis zu seiner Gegenwart – eine Art reformierte Antwort auf Johannes Molanus’ *Historia SS. Imaginum et Picturarum* (1570), den er allerdings nicht zitiert. Dabei diffamiert Wirth in einer kurzen Bemerkung auch den Umgang des Islams mit Bildern.

Die beiden anderen Bände untersuchen Ursprung, Entwicklung und Zeremonien von Festtagen bei den Juden und Heiden – worunter die antiken Griechen und Römer, aber auch die „Türken“ und „Indianer“ – fallen sowie die Feste der Christen. Die Gewichtung fällt freilich so aus, dass knapp 120 Seiten zum frühen Christentum und 170 Seiten zu Juden und griechisch-römischer Antike nur vier Seiten „De origine festorum Mahometanorum et Indianorum“ gegenüber stehen. Dabei wird im Kapitel zu den „Mohamedanern“ auch noch ein vierköpfiges Kultbild der „Rugiani“ (der Einwohner von Rügen, der Name soll hier allerdings wohl die Slaven bezeichnen) nach Saxo Grammaticus’ *Gesta Danorum* (lib. 14) beschrieben, das später etwa auch bei Elias Schedius (Kat.Nr. II.37: Ausg. 1728, S. 753 ff. zu „Suantovitus“) aufgeführt und abgebildet wird. Im Band zu den Christen kündigt Wirth sein zentrales Anliegen bereits auf dem Titelblatt an: nämlich nachzuweisen, dass das frühe Christentum nur sehr wenige Feste gekannt hatte und die spätere große Zahl erst durch die katholische Kirche im Laufe

der Zeit vor allem aus den heidnischen Bräuchen übernommen worden war.

Hospinians drei Schriften wurden 1603 bzw. 1611/12 ein weiteres Mal aufgelegt und finden sich dann auch in seiner 1669–1681 erschienenen Werkausgabe. UP

Lit.: Reinhard BODENMANN: ‚Que penser des catholiques?‘ Enquête dans les écrits du protestant Rudolf Wirth (1547–1626), in: Guy Bedouelle / François Walter (Hrsg.): Histoire religieuse de la Suisse. La présence des catholiques, Paris 2000, S. 141–158.

I.14

Gesellschaftsstrukturen im Vergleich

Alessandro SARDI: *De Moribus Ac Ritibus Gentium*, Mainz: Franciscus Behem, 1577, kl. 8°
UB Heidelberg, A 381 RES

Trotz seiner Bedeutung für die Methodik der Geschichtsschreibung sind die Werke Alessandro Sardi (1520–1588) heute fast in Vergessenheit geraten. Auf dieses dreiteilige Werk des Historikers Sardi beziehen sich sehr viele frühneuzeitliche Autoren, und noch im 19. Jahrhundert dient die Sammlung von Bräuchen des ferraresischen Gelehrten als zentrale Referenz für die Dokumentation antiker Brauchtümer und als eines der frühen ethnographischen Überblickswerke. Antike Quellen wie Vergil, aus denen Sardi sein Wissen schöpfte, werden nur selten explizit genannt, und am Ende seiner Ausführungen listet der Autor lediglich die in seiner Untersuchung erwähnten Orte und Völker auf. Seine drei Bücher sind zunächst nach verschiedenen gesellschaftlichen Themen unterteilt. So beginnt Sardi Überblick mit Verwandtschaftsbeziehungen, Heiratsbräuchen, Beschneidungen, Prostitution, Kannibalismus und Grabriten, die besonders ausführlich abgehandelt werden. Der Umgang verschiedener Kulturen mit ihren Verstorbenen bedarf differenzierter Vergleiche: Hier unterscheidet er zwischen den Bestattungsformen der Barbaren, wie etwa der Hunnen, Perser, Ägypter oder der Scythen. Dann folgen in einzelnen Kapiteln die Spartaner, Griechen und Römer. Im zweiten Buch beschreibt er soziale Ränge, Rechtssysteme und Verwaltungen. Das

dritte Buch behandelt schließlich unter anderem Fragen zur Kriegsführung, zum Priesteramt und zu den Göttern. Dabei wird auch auf die Verehrungsformen und -orte, etwa im 16. Kapitel über die „*templa, simulachra, antra sacra, vaticinia, & auguria*“, eingegangen, wie auch Abschnitte über das Leben der ersten Christen zu finden sind. Vorbildhaft für viele weitere Werke ist dabei der Vergleich der antiken Welt mit fernen Welten, die von Indien bis Äthiopien in Sardi's Schrift Erwähnung finden. Das zuerst in Venedig 1557 erschienene Werk wendet sich offenbar in erster Linie an Humanistenkollegen und bildet unter anderem eine wichtige Vorlage für Vossius' *Theologia Gentilis* (Kat.Nr. I. 10). CL

Lit.: Catherine ATKINSON: *Inventing Inventors in Renaissance Europe*, Tübingen 2007, S. 62; Eckhart KESSLER: *Theoretiker humanistischer Geschichtsschreibung*, Nachdruck exemplarischer Texte aus dem 16. Jahrhundert, München 1971.

I.15

Christus als erster Begründer von Religion

Paolo MORIGI: *Historia dell'origine di tutte le religioni*, Venedig: Bonfadio, 1586, 16°
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB 1402

Seinerzeit einer der größten Vertreter des Jesuitenordens, befasst sich der aus der Aristokratie stammende Mailänder Paolo Morigi (1525–1604) in diesem Werk mit der *Geschichte des Ursprungs aller Religionen* (zuerst Venedig 1569). Der in seinem Interessengebiet patristisch und historisch ausgerichtete Autor unternimmt in Form einer religionshistorischen Schrift den Versuch, die Entwicklung der Formen und Regeln des religiösen Lebens in Okzident und Orient nachzuzeichnen. Morigi geht dabei von der Annahme aus, dass Christus der erste Begründer von Religion sei und sich alle späteren Religionen von den christlichen Regeln entfernt haben, woraus alle Unterschiede resultierten. Die Jungfrau Maria gilt ihm als Prototyp wahrer Religiosität, als die ‚Finderin‘ (*trovatrice*) des religiösen Lebens und ‚Erfinderin‘ (*inventrice*) der monastischen Perfektion.

Der Mailänder gliedert seine Abhandlung in drei Bücher. Zunächst chronologisch (Buch I–II) vorgehend, beginnt er bei den alttestamentlichen Gruppen des Judentums. Über Jesus, „il primo fondatore di Religione“, beobachtet er dann die Entfaltung des Christentums mit seinen monastischen Strukturen. Nachdem Morigi Kanoniker, ägyptische Eremiten, die Gründungen religiöser Gemeinschaften und die Lebensmodi in Kongregationen, auch jener in Äthiopien, als einzelne Stationen aufgezeigt hat, kommt er in Buch II auf das Leben heiliger Frauen adliger Herkunft zu sprechen. Das Buch III wendet sich den Ritterorden zu. Ab dessen 10. Kapitel ist jedoch ein Bruch zu verzeichnen: Im Anschluss an das Christentum berichtet der Autor über das Heidentum im Orient, genauer Indien und Japan, und in der Antike, d. h. in Rom und Ägypten. Im dort herrschenden Götzenkult stößt der Jesuat punktuell auf mit dem Christentum vergleichbare Formen der Gottesverehrung und kulturelle Brauchtümer. Auffällig, jedoch charakteristisch für diese Zeit ist, dass der Autor mit keinem Wort die Neue Welt erwähnt, während er das genau 50 Jahre später entdeckte Japan in seine *Geschichte vom Ursprung aller Religionen* mit einbezieht. Morigi beschließt seine *Historia* mit Ausführungen zu den Orden.

Ähnlich dem Schicksal seines gesamten, gewaltigen schriftlichen Nachlasses (um die 60 gedruckten Werke) – ein Œuvre, das „ebenso unüberhörbar wie erfolglos verhallen sollte“ (DUFNER 1975, S. 200) – fiel auch die *Historia* mit dem Ende des 16. Jahrhunderts schnell dem Vergessen anheim. Immerhin redigierte Morigi selbst vier italienische Neuauflagen, denen sich eine einzige französische Ausgabe (Paris 1578) anschloss. NF

Lit.: Isabella GAGLIARDI: La „Historia dell’Origine di tutte le Religioni“ di Paolo Morigia tra Memoria e Censura, in: Massimo Firpo (Hrsg.): *Nunc alia tempora, alii mores. Storici e storia in età posttridentina*, Florenz 2005, S. 93–110; Georg DUFNER: *Geschichte der Jesuiten*, Rom 1975.

I.16

Mit Boehme an der Hand zu fremden Kulturen

Johann BOEHME: *Omnium gentium mores, leges et ritus*, Freiburg i. Br.: Faber, 1536, kl. 8°
UB Heidelberg, A 217 RES

Ziel der Kosmographie des Johann Boehm[e] (ca. 1485–1533/35) ist es, das Wissen über „die Sitten, Gesetze und Riten aller Völker“ in einem Buch zusammenzuführen, wobei das Werk noch typisch für die Zeit der ersten Auflage (Augsburg 1520, zunächst unter dem Titel: *Repertorium librorum trium ... de omnium gentium ritibus*) nur die drei Kontinente Europa, Afrika und Asien umfasst. Der Autor kompilierte dabei ohne jede eigene Reiseerfahrung das Wissen antiker und zeitgenössischer Autoritäten. Dem Wissensideal eines Erasmus zuwiderlaufend legte Boehme seinem Leser alles seinem Empfinden nach Wissenswerte zu diesem Thema in diesem Sammelband geordnet vor. Sein Werk richtet sich demgemäß weniger an Gelehrte, sondern vor allem an jene Schicht von Personen, die in ein öffentliches Amt aufsteigen wollte und hierfür auch Kenntnisse über fremde Länder und Kulturen benötigte. Diesen Personen will Boehmes Abhandlung dabei helfen, so das Vorwort, ohne Reisen und Studium „die berühmtesten Völker und die berühmten Orte, an denen sie wohnen, lesend kennen zu lernen [...] als würde ich Dich an der Hand von Ort zu Ort geleiten“.

Nach einem einleitenden Teil widmet sich das erste Buch den afrikanischen Völkern. In Buch II und III berichtet Boehme dann über die Völker Asiens und Europas. Schwerpunkt sind die Lebensgewohnheiten, vor allem mit Blick auf Gesetze und Religionsausübung. Wegen der Gegenüberstellung von antiken und gegenwärtigen Lebensverhältnissen wurde Boehme mit dem Konzept einer ‚vergleichenden Ethnologie‘ in Zusammenhang gebracht. Gleich zu Beginn des Werkes stellt der Autor seine Theorie vor, um die Entstehung vom Christentum abweichender Religionen im Horizont der Entwicklungen der Menschheitsgeschichte erklären zu können. Das Fehlen der Rechtsverhältnisse bei den nicht-christlichen Ethnien („opinio falsa Ethnicorum“) sei dabei der zentrale Grund für ihre Dekadenz in die Idolatrie.

Erst nach Boehmes Tod setzte die intensive Rezeption des Werkes ein. Seine europaweit vielfach aufgelegte Sammlung kultureller Exempel avancierte als eine spezielle Form der Wissensorganisation zum Prototyp einer Reihe antiquarisch-ethnographischer Kompendia. Zwischen 1535 und 1620 wurden die *Omnium gentium mores, leges et ritus* rund vierzigmal gedruckt.

Neben dem lateinischen Urtext kam es zu Übersetzungen ins Französische (1539), Englische (1555) und Spanische (1556). Eine wichtige Erweiterung um die Neue Welt ist spätestens ab der italienischen Edition von 1558 zu vermerken. Auch die deutsche Version (1604) ist textlich erweitert und um andere Schriften ergänzt. Die klare Struktur und Prägnanz der Darstellung in den *Omnium gentium mores, leges et ritus* führte dazu, dass zahlreiche Partien früh von deutschsprachigen Autoren (Sebastian Franck, Sebastian Münster) adaptiert wurden. NF

Lit.: Sabine VOGEL: Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts, Tübingen 1999, S. 101–104; Klaus A. VOGEL: Cultural variety in a Renaissance perspective: Johannes Boemus on „The manners, laws and customs of all people“ (1520), in: Henriette Bugge / Joan-Pau Rubiés (Hrsg.): Shifting Cultures. Interaction and discourse in the expansion of Europe, Münster 1995, S. 17–34; HODGEN 1964, S. 113–143; Erich SCHMIDT: Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, Berlin 1904, S. 60–107.

I.17

Sitten und Gebräuche aus aller Welt

a) Sebastian MÜNSTER: *Cosmographia*, Beschreibung aller Lender, Basel: Heinrich Petri, 1548; 4° UB Heidelberg, A 219 A Folio RES

b) Sebastian MÜNSTER: *Cosmographie*, oder Beschreibung aller Länder, Basel: Heinrich Petri, 1550, 4°

UB Heidelberg, A 219 B Folio RES

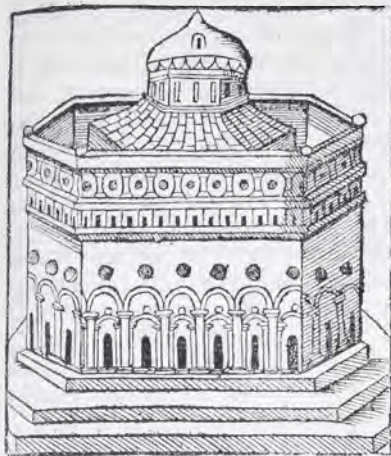
Sebastian Münsters (1488–1552) *Cosmographia* ist als allgemeinverständliche und umfassende Weltbeschreibung angelegt. Sie entstand in der Zeit ab 1529, als der angesehene Hebraist an der Universität Basel eine Professur innehatte. Positiv befördert wurde dieses Projekt durch den Umstand, dass Münster die Witwe des Baseler Druckers Petri ehelichte und auf diese Weise Zugang zu den erforderlichen Druckmedien und Absatzwegen seiner Zeit erhielt. So wurde der Druck der ersten Ausgabe im Jahr 1544 und auch die erweiterte zweite Ausgabe 1550 von seinem Stiefsohn Heinrich Petri in Basel besorgt. Im Werktitel wird der Anspruch der Kosmogra-

phie formuliert, als „Beschreibung aller Lender [...] Aller völcker, Herschafften, Stetten [...] Sitten, gebreüch, ordnung, glauben, secten, und hantierungen, durch die gantze welt [...] Alles mit figuren und schönen landtafeln erklart [...]“. Dementsprechend ist das in sechs Büchern untergliederte Werk mit reichlich Kartenmaterial ausgestattet und der Text mit mehreren Hundert Holzschnitten illustriert.

Nach den naturwissenschaftlichen und astronomischen Grundlagen, die neben der Entstehungsgeschichte der Welt in Anlehnung an die biblische Geschichte im ersten Buch dargelegt werden, widmet sich das zweite und auch das vierte Buch den Ländern Europas, während sich das dritte Buch mit einer ausführlichen Darstellung Deutschlands befasst. Das fünfte Buch stellt den asiatischen Raum vor, mit dem auch die „neue Welt“ abgehandelt wird, und das sechste schließlich den afrikanischen Kontinent. Unter den Ländern Europas wird im vierten Buch von der Türkei und „Von der Türcken Gottesdienst“ berichtet. In der Ausgabe von 1550 wird dieser Abschnitt mit zwei Illustrationen veranschaulicht. Die erste Abbildung (S. Mlxxvi) zeigt das prototypische Aussehen eines türkischen Kriegerherrschers mit Szepter und Säbel, der einen Schnurbart und Spitzhut über dem Turban trägt und somit als Orientale ausgewiesen ist. Die zweite Illustration (S. Mlxxvii) bildet eine Moschee als Zentralbau topisch ab und bleibt damit hinter den detaillierten Erläuterungen Münsters zur Gestalt und vor allem Ausstattung des Gotteshauses zurück. An anderer Stelle hingegen greifen die Holzschnitte seine Schilderungen auf, beispielsweise dort wo die für europäische Vorstellungen sonderbaren Bräuche der Catheier besprochen werden. So zeigt ein Holzschnitt der Ausgabe von 1548 eine Frau in Rückansicht (S. dccliüi), die ihren Rock so weit hochgehoben hat, dass ihr nacktes Gesäß sichtbar wird – gemäß des beschriebenen Brauchs während einer Art Heiratsmarkt, auf dem sich solche Töchter zur Ehe anbieten können, deren Väter keine Aussteuer aufbringen. MK

Lit.: Matthew McLEAN: The *Cosmographia* of Sebastian Münster. Describing the world in the Reformation, Aldershot [u. a.] 2007.

Von den Türcken. Alxxvij
Von der Türcken Gottesdienst.



S Der Türcken tempel sind kostlich gebawen / haben kein bild darinn / sunder man finde hin vnd wider mit Arabisch büchstaben geschribt / Es ist kein gott dann einer / Dahomet aber sein prophet. Es ist kein starcker wie Gott. Sunst finde man ein grossen hauffen angezündeter ampfen. Die kirch ist durch auß geweihsigt / Der boden mit burden vnd mazen bedeckt / oben auff mit teppichen gezieret. Bey dem tempel ist ein hoher thurn / auff den selbigē garb ein pfaß vmb betzeyt / steckt die singer in die oren / schreyt drey mal mit aller macht / Ein warer Gott allein. Als dan kommen die müßiggenger / die ein andacht ankumpe / vnd betten mit dem pfaßert.

Der Alcoran gebet mit grosser ströckigkeit / Das man zum tag fünff mal betten sol zu bestimpten stunden / nemlich am morgen so die Sonn auffgath / zu mittem tag / vnd so sich die Sonn neigt zum nidergang / item im vndergang der Sonnen vnd nach dem nachessen. Vnd wer an dz gebets garb / der muß zuuor hend / süß vnd die sehan weichen / ziehen für der kirchen die socken vñ schäch ab / ghan also barfuß in die kirchen vnd halten in irem gebät erlich neygungen des leybs vnd niderstreckung auff dz ertrich / küssen das zum offtern mal. Die weyber haben ein besunder gemacht / ab gesündert von den meunern / vnd schreyen so sämerlichen in irem gebät / stellen sich auch so kläglich / Das sie erwan in ein onmacht fallen. Sie halten den Sonstag für den Sonntag / vnd so das mittägig gebät geschäben ist / prediget man inen / vnd darnach teyle man auß die almäßen. Bey irem offer vnd reckem kirchen brauch lassen sie keinen Christen / halten es für ein sünd wo ein ongewesener mensch in ir kirch kumpe / sprechen sie veronreinigen den tempel. Wann der pfaß auffstoch züpredigen / klappert er zwo stund. Nach im steygen auff den predigstül ein kün nach dem andern / singen do je gebet. Darnach facht der pfaß an mit dem volck heimlich zü moimlen / vnd mit bewegung seines leybs spricht er dise wort in seiner sprach. Es ist nie mer dann ein Gott. Etlich eeren auch den freytag / Darumb das Dahomet sol am freytag geboren sein.

Fünff mal im tag betten die Türcken.

Von der Türcken glauben des zü künfftigen lebens halb.

Eschreybt der Dahomet seinen gläubig vil für im Alcoran von dem zukünfftigen leben / Das er setze im Paradyß / vnd streicht es der massen auß / als stünd das zukünfftig leben allein in des leybs wollustigkeiten. Also spricht er / Das die fließende bech ein wunder güten geruch von inen gebt / etlich wie milch / etlich wie kostlicher weyn / vnd etlich wie verschumpt honig. So werden die frommen ein ewige wohnung haben / vnd werden haben was sie geluffet. Es wirt gott zü inen sprechen am gericht so er sie vom fiewer erledigen wirt / essen von den besten früchten / vnd trincken vñ enwer güten werckē willen / Bekleyden euch mit seyden vnd samet / vñ legen euch nider auff hübsche teppich / vñ nemend hübsch junck frawen die grosse augen habed / vñ geschnuckē

Kat.Nr. I.17b
 Das Gotteshaus der Türken (MÜNSTER 1550, S. Mlxxvij)

I.18

(Farbtafel 1)

Weltgeschichte mit Tradition

Hartmann SCHEDEL / Georg ALT (Übers): *Liber chronicarum*, deutsch, Nürnberg: Anton Koberger, 1493 (23. Dezember 1493), GW M40796, 2°

UB Heidelberg, B 1554 B Folio INC

Am Ende des 15. Jahrhunderts startete ein illustrierter Kreis um den Nürnberger Humanisten Hartmann Schedel (1440–1514) mit der später nach ihm benannten Schedel'schen Weltchronik eines der ambitioniertesten und kostspieligsten Buchdruckprojekte ihrer Zeit. Am 12. Juli des Jahres 1493 erschien die lateinische Fassung, am 23. Dezember desselben Jahres die deutsche. Beide Ausgaben waren mit einem immensen Abbildungsmaterial von 1809 Holzschnitten ausgestattet, das erstmals Stadtansichten vor allem Deutschlands in großem Umfang versammelte. Dabei steht der Text ganz in der Tradition der mittelalterlichen Historiographie, die die Weltgeschichte in sieben Zeitalter unterteilt, von denen das erste mit der Schöpfungsgeschichte beginnt und bis zum Ende des fünften Zeitalters die alttestamentliche Geschichte entfaltet. Das sechste Weltalter setzt mit der Geburt Christi ein und reicht bis zur Gegenwart des Autors, im siebten Weltalter schließlich wird das Ende der Welt mit dem Weltgericht angekündigt. Für diese historische Übersicht kompilierte Schedel aus verschiedenen heils- und profangeschichtlichen Texten. Schedel ist somit der Redaktor, der auch das Layout, die Verteilung von Text und zugehörigen Illustrationen, entwickelte. Das handschriftliche Konzept dazu, das bis heute in der Nürnberger Stadtbibliothek, Cent. II. 98, erhalten ist, gibt Aufschluss über die präzisen Vorarbeiten. Die Holzschnitte wurden in der Werkstatt Michael Wolgemuts und Wilhelm Pleydenwurffs, in der auch der junge Albrecht Dürer tätig war, geschaffen. Zahlreiche neue Bildkonzepte wurden hier entwickelt, aber auch auf tradierte zurückgegriffen. In erster Linie betraf dies Druckstöcke, die der Drucker der Chronik, Anton Koberger, in seiner Officin zur Verfügung hatte. Der erste Druck, den Koberger mit Holzschnitten ausstattete, war 1488 die Postilla des Nikolaus de Lyra. Die Holzschnitte hieraus wurden für die Weltchronik wieder ver-

wendet und zum Teil schon im handschriftlichen Layout neben Handzeichnungen hineingedruckt. Die Darstellungen jüdischer Kultgegenstände und die des Hohenpriesters, der eine tiaraförmige Mütze, das dalmatikartige Ephod mit der edelsteinbesetzten Brustplatte über dem langen mit Glöckchen gesäumten Gewand trägt, stammt aus diesem Bestand (vgl. Kat.Nr. II.44). MK

Lit.: Stephan FÜSSEL (Hg.): 500 Jahre Schedelsche Weltchronik, Nürnberg 1994; Elisabeth RÜCKER: Hartmann Schedels Weltchronik, München 1988.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/is00309000>>

I.19

(Farbtafel 2)

Priapus und die Bebilderung der Antike

Werkstatt des Michael WOLGEMUT (Entwurf) / Sebald GALLENSDORFER (Formschneider): Opfer an Priapus, Holzschnitt, um 1493/97, 214 x 133 mm (Reproduktion)

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. 183-1920

Das doppelte Bemühen, die gesamte zeitgenössische Welt wie die Kultur der Antike in illustrierten Büchern zu erfassen und zu präsentieren, scheint nördlich der Alpen bereits im späten 15. Jahrhundert Hand in Hand zu gehen. Sebald Schreyer und sein Schwager Sebastian Kammermeister finanzierten in Nürnberg nicht allein den Druck von Hartmann Schedels *Weltchronik* (Kat.Nr. I.18), sondern initiierten in unmittelbarem Anschluss an dieses Großunternehmen ein nicht minder ambitioniertes Projekt, das offenbar die gesamte Kultur der Antike unter dem Titel *Archetypus triumphantis Romae* in Text und Bild darstellen sollte. Für die Organisation des Materials ließ sich etwa auf Flavio Biondos *Roma triumphans* (Kat.Nr. I.20) zurückgreifen, allerdings waren die Drucke dieses Werkes stets ohne Illustrationen erschienen – wie die Drucker in Italien insgesamt zurückhaltender Holzschnitt-Illustrationen einsetzten.

Mit der Textredaktion des neuen Werkes wurde – wohl auf Anraten des Konrad Celtis – der Humanist Peter Danhauser beauftragt, der dann bis 1497 offenbar das fertige Manuskript erstellte. Die Illustrationen scheinen parallel dazu entstanden zu sein, bereits 1493 wurde ein Vertrag

mit dem Formschneider Sebald Gallensdorfer geschlossen, der Stil der zugrunde liegenden Zeichnungsvorlagen verweist auf die Wolgemut-Werkstatt. Warum dann kurz vor Drucklegung das Unternehmen abgebrochen wurde, ist bislang nicht geklärt.

Erhalten haben sich nur mehr 36 unterschiedliche Holzschnitte in spätgotischem Stilidiom aus der Wolgemut-Werkstatt, die vor allem antike Göttergestalten und Personifikationen zeigen. Diese gehen teils auf Vorlagen wie die spätmittelalterlichen Handschriftenillustrationen des *Fulgentius metaforalis* oder aber auf die sogenannten *Tarocchi di Mantegna* zurück. Teils versuchen die Illustrationen aber offenbar auch nur anhand des Textes etwa ein antikes Opfer für den Gott Priapus zu rekonstruieren. Dem Gartengott, dessen Kopf – soweit es ein Vorhang erkennen lässt – durch einen überdimensionalen Phallus ersetzt wurde und in dessen abgezauntem Kultbereich weitere Geschlechtsteile aus dem Boden wachsen, wird ein Esel geopfert – den mythologischen Hintergrund dazu liefert vor allem Ovid in den *Fasti* (I, 391-440; VI, 319 und 341-345). Die Koinzidenz, dass Konrad Celtis just im Jahr 1493 brieflich vom Plan berichtet, eine römische Mythologie zu verfassen und mit Darstellungen zu den *Fasti* des Ovid zu illustrieren, lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass diese Idee des Celtis in einem zweiten Schritt in das übergreifende Projekt des *Archetypus triumphantis Romae* eingebracht werden sollte. UP

Lit.: Knud WILLENBERG: Priapus im christlichen Abendland. Vom schwierigen ‚Weiterleben‘ eines antiken Gottes in Literatur und bildender Kunst bis ins 19. Jahrhundert, Hamburg 2010; Rainer SCHOCH: „Archetypus triumphantis Romae“. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus, in: Uwe Müller u. a. (Hrsg.): 50 Jahre Sammler und Mäzen, Schweinfurt 2001, S. 261–298.

I.20

Venusfeste, Wachfiguren und Triumphzüge

Flavius BLONDUS: De Roma triumphante, Basel: Froben, 1531, 4°

UB Heidelberg, C 963 Folio RES

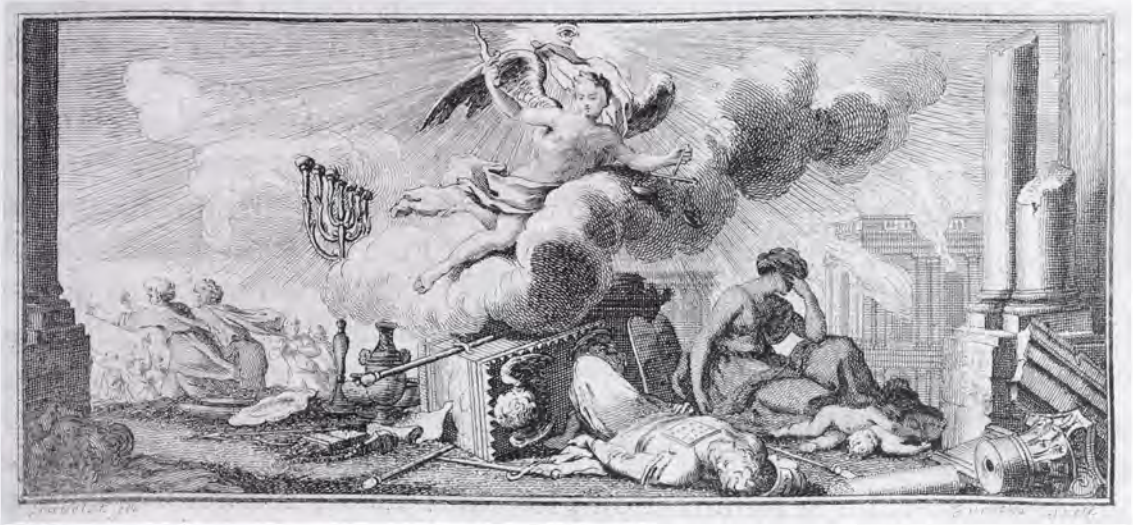
Die *Roma triumphans* war Flavio Biondos (1392–1463) letztes großes Werk, nach den *Historiarum*

ab inclinatione romani imperii decades, der *Italia illustrata* und der *Roma instaurata*. Hatte er in dem ersten Werk die Jahrhunderte nach dem Fall Roms als Gegenstand der humanistischen Geschichtsschreibung etabliert, so widmete er sich in den beiden folgenden Büchern der Landeskunde und Archäologie Italiens und Roms. Ab 1454 beschäftigte er sich in dem hier ausgestellten Werk mit einer umfassenden Kulturgeschichte Roms. Die *Roma triumphans* gliedert sich folgendermaßen: Religion (Bücher I–II), Verwaltung (Bücher III–V), Militär (VI–VII), Zivile Institutionen (Bücher VIII–IX) und ein letztes Buch über die Triumphzüge (Buch X). Das Werk erschien 1473 in Brescia erstmals im Druck und erlebte zahlreiche Auflagen und Übersetzungen. In den ersten beiden Büchern trägt Biondo eine Fülle von Nachrichten zu Kulte, Kultbauten und religiösen Vorstellungen der Römer zusammen. Nur selten findet sich eine explizite Stellungnahme, wie etwa, wenn er die Venusfeste mit einem Zitat aus Augustinus verdammt (S. 23). Die Präsentation der bekleideten Wachseffigies der römischen Kaiser vor den Senatoren und damit die Zeremonie der Vergöttlichung schildert er mit allen Einzelheiten (S. 44 f.). Vorwiegend besteht Biondos Werk jedoch aus Worterklärungen und -herleitungen.

Auffällig im Vergleich zu den wenig späteren Publikationsprojekten nördlich der Alpen (vgl. Kat. Nr. I.19) ist das völlige Fehlen von Illustrationen. Im letzten Buch wird der Brauch des feierlichen Einzugs der siegreichen Feldherren dargestellt, wobei hier Biondo auch auf Inschriften und die Reliefs des Titusbogen zurückgreift (S. 214). Das Buch endet mit einem an Augustinus angelehnten christlichen Triumph über das römische Weltreich. Scheint es von hier aus naheliegend, dass Biondo die römische Religion und Sitten im Sinne Augustinus durchweg verurteilt, so ist dagegen auffällig, wie nüchtern und detailreich er die Sitten, Zeremonien und Gebräuche einer vergangenen und bewunderten Zeit vor dem Leser ausbreitet. MB

Lit.: HERKLOTZ 1999; Ottavio CLAVUOT, Biondos „Italia Illustrata“ – Summa oder Neuschöpfung? Über die Arbeitsmethoden eines Humanisten, Tübingen 1990; Riccardo FUBINI: Biondo, Flavio, in: DBI, Bd. 10, 1968, S. 536–559.

II. Antiquarisch-historische Forschung



II.1

Über Ordnen und Abschreiben

Johannes ROSINUS / Thomas DEMPSTER (Hrsg.):
Antiquitatum Romanarum corpus absolutissimum,
Genf: Cartier, 1602, gr. 8°
UB Heidelberg, C 645-1 RES

Der Theologe, Historiker und Antiquar Johannes Rosinus (Johann Rossfeld, 1551–1626) war in deutschen Provinzstädten wie Regensburg, Wickerstadt und Naumburg als Gymnasiallehrer, Pfarrer und Prediger tätig. Heute ist er vor allem wegen seines *Corpus*-Werkes über die römischen Altertümer bekannt (erstmalig erschienen Basel 1583 unter dem Titel *Romanarum antiquitatum libri decem*). Dieses enzyklopädische Compendium zu den *mores et instituta*, das die soziale, die Geistes- und die Sachkultur des antiken Rom behandelt, wird oft in die Varronische Tradition des Flavio Biondo gestellt. Nach dem ersten Buch, das der *urbs*, ihrer Topographie, den Monumenten sowie dem *popolo romano* gewidmet ist, wendet sich Rosinus in den Büchern II–IV den römischen Göttern, ihren Tempeln und Gebäuden, Schreinen und Altären zu. Im Anschluss behandelt er die Priesterschaften, Gottesdienste, Rituale und den Kalender mit seinen Feiertagen.

Darauf folgen in den restlichen sechs Büchern Erläuterungen über Spiele, Theater, Kleidung, Hochzeiten, Beerdigungen, das Forum, die Magistrate, das Gesetz, die Justiz und das Militär. Alle diese Aspekte entsprechen einem etablierten Modell, wie antiquarisches Wissen geordnet zu präsentieren ist. Rosinus' *summa* berücksichtigt auch bedeutende historische, archäologische und topographische Aspekte. Das archäologische Studium des antiken Materials war von Anfang an ein Versuch, die Zivilisation der Antike zu verstehen, indem man ihre Monumente als Quelle für historisches Wissen, beispielsweise für antike Sitten und Bräuche, nutzte.

Ansatzweise und in geringerem Umfang nimmt Rosinus' *Corpus* Nachschlagewerke wie Pauly-Wissowas *Realencyclopädie* vorweg. Eine der vielen Ausgaben des *Corpus* (zwischen 1583 und 1743 scheint das Buch 19 mal gedruckt worden zu sein), die seit 1602 mit den Ergänzungen des Schotten Thomas Dempster (1579–1625) erschienen, fand ihren Weg in die meisten Bibliotheken. Die Leser der Frühen Neuzeit zogen oft lieber dieses Nachschlagewerk zu Rate als die antiken Autoren selbst. Die Widmung der Pariser Ausgabe von 1613 an König James I. von England verhalf Dempster zu einer Einladung an den Englischen Hof. Zu den vielen Lesern in



Kat.Nr. II.1
Der Tempel des Janus Quadrifrons in Rom (ROSINUS / DEMPSTER 1602, S. 123)

England gehörten Ben Jonson, Inigo Jones und Samuel Pepys.

Rosinus selbst besuchte nie Italien und Rom. Ohne direkten Zugang zu antiken Monumenten stütze er sich größtenteils auf literarische Quellen. Sein *Catalogus* der „konsultierten Autoren“ – Theologen, Juristen, Mediziner, Philosophen, Historiker, Dichter und Polyhistoren – umfasst 150 Namen, wohingegen die Anzahl der Illustrationen im langen Text dieses Buches relativ gering ist: Es werden vor allem Münzen und kleinere Objekte abgebildet, von denen wohl die meisten Illustrationen aus anderen Büchern stammen. Rosinus' Tempel des Janus Quadrifrons („TEMPLVM IANI QVADRIFRONTIS“) beispielsweise ist nach dem Vorbild des „retire de la medaille d'Auguste“ exakt aus DuChouls *Religion des anciens romaines illustré* (Lyon 1556, S. 21; Kat. Nr. II.18) kopiert. Auch Rosinus' übrige Abbildungen stützen sich überwiegend auf DuChouls numismatische Bilder (etwa 1556, S. 7, 89, 236, 243, 267, 283, 285, 296). In Rosinus' Liste der Autoren fehlt DuChouls Name jedoch. CD

Lit.: LÖHR / THIMANN 2006, Nr. 38, S. 85 f.

II.2

Schatzsuche I: das römische Altertum

Johannes Georgius GRAEVIUS (Hrsg.): *Thesaurus antiquitatum Romanarum*, 12 Bde., Leiden / Utrecht: Petrus vander AA / François Halma, 1694–1699, 2°

UB Heidelberg, C 653 Folio RES

Die wesentlichen Beiträge zu den römischen und griechischen *Antiquitates*, die zwischen zirka 1500 und 1700 publiziert worden waren, wurden in den Thesauren von Johann Georgius Graevius (1628–1703) und Jacob Gronovius (Kat.Nr. II.3) gesammelt und neu herausgegeben. Die fast 450 Abhandlungen über berühmte Männer, Geographie, Topographie, Chronologie, Militärwesen, Religion, Institutionen und Sitten sowie Schriften über Monumente, Aquädukte, Skulptur, Malerei, Inschriften, Gemmen und Münzen, die Schriften von Pomponius Gauricus' *De sculptura* (1505) über Giovan Pietro Belloris *Picturae antiquae sepulcri Nasoniorum* (Kat. Nr. II.30) bis hin zu John Potters *Archaeologia graeca* (1694) umfassen, wurden auf Latein publiziert und wandten sich an eine internationale gelehrte Leserschaft.

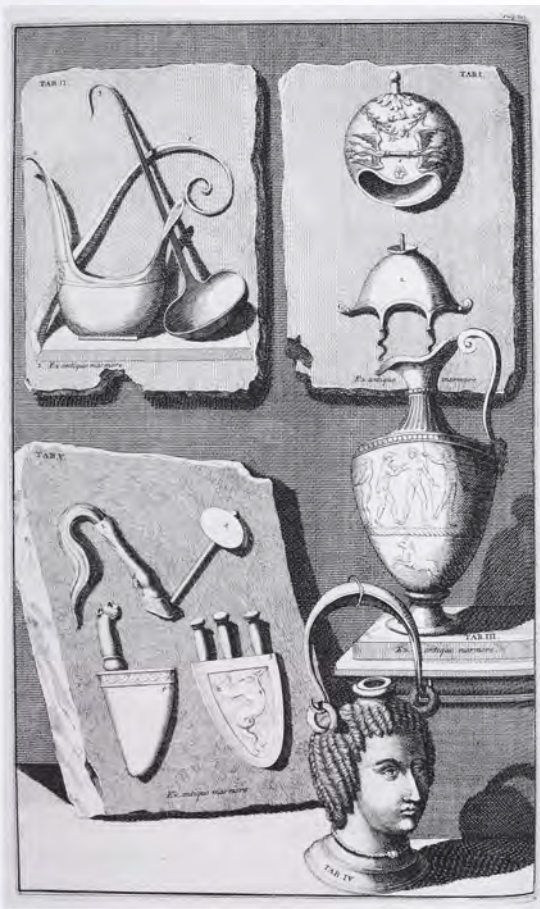
Der gesamte *Thesaurus antiquitatum Romanarum*, zwischen 1694 und 1699 erschienen, enthält insgesamt etwa 200 Werke in zwölf Bänden. Er erfasst die gesamte Kultur vom Staatswesen über Religion, Familie, Militär und Handel bis hin zu den Thermen. Fragen der Religion kommen dabei in mehreren Sachgebieten – etwa bei Familie oder Sepulkralriten – zur Sprache. Zentrales Thema ist das römische Religionswesen im fünften Band, den Graevius an Eberhard von Danckelmann, Erster Minister des Kurfürsten von Brandenburg, dedizierte. Hier werden Werke von 20 Autoren (Guther, Bosio, LaChausse, Niphus, Bulenger, Belli, Valeriano, Lipsius, Spanheim, Aleandro, Hansen, Trelorius, Putean, Boxhorn) neu herausgegeben. Materielle Überlieferung der Antike und Abbildungen spielen bei diesen Texten eine wichtige Rolle: So berufen sich das erste Werk von Jacob Guther (*De veteri jure Pontificio urbis Romae*) und die beiden folgenden von Giovanni Andrea Bosio (*De Pontifice Maximo Romae Veteris exercitatio historica* und *De Pon-*

tificatu Maximo Imperatorum Romanorum praecipue Christianorum Exercitatio historica altera) neben den antiken Schriften auf die Numismatik. Der vierte Traktat von Michelange de LaChausse *De insignibus Pontificis Maximi, Flamini Dialis, Auguris et instrumento sacrificantium* ist gleichsam ein Katalog relevanter Kultgegenstände, wie sie aus Marmorreliefs und anderen erhaltenen Werken in den Sammlungen Roms zu erschließen waren. LaChausse Schrift wurde erstmals im *Romanum Museum* 1690 veröffentlicht (Kat.Nr. III.15). Aus demselben Werk gab Graevius eine weitere Teilschrift heraus, die *Deorum simulacra, idola, aliaque imagines aerae*. Mehrere der von LaChausse abgebildeten Werke der Kleinkunst aus der Sammlung des Giovan Pietro Bellori kamen nach dessen Tod in die Brandenburgischen Sammlungen.

Die Bedeutung der Thesauren von Graevius und Gronovius – sie enthalten nach Hellmut Sich-

termann die „wichtigsten bis dahin erschienenen Abhandlungen“ auf dem Gebiet der Altertumskunde – wird durch Supplemente und eine weitere Auflage in den folgenden Jahrzehnten bestätigt. Zwischen 1716 und 1719 erschien zu Graevius' *Thesaurus* das Ergänzungswerk von Albert Hendrik de Sallengre *Novus thesaurus antiquitatum Romanarum*. Nur ein Jahrzehnt später und innerhalb kürzester Zeit – zwischen 1732 und 1737 – wurden beide Thesauren von Graevius und Gronovius erweitert um die Bände von Sallengre und ein weiteres Supplement von Giovanni Poleni (*Utriusque thesauri antiquitatum Romanarum Graecarumque nova supplementa congesta ab Joanne Poleno*) von den venezianischen Verlegern Bartolomeo Javarini und Giambattista Pasquali erneut aufgelegt. MDD

Lit.: DALY DAVIS 2007; Hellmut SICHTERMANN: Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München 1996.



Kat.Nr. II.2
Römische Kultgegenstände und ihre Darstellung auf Reliefs (GRAEVIUS 1694–1699, Bd. 5, Taf. vor S. 313)

II.3

Schatzsuche II: das griechische Altertum

Jacobus GRONOVIVS: *Thesaurus Graecarum antiquitatum*, 12 Bde., Leiden: Petrus vander AA, 1697–1702, 4°

UB Heidelberg, C 444 Folio RES

Der *Thesaurus* zu den griechischen Altertümern des Jacobus Gronovius (1645–1716), einem niederländischen Altertumsforscher deutscher Abstammung, wurde erstmals 1697–1702 veröffentlicht und umfasst 13 in 14 Bänden. Enthalten sind etwa 220 Werke (vgl. Kat.Nr. II.2), die folgend klassifiziert werden können: 1.–3. Berühmte Männer und Frauen; 4. Geographie; 5. Staatswesen; 6. Staatswesen, Topographie, Topographie von Konstantinopel, Sitten, Münzwesen, Riten und Zeremonien; 7. Religion; 8. Theater, Ehe, Familie, Sport und Tanz; 9. Gastmähler und -freundschaft, Ess- und Trinksitten, Statuen, Reliefkunst, Malerei, Schmuck, Kleidung, Kalendar, Münzwesen; 10. Philosophen, Rhetoriker, Schriftsteller, Dichter; 11. Literatur, Schiffswesen, Pferde, Spiele, Begräbnisbräuche; 12. Neuausgaben von Pietro Santi Bartoli und Giovan Pietro Belloris *Veterum sepulchra* und *Veterum lucernae sepulcrales* sowie John Potters *Archaeologia Graeca*.



Kat.Nr. II.3
Gegenstände des Attis-Kultes (GRONOVIVS 1697–1702, Bd. 7, Taf. vor Sp. 509)

Der siebte Band über die Religion mit dem Titel *Sacris praesertim Graecis & Festivitatibus operatum* enthält 30 Werke folgender Autoren: Clasenius, Laurentius, Ortelius, Boulenger, Eggelingius, Meursius, Nicolai, Heller, Spon, Stephanus Byzantinus, Triglandius, Venerius, Menestrier, Holstenius, Bellori, Gronovius (Laurentius Theodorus), Pignorius, Fazoldus, Castellani, Jonston, Souterius, Senftlebius und Calcagninus. Wie im *Thesaurus* von Graevius (Kat.Nr. II.2) ist es klar, dass einzelne Werke in mehr als einer Kategorie zu klassifizieren wären. Hervorzuheben ist die Neuausgabe von Lorenzo Pignorias *Magnae deum Matris Idaeae et Attidis initia*, die den römischen Kult der Cybele und des Attis behandelt und hervorragende Abbildungen nach der Original-Ausgabe (unter dem Titel *Mensa Isiaca* in Amsterdam 1669 erschienen; vgl. Kat. Nr. II.33) veröffentlicht.

MDD

Lit.: DALY DAVIS 2007.

II.4

Die ‚jüdische Vorgeschichte‘ des Christentums

Blasius UGOLINUS: *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, 34 Bde., Venedig: Herthz, 1744–1769, 2°

UB Heidelberg, Q 508 Gross RES

Die jeweils zwölfbändigen Thesauren von Graevius und Gronovius zu den römischen und griechischen Altertümern (Kat.Nr. II.2, II.3) mussten geradezu bescheiden erscheinen gegenüber den ein halbes Jahrhundert später vorgelegten 34 Folio-Bänden zur antiken jüdischen Kultur des vermutlichen Konvertiten Ugolino Blasio (um 1700–1770). Blasio berichtet im Vorwort, dass er unter großen Mühen und Kosten um die 800 Publikationen zur Geschichte des Judentums zusammengetragen habe (teils handelte es sich dabei um Abschriften nach Exemplaren in „öffentlichen Bibliotheken“, wenn die Bücher nicht mehr käuflich zu erwerben waren). Aus diesem Fundus habe er die 500 gelehrtesten Schriften ausgewählt und in seinem *Thesaurus* erneut drucken lassen. Von einigen älteren Texten – etwa von Benedictus Arias Montanus oder Carlo Sigonio – abgesehen, stammen sie vorwiegend aus dem 17. Jahrhundert: Unter den Autoren aus ganz Europa finden sich John Selden, Thomas Goodwin, Jacques Bonfrère, Humphrey Prideaux, Adrian Reland, Johannes Jacob Buxtorf, Christophorus Cellarius oder Hermann Witsius, dessen Abhandlung *Aegyptiaca* etwa (1683 in Amsterdam erschienen, im ersten Band des *Thesaurus* wiederabgedruckt) die Übernahmen alter jüdische Vorstellungen und Riten von den Ägyptern untersucht und mit Hugo Grotius und Athanasius Kircher die Parallelen aller frühen Kulte konstatiert: So verweise etwa das Stier-Idol des Apis auf die Verehrung des Goldenen Kalbs. Aus Blasios eigener Feder entstammen neben den Widmungen an unterschiedliche Kardinäle der römisch-katholischen Kirche und den Vorworten einige Kommentierungen und die Übersetzung des Midrasch.

Die Illustrationen in den einzelnen Bänden des *Thesaurus* beschränken sich auf einige wenige Darstellungen materieller Relikte (zumeist



Kat.Nr. II.4

Moses und Aaron vor der Statue des christlich-katholischen Glaubens (UGOLINUS 1744–1769, Bd. 1 Frontispiz)

Münzen) und eine Reihe größerer narrativer oder allegorischer, zumeist mehrfach verwendeter Vignetten am Anfang und Ende einiger Abhandlungen. Allein das gestochene Titelblatt zum ersten Band, signiert vom venezianischen Stecher Giovanni Cattini (um 1715–1804), legitimiert visuell das gesamte Unternehmen: Im Gegensatz zum Hohepriester Aaron, der seine Hand auf einen Opferstier legt (zugleich wird damit auf das Idol des Goldenen Kalbes verwiesen), deutet der auf dem Berg Sinai erleuchtete Moses auf die Statue der personifizierten christlichen Kirche im Hintergrund (die durch die Tiara in der Hand als römisch-katholische spezifiziert ist) und signalisiert dadurch, dass diese ausführliche Beschäftigung mit dem jüdischen Altertum einzig im Sinne einer ‚Vorgeschichte des Christentum‘ zu rechtfertigen ist. UP

Lit.: Frank E. MANUEL: *The Broken Staff. Judaism through Christian Eyes*, Cambridge, Mass. 1992.

II.5

Über heilige und unheilige Lampen und Öle

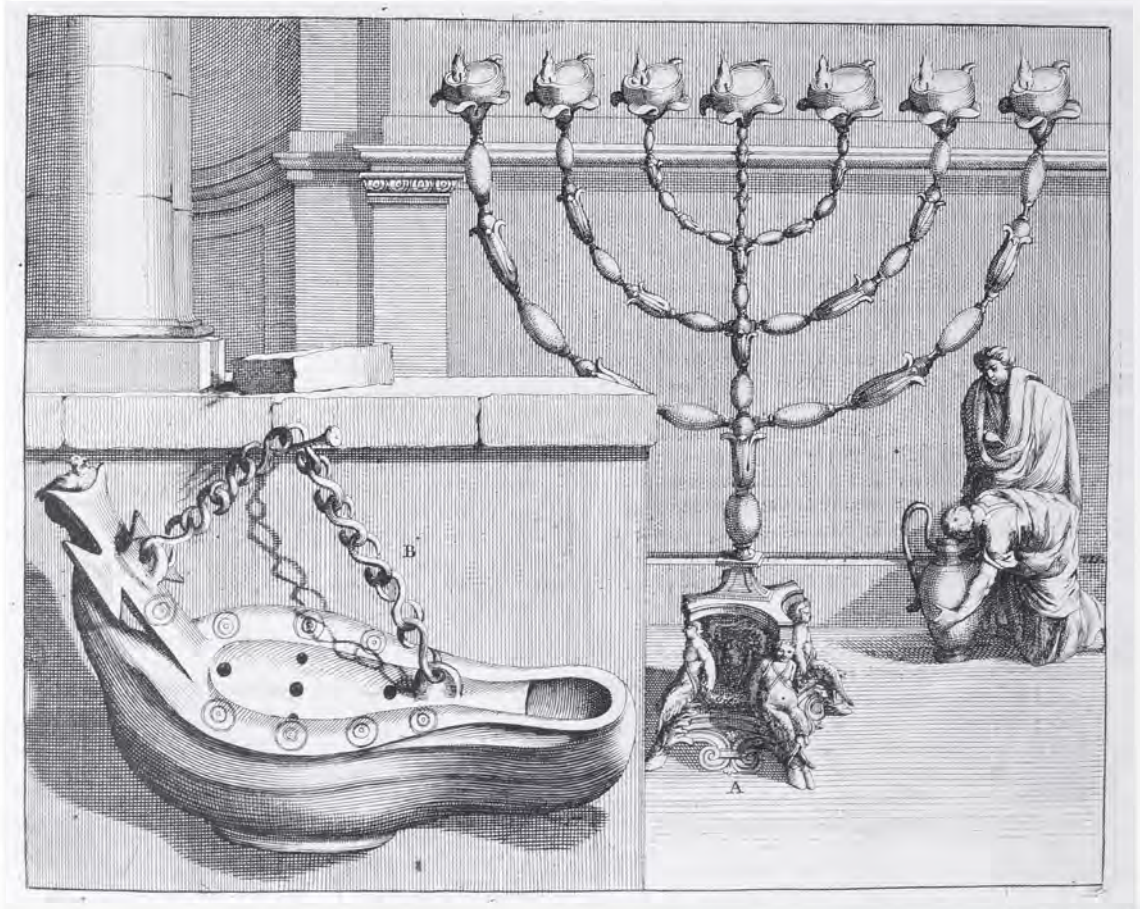
Fortunato SCACCHI: *Thesaurus Antiquitatum Sacro-Prophanarum*, Den Haag: Johannes Swart, 1725, 4°

UB Heidelberg, Q 507-2 Folio RES

In den Jahrzehnten nach 1700 scheint die Vorstellung verbreitet, ein Buch zur antiken Kultur verkaufe sich besser, wenn es den Begriff ‚Thesaurus‘ im Titel führe. Dies zeigt die Publikationsgeschichte von Francisco Fortunato Scacchis (1573–1640) Werk über die Öle und Salben der Antike – vor allem des Judentums – und den mit diesen vollzogenen sakralen und profanen Handlungen. Zunächst wurden die ersten drei Teile getrennt 1625, 1627 und 1637 in Rom unter dem gelehrten Titel *Sacrorum elaeo-chrismata myrothecium sacroprophanum* publiziert, dann in Amsterdam 1701 und 1710 als *Sacrorum elaeo-chrismata myrothecia tria* – wobei ‚myrothecia‘ ein Behältnis für Parfumfläschchen bezeichnet. Die hier gezeigte letzte Ausgabe von 1725 kündigt schließlich einen *Thesaurus sacroprophanum* an, dessen Spezifizierung erst der Untertitel verrät.

Der Augustiner-Eremit Scacchi, der von Urban VIII. aus Macerata nach Rom berufen worden war, hatte sein Vorhaben, wie er es 1619 in einem Brief angekündigt hatte, allerdings nicht vollenden können: Von den projektierten fünf Teilen liegen diejenigen zum allgemeinen, Sakrales wie Profanes betreffenden Gebrauch von Ölen und Salben, zur Weihe von Priestern, von Kultorten und -gegenständen sowie zur Königsweihe vor, die beiden letzten zu Eheschließungen und Funeralfeiern scheinen nicht mehr niedergeschrieben worden zu sein. Dediziert sind die drei Teile allesamt der Familie Barberini, neben Urban VIII. den Kardinälen Francesco und Antonio.

Mit der Ausgabe von 1701 (der gestochene Titel trägt das Datum 1702) wurden auch die rund 60 Illustrationen des Werkes von so bedeutenden Zeichnern und Stechern wie Jan Goeree und Jan van Vianen neu angefertigt. Die Abbildungen zum siebten Kapitel des ersten Buches über die „Form der heiligen Lampen“ kann



Kat.Nr. II.5
Siebenarmiger Leuchter und Öllampe (SCACCHI 1725, Sp. 32–33)

exemplarisch deren Funktion, verdeutlichen: Sie präsentieren einerseits die materiellen Relikte (so auf dem abgebildeten Stich die Öllampe unter ‚B‘), andererseits veranschaulichen sie die Ergebnisse aus der Zusammenschau von Textzeugnissen und Sachkultur (wie unter ‚A‘ die gemeinsame Ausrichtung der Flammen des jüdischen Siebenarmigen Leuchters). Allerdings scheinen Scacchi dabei auch fundamentale Irrtümer unterlaufen zu sein. So missversteht der Augustiner-Pater auf der vorausgehenden Seite (Sp. 28–31; vgl. die Erstausgabe 1625, S. 55) eine christliche Öllampe mit der Darstellung des schlafenden Jonas in der Kürbislaube als Lampe aus einem Lupanar, da er den nackten Mann für eine „laszive Venus“ hielt. UP

Lit.: Girolamo TIRABOSCHI: Storia della letteratura italiana, Bd. 8,1, Florenz 21812, S. 117–119.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scacchi1725>>

II.6

Ideale Bibliothek und umfassende Wissensordnung

Conrad GESNER: *Bibliotheca universalis*, 2 Bde., Zürich: Froschauer, 1545–1548, 4°
UB Heidelberg, H 27 Folio RES

Mit seiner Bibliographie des lateinischen, griechischen und hebräischen Schrifttums – den *tres linguae sacrae* – stellte Conrad Gesner (1516–1565) einen Katalog bereit, der zugleich eine topische Wissensordnung, eine umfassende Literaturübersicht des relevanten Schrifttums und eine Anleitung zur Errichtung von öffentlichen wie privaten Bibliotheken bot. Der erste Band, die *Bibliotheca universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus* enthält, alphabetisch geordnet und vollständig katalogisiert, etwa 12.000 Titel von 3.000 Autoren. Im zweiten Band, den *Pandectae sive partitiones universales*, wurde diese

enorme Bibliographie in 21 Büchern klassifiziert *secundum artes et scientias* und diese wiederum in *tituli, partes*, schließlich teils in *segmenta* untergliedert. Das Wissen von der Antike bis zur Zeit Gesners wurde den Gelehrten so topisch nach Sachgebiet geordnet angeboten. Gesners Systematik, ausgehend von den Fächern des Triumviums und Quadriviums, reicht von Grammatik und Philologie über Fragen zu den *artes mechanicae*, Magie und heidnischem Götterglaube bis hin zu Politik und Theologie. Daneben findet sich auch eine Bibliographie zu Kunst und Kunstgeschichte, die erste für dieses Gebiet überhaupt, in den Büchern VI und XIII.

Neben der mit seiner Person und seinen Forschungsinteressen vor allem verbundenen Naturwissenschaften ist es ein Anliegen Gesners, mit diesem enzyklopädischen Werk die Theologie besser als Wissenschaft zu etablieren; dies zeigt besonders Buch 21: *Partitiones theologicae* – seine größte theologische Leistung. In diesen *Partiones* werden auch „nicht-christliche Häresie[n]“ thematisiert. Unter den hierzu aufgeführten Werken finden sich etwa neben Ciceros *De natura deorum* und den apologetischen Schriften der Patristik auch die Traktate des Albricus, Boccaccio, J. Boehme bis hin zu Giraldis, mithin alle auch in dieser Ausstellung präsenten, vor 1549 erschienen Werke zum antiken Götterglauben. Ergänzt wird das Thema Religion etwa in den Büchern XV und X zu Magie mit 11 Kapiteln. Der erste *Titulus* behandelt vor allem auch magische Bilder: „De divinatione in genere, et privatum quaedam de Magia, praesertim imaginibus“. Gesner bezieht sich dabei oft auf das Werk des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri III*. So verweist er etwa auf Blatt 100v für die Bilder von Saturn, Jupiter, Mars, der Sonne, Venus und Merkur auf Agrippas 2. Buch, Kap. 38–43. NF / MDD

Lit.: Margaret DALY DAVIS (Hrsg.): Conrad Gesner: Pandectarum, sive Partitionum universalium, 2007 <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/378>>; Leonhard HELL: Entstehung und Entfaltung der theologischen Enzyklopädie, Mainz 1999, S.47–55; Helmut ZEDELMAIER: Bibliotheca Universalis und Bibliotheca Selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit, Köln u. a.

1992; Urs B. LEU: Conrad Gesner als Theologe. Ein Beitrag zur Züricher Geistesgeschichte des 16. Jahrhunderts, Bern u. a. 1990, S. 191–240; Luigi BALSAMO: Il canone bibliografico di Konrad Gesner e il concetto di biblioteca pubblica nel Cinquecento, in: Studi di biblioteconomia e storia del libro in onore di Francesco Barberi, Rom 1976, S. 77–95.

II.7

Der ultimative Forschungsstand zur Antike

Johann Albert FABRICIUS / Paul SCHAFFSHAUSEN (Hrsg.): Bibliographia antiquaria sive introductio in notitiam scriptorum, qui antiquitates hebraicas, graecas, romanas et christianas scriptis illustraverunt, Hamburg: Bohn, 1760, 8°
UB Heidelberg, C 1 RES

Die *Bibliographia antiquaria* des Johann Albert Fabricius (1668–1736) bietet eine bis heute nützliche, in dieser Form nicht mehr unternommene, im Anspruch umfassende und kommentierte Zusammenstellung der Forschungsliteratur zu den hebräischen, griechischen, römischen und christlichen, aber auch den ägyptischen, persischen und anderen Altertümern. Die ersten beiden Ausgaben erschienen 1713 und 1716, eine posthume dritte, von Paul Schaffshausen erweiterte Edition 1760. Die (Universal-)Bibliographie, wie sie Konrad Gesner 1545/49 begründet hatte (Kat.Nr. II.6), aber auch die im 17. und 18. Jahrhundert verbreitete *historia litteraria* (historische Überblicke zur relevanten Fachliteratur eines Gebietes), für die Daniel Georg Morhofs *Polyhistor Literarius* (1688 u.ö.) ein prominentes Beispiel darstellt, finden hier für den zentralen Teilbereich der Antike ihren Höhepunkt.

Fabricius liefert jedenfalls nicht nur eine Bibliographie, sondern eine systematisch-analytische Gliederung der *Antiquitates*, deren Bedeutung sich etwa in Montfaucons *Antiquité expliquée* (Kat.Nr. I.14) nachverfolgen lässt. In den 23 Kapiteln (bzw. Sachgebieten) werden Fragen der Religion zentral an mehreren Stellen behandelt – so in Kap. VIII. „Scriptores de Diis, Geniis, Sanctis etc.“; IX. „De Templis, Altaribus, locisque sacris et Asylis Judaeorum, Ethnicorum et Christianorum“; X. „Scriptores de Festis Judaeorum, Ethnicorum et Christianorum“; XI. „De Sacrificiis,



Kat.Nr. II.7

Apotheose eines römischen Kaisers bei seiner Sepulchralfeier (FABRICIUS / SCHAFFSHAUSEN 1760, Frontispiz)

precibus, Concionibus aliisque sacris, disciplinis, et cerimoniis, Judaeorum, Ethnicorum et Christianorum“; XII. „De divinationibus, Vatibus, miraculis, Magia, juramentis et votis, scriptores“; XIII. „Scriptores de Sacerdotibus, Ordinibusque sacris, Monachis, et Beneficiis Ecclesiasticis“; aber ebenso in Kap. XXIII. „De luctu, funeribus, exequiis, conservandorum cadaverum ratione et monumentis sepulchralibus“. Dabei spielen Architektur, Kleinkunst, Statuen und Monumenten immer eine Rolle, werden aber auch eigens in Kap. XXII behandelt.

Das Werk enthält zudem Register zu den Thesauren von Johann Georg Graevius (S. 112–121; vgl. Kat.Nr. II.2), von Albert Heinrich Sallengre (S. 121–123) und Giovanni Poleni (S. 124–127), sowie einen „Index alphabeticus“ der Schriften im Thesaurus des Jacob Gronovius (S. 129–157; vgl. Kat.Nr. II.3). Die von Jacob Spon entworfene Systematik für die Altertumforschung wird ebenfalls wiedergegeben (S. 181–183).

Der einzige Kupferstich des Werkes, der entweder als Frontispiz (so beim Heidelberger Exemplar) oder aber nach Seite 368 eingebunden werden konnte, illustriert nach dem Vorbild antiker

Münzen die Verbrennung und Vergöttlichung der verstorbenen römischen Kaiser. MDD

Lit.: HERKLOTZ 1999, S. 300f.

II.8

Griechisches Götterwissen kompakt

APOLLODORUS <Grammaticus>: *Bibliothēkē ē peri theōn/Apollodori Atheniensis Grammatici Bibliotheces, Sive de Deorum origine*, [Heidelberg]: Commelinus, 1599, kl. 8°

UB Heidelberg, D 2132 RES

Mit dem Ziel, eine ganze Bibliothek zu ersetzen, bietet das Buch mit dem Titel *Bibliothēkē* eine Zusammenstellung nahezu aller griechischen Götter- und Heldengeschichten – von der Entstehung der Götter über die wichtigsten Sagenkreise der griechischen Welt bis zu den Taten der Helden vor, in und nach dem Troianischen Krieg. Um einen derart umfangreichen Stoff in einem einzigen Werk präsentieren zu können, bediente sich der Autor einer weitgehenden Verknappung der Angaben – bis hin zur bloßen Auflistung von Namen – sowie einer klaren genealogischen Zuordnung aller mythischen Figuren. Die auf den Byzantiner Photios zurückgehende Zuschreibung der *Bibliothēkē* an den im 2. Jahrhundert v. Chr. wirkenden Grammatiker Apollodor von Athen wird durch die Tatsache widerlegt, dass in dem Werk auf eine Quelle des 1. Jh. v. Chr. Bezug genommen wird. Heute geht man von einer Entstehung im 1. oder 2. Jh. n. Chr. aus. Auf der Basis verschiedener Handschriften erstellte Benedetto Egio von Spoleto die erste Druckausgabe der *Bibliothēkē*, die zusammen mit einer lateinischen Übersetzung im Jahr 1555 in Rom erschien. Auf Egio geht neben dem Titelzusatz auch die Einteilung des Werks in drei Bücher zurück. In den 1590er Jahren nahm der Heidelberger Verleger Hieronymus Commelinus eine Neuausgabe in Angriff, die 1599, zwei Jahre nach seinem frühen Tod, von seinem Schwager und Verlagsersben Judas Bonotius gedruckt wurde. Die Heidelberger Ausgabe der *Bibliothēkē* ist ein typisches Produkt des Commelinus, der sich durch zahlreiche philologisch-kritische Erst- und Neudrucke griechischer und römischer

Autoren um die späthumanistische Gelehrtenrepublik verdient gemacht hat. Die Gegenüberstellung von griechischem Original und lateinischer Übersetzung in zwei Textspalten folgt dem Vorbild der römischen Ausgabe. Deren Abgleich mit mehreren Handschriften – vornehmlich aus dem Bestand der Bibliotheca Palatina – schlug sich in Verbesserungen und Anmerkungen nieder. HT

Lit.: Diller AUBREY: The Text History of the Bibliotheca of Pseudo-Apollodorus, in: Transactions of the American Philological Association 66, 1935, S. 296–313.

II.9

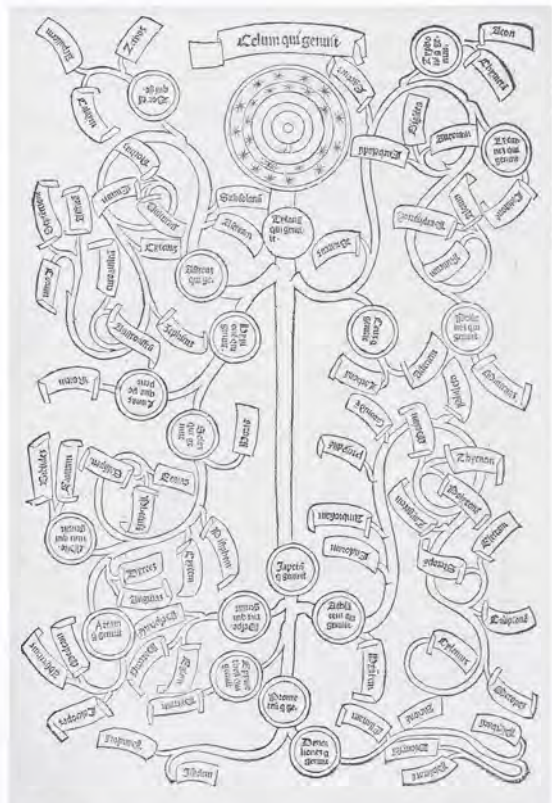
Die Familienverhältnisse der antiken Götter

Giovanni BOCCACCIO: *Peri genealogias deorum*, Basel: Johannes Herwagen, 1532, 4°
UB Heidelberg, C 1176 Folio RES

Der Florentiner Dichter und Humanist Giovanni Boccaccio (1313–1375) verfasste dieses für die Mythenrezeption in Europa zentrale Werk vermutlich nach einer um 1347 gegebenen Anregung des Königs von Zypern zwischen 1350 und 1375. Die *Genealogiae deorum gentilium* wurden zum wichtigsten Referenzwerk der antiken Mythologie in der Frühen Neuzeit und dienten auch noch im 16. Jahrhundert als mythologisches Lexikon und Hauptquelle für die neuverfassten mythographischen Handbücher von Vincenzo Cartari, Natale Conti und Lilio Gregorio Giraldi, der sich aber deutlich von Boccaccio distanziert. Die *Genealogiae deorum* gehören zu den ersten gedruckten Büchern überhaupt, die Erstausgabe erschien 1472 in Venedig. Ihr folgten zahlreiche Ausgaben in lateinischer (z. B. 1473, 1481, 1487, 1495, 1497, 1507, 1511) französischer (1499, 1531), italienischer (1545 u. ö.) und spanischer (spätes 15. Jahrhundert) Sprache. Der im Trecento verfasste Text war die verbindliche Enzyklopädie der antiken Mythen. Die *Genealogiae deorum* sind deutlicher Ausdruck der Neubewertung der Antike im Trecento und zugleich Beginn der frühneuzeitlichen *studia humanitatis*, denn gegen den grundlegenden Tadel der patristischen Autorität des Augustinus, der das „genus fabulosum“ und den antiken Götterkult insge-

samt verworfen hatte, ergreift Boccaccio den heiklen Gegenstand, um seine poetische Dignität und wissenschaftliche Bedeutung darzulegen.

Boccaccio gliederte seine Göttergenealogien in zwei wesentliche Abschnitte. Der erste Teil umfasst dreizehn mythographische Bücher, in denen der Autor in außerordentlicher Kenntnis lateinischer (v. a. Ovid) und griechischer Quellen das gesamte Wissen über die alten Götter, mythologischen Figuren und Heroen zusammenfasst, diese genealogisch, etymologisch und historisch beschreibt und auch moralisch und allegorisch deutet. Buch XIV und XV sind dagegen poetologischer Natur und eine Apologie der antiken Poesie und der dichterischen Fiktion. Boccaccio zufolge treten die Mythen nämlich keineswegs in Konkurrenz zur christlichen Heilslehre, da die Dichter die Götter lediglich fingiert haben und ihr möglicher religiöser Gehalt mit dem Aufkommen des Christentums ohnehin obsolet geworden sei. Doch seien die *fabulae* der Heidengötter trotzdem lesenswert, da sie Wahrheiten morali-



Kat.Nr. II.9

Der Stammbaum des „Himmels“ (BOCCACCIO 1532, S. 76)

scher oder theologischer Natur verbergen können. Die polytheistische Welt der antiken Dichter wäre somit, vielleicht in dieser Deutlichkeit erstmalig in der nachantiken Auslegungstradition, nicht prinzipiell lügenhaft, da sie rein fiktiver Natur sei. Für Boccaccio haben die antiken Dichter die der christlichen Heilswahrheit entgegenstehende Vielgötterei nicht aufgrund theologischer Überzeugung dargestellt, sondern lediglich erfunden und poetisch vorgetäuscht, um einen tieferen philosophischen oder moralischen Sinn in schöner Hülle zu verbergen. Boccaccio versteht seine Schrift als eine Rechtfertigung gegen die Verleumder der Dichtung, indem er Poesie und Mythologie geradezu als synonym betrachtet (XIV, 5: „opus nostrum [...] omne poeticum est“).

Die unveränderte Popularität des Werkes belegen die anhaltende Folge der Editionen und die Übersetzungen in die Volkssprache wie diejenige des Polygraphen Giuseppe Betussi (um 1515–1575), die erstmals 1545 in Venedig erschien, im späten 16. Jahrhundert häufig nachgedruckt und noch im 17. Jahrhundert aufgelegt wurde (z. B. Venedig 1606, 1627, 1644). Die lateinische Ausgabe Basel 1532 besitzt eine korrigierte Textfassung und ist zusätzlich mit Anmerkungen des Humanisten Jacobus Micyllus versehen. Als Anhang enthält sie, wie oft, auch Boccaccios Werk über die antike Geographie, womit der enzyklopädische Charakter der *Genealogiae deorum* als Nachschlagewerk für das gesamte Wissen über die alte Welt deutlich wird. Wie schon in manchen Inkunabel-Ausgaben finden sich auch in dem Basler Druck Illustrationen, nämlich Holzschnitte der Götterstammbäume jeweils zu Beginn der dreizehn mythographischen Bücher. Diese Diagramme visualisieren, in deutlicher Ähnlichkeit zu Wurzel-Jesse-Darstellungen in illustrierten Bibeln, die Verwandtschaftsbeziehungen der Götter und mythologischen Figuren. MT

Lit: Giovanni BOCCACCIO: *The Genealogy of the Pagan Gods*, hrsg. und übers. von Jon Solomon, Bd. 1: Buch I–V, Cambridge, Mass. 2011; Brigitte HEGE: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den „Genealogie deorum gentilium“*, Buch XIV. Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung, Tübingen 1997; GUTHMÜLLER 1986, S. 21–33; SEZNEC 1990 [1940], bes. S. 163–167; Cornelia C. COULTER: *The Genealogy of the Gods*, in: Christabel Forsyth Fiske (Hrsg.): *Vassar*

Medieval Studies, New Haven 1923, S. 317–341; Ernest H. WILKINS: *The Genealogy of the Editions of the Genealogie Deorum*, in *Modern Philology*, 17, 1919, S. 425–438.

II.10

Nachantike Götter-Bilder

ALBERICUS <Londoniensis>: *De imaginibus deorum*, [Florenz: Bartolomeo de Libri, um 1492], GW 10044, 8°

UB Heidelberg, D 5779 oct. INC

Dem *Libellus de deorum imaginibus* war eine außerordentlich intensive Rezeption in Mittelalter und Früher Neuzeit beschieden. Als Autor figurierte ein rätselhafter Albericus von London, heute wird der Text jedoch überzeugend dem französischen Benediktiner Pierre Bersuire (Petrus Berchorius; um 1290–1363) zugeschrieben, der als Freund Petrarcas und Autor einer Universalenzyklopädie (*Reductorium morale*) bekannt ist, deren Buch XV eine christliche, allegorisch-tropologische Ovid-Auslegung (*Ovidius moralizatus*) bietet.

Bei dem *Libellus de deorum imaginibus* handelt es sich um den ersten nachantiken Traktat zur Mythographie, der ausschließlich der Beschreibung von ‚Bildern‘ gewidmet ist. Auf seine Bedeutung für die Geschichte der profanen Ikonographie ist seit den Forschungen des Warburg-Kreises immer wieder hingewiesen worden. In zahlreichen Handschriften überliefert und schon in der Inkunabelzeit häufig gedruckt, wurde dieser kurze Text noch bis in das 18. Jahrhundert in antiquarischen und mythographischen Sammelbänden (etwa in den um weitere Mythographen ergänzten Ausgaben des Hyginus, den *Auctores mythographi latini*) unverändert weitertradiert.

Schon Petrarca hatte den *Libellus* für die Götterbeschreibungen in seinem Epos *Africa* benutzt. Vor Vincenzo Cartaris *Imagini degli Dei degli antichi* (zuerst Venedig 1556; Kat. Nr. II.14) war er der zentrale Text für die Frage nach dem Aussehen der antiken Götterbilder, auch wenn er keineswegs antiquarisch-archäologisch argumentiert, d. h. die Beschreibungen mit der Evidenz der Statuen abgleicht, sondern reine

Sprachbilder vom Aussehen der Götter entwirft, in die viel topisches Wissen und deskriptives Material aus der spätantik-mittelalterlichen Tradition eingeflossen ist. Im *Libellus* werden keine Beschreibungen ehemals existierender Bilder gegeben, sondern gesammelte Stellen zu einem fiktiven ekphrastischen Text verknüpft. Der *Libellus* enthält ‚Bilder‘ der olympischen Götter und mythologischen Figuren Saturn, Jupiter, Mars, Apollo (Sol), Venus, Merkur, Diana, Minerva, Pan, Pluto, Juno, Kybele, Aeolus, Janus, Vulkan, Neptun, Vesta, Orpheus, Bacchus, Aesculapius, Perseus, Herkules und Ceres, die immer mit stereotypen Wendungen wie „iste pingebatur“, „cuius imaginem in hunc modum pingere uoluerunt“ eingeführt werden. Doch in keinem Fall werden wirklich Bilder beschrieben, die in der Antike auf diese Weise gemalt worden wären und dem Autor des *Libellus* vor Augen gestanden haben könnten. Merkur etwa, der Gott des Handels, der Diebe, der Wege und der Eloquenz, trage Flügel an seinem Haupt und seinen Füßen, führe einen von Schlangen umwundenen Stab sowie eine Flöte als Hinweis auf die Beredsamkeit mit sich: „Eloquentia autem in fistula designatur“. Zuletzt wird das mit vielen Augen behaftete Haupt des Argus zu seinen Füßen erwähnt, das auf den in Ovids *Metamorphosen* erzählten Mythos von Merkur und Argus anspielt. Durch das Spiel der Flöte – seine Eloquenz – schläfert Merkur dort den hundertäugigen Wächter Argus ein, dem Juno die in eine Kuh verwandelte Io, eine Liebschaft Jupiters, anvertraut hatte. Bei dem beschriebenen Detail handelt es sich also um ein Relikt aus der Texttradition, und überhaupt erfährt der Leser des *Libellus* sonst wenig von dem Aussehen des Gottes. Das von dem Beschreibungstext evozierte Bild ist keineswegs auf konkrete Merkmale der Götterfigur selbst ausgerichtet, sondern der Gott ist vielmehr die Summe seiner Attribute. Es ist bemerkenswert, dass im 15. Jahrhundert gerade im Falle Merkurs zahlreiche Bilder wie die sogenannten *Tarocchi di Andrea Mantegna* entstanden sind, die auf dieser mittelalterlichen Tradition beruhen. Verfolgt man das Motiv weiter, so offenbart sich die auf den *Libellus* zurückgehende Darstellung Merkurs im besten Sinn als ein wanderndes Bild, das im frühen 16.

Jahrhundert, vermittelt durch einen Holzschnitt Hans Burgkmairs, in einem mit Bildern der Planetengötter versehenen Lübecker Kalender (1519) nachweisbar ist und sich später an Häuserfassaden in Braunschweig und Goslar wiederfinden lässt. Dabei beruht das von Albericus beschriebene Bild des Merkur ausschließlich auf einer sprachlichen Fixierung des Hochmittelalters, dessen Quellen sich wiederum bis zu Fulgentius zurückverfolgen lassen und keineswegs auf Anschauung beruhen. MT

Lit.: Bodo GUTHMÜLLER: Visuelle Topoi und die Tradition der *imagines deorum gentilium*. Der Fall der Venus, in: Ulrich Pfisterer / Max Seidel (Hrsg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München / Berlin 2003, S. 197–215; GUTHMÜLLER 1986, S. 21–33; SEZNEC 1990 [1940], bes. S. 127–138.

II.11

Erstes Humanisten-Handbuch zur Mythologie
Lilio Gregorio GIRALDI: *De Deis gentium varia & multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus & cognominibus agitur*, Basel: Johannes Oporinus, 1548, 4°
UB Heidelberg, C 140-1 Folio RES

Im Jahre 1548 erschien mit *De Deis gentium varia & multiplex historia* des Ferrareser Humanisten Lilio Gregorio Giralaldi (1479–1552) erstmals seit Boccaccios *Genealogiae deorum gentilium* (vgl. Kat.Nr. II.9) ein gelehrtes Werk, das die gesamte antike Göttergeschichte zum Thema hat. Doch ist ‚Geschichte‘ hier nicht im Sinne einer diachronen Erzählung zu verstehen. Der im Titel geführte Begriff der *historia* verweist vielmehr auf den wissenschaftsgeschichtlichen Status der Publikation, denn es steht wie in naturkundlichen Werken der Zeit, die häufig mit dem *historia*-Begriff operieren, vornehmlich die wissenschaftliche Sammlung und Beschreibung des relevanten Materials im Vordergrund. Und über dieses verfügte der Autor als Freund des Giovanni Francesco Pico della Mirandola und Spezialist für die antike Kultur, der über die alten Dichter (*Historia poetarum tam Graecorum quam Latinorum*, 1545), über die Musen (*Syntagma de*

musis, 1511), über das Leben des Herkules (*Her- culis vita*, entstanden 1514, erstmals gedruckt 1539), über Bestattungsbräuche (*De sepulchris & vario sepeliendi ritu, libellus*, 1539; Kat.Nr. II.21) und vieles andere schrieb, reichlich.

Als Humanist beutet Giraldi nicht nur die spät- antiken Mythographen aus, sondern geht auf die lateinischen und griechischen Quellen zurück und distanziert sich von Boccaccio, der aus der mittelalterlichen Überlieferungstradition kom- mend viele Unklarheiten und Fehler tradiert hat (wie z.B. die Annahme, es habe eine am Beginn stehende Schöpfergottheit Demogorgon ge- geben, aus der die gesamte Götterwelt entsprun- gen sei). Giraldi arbeitet hier exakter mit den antiken Quellen, interessiert sich aber weniger für die Götterbilder, auch wenn er diese im Ti- tel anführt („in qua simul de eorum imaginibus & cognominibus agitur“), sondern vor allem für die Epitheta und Etymologie der Götternamen und die damit verbundenen genealogischen und hermeneutischen Kontexte. Giraldi verwirft die spekulative allegorische Ausdeutung der Mythen und favorisiert deren euhemeristische Lesart, welche die Götternamen und -figuren auf histo- rische Personen zurückzuführen versucht, die im Altertum für ihre Verdienste vergöttlicht worden seien. Als mythographisches ‚Handbuch‘ war Giraldis Werk, das unillustriert blieb, denkbar ungeeignet, und so dürfte auch seine Lektüre auf gelehrte Kreise beschränkt geblieben sein. Gi- raldis Entscheidung, die Erstausgabe von 1548 bei dem Basler Verleger Johannes Oporinus herauskommen zu lassen und ihr damit höch- ste philologische Sorgfalt zu gewähren, mag in diese Richtung deuten. 1560 erschien ebendort ein Nachdruck, 1565 eine Neuauflage in Lyon, 1580 erneut ein Druck in der Basler Ausgabe der *Opera omnia*; 1696 kam der gesamte Text erneut in der zweibändigen, nun auch mit eini- gen Kupferstichen versehenen Werkausgabe in Leiden heraus. MT

Lit.: Stephen John CAMPBELL: *The Cabinet of Eros. Ren- aissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d’Este*, New Haven 2006; Simona FOÀ: Gi- raldi, Lilio Gregorio, in: DBI, Bd. 56, 2001, S. 452–455; SEZNEC 1990 [1940], S. 172–188.

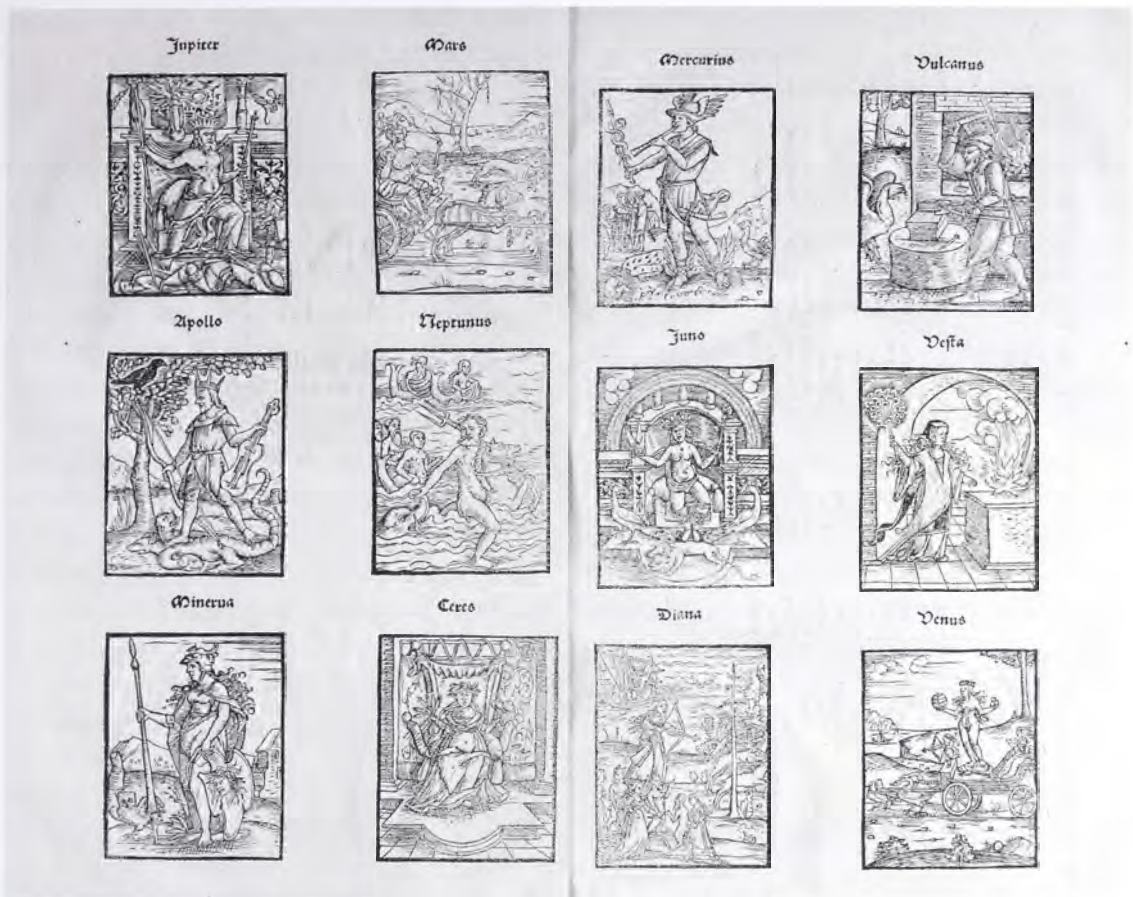
II.12

Wild gemixte Götter-Speise

Johannes HEROLD: *Heydenweldt und irer Götter anfängcklicher Ursprung*, Basel: Heinrich Petri, 1554, 4°

UB Heidelberg, C 1588 Folio RES

Johannes Herold(t), auch Johannes Basilius oder Basilius Johannes Acropolita (von Höchstädt) (1514–1567) genannt, verdingte sich als „Heraus- geber zahlreicher Erstdrucke literarischer, historio- graphischer und theologischer Texte, als deren Entdecker er jedoch nur in wenigen Fällen gelten kann. Mit seinen eigenen Schriften, meist historis- chen Kompilationen von zweifelhaftem Wert, be- mühte er sich um die Fortsetzung der vaterländisch- humanistischen Geschichtsschreibung des Beatus Rhenanus und der Wiener Schule“ (A. Burck- hardt). Auch Herolds 1554 edierte Kompilation verschiedener Abhandlungen zur antiken Götter- welt fügt sich in diese Bewertung ein. Zwar nennt Herold gleich zu Beginn seine Quellen, im Werk selbst sind jedoch keine Fußnoten oder Quellen- verweise zu finden. Nach einer Widmung an Ge- org von Stätten d. Ä. und einer von Verehrung des deutschen Vaterlandes und der deutschen Sprache durchtränkten Vorrede beginnt die Abhandlung „Von den heydnischen Göttern vnnnd irer vermeynten macht / darumben sye bey den Alten verehert seind worden.“ Es folgen die Schriften „Diodori des Siciliers / und berühmtesten Geschicht schrey- bers / vonn anfang der Weldt bis zu irer bewonung [...]“ (insgesamt sechs Bücher), „Quintus Septimi- us der Römer [...]“ (1 Seite), „Dictys des Candio- ten / vonn dem Troianischen krieg [...]“ (sechs Bü- cher), bevor eine „Bildschrift oder entworffne Wharzeichen dero die vhralten Aegyptier, in ihrem Götzendienst, Rhätten, Gheymnussen vnd anli- genden gschäftten sich an statt der büchstäblichen schrifften geprauch habend [...]“, eine illustrierte Übersetzung der *Hieroglyphica* des Horapoll, die Kompilation beschließt. Auf dem Titelblatt wer- den die verschiedenen Werke zwar aufgezählt, aber in der Vorrede findet sich kein weiterführen- der Hinweis zur Zusammenstellung. Außerdem sind nur wenige Bücher mit Seitenzahlen versehen, so dass hier offensichtlich schlicht mehrere Werke aneinander gefügt wurden.



Kat.Nr. II.12

Die zwölf Hauptgötter der Römer (HEROLD 1554, ungez. Taf.)

Dennoch präsentiert Herold erstmals in der deutschen Volkssprache eine umfassende Zusammenstellung zur antiken Götterwelt. Im Unterschied zu den bis dato erschienenen italienischen, weitgehend bildlosen Werken zur Mythographie setzt Herold auf eine reiche Bildausstattung mit Holzschnitten. In den ersten Büchern *Von den heydnischen Göttern* sind einige der beschriebenen Götter im Kleinformat abgebildet. Neben diesen Illustrationen zum Lauftext finden sich zwischen zwei Büchern auf Doppelseiten auch synoptische Bildzusammenstellungen der wichtigsten Götter.

Darüber hinaus weist das Werk einige doppelseitige Tafeln auf, die Herold auf dem Titelblatt als „Planetentafeln“ beschreibt, wo die nach Göttern benannten Planeten in Bezug zu anderen Planeten und Sternbildern gesetzt werden und in einer Art Horoskop die angebliche Wirkung dieser Konstellationen auf Erde und Menschen erläutert wird.

MM

Lit.: Andreas BURCKHARDT: Herold, Johannes, in: NDB, Bd. 8, 1969, S. 678; SEZNEC 1990 [1940].

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herold1554>>

II.13

Eine rationalisierte Lektüre der Mythen

Natale CONTI: *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Genf: Gamonetus, 1602, kl. 8°

UB Heidelberg, C 1184 RES

Die *Mythologia* des Natalis Comes (Natalis de Comitibus; Natale Conti) ist als gelehrte *summa* der humanistischen Mythendeutung zu beschreiben. In zehn Büchern versucht der Verfasser, die Göttergestalten und mythologischen Figuren im Kontext der gesamten bekannten antiken Textüberlieferung darzulegen, etymologisch herzu- leiten und ausführlich auszudeuten. Dabei stellt sich Natalis Comes in die humanistische Tradi-

tion der moralischen, allegorischen, historischen und naturphilosophischen Fabeldeutung, der zufolge unter der lügenhaften Hülle („sub cortice“) der heidnischen Dichtung tiefere philosophische Wahrheiten verborgen liegen, die durch Allegorese hervorgeholt werden können und eine mit dem christlichen Moraldenken harmonisierbare Tugendlehre enthalten. Auf diese rationalisierte Lektüre der Göttergestalten und heidnischen Fabeln zielt der Ehrgeiz des Verfassers, der sich, obgleich der Text immer wieder zu den für die Künstler wichtigen mythographischen ‚Handbüchern‘ gezählt wird, zur bildlichen Überlieferung der Heidengötter so gut wie gar nicht äußert. Hier spricht vielmehr ein Buchgelehrter, dessen Stärke in der Kompilation und dem Ausschreiben älterer Autoren, namentlich den spätantiken Mythographen und den wissentlich verschwiegenen *Genealogiae deorum* Boccaccios, liegt. Der enzyklopädische Charakter von Comes' Thesaurus der Götterfabeln tritt in der wertungsfreien Auflistung der verschiedenen Deutungsangebote hervor, ohne dass sich der Autor auf eine verbindliche Lesart festlegt. Interessant ist der Text aber auch, da er lange dichtungstheoretische Ausführungen zum Gattungsproblem der *fabula* als der unwahren mythologischen Erzählung enthält, die Comes auf der Höhe des poetologischen Diskurses der Zeit, nämlich des italienischen Aristotelismus, reflektiert.

Über das Leben von Natalis Comes (um 1520–1582) und seine sonstige Tätigkeit als Humanist herrscht Unklarheit. Er wurde in Mailand geboren und war vornehmlich in Venedig tätig. 1556 publizierte er eine Übersetzung aus dem Griechischen, die *Gelehrtengespräche* (*Dipnosophistarum sive coenae sapientum Libri XV*) des Athenaeus, bei Heinrich Petri in Basel. Von ihm stammen zudem rhetorische Lehrbücher, eine Abhandlung über die Jagd (*De venatione libri III*), oft mit der *Mythologia* zusammen gedruckt), eine Universalgeschichte (*Historiarum sui temporis libri decem*) und eine Beschreibung des Krieges der Türken gegen Malta im Jahr 1565. Entgegen der in der älteren Forschung durchweg anzutreffenden Auffassung erschien die Erstausgabe der *Mythologia* allerdings nicht 1551, sondern erst 1567 im Quartformat in Venedig. Danach kamen in rascher Folge Nachdruc-

cke vornehmlich in kleinem Format heraus (z. B. Frankfurt am Main 1584, 1588, 1596; Genf 1602, 1618, 1636, 1641, 1651, 1653; Hanau 1605, 1619; Paris 1605; Venedig 1568, 1581). Bis 1669 lassen sich 31 Auflagen nachweisen. Für die Beschränkung auf die gelehrte Leserschaft spricht die Tatsache, dass der Text nie aus dem Lateinischen in eine Volkssprache übersetzt wurde. Der Paduaner Verleger Pietro Paolo Tozzi publizierte 1616 (wieder 1637) in Quarto eine illustrierte Ausgabe, der auch noch die vornehmlich auf rhetorische Zwecke ausgerichtete *Mythologia* des Marcantonio Tritonio angebunden war. Für die Abbildungen wurde von Tozzi eine 1615 für die *Imagini de gli Dei delli Antichi* des Vincenzo Cartari (Kat.Nr. II.14) neugeschnittene Folge von Holzschnitten wiederverwendet, die als Illustrationen allerdings nur in lockerer Verbindung zu Comes' Text stehen und diesen keineswegs visualisieren. MT

Lit.: JOHN MULRYAN / STEVEN BROWN (Hrsg., Übers.): Natale Conti's *Mythologiae*, 2 Bde., Tempe, Arizona 2006; THIMANN 2002, S. 40–41; VOLPI 1992, S. 48–80; ANTHONY DIMATTEO (Hrsg.): Natale Conti's *Mythologies. A Select Translation*, New York u. a. 1994; ROBERTO RICCIARDI: Conti (Comes, Comitum, De Comitibus), Natale (Hieronymus), in: DBI, Bd. 28, 1983, S. 454–457; SEZNEC 1990 [1940], S. 173–174.

II.14

(Abb. 5a–b)

Götzenbilder im Wandel

a) VINCENZO CARTARI: *Les Images des Dieux Contenant leur Pourtraits, coustumes & ceremonies de la Religion des Payens*, Lyon: Paul Frelon, 1624, kl. 8°

Privatbesitz

b) VINCENZO CARTARI: *Le Imagini de gli Dei delli Antichi*, Padua: Tozzi, 1626, 8°

UB Heidelberg, C 5102 RES

c) VINCENZO CARTARI: *Neu-eröffneter Götzen-Tempel*, Frankfurt: Ludwig Bourgeat, 1692, 8°

Privatbesitz

d) VINCENZO CARTARI: *Theatrum Ethnico Idololatrium Politico-Historicum Ethnicorum Idololatrias, simulacra, Templata, sacrificia & Deos, Moguntiae*: Bourgeat, 1699, 8°

UB Heidelberg, C 1190 RES

Einzigartig zu dieser Zeit und damit konkurrenzlos ist die Abfassung des erstmals 1556 in Venedig gedruckten Traktats über die Götterbilder der Alten von Vincenzo Cartari (1531?–1569) in der Volkssprache. Wie die beiden anderen zeitgenössischen Mythographen Giraldi und Conti (Kat. Nr. II.11, II.21, II.13), so war auch Cartari inhaltlich noch der mittelalterlichen Tradition der Allegorese verpflichtet. Deutlich lässt sich sein Rekurs auf Boccaccios *Genealogia* (Kat.Nr. II.9) nachvollziehen. Auch sind Anleihen aus Giraldis *De deis gentium* (Kat.Nr. II.1) keine Seltenheit, die oft unkommentiert Eingang finden. Zu etwa einem Drittel basiert Cartaris Text zudem auf Abschriften antiken Quellenmaterials, wenngleich unter dem Deckmantel der Übersetzung. Zusammengekommen sind dies wesentliche Gründe dafür, weshalb dem Buch in der philologischen und humanistischen Forschung kein großer Erfolg beschieden war. Cartaris Anliegen war indes ein ganz anderes: Bewusst wendet er sich an die Künstler, denen er ausführliche Anleitungen zur Visualisierung an die Hand geben möchte. Sein Gegenstand ist die Ikonographie der Götter, der er in ihren Aufmachungen samt Attributen nachkommt. Entgegen seiner Beteuerung aber, sich in seinen Ausführungen auf Realien zu beziehen, entnahm er seine Vorbilder häufig der Literatur. Schon Vasari benutzte die „Imagini“ und Kunsttheoretiker wie Armenini und Lomazzo empfahlen den Traktat den Künstlern.

Die eigentliche Erfolgsgeschichte des Werkes setzte aber ein, als nach den ersten zwei Auflagen der bis dato bildlose Traktat in Venedig 1571 um Kupferstich-Illustrationen erweitert wurde. Auch der Illustrator Bolognino Zaltieri griff für seine Figurenkonzeption nicht primär auf antiquarisches Material zurück, sondern ließ sich von den Ekphrasen Cartaris und seiner Imagination leiten. Die Abbildungen versetzen die einzelnen Göttergestalten in detailreiche Landschaften, wodurch der mythologische Erzählcharakter der Figuren auf das Medium Bild übertragen wird. Die überwältigende Rezeption aufgrund der neuen Bebilderung dokumentieren die zahlreichen Auflagen und Übersetzungen, die die *Imagini* bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts im gesamten europäischen Kulturraum zum populärsten und einflussreichsten mythologischen Handbuch er-

hoben. Dabei kam es bei diesem Transfer auch zu unterschiedlichen Veränderungen der Abhandlung. Abgesehen von der gängigen Übersetzungspraxis, die Hinzufügungen oder Kürzungen zuließ, ohne den Leser explizit darauf hinzuweisen, konnten auch qualitative Verschiebungen stattfinden. So sticht beispielsweise die erste lateinische Ausgabe, die sich an ein gelehrtes Publikum richtete, durch ihre Autonomie gegenüber dem Original besonders heraus. Ihr Übersetzer, Antoine du Verdier (1544–1600), der sowohl die lateinische als auch die französische Übersetzung übernahm (beide erschienen erstmals 1581), ergänzte in seiner lateinischen Version die bei Cartari fehlenden bibliographischen Nachweise; an die zweite französische Auflage, die hier gezeigt wird, wurde häufig die im gleichen Jahr und Verlag (Lyon: Paul Fellon, 1623) sowie im gleichen Format erschienene *Histoire Genealogique dex Dieux des Anciens* von E. Laplonce Richette angebunden. Die deutschen und lateinischen Übersetzungen von Paul Hachenberg (Frankfurt 1692 und Mainz 1699) sind dagegen durch ihre teils moralisierte Selektivität des Textteils gekennzeichnet. Bereits 1599 war zudem eine englische Version erschienen.

Für die Abbildungen in den Übersetzungen gilt generell, dass sie im Vergleich zu den Vorlagen Zaltieris zunehmend an Qualität verlieren. Vergleicht man etwa die entsprechenden Abbildungen der französischen (1624) und der deutschen Ausgabe (1692, dieser entsprechen die Bilder der Ausgabe von 1699) mit dem italienischen Original von 1571, wird dieser Prozess überall augenfällig: Die Darstellungen sind vereinfacht, weniger detaillreich, die Figuren ungelenker. In der französischen Ausgabe, die (mit Ausnahme des Titelblattes) anstelle der teuren Kupferstiche einfachere Holzschnitte verwendet, erscheinen die Szenen zudem durch das Kopieren spiegelverkehrt, wodurch das Szenenverständnis erschwert wird. Die in beiden Ausgaben aufgeschlagene Tafel 1 zeigt darüber hinaus mit der Höhle der Ewigkeit, aus der alle Lebewesen hervorgehen und die von Apoll und Natura flankiert wird, einen pseudo-antiken Ursprungsmythos, den erst Boccaccio mit seiner „Genealogie“ populär machte.

Ein entscheidender Wandel in der 143-jährigen Publikationsgeschichte der *Imagini* wird mit



Kat.Nr. II.14a
Die Höhle des Demogorgon (CARTARI 1624, S. 35)



Kat.Nr. II.14b
Mexikanisches und ägyptisches Idol im Vergleich
(CARTARI 1626, S. 563)



Kat.Nr. II.14c
Die Höhle des Demogorgon (CARTARI 1692, vor S. 1)



Kat.Nr. II.14d
Die Erscheinungsformen des Dio Fidio (CARTARI 1699,
Taf. 21)

der Ausgabe von 1615 (Padua) markiert. Ihr Herausgeber Lorenzo Pignoria (1571–1631) versuchte zum einen, die alten Darstellungen klassischer Gottheiten von Zaltieri durch antike Vergleichsbeispiele anzusichern oder zu korrigieren, indem er Abbildungen von Reliefs oder häufiger geschnittenen Steinen quasi als ‚archäologische Dokumentation‘ beisteuerte. Wesentlich für diese Edition ist zudem Pignorias neuartiger Anhang mit Abbildungen asiatischer, karibischer und mexikanischer Götzenbilder, die auf antik-ägyptische Vergleichsbeispiele zurück geführt wurden und deren aktueller Aufbewahrungsorte zumeist minutiös vermerkt ist: so bei dem Zemi aus der Münchner Kunstammer, der eigentlich von den Großen Antillen stammt und den Pignoria mit einer ägyptischen, geschuppten, hundeartigen Gottheit vergleicht. In dieser *Seconda Parte* sollten die hinzu gekommenen Holzschnitt-Illustrationen des Künstlers Filippo Feroverde offenbar ebenfalls größtmögliche dokumentarische Genauigkeit erzielen. Pignoria erweiterte die späteren Auflagen ab 1624 nochmals um eine *Aggiunta* mit neuem antiquarischem Bildmaterial. Dennoch verzichteten die späteren Übersetzungen auf Pignorias Ausweitung des Themas auf außereuropäische Götter. Am wohl einflussreichsten mythologischen Handbuch des 16. und 17. Jahrhunderts lässt sich so nicht nur die Entwicklung von der Ekphrasis zum Bild nachverfolgen, sondern auch wie sich das zunächst vor allem literarische Interesse an der klassischen Götterwelt Griechenlands und Roms über antiquarische Studien zu einem Vergleich der Idole weltweit ausweitete. NF

Lit.: Anna SCHREURS: Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart, in: Hartmut Böhme u. a. (Hrsg.): Übersetzung und Transformation, Berlin 2007, S. 475–524; BUJOK 2004, S. 89f.; VOLPI 1996; John MULRYAN: Translations and Adaptions of Vincenzo Cartari's *Imagini* and Natale Conti's *Mythologiae*: The Mythographic Tradition in the Renaissance, in: Canadian Review of Comparative Literature 81, 1981, S. 272–283; SEZNEC 1990 [1940]; DERS.: Un essai de mythologie comparée au début du XVIIe siècle, in: Mélanges d'Histoire et d'Archéologie 1931, S. 268–281.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cartari1626>>
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cartari1699>>

II.15

Die ganze (Götter-)Welt in einem Relief

Girolamo ALEANDRO: *Antiquae tabulae marmoreae Solis effigie symbolisque exculptae accurata explicatio*, Rom: Sébastien Cramoisy, 1617, 8°

Privatbesitz

Die kleine, mit zwei Kupferstichen und mehreren Holzschnitten im Text illustrierte Abhandlung des Girolamo Aleandro d. J. (1574–1649), Sekretär des Kardinals Barberini und eine der zentralen Stimmen in den Diskussionen zur materiellen Überlieferung der Antike, verdient in zweifacher Hinsicht Beachtung (die erste Ausgabe des Büchleins erschien 1616 in Rom, die hier gezeigte zweite Auflage, dank der Fürsprache von Nicolas-Claude Fabri de Peiresc in Paris gedruckt, wurde um die dreizehnseitige Erklärung einer neu aufgefundenen Inschrift erweitert). Ihr Anliegen ist es, ein rätselhaftes antikes Relief in der römischen Sammlung Mattei, auf dem eine strahlenbekrönter Jünglingsbüste



Kat.Nr. II.15

Synkretistisches Relief mit Verweisen auf Apoll, Bacchus, Merkur und Herkules (ALEANDRO 1617, Taf. vor S. 1)

mit zahlreichen Attributen dargestellt ist, umfassend auszudeuten. Für seine Argumentation zieht Aleandro nicht nur ein breites Spektrum von Textquellen, sondern auch antike Statuen, Münzen und geschnittene Steine heran – sie darf als Musterbeispiel einer frühen ikonographischen Analyse eines Kunstwerks gelten. Religionsgeschichtlich glaubt Aleandro in dem Relief einen nicht minder mustergültigen Beleg für die naturphysikalische Mythendeutung der (römischen) Antike und den dabei eingesetzten synkretistischen Scharfsinn der Interpreten gefunden zu haben, wie es unter anderem Macrobius (*Saturnalia*, I, 17–23) vorgeführt hatte. Allerdings bleibt Aleandros Kompilation von Textstellen die historisch-kritische Einsicht verwehrt, die zur gleichen Zeit John Selden in *De Diis Syris* (London 1617) erstmals in größerem Zusammenhang formulierte: dass es sich bei diesem Synkretismus um eine ‚späte‘, nachträglich umdeutende Erscheinung der antiken Religionsdeutung handelt, die von den früheren Stufen unterschieden werden müsse. Als Deckmantel des antiquarischen Interesses verweist Aleandro schließlich auf die Kirchenväter und die Überlegenheit der christlichen Heilsoffenbarung gegenüber dem antiken Irrglauben mit seinen teuflischen Fiktionen.

Mit dem Bild des Sonnengottes Apoll (dem Jüngling mit Strahlenkranz, Pfeil und Bogen und Leier) verbinden sich bei diesem Relief – so Aleandros Deutung – die Attribute und Eigenschaften auch von Herkules (die Keulen mit Löwenfell), Bacchus (der Kelch unter der Leier) und Merkur (die zwei Caducei), dazu kommen Anspielungen auf mehrere weibliche Gottheiten (Cybele, Ceres, Flora, die Musen). Diese tetradische Ordnung unter der Sonne wird dann mit den Elementen Erde, Feuer, Wasser und Luft sowie den vier Jahreszeiten in Verbindung gebracht. Das Relief erscheint so als Sinnbild der gesamten Weltordnung und eines Großteiles des antiken Pantheons. Die Darstellung des Reliefs und Aleandros Deutung werden in Athanasius Kirchers *OEdipus Aegyptiacus* von 1652–1654 (Bd. 2/1, S. 206; Kat.Nr. II.34) aufgegriffen, das Prinzip des Synkretismus in Bildwerken analysieren dann etwa auch Jacob Spon und Michelangelo de LaChausse (vgl. Kat. Nr. III.15). UP

Lit.: MULSOW 2001; HERKLOTZ 1999, S. 25–29; Jean-François LHOTE / Danielle LOYAL (Hrsg.): *Correspondance de Peiresc et Aleandro*, Bd. 1 (1616–1618), Clermont-Ferrand 1995, S. 210 f.; DALY DAVIS 1994, S. 127 f.; ALLEN 1970, S. 270–272.

II.16

Der Blick auf die heidnischen Seher

Jean Jacques BOISSARD: *Deorum fatidicorum synopsis historica / Beschreibung aller vornehmsten Heydnischen Oraculorum*, Frankfurt a.M.: Wächtler, 1654, 8°

UB Heidelberg, C 1752 RES

Jean Jacques Boissard (1528–1602) präsentiert uns in seinem 1654 erschienenen Werk heidnische Orakel, die den Leser zurück in die Zeit vor Christus führen. Wie das Alte Testament sichtbare Vorausdeutungen auf das Neue Testament beinhaltet, so hatten bereits antike Seher Vorahnungen auf das Kommen des Erlösers. Ihr Wissen zu heilsgeschichtlichen Ereignissen, noch bevor diese eintrafen, machte die Weissager zu sagenumwobenen Gestalten, die das Mittelalter überdauerten. Boissards *Beschreibung aller vornehmsten Heydnischen Oraculorum* legt nicht nur Wert auf die christlichen Prophezeiungen der Orakel, sondern nimmt jegliche Weissagungen auf. So zum Beispiel die ungehört gebliebenen Warnungen Cassandras und Laokoons in Bezug auf die listigen Griechen vor Troja. Neben einem Frontispiz, das Boissard zeigt, einem Titelkupper und einem Musterblatt mit Sigeln verteilen sich 47 ganzseitige Figurendarstellungen in der Synopsis *Deorum fatidicorum*. Sie geben dem Betrachter zunächst eine Vorstellung vom Aussehen der Seher. Allein das Layout des Buches wirkt dabei wie ein wissenschaftlich fundiertes Lexikon. Auf die Namensnennung des Orakels folgt sein fiktives Bild, darunter eine knappe lateinische Beischrift, woraufhin in deutscher Sprache eine ausführliche Beschreibung zum Wirken anschließt. Wie üblich werden vom Text antike Quellen als glaubhafte Autoritäten für das genannte Wissen beschworen, darunter Vergil und Plinius. Stand besonders bei den früheren Darstellungen der Sibyllen ihre Verbindung zum christlichen Glauben im Vordergrund, scheint



Kat.Nr. II.16

Die Erythräische Sibylle (BOISSARD 1654, S. 136)

sich bei Boissard eine Veränderung abzuzeichnen. Nicht ihre heilsgeschichtlichen Voraussagen, sondern ihre Person rückt ins Zentrum des Interesses. Im Mittelpunkt der Illustration der Erythräischen Sibylle steht sie selbst, ihre exotische Kleidung sowie ihr aufwendiger Kopfschmuck. Die oberste Schicht ihres Rocks ist auffällig zu einem Knoten übereinander geschlagen. Ein Gürtel setzt direkt unter ihrer Brust an und unterstreicht ihr fremdes antikes Auftreten. Ihr linker Fuß deutet nach vorne über den Bildrand hinaus zum Betrachter hin. Links neben ihr steht eine antik anmutende Vase, in der sich Blumen befinden. Blumen als Attribut der Sibyllen sind seit dem 15. Jahrhundert anzutreffen. Mit ihrer linken Hand fasst die Sibylle nach unten auf das *Agnus Dei*, das auf einem Altar liegt. Mit ihrer Rechten deutet sie nach oben in ein Wolkenband, in dem Christus im Strahlenkranz zu sehen ist. Ihr Mund ist zum Sprechen geöffnet, ihr wissender Blick weist aus dem Bild hinaus. Nur kurz erwähnt der Text ihre Kenntnis von der Geburt eines Gottessohns und ihre Vorausdeutung des jüngsten Gerichts. Vielmehr wird von ihren Prophezeiungen zum trojanischen Krieg,

ihrer Herkunft und ihren Lebensdaten berichtet. Außerdem betont der Text abschließend, dass allgemein bekannt war, dass es sich hierbei um die vornehmste aller Sibyllen gehandelt habe. Das Interesse an den Sehern verlagerte sich im 17. Jahrhundert vornehmlich auf die Zeit ihres Wirkens – die ruhmreiche Antike. PR

Lit.: Wolfgang AUGUSTYN: Zur Bildüberlieferung der Sibyllen in Italien zwischen 1450 und 1550, in: Klaus Bergdolt / Walther Ludwig (Hrsg.): Zukunftsvoraussagen in der Renaissance, Wiesbaden 2005, S. 365–434; THIEMANN 2005; Wolfgang HARMS: Eine Kombinatorik unterschiedlicher Grade des Faktischen. Erweiterungen des emblematischen Bedeutungspotentials bei dem Archäologen Jean Jacques Boissard, in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hrsg.): Mimesis und Simulation, Freiburg i.Br. 1998, S. 279–307.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boissard1654>>

II.17

Die vielen Bildüberlieferungen der Götter

Burkhard Gotthelf STRUVE: *Antiquitatum Romanarum syntagma*, Jena: Johannes Bilckius, 1701, 8°

UB Heidelberg, C 654 RES

Das Buchprojekt des Burkhard Gotthelf Struve (1617–1738) blieb Fragment. Der Historiker, seit 1697 Universitätsbibliothekar in Jena, seit 1704 Professor für Geschichte ebendort, plante eine Zusammenstellung aller „öffentlichen Zeremonien“ der Römer in vier Teilen (in Nachahmung der juristischen Syntagmata seines Vaters Georg Adam, wie Struve in der Vorrede erläutert, wo er auch sein Gesamt-Vorhaben skizziert): Allerdings wurde nur der erste Teil zu den religiösen Riten gedruckt, der zweite zu den zivilen, der dritte zu den militärischen und der vierte zu Riten im Zusammenhang mit Handel und Wirtschaft scheinen nie verfasst worden zu sein. Der zuerst 1701 und dann 1707 noch einmal aufgelegte erste Band mit Widmung an König Friedrich Wilhelm von Preussen behandelt nach einer ausführlich kommentierten Bibliographie (S. 1–62) auf knapp 600 Seiten alle Aspekte römischer Religionsübung, von den Göttergestalten über Gottesdienste, Gebete, Weihgaben, Weissagungen, Festkalender,



Kat.Nr. II.17
Götterikonographien (STRUVE 1701, Taf. 3)

Opfer und Tempel bis hin zu den Arten und Funktionen von Priestern.

Struve lässt auch fünf Ausfalftafeln einbinden, da „aufgrund von Bildern [teils] mehr ersichtlich ist als durch Worte“, wie es in der Vorrede heißt. Die wenig anspruchsvollen Tafeln gelten ausschließlich der Ikonographie der Götter, die von den zwölf *Dii Selecti* der Römer bis zu übernommenen ägyptischen Gottheiten wie Isis, Anubis oder Apis und zu den „Virtutes Divinae“, also vergöttlichten Personifikationen wie dem Sieg oder der Wohltat, reichen. In den Marginalien des Textes wird auf diese Tafeln und die einzeln durchnummerierten Abbildungen darauf verwiesen.

Die dritte Tafel zu Vulcanus, Vesta, Janus, Saturnus, Genius, Sol, Luna, Bacchus, Vesta Prisca und Pluto zeigt besonders deutlich das Spektrum der für die Argumentation herangezogenen materiellen Zeugnisse, die wohl zum größten Teil nach bereits publizierten Bildvorlagen übernommen wurden: neben antiken Münzen, geschnittenen Steinen, Reliefs und in ihrer formalen Gestaltung mehr oder weniger frei erfundenen Figuren (wie dem Vulkan) geht die Darstellung Plutos auf einen berühmten und vielkopierten Stich Gian Giacomo Caraglios nach einer Vorlage Rosso Fiorentinos aus dem mittleren 16. Jahrhundert

zurück. Diesem antike und spätere Zeugnisse wenig kritisch vermengenden Umgang entspricht auch, dass im Text für die Ikonographie Plutos immer noch der spätmittelalterliche Albericus (Kat.Nr. II.10) zitiert wird. UP

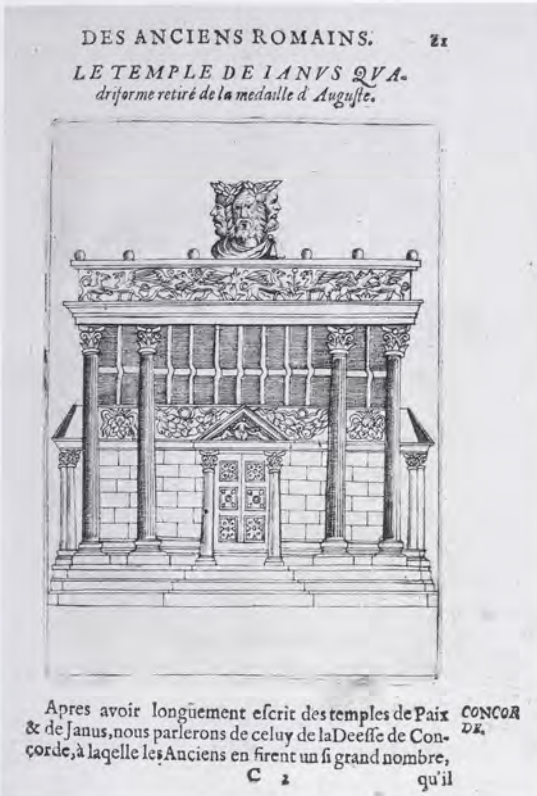
Lit.: Paul MITZSCHKE: Burkhard Gotthelf Struve, in: ADB, Bd. 36, Leipzig 1893, S. 671–676.

II.18

Die Kehrseite der Medaille: Antike Numismatik
Guillaume DuCHOU: Discours de la Religion des anciens Romains, Wesel: Hoogenhyse, 1672, 8°

UB Heidelberg, C 950 RES

Das publizistische Interesse des Juristen und Antiquars Guillaume DuChoul aus Lyon (um 1496–nach 1555) lag augenscheinlich auf der Kultur des antiken Rom: Die Religion der alten Römer, römische Heerlager, Bäder und *palestrae* fallen unter die von ihm behandelten Themen. Die *Unterredung über die Religion der alten Römer* wurde bereits lange vor ihrer Erstpublikation 1556 in Lyon verfasst. Der editorische Erfolg zeigt sich in sechs französischen Auflagen (bis ins Jahr 1731) und Übersetzungen ins Italienische, Spanische, Niederländische und Lateinische. Der Antiquar zog seine Informationen für das vorliegende Werk häufig aus numismatischen Quellen, welche Material über antike Mythologie und Religion bereitstellen und die er durch antike Schriftzeugnisse ergänzt. Beschriftete Münz-Rückseiten und Inschriften (wie auch antike Marmorreliefs und Gemmen) dienten DuChoul zur Identifikation von Kultstatuen und Objekten religiöser Zeremonien, zur Beschreibung und Illustration der antiken Ikonographie paganer Gottheiten und zur Erläuterung von Attributen allegorischer Personifikationen. Von antiken Münzen kopiert sind auch die im Holzschnitt wiedergegebenen Tempelbauten, die DuChoul zu seinem einleitenden Thema macht. Seine einprägsame Illustration des Tempels von Janus Quadrifrons (vgl. Kat.Nr. II.1) basiert auf einer Darstellung des italienischen Antiquars und Münzforschers Jacopo Strada (1507–1588) der den Tempel des Janus auf der Basis numisma-



Kat.Nr. II.18

Der Tempel des Janus Quadrifrons in Rom (DuChoul 1672, S. 21)

tischer Darstellungen rekonstruierte. DuChoul verweist korrekt auf diese Zusammenhänge: „Seigneur Iacquomo Strada Antiquaire Mantü“ habe diese Tempel-Darstellung „retire de la medaille d'Auguste“.

Der Tempel wird überfangen von dem vierköpfigen Abbild des Janus, eine Darstellung, die sich vermutlich auf doppelgesichtige Janushermen und Münzen aus hadrianischer Zeit bezieht. Die historische Faszination für den Janustempel wurde zweifellos durch den erhaltenen antiken Janusbogen in Rom zusätzlich beflügelt. CD

Lit.: HEENES 2003, S. 24 f.; DALY DAVIS 1994, S.100f. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/duchoul1672>>

II.19

Isis mit Kuhgehörn und Hundeohren

Giovanni Battista CASALI: De profanis et sacris veteribus ritibus, 3 Bde., Rom: A. Phaeus, 1644–1647: Bd. 1: De veteribus aegyptorum ritibus, 1644, 8° UB Heidelberg, 96 C 1930 RES

Giovanni Battista Casalis (1578–1648) Forschungen über profane und heilige antike Riten basieren gleichermaßen auf seinen Kenntnissen der einschlägigen Schriften wie auf seinen Untersuchungen zu den materiellen Relikten der Antike, den Gerätschaften, Lampen, Statuetten, Vasen usw., die zu diesen Riten gehörten. 1644 veröffentlichte er zwei Bücher über die antiken ägyptischen und römischen Riten, 1647 erschien seine Abhandlung über die christlichen. Er sammelte eifrig antike Kleinkunst und Instrumente, kannte die Sammlungen anderer gleichgesinnter Antiquare und unterhielt sich mit ihnen über religiöse Gebräuche. Besonders wichtig scheinen seine Gespräche mit dem gelehrten Antiquar und Numismatiker Francesco Angeloni (1587–1652) gewesen zu sein, den er als „Numismatum, et totius antiquitatum suppellectilis eruditissimum“ bezeichnet. Zusammen diskutierten sie die Gegenstände, die zur Erläuterung der ägyptischen Riten beitrugen.

Kapitel XXI von Casalis Werk *De triplici Isidis*



Kat.Nr. II.19

Die gehörnte Isis (CASALI 1644–1647, Bd. 1, S. 67)

figura eröffnet die Besprechung der ägyptischen Göttin Isis. Abgebildet ist ein Antefix, ein an griechischen, etruskischen und römischen Tempeln als Dachornament verwendeter Stirnziegel, der in diesem Falle die Göttin Isis darstellt. Das Objekt (1663 in der Sammlung Giovanni Pietro Bellori) mag sich zuvor bei Angeloni befunden haben. Das in verschiedenen Farben bemalte Antefix – etwa zwei Handbreit hoch – sei vor kurzem aus Ruinen an der Via Appia ausgegraben worden. Casali beschreibt das Kopfornament – die strahlende Krone, das Kuhgehörn und die Hundeohren – und deutet die Göttin nach ihren Attributen. Er beendet das Kapitel mit einer Münzdarstellung der Isis aus Guillaume DuChoul (vgl. Kat.Nr. II.18) und bespricht das charakteristische, im Isisdienst gebrauchte Musikinstrument, das *sistrum*, eine Klapper. Das übernächste Kapitel XXIII „De Mystica Isiacae imaginis interpretatione“ beschreibt, illustriert und deutet die Bronzestatue der Isis aus der Sammlung Angelonis, der wir später auch in den Werken des Jacob Spon, Michel Angelo de LaChausse und Jean-François Lafitau begegnen (vgl. Kat.Nr. III.15, I.6). Neben den antiken Autoren stützte sich Casali für seine Deutung auf die Schriften von Giovanni Boccaccio, Vincenzo Cartari und Natale Comes (Kat.Nr. II.9, II.14, II.13). Von Angeloni in die Sammlung von dessen Schüler Giovanni Pietro Bellori gelangt, befindet sich das Antefix wie auch die Bronzestatue heute in der Antikensammlung Berlin. MDD

Lit.: Evelina BOREA (Hrsg.): *Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2001, Bd. 1, S. 520, Kat. XX.49.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/casali1644bd1>>

II.20

Das antike Opferwesen

Johannes LOMEIER: *Epimenides sive De veterum gentilium lustrationibus syntagma*, Zutphen: Joan van der Spijck & Daniel Schutten, 1700, 8° UB Heidelberg, C 272 RES

Allein schon das gestochene Titelblatt des Jan van den Ave[e]le – einzige Illustration – zu Johannes Lomeiers (1636–1699) Buch über die



Kat.Nr. II.20

Verschiedene Formen des Opfers in der Antike (LOMEIER 1700, Frontispiz)

antiken Reinigungsopfer lässt ahnen, dass das Thema hier sehr umfassend verstanden wurde: Im Vordergrund wird zunächst eine rituelle Waschung gezeigt, dahinter auf der einen Seite das Besprengen der Menge mit Wasser, auf der anderen wird Weihrauch geschwenkt und ein Ei hochgehalten (der Einsatz von Eiern bei solchen Reinigungsopfern wird in Kap. 21 erklärt). In der Mitte hat ein Tieropfer stattgefunden, die Eingeweide des Widders (?) sind vom Priester herausgeschnitten worden, wahrscheinlich wird er sie auf göttliche Vorzeichen hin untersuchen. Dahinter sind ein Mann mit Buch und ein Knabe zu sehen, allerdings ist dieser viel zu alt für die *lustratio* eines Neugeborenen und zu jung für die Zeremonie beim Eintritt ins Erwachsenenalter. Lustrations-Zeremonien konnten in der Antike auch noch Städten, Heeren, Tieren, Ernten und anderem gelten.

Lomeier, Philologe aus dem niederländischen Zutphen, behandelt in seinem Werk darüber hinaus auch mit solchen Opfern zusammenhängende Prodigien und andere Formen von ‚Aberglauben‘ (Kap. 2 und 3 verdammen vorab Idolatrie und Superstitio, ohne dass Lomeier im weiteren nochmals eingehend darauf zu sprechen käme). Dies

dürften auch die engimatischen Szenen im Hintergrund andeuten, die zumindest rechts einen Blitz wohl als göttliches Zeichen (vgl. Kap. 37) darstellen und die Traum-Erscheinung einer Leiche oder eines Skeletts vor einem Schlafenden (vgl. Kap. 9). Kurze Bemerkungen zu den Brahmanen (Kap. 37) und ‚Mohamedanern‘ (Kap. 32 und 33) zeigen, dass auch Lomeier prinzipiell antike und nicht-christliche Alterität in Verbindung setzte.

Von den Zeitgenossen wurden Lomeiers Publikation geschätzt. Die *Lustrationes* erfuhren 1700 eine zweite, posthume Auflage mit einem nun um den Namen Epimenides erweiterten Titel: Dies bezieht sich auf den mythenumwitterten Seher und Philosophen Epimenides aus Knossos (6. Jahrhundert v. Chr.) – seine prophetische Gabe soll er nach 57-jährigem Schlaf in einer Höhle des Zeus erhalten haben, um dann unter anderem Athen von einem Sakrileg zu reinigen. Nach der lobenden Erwähnung von Lohmeiers Arbeit in Fabricius' *Bibliographia Antiquaria* (Kat.Nr. II.1) scheint das Buch aber weitgehend vergessen worden zu sein. Der Niederländer ist heute vor allem noch als Autor eines früheren Büchleins zu Bibliothekswesen und -geschichte bekannt. UP

Lit.: MULSOW 2002, S. 126–130.

II.21

Totenverehrung als Ursprung der Idolatrie

Lilio Gregorio GIRALDI: *De sepulchris & vario sepeliendi ritu*, libellus, Basel: Isengrin, 1539, kl. 8°

UB Heidelberg, B 1217 RES

Der produktive Ferrareser Gelehrte Lilio Gregorio Giraldi (1479–1552) legte nicht nur das erste gedruckte humanistische Handbuch zur antiken Mythologie vor (Kat.Nr. II.11). Er publizierte bereits ein knappes Jahrzehnt zuvor, 1539, auch ein kleines Werk über Gräber und Sepulkral-Riten in der Antike. Diese Schrift ist nicht nur deshalb interessant, weil Begräbnisse immer auch religiöse Vorstellungen widerspiegeln, wie Giraldi selbst vermerkte. Sein Text wurde in der Folge bis ins späte 17. Jahrhundert mehrfach aufgelegt und kommentiert, teils auch durch reiches Bildmaterial ergänzt (vgl. Kat.Nr. II.22,

II.23). Giraldi selbst hatte diese Entwicklung vorbereitet, in dem er in seiner Argumentation des öfteren auf die materielle Überlieferung verwies, etwa auf antike Kolumbarien (S. 4 f.) oder Münzbilder (S. 35). Zudem eröffnet Giraldi seine Abhandlung mit der Paragone-Frage, ob Monumente oder Schriften das längere und sicherere Gedächtnis garantierten. Dies erlaubt ihm, einen Überblick zu den (antiken) Grabmalstypen und -materialien auszubreiten: Genannt werden Vasen, an Bettformen angelehnte Sarkophage, Kolossalstatuen, Obelisken, Pyramiden, Bildnisse aus Gips, Marmor, Metall usw. (S. 4–6).

Vor allem aber sieht Giraldi auch den Anfang der Idolatrie im Grabkult begründet: Der reiche Ägypter Syrophantes habe aus Trauer um seinen verstorbenen Sohn seiner Dienerschaft befohlen, dessen Standbild auf dem Grabmal gottgleich zu verehren – woraus sich in der Folge die späteren Formen des Götzendienstes entwickelt hätten. Giraldi verweist als seine angebliche Quelle auf die „14 Bücher zur Antike“ eines Diophantes Lacedaemonius. Allein hier lässt sich der Gelehrte durch eine weithin rezipierte, dennoch wohl frei erfundene Geschichte (*Myth.* I 1) des spätantiken Mythographen Fabius Planciades Fulgentius (spätes 5./frühes 6. Jh. n. Chr.) täuschen (dieser leitet auch den Begriff ‚Idol‘ von ‚idos dolu‘, Bild des Schmerzes, her). Wohl nur wenig nach Fulgentius entwickelte dann Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* (VIII, 11) eine alternative Erklärung, die Giraldi aber offenbar für ‚mittelalterlich‘ hielt und daher nicht referierte: Demnach habe der assyrische König Ninus ein erstes verehrtes Standbild für seinen verstorbenen Vater errichtet, wobei der Begriff ‚Idol‘ von *dolus*, der durch dieses Bildwerk erzeugten Täuschung, herzuleiten sei. UP

Lit.: CAMILLE 1989; FONTAINE 2002, S. 329–355.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/giraldi1539>>

II.22

Der Tod bei den Barbaren

Pierre WOERIOT: *Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum*, Lyon: Baldinus, 1556, quer-8°

Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Kst 2898



Kat.Nr. II.22

Descriptio IX: Begräbnisriten der Scythen und anderer ‚Barbaren‘ (WOEIRIOT 1556, Taf. IX)

Schon vor Giraldis wegweisender Abhandlung über die Grabriten antiker Völker von 1539 (Kat.Nr. II.21) interessierten sich die Humanisten auch in Frankreich für dieses Thema – nicht zuletzt deshalb, da es sich bei den Überresten aus der eigenen Vergangenheit, auf die man nun zunehmend stieß, häufig um Gräber handelte. Überliefert sind etwa zwei Textfassungen von 1507/08–1514 des Jean Lemaire de Belges *Des Anciennes pompes funeralles* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 5447) und *Traitté des pompes funèbres* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22326). Auch Zeichnungen nach den materiellen Relikten antiker Begräbniskulturen spielten in der antiquarischen Diskussion eine immer größere Rolle.

Die Idee aber, auf der Grundlage von Giraldis Schrift das Spektrum antiker Grabbräuche in druckgraphischen Bildern zu ‚rekonstruieren‘, scheint Pierre Woeiriot (1532–um 1596) entwickelt zu haben, ein aus dem lothringischen Kleinadel stammender, gebildeter Goldschmied, Druckgraphiker und Kunstverständiger zwischen der Humanisten-Kapitale Lyon und dem Lothringischen Hof in Nancy. Woeiriot stand in

engem Kontakt zu Humanisten und Antiquaren, er radierte eine Serie antiker Statuen (um 1575; nach Vorlagen des Giovanni Battista Cavaliere) und lieferte unter anderem die Illustrationen zu Antoine Le Pois’ *Discours sur les Medalles anti-ques* (1579). Der *Pinax iconicus* ist nicht nur sein erstes bekanntes Buchprojekt, sondern auch das einzige, bei dem er als Autor von gelehrtem Text und Bildern auftritt, wobei der Titel „Pinax“ (Bildersammlung) die Bedeutung des Visuellen betont. Den Anspruch, den der 24-jährige Woeiriot mit dieser ersten Publikation verband, zeigt sich auch daran, dass er ihr sein einziges bekanntes Selbstbildnis voranstellte.

Das querformatige Büchlein bietet eine äußerst reduzierte Kurzfassung von Giraldis *De sepulchris* (Kat.Nr. II.21), ergänzt um neun Radierungen – „Descriptio“ I: „Veterum Romanorum sepeliendi ritus“ (zu Giraldis Cap. XII); „Descriptiones“ II und III behandeln ebenfalls die Römer (zum gleichen Kapitel Giraldis); IV: „Graecorum sepeliendi ritus“ (Giraldi Cap. XII); V: „Indorum sepeliendi ritus“ (Giraldi Cap. XX); VI: Eruli (ein Donau-Volk) (Giraldi, Cap. XXIII); VII: „Aegyptiorum sepeliendi ri-

tus“ Giraldi Cap. XVII); VIII: „Scytharum sepe-
liendi ritus“ (Giraldi Cap. XVIII); IX: nochmals
zu Scythen und anderen Barbarenvölkern. Wo-
eiriots Bildfindungen beeinflussten entscheidend
die späteren Publikationen zu diesem Thema, so
Tommaso Porcacchis *Funerali antichi di diversi
popoli, et nationi* (1571; vgl. Kat.Nr. II.24) und
Claude Guichards *Funérailles et diverses ma-
nières d'ensevelir des Romains, Grecs, & autres*
(1581).

Insbesondere bei den Barbarenvölkern (IX)
schwelgt die Darstellung – aus europäischer
Sicht – in grausamen Unmenschlichkeiten: Die
Albaner, Hirkaner, Parther und Massageten
überlassen ihre Leichen den wilden Tieren, die
Skythen verspeisen ihre Verstorbenen bei einem
Grabbankett, andere hängen die Kadaver an
Bäumen auf oder zerstückeln sie, die Lotophagen
werfen die Körper ins Meer usw. UP

Lit.: FONTAINE 2002, S. 329–355.

II.23

Eine Enzyklopädie der Ewigen Stadt

Jean Jacques BOISSARD: *Romanae urbis topo-
graphia & antiquitates*, 6 Bde., Frankfurt a. M.:
Johann Feyerabend, 1597–1602, 4°
UB Heidelberg, C 3448 Folio RES

Jean Jacques Boissard (1528–1602) aus Besan-
çon war ein äußerst vielseitig tätiger Human-
nist, Dichter, Archäologe und Zeichner, der als
Schüler von Jacobus Micyllus, Petrus Apianus,
Philipp Melanchthon und Joachim Camerarius
in ganz Europa intellektuelle Kontakte zu Ge-
lehrten wie dem Juristen Nikolaus Reusner, dem
Kosmographen Abraham Ortelius, dem Bota-
niker Carolus Clusius oder zu Paulus Melissus
Schedius, dem Bibliothekar der Heidelberger Pa-
latina, unterhielt und als wichtiger Repräsentant
des Späthumanismus gilt. Seine archäologischen
Schriften haben weit bis in das 17./18. Jahrhun-
dert, bis zu Sandrart, Graevius, Montfaucon und
in die Epoche Winckelmanns fortgewirkt, da sie
ihren Gegenstand mit dem Anspruch auf enzy-
klopädische Vollständigkeit darzustellen ver-
suchten und sich daher als Wissensreservoir für
spätere Versuche der Bildthesaurierung eigneten.

Boissards Tätigkeit als Antiquar und sein Enga-
gement als eigenwilliger Zeichner, der auch um-
fangreiche Kompendien zur antiken Mythologie
und zur Kostümkunde schuf, ist bemerkenswert.
Als Autor mehrerer Emblembücher hat er zu-
dem das Verhältnis von Bild und Text auf einem
hohen Niveau reflektiert. Für die graphische
Realisierung seiner Entwürfe, die Boissard stets
selbst gezeichnet hat, fand er in seinen späteren
Publikationen einen kongenialen technischen
Umsetzer in dem Frankfurter Verleger Theodor
de Bry, bei dem er die *Emblemata* von 1593, die
Vitae et icones sultanorum turciorum von 1596,
das bis ins späte 17. Jahrhundert aufgelegte und
erweiterte Bildnisvitenbuch der *Icones quinqua-
ginta virorum illustrium doctrina & eruditione
praestantium* (1597–1599), den *Parnassus cum
imaginibus musarum deorumque* (1601) sowie
sein Hauptwerk, die *Rom-Topographie, I. [-VI.]
Pars romanae urbis topographiae & antiqui-
tatum* (1597–1602), publizierte. Das Material
für die *Rom-Topographie* hatte er wohl schon



Kat.Nr. II.23

Weihrelief für Priapus (BOISSARD 1597–1602, Bd. 6,
S. 73)

zwischen 1555 und 1559 in Italien gesammelt; mehrere Zeichnungskonvolute dazu haben sich erhalten. Eine deutsche Übersetzung des ersten Teils erschien 1602, wieder mit dem Datum 1681 (wohl erst um 1700) bei Matthäus Merian in Frankfurt.

Das Nachleben der Bildtafeln aus Boissards Rom-Topographie lässt sich in antiquarischen Werken bis ins späte 18. Jahrhundert nachzeichnen. Das Buch hat den enzyklopädischen Anspruch, das Wissen über die römischen Altertümer vollständig darzustellen und durch weitgehend selbstgezeichnete Abbildungsvorlagen auch vor Augen zu führen. Trotzdem ist es nach dem Schema der frühneuzeitlichen Romführer in Form eines ideellen Stadtrundgangs von vier Tagen organisiert und in weiten Teilen ein Stück gelehrter Kompilationsliteratur (zum Beispiel aus Onofrio Panvinio, Ulisse Aldrovandi, Bartolomeo Marliani, Fabio Calvo u. a.). Boissards humanistische Vorliebe für die römische Epigraphik findet ihren Widerhall in der großen Anzahl reproduzierter Inschriften, Altäre und Grabmäler. Das sechste Buch druckt Lilio Gregorio Giraldis *De sepulchris & vario sepeliendi ritu* (vgl. Kat.Nr. II,21) ab und ergänzt dann auf 146 Tafeln Inschriften und Monumente. Nicht ganz klar wird dabei, ob Boissard eine Reihe interessanter figürlicher Darstellungen – Priapus, eine schlafende Quellnymphe usw. – als Grabmäler missverstanden oder aus anderen Gründen aufnahm.

Die Vorreden offenbaren, dass Boissard als weiteren Teil auch eine Abhandlung über die Ikonographie und Genealogie der antiken Götter geplant hatte, die jedoch nicht im Druck der Rom-Topographie erschien. Den Traktat *Imaginum et vestituum tam publicorum, quam privatorum hominum qui Romae, in saxis et marmoribus antiquis visuntur* (Nürnberg, um 1600) über antike Gewandung, religiöse Gebräuche und die Götterbilder der Römer betrachtete er als Abschluss seines antiquarischen Lebenswerkes. Johann I. Pfalzgraf von Zweibrücken, dem Boissard die umfangreiche Bildhandschrift geschickt hatte, ließ das Manuskript um 1600 auf eigene Kosten und offenbar ohne das Wissen seines Autors drucken. Mit seinen 187 Tafeln (ohne die Titel- und Widmungsblätter) hätte er als wohl umfangreichste Abhandlung zur Ikonographie

der antiken Kunst des 16. Jahrhunderts in die Wissenschaftsgeschichte eingehen können, hätte Boissard nicht vermutlich selbst seine Verbreitung unterbunden, da für ihn die Qualität der Tafeln, die nicht bei Theodor de Bry oder seinen Erben, sondern in Nürnberg von dem Spezialisten für Wappen- und Vorlagenbücher Johann Siebmacher publiziert wurden, inakzeptabel gewesen war. Diese fast vollkommen unbeachtet gebliebene Abhandlung in Bildern dürfte sich nur in dem einen Exemplar erhalten haben, das die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel (Sign. Uo 4° 52) besitzt. Es lässt sich nur darüber spekulieren, ob Boissard persönlich eine Vernichtung der Auflage anordnen ließ. MT

Lit.: Bruno POULLE: Rome vue par l'humaniste Jean-Jacques Boissard (1528–1602), in: Philippe FLEURY / Olivier DESBORDES (Hrsg.): Roma illustrata. Représentations de la ville, Caen 2008, S. 365–375; Tine L. MEGANCK: How to publish a manuscript of Roman antiquities? Jean-Jacques Boissard's plea with Abraham Ortelius, in: Henning Wrede / Max Kunze (Hrsg.): 300 Jahre ‚Thesaurus Brandenburgicus‘, München 2006, S. 213–230; THIMANN 2005; Michiel VAN GROESEN: Boissard, Clusius, De Bry and the Making of ‚Antiquitates Romanae‘, 1597–1602, in: Lias, 29, 2002, S. 195–213; DALY DAVIS 1994, S. 49–51; Jean Claude MARGOLIN: Promenades archéologiques au XVIIe siècle. La Rome de Germain Audebert et celle de Jean-Jacques Boissard, in: Raymond Chevallier (Hrsg.): Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains, Paris 1983, S. 195–229.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boissard1597ga>>

II.24

Plagiat eines Erfolgsbuches

Francesco PERUCCI: Pompe funebri di tutte le nationi del mondo, Verona: Francesco Rossi, 1639, 4°

Privatbesitz

„Schon Tommaso Porcacchi aus Arezzo hat über die Bestattungsriten der Alten geschrieben, aber dergestalt, dass viele Details und interessante Aspekte, die zum vollen Verständnis der Geschichte notwendig sind, fehlen [...]“. Gleich im „Vorwort an die Leser“ weist Francesco Perucci (gest. 1647) so zwar auf das sehr erfolg-



Kat.Nr. II.24

Begräbnis eines Skythen-Herrschers (PERUCCI 1639, S. 78)

reiche Werk seines Vorgängers Porcacchi hin, das 1574 in Venedig unter dem Titel *Funerali antichi di diversi popoli, et nationi* erschienen war (2. Aufl. 1591). Allerdings will er mit dieser Abwertung vor allem verschleiern, dass sein eigenes Buch – die „Pompe funebri“ – im Prinzip nur eine Zusammenfassung von Porcacchis Werk darstellt. Peruccis Opus wurde zudem 1646 vom Verleger Francesco Rossi auch noch in einer wohl billigeren Ausgabe in kleinerem Querformat angeboten.

Peruccis Text behandelt in sieben Büchern die Grabriten der bekannten antiken Welt (in der Marginalie werden die antiken Quellen dazu vermerkt): Am Anfang steht ein zusammenfassender Überblick in ‚anthropologisch-ethnologischer Perspektive‘ zum Umgang mit den Toten als Spezifikum des Menschen und zu den daraus resultierenden moralischen Vorstellungen und Gesetzen (Buch I); es folgen die Sitten und Gebräuche der Römer (Buch II–III), der Ägypter (Buch IV), der Griechen (Buch V), der Skythen und anderer Barbaren (Buch VI), der Inder mit Exkursen zu Türken und Juden sowie abschließend der alten Christen (Buch VII).

Auch die szenischen Kupferstiche der Perucci-Ausgabe von Alberto Ronco, der seit 1625 in Verona arbeitete, waren nur schwache, seitenverkehrte Reproduktionen der Illustrationen bei Porcacchi, die von Girolamo Porro entworfen und gestochen worden waren. Porro hatte sich dabei seinerseits bereits auf die neun Tafeln in Woeiriots *Pinax iconicus* (Kat.Nr. II.22) bezogen. Bei Perucci finden sich – neben dem gestochenen Titelblatt und den 22 szenischen Darstellungen, die Bestattungsriten rekonstruieren – neun neue Illustrationen, die antike Fundstücke wie Grablampen, Ölfäschchen usw. zeigen und die wohl auch dazu dienen sollten, beim Betrachter den Eindruck exakter antiquarischer Forschung zu bestärken. Das sechste Buch zu den Skythen und anderen Barbarenvölkern wartet mit vier Bildern zu deren „Abscheulichkeiten“ auf: einem Grabzug, bei dem etwa die schönste Konkubine des Verstorbenen geopfert wurde, Völker, die ihre Toten essen, den Tieren zum Fraß vorwerfen usw. (vgl. Kat.Nr. II.22), zusammengeschnürte Leichen oder aber dem Begräbnis eines Skythen-Herrschers, um dessen kostbar aufgebahrten Leichnam herum fünfzig Pferde mit ihren Pagen

auf Holzgestellten aufgebaut wurden – die Tötung und Ausweidung dieser Pferde und Menschen zeigt der Kupferstich besonders detailreich. UP

Lit.: Chiara LASTRAIOLI: *Les Funerali Antichi* de Tommaso Porcacchi, in: Jean Balsamo (Hrsg.): *Les funéraires à la Renaissance*, Genf 2002, S. 357–388.

II.25

Bestattungsrituale im Vergleich

Pierre MURET: *Cérémonies funèbres de toutes les nations*, Paris: Michallet, 1679, 16°
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Allg.G.oct.1580

Der französische Katholik Pierre Muret (gest. 1690) wendet sich in diesem Buch den Bestattungsriten verschiedener Kulturen in unterschiedlichen Zeiten zu, um letztlich die Vorzüge der katholischen Riten hervorzuheben. In der Dedikation des Werkes an Madame de Tremez, die, wie der Leser erfährt, drei ihrer Brüder verloren hatte, beschreibt Muret die Notwendigkeit von aufwendigen Bestattungsriten für erinnerungswürdige Personen. Das folgende Vorwort definiert alle Totenkulte als Ausdruck und Beweis für die Anerkennung einer göttlichen Macht. Der Autor verbindet so zwei Wahrheiten, nämlich die Erkenntnis Gottes und die Existenz eines Jenseits, mit den Bestattungsritualen, deren vergleichende Darstellung hier dem Trost der Christen dienen solle. Der erste Teil der *Cérémonies funèbres* widmet sich der Darstellung zeitlich und topographisch weit entfernter Bestattungsriten. Die Ägypter als das älteste Volk, das den Ursprung der ersten Wissenschaften, der ersten Zeremonien und Gesetze bildete, und darauffolgend die Griechen und Römer werden dabei ebenso abgehandelt wie u. a. die amerikanischen Völker. Murets Beschreibungen stützen sich dabei nicht auf Beobachtungen, sondern auf die überlieferten Geschichtswerke. Eine Spezialgruppe bilden in den *Cérémonies funèbres* offenbar die Inselvölker, indem unter anderem Japan, die Malediven, Zypern und Grönland in einem eigenen Kapitel abgehandelt werden. Nach diesem Überblick folgen Kapitel, die sich

mit einzelnen Motiven und Themen der Bestattungsrituale auseinandersetzen. So interessieren etwa Rituale der Einverleibung beziehungsweise die Integration von Tieren in die Bestattungsfeierlichkeiten als Zeichen der besonderen Barbarei. Darauf behandelt der Autor Feuer-, Wasser- und Luftbestattungen; besonders ausführlich widmet sich Muret in zwei großen Kapiteln den jüdischen Brauchtümern. Schliesslich kommt es zu einer Analyse der häretischen Bestattungsrituale, in der der katholische Autor mit Luther, den Zwingliern und anderen protestantischen Glaubensrichtungen abrechnet. Der unziemliche Umgang mit den Toten, wie beispielsweise unwürdige und schmucklose Grabanlagen, ist dabei einer der am nachhaltigsten vorgetragenen Kritikpunkte. Die Parteinahme für katholische Riten zeigt sich etwa an der Zuordnung des Englischen Protestantismus unter die Rubrik der Häresien.

Das Werk Murets wurde 1683 von Paul Lorrain als *Rites of Funeral* ins Englische übersetzt und erlangte auf diesem Wege größere Verbreitung, um sich als Standardwerk der frühneuzeitlichen Anthropologie zu etablieren. CL

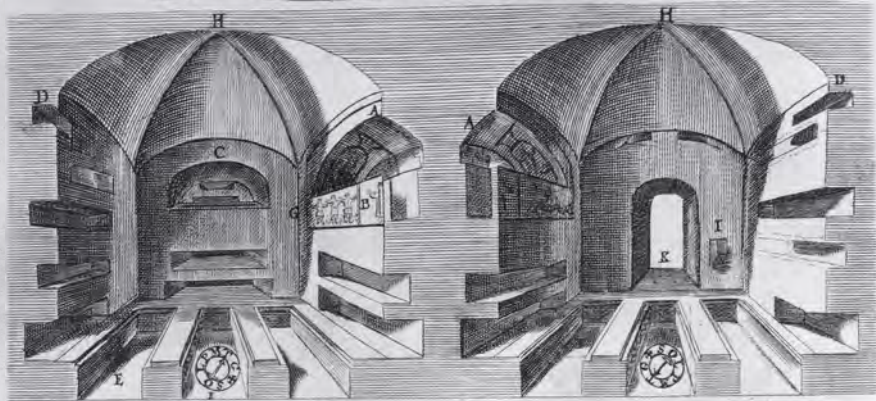
Lit.: WYSS-GIACOSA 2006; HODGEN 1971, S. 204.

II.26

Kartographierung des christlichen Untergrunds
Antonio BOSIO / Giovanni SEVERANO / Paolo ARINGHI: *Roma subterranea novissima*, 2 Bde., Paris: Frédéric Leonard, 1659, 2°
Privatbesitz

Das Interesse der Frühen Neuzeit richtete sich nicht nur auf die Bestattungsbräuche und Grabmonumente der heidnischen Antike oder anderer Religionen und Länder. Eines der wichtigsten Ereignisse in den Jahrzehnten um 1600 war die Entdeckung des eigenen frühchristlichen Totenkultes durch die systematische wissenschaftliche Erkundung der römischen Katakomben. Nach Vorarbeiten von Onofrio Panvinio, Pompeo Ugonio, Philips van Winghe und Alonso Chacón muss die große posthume Publikation des Antonio Bosio (1575–1629), die *Roma sotterranea* von 1632/1636, als das eigentliche Gründungswerk

CUBICVLVM TERTIVM
COEMETERII SANCTAE AGNETIS
VIA NOMENTANA



TABVLA PRIMA CUBICVLI TERTII COEMETERII SANCTAE AGNETIS VIA NOMENTANA



TABVLA SECVNDA ET VLTIMA CUBICVLI TERTII COEMETERII SANCTAE AGNETIS VIA NOMENTANA



Kat.Nr. II.26

Das dritte Cubiculum der Katakombe der hl. Agnes an der Via Nomentana und seine Bildausstattung (Aringhi / Bosio 1656, Bd. 2, S. 86 f.)

einer christlichen Archäologie gelten – die reiche Ausstattung an Illustrationen geht auf die Zeichnungen des Malers Angelo Santini zurück, der Bosio bei seinen unterirdischen Erkundungen begleitete. Allerdings war Bosios Manuskript durch den mit der Edition betrauten Giovanni Severano verändert und fertig gestellt worden (eine zweite Auflage 1650) und ein weiterer, noch deutlicher Eingriff erfolgte durch den Herausgeber der lateinischen Ausgaben von 1651 und 1659, Paolo Aringhi. 1668 erschien schließlich eine deutsche Übersetzung in Kurzfassung und Duodezformat von Christoph Baumann mit dem Titel *Abgebildetes unterirdisches Romm*, kleine lateinische Ausgaben dann 1671 und 1674. Den Architektur und Ausstattung der Katakomben dokumentierenden Büchern II und III stehen so die eher im Sinne des Katholizismus argumentierenden Bücher I und IV gegenüber, die etwa auch das heroische Leiden der frühchristlichen Märtyrer für ihren Glauben herausstellen: In diesem Sinne sind auch die Szenen des gestochenen Titelblatts wohl nach Entwurf des Pietro da Cortona angelegt.

Die Illustrationen sind noch in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. Die über 270 Textkupfer und -holzschnitte umfassen einen Plan Roms mit Verteilung der Katakomben, Grundriss-Pläne der einzelnen unterirdischen Coemeterien, Sarkophage, Öllampen, Inschriftentafeln und andere Fundobjekte, vor allem aber dokumentieren sie die einzelnen Grabkammern, die im Bild aufgeklappt präsentiert werden (ein daneben gezeichneter Kompass erlaubt die Orientierung), und ihre Bildausstattung (die heute in vielen Fällen verschwunden ist). Exemplarisch ergänzt der Stich zum „dritten Cubiculum der Katakombe der Hl. Agnes an der Via Nomentana“ die Ansicht der Kammer um die ausgemalte Grabnische darunter in zwei Detailansichten, die Rundnische und die Frontplatte. Buchstaben in den Bildern verweisen auf den erläuternden Text links. So entsteht auch ein Spektrum frühchristlicher Ikonographien von Adam und Eva über Daniel in der Löwengrube, Jonas usw. bis hin zu Christus und dem Gutem Hirten, die letztlich noch den Bildgebrauch der katholischen Kirche der Frühen Neuzeit legitimieren sollten. UP

Lit.: Ingo HERKLOTZ: Antonio Bosio e Giovanni Severano: precisazioni su una collaborazione, in: Studi roma-

ni 56, 2010, S. 233–248; Simon DITCHFIELD: Reading Rome as a sacred landscape, in: Will Coster / Andrew Spicer (Hrsg.): *Sacred Space in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass. 2005, S. 167–192; STEINER 2005, S. 80–84; Jörg M. MERZ: Pietro da Cortona und das Frontispiz zu Antonio Bosio's ‚Roma sotterranea‘, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, S. 229–244.

II.27

Thesen zur Praxis: Das Ritual der Bestattung

Christian von NETTELBLADT: *Theses De Variis Mortuos Sepeliendi Modis Apud Sviones Et Urnis Sepulcralibus In Pomerania Svetica Anno MDCCXXVII. Inventis*, Rostock: Jacob Adler, [1727], 8°

UB Heidelberg, B 3927 RES

Christian Freiherr von Nettelblatt (1696–1775) war ein bedeutender Greifswalder Rechtswissenschaftler des 18. Jahrhunderts. Zugleich war er einer der ersten und wichtigsten Vertreter einer aktiven schwedischen Kulturpolitik in Pommern, welche er durch sein Periodikum „Schwedische Bibliothek“ (1728–1736) förderte, in dessen erstem Band Urkunden, historische Untersuchungen und gelehrte Abhandlungen sowie antipietistische Streitschriften abgedruckt sind.

Im vorliegenden Werk, das noch vor seinem Hauptwerk entstand, griff er im größeren Kontext der schwedischen Kulturpolitik in Pommern ein ganz spezielles Thema auf, nämlich verschie-



Kat.Nr. II.27

Urnenbestattungen im schwedischen Pommern (NETTELBLADT 1727, Taf. 1)

dene Arten der Bestattung von Toten, speziell die Urnenbestattung. In insgesamt 105 Thesen auf 36 Seiten versucht der Autor die verschiedenen Formen und Aspekte der Bestattung im schwedischen Pommern darzulegen. Nettelblatt bringt zu den einzelnen Thesen Belege und Erläuterungen, die diese stützen sollen. Er handelt pointiert verschiedene Aspekte der Bestattung ab und verweist dabei immer wieder auch auf Beispiele aus Schweden und anderen nordischen Ländern. Vor dem eigentlichen Text ist eine vierseitige Widmung an Senator Arvid Horn, Graf Axel Baneer, Baron Joachim von Düben und zehn weitere Personen eingefügt.

Zwischen Vorwort und Haupttext befinden sich drei Tafeln mit Abbildungen von insgesamt 35 unterschiedlichen Urnen, welche sich sowohl in Größe als auch Gestaltungsform unterscheiden, jedoch nicht näher erläutert sind. Das christliche Bestattungsritual, das hier anhand von Urnengräbern behandelt wird, stellt in erster Linie eine Würdigung der Verstorbenen dar. Mit dem ritualisierten Todenabschied wird nicht zuletzt auch eine Verehrung des christlichen Gottes selbst, dem die Toten anbefohlen werden, begangen. Das Gottesbild, das aus dieser Verehrung hervorgeht, ist zuvörderst ein Bild eines gütigen und beschützenden Gottes. Dieses Verständnis des christlichen Gottes kommt in den verschiedenen Thesen Nettelblatts jedoch allenfalls zwischen den Zeilen zum Ausdruck, geht es ihm vordergründig doch um die Beschreibung praktischer Aspekte eines religiösen Rituals. MM

Lit.: Werner BUCHHOLZ: Nettelblatt, Christian Freiherr von, in: NDB, Bd. 19, 1998, S. 84f.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/nettelblatt1727>>

II.28

Hieroglyphen als Herausforderung

Athanasius KIRCHER: *Sphinx mystagoga, sive diatribe hieroglyphica*, Amsterdam: Jansson & Waesberge, 1676, 4°

UB Heidelberg, C 2850 C Folio RES

Athanasius Kircher SJ (1602–1680), ein deutscher Jesuit, lehrte am Collegium Romanum und darf wohl als der berühmteste Universalgelehr-



Kat.Nr. II.28

Mumie und Mumiensarkophag (KIRCHER 1676, letzte Taf.)

te seiner Zeit gelten. Besonders als Ägyptologe war Kircher seit seinem *Oedipus Aegyptiacus* von 1652/54 (Kat.Nr. II.34) bekannt. In der *Sphinx mystagoga*, diesem späten Werk Kirchers von 1676, das sich im Umfang von 72 Seiten bescheiden ausnimmt gegenüber dem mehrbändigen *Oedipus*, versucht der Jesuit die hieroglyphischen Inschriften auf den Sargdeckeln einer Mumie zu entschlüsseln. Besitzer der Mumie war Philippe Sylvestre Dufour (1622–1687), ein calvinistischer Sammler und Apotheker aus Lyon. Im Versuch der Entzifferung greift Kircher sowohl in den Abbildungen als auch in den Texten vielfach auf seinen *Oedipus* zurück.

Die Ausführungen Kirchers gliedern sich in drei Teile und mehrere Unterkapitel. Im ersten Teil geht es um die Ursachen, den Sinn und Zweck, der ägyptischen Totenriten. Die Seelenwanderung, die Mumifizierung und die unterirdischen Krypten der Pyramiden als Orte der Totenriten werden von Kircher beschrieben. In einem zweiten Teil der Ausführungen verspricht Athanasius Kircher, das Geheimnis der Sphinx zu lösen; aus-

föhrlich berichtet er über die Eigenschaften der Hieroglyphen, über Zeremonien und im Ritualzusammenhang stehende Objekte wie unter anderem Amulette und Steine. Im dritten Teil dann geht er schließlich auf die von Philippe Sylvestre Dufour mitgebrachte Mumie und die darauf befindlichen Hieroglyphen ausführlich, Zeichen für Zeichen, ein.

Es finden sich insgesamt 15 Bildtafeln in dem Werk, teils Darstellungen von Pyramiden und Grabstätten oder von Mumien, zusätzlich aber auch Abbildungen von einzelnen oder Reihen von Hieroglyphen, die Kircher dann im Textzusammenhang entziffert. Die Bildtafel auf Seite 98 zeigt rechts den Mumiensarkophag, links die Mumie. Das arkane Wissen der Ägypter, wie es die Hieroglyphen vermeintlich tradieren, ergänzte hier als besonderes Faszinosum die konservierte Leiche und die an ihr abzulesenden Bestattungsriten aus der Frühzeit der Menschheitsgeschichte. DS

Lit.: Ingrid D. ROWLAND: The ecstatic journey. Athanasius Kircher in Baroque Rome, Chicago 2000, S. 91 f. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1676>>

II.29

Die Entdeckung der etruskischen Kultur

Antonio Francesco GORI: *Museum Etruscum Exhibens Insignia Veterum Etruscorum Monumenta*, 3 Bde., Florenz: Albizinius, 1737–1743, gr. 4°

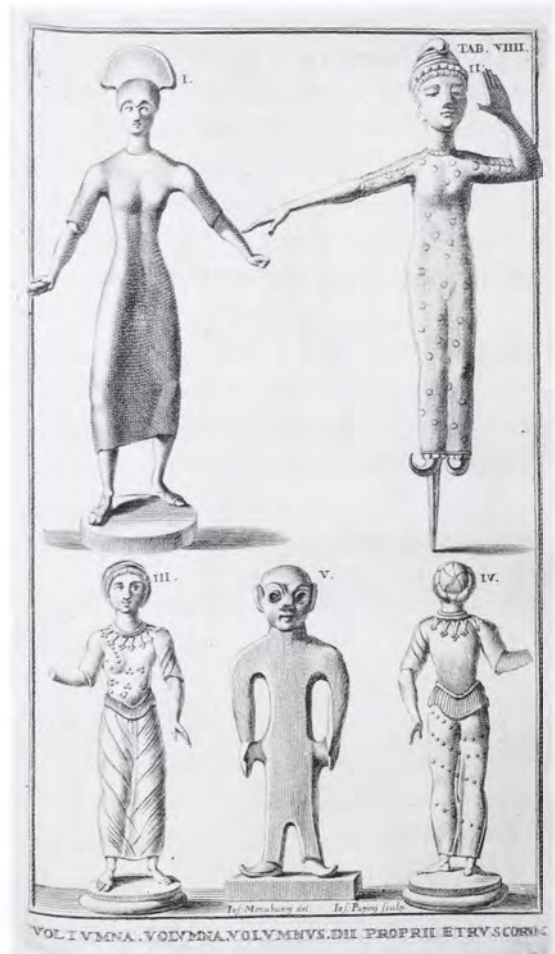
UB Heidelberg, C 3363 Folio RES

Lange Zeit wurde die etruskische Kultur im Gegensatz zur griechisch-römischen Kultur in der frühneuzeitlichen Forschung wenig beachtet. Als einer ihrer ‚Entdecker‘ darf der Florentiner Theologe und Antiquar Antonio Francesco Gori (1691–1757) gelten. Neben zahlreichen anderen Schriften – darunter dem *Museum Florentinum* zu den Antikensammlungen in Florenz – war besonders sein zwischen 1737 und 1743 veröffentlichtes dreibändiges Werk *Museum Etruscum* von großer Bedeutung. Hier stellte Gori archäologische Funde und Denkmäler aus verschiedenen Sammlungen in der Toskana vor, welche er aufgrund des Fundkontextes und ihres Stils für etruskisch hielt. Seine Vorstellung einer „statischen

Kulturgeschichte der Antike unter dem Primat der Etrusker“ (STEINER 2005, S. 134) führte zu heftiger Kritik durch Gori's Konkurrenten Francesco Scipione Maffei, der von Veränderung und gegenseitiger Beeinflussung der antiken Kulturen ausging.

Die zahlreichen, Gori's Werk beigelegten Tafeln zeigen vor allem Bronzestatuen, daneben auch einige Bronzespiegel, Aschekisten, Münzen und Vasen. Allein der erste Band aus dem Jahre 1737 enthält 200 Kupferstiche. Ein Index benennt alle abgebildeten Objekte und die Sammlungen, in denen sie aufbewahrt werden. Diese sind nochmals unter den Abbildungen angeführt; in einer gesonderten Liste werden die Sammler als „Unterstützer der Arbeit“ alphabetisch aufgelistet.

Die Illustrationen sind für diese Ausstellung in doppelter Hinsicht bemerkenswert: Sie zeigen neben Kult- und Sepulkralobjekten eine große



Kat.Nr. II.29

Die etruskischen Gottheiten Voltumna, Volumna und Volumnus (GORI 1737–1743, Bd. 1, Taf. VIII)

Bandbreite von Göttergestalten, wobei etruskisch-italische und griechisch-römische verschiedener Zeitstufen nebeneinander stehen und teils ineinander übergehen. Diese unterschiedlichen Traditionslinien der Vergangenheit Italiens führen auch zu einem eindrucksvollen Nebeneinander unterschiedlicher künstlerischer Stile: einfach-archaische Figuren aus Bronze erscheinen neben klassisch-idealen Statuen, ohne dass die Abfolge der Tafeln eine künstlerische ‚Entwicklung‘ erkennen ließe. Deutlich wird dies etwa an den Kupferstichen VIII und VIII, wo auf eine weibliche Gewandfigur vier unterschiedlich einfach gestaltete Statuetten folgen, die angeblich zentrale, nur von den Etruskern verehrte Göttergestalten darstellen: Voltumna, Volumna und Volumnus. Allerdings scheint Gori bei der Identifizierung das vermeintlich weibliche Genus von Voltumna, eigentlich oberster etruskischer Gott, irritiert zu haben, so dass hier eine Frauenfigur aus seiner eigenen Sammlung abgebildet wird. MM/UP

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 18, S. 94 f.; Axel RÜGLER: Die Anfänge der Etruskologie. Winkelmanns Vorläufer, in: Die Etrusker. Die Entdeckung ihrer Kunst seit Winkelmann, Wiesbaden 2009, S. 9–18; Clara GAMBERO: Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità, Florenz 2008; STEINER 2005, S. 133–135.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gori1737ga>>

II.30

Das Rätsel der Sphinx

Pietro Santi BARTOLI / Giovanni Pietro BELLORI:
Le Pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella
Via Flaminia, Rom: Bussotti, 1680, 4°
UB Heidelberg, C 5976-8 Folio RES

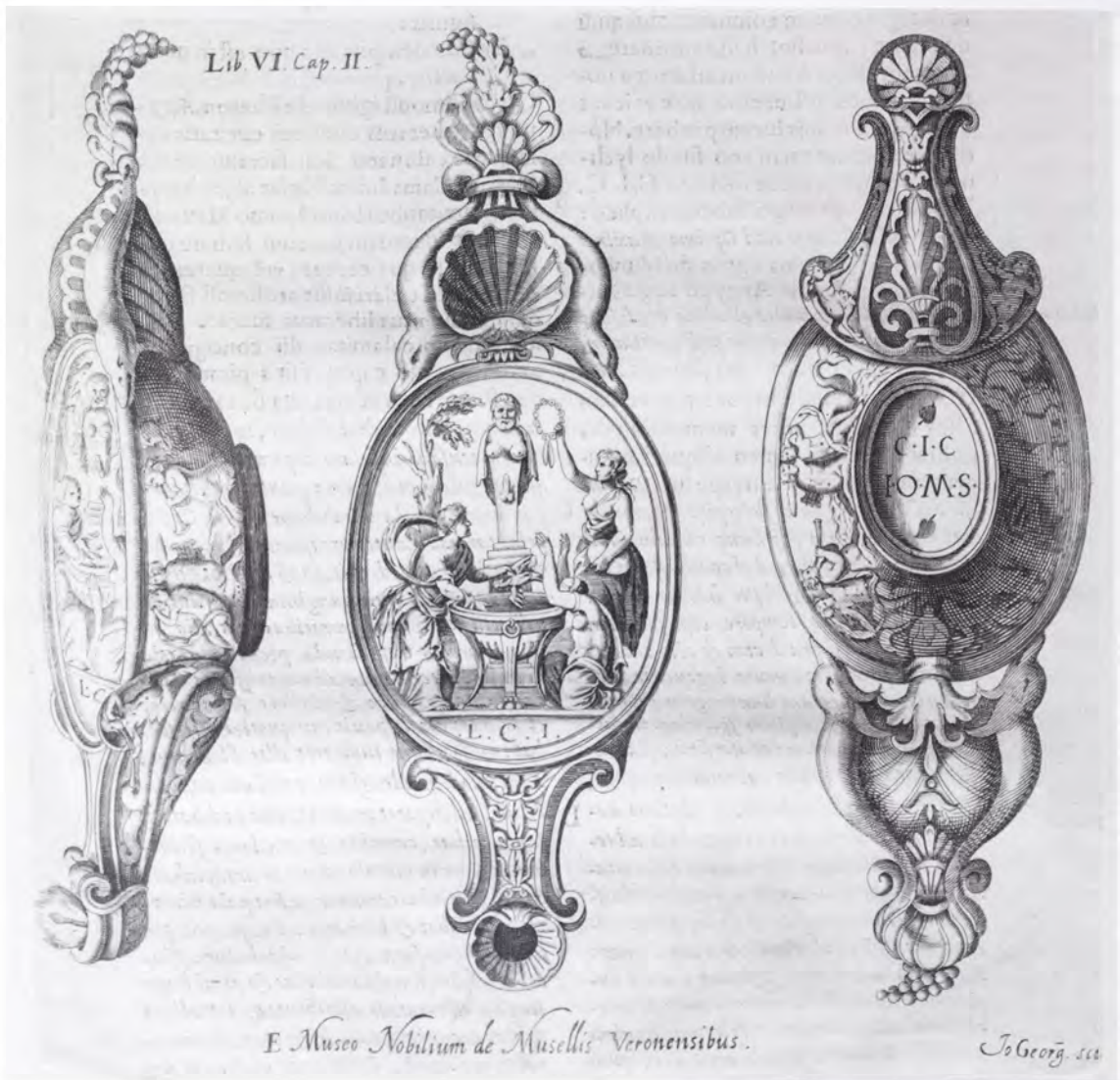
1674 wurde das Grab des Quintus Nasonius Ambrosius mit einem umfangreichen Zyklus von Wandmalereien in der Via Flaminia freigelegt. Diese außerordentliche Entdeckung – erhaltene antike Malereien waren, wie Giovanni Pietro Bellori (1613–1696) in seiner Einleitung beklagt, äußerst selten – veranlasste die rasche bildliche Dokumentation durch den Maler und Stecher Pietro Santi Bartoli (1635–1670). Insgesamt wurden 35 Tafeln angefertigt, die die Fundstel-



Kat.Nr. II.30
Ödipus und die Sphinx auf antiker Grabmalerei (BARTOLI 1680, Taf. XIX)

le, die Architektur und die Malereien erfassen. Für die farbprächtigen Malereien mit ihren mythologischen Szenen (Tafel V–XXXV) verfasste Bellori genaue archäologische Beschreibungen und gelehrte Deutungen. Der Erfolg war beträchtlich, wie mehrere spätere Editionen (1699 [vgl. Kat. II.3], 1702, 1706, 1736 [vgl. Kat. II.3], 1738, 1750, 1791) belegen. Ein zeitgenössischer anonymer Rezensent des Werkes erklärte, dass die Bilder ohne jegliche Erklärung des Inhalts nur bei den Gelehrtesten Gefallen finden konnten, so habe Bellori die Figuren „per commun beneficio“, erläutern wollen.

Zu Tafel XIX kommentiert Bellori die berühmte Rätsel-Szene der Ödipus-Sage: Die auf einem Felsen sitzende Sphinx hielt die Reisenden zur Stadt Theben auf und verlangte von ihnen die Lösung eines Rätsels. Antworteten sie nicht richtig, riss sie die Sphinx in den Tod – würden sie jedoch das Rätsel lösen, so müsste die Sphinx sterben. Bellori beschreibt ausführlich das sehr weibliche Monster – mit den Flügeln des Adlers, den Schenkeln und Klauen des Löwen, dem Gesicht und der Brust einer Jungfrau –, das ihre Hand fragend auf Ödipus richtet. Dieser, eine heroische nackte Gestalt mit violetter Mantel und einem Stab in der linken Hand, verweist



Kat.Nr. II.31

Öllampe mit Opfer an Priapus (LICETI 1653, Sp. 565/566)

mit der Rechten auf seinen Mund und überlegt sorgfältig seine Antwort. Sein Pferd hinter ihm wird von einer gerüsteten Figur am Zügel gehalten. Wie wir wissen, löste Ödipus das Rätsel, die Sphinx stürzte vom Felsen, die Stadt wurde befreit. Die Frage hatte nach einem Tier gelauret, das morgens vier Füße habe, mittags zwei und abends drei. Ödipus interpretierte dies als Allegorie auf die Hinfälligkeit („imbecillità“) des menschlichen Lebens. Der Mensch bewege sich als Kleinkind auf Händen und Füßen, als Erwachsener auf zwei Beinen, als Greis mithilfe eines Stocks – eine Metapher des Lebensweges also, der – so Bellori – sein letzte Ruhe im Grab finde: „humana vita sempre debile, et inferma, et che vâ a ritrovare la quiete al sepolcro“. MDD

Lit.: Margaret DALY DAVIS: Zehn zeitgenössische Rezensionen von Büchern über Kunst und Archäologie von Giovan Pietro Bellori im *Giornale de' Letterati*, 1670–1680, 2008 <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/650>>; STEINER 2005, S. 70 f. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bartoli1680>>

II.31

Das ewige Licht der Antike

Fortunio LICETI: *De Lucernis antiquorum reconditis*, Padua: Francesco Bolzetta, 1653, 4°
UB Heidelberg, C 5778-2 Folio RES

Der hauptsächlich in Padua tätige Polygraph Fortunio Liceti (1571–1657) war nicht nur

Philosoph und Mediziner, er konnte sich auch Autor von mehr als 50 gedruckten Werken nennen. Darunter befanden sich viele antiquarische Arbeiten wie das Buch *De Lucernis* (erstmalig 1621; erweiterte Ausgaben 1652, 1653, 1662). Dieser Band beschäftigt sich mit der Frage, warum antike Motivlampen zu Licetis Zeiten angeblich oftmals noch brennend in den alten Gräbern vorgefunden wurden (zahlreiche zeitgenössische Quellen legen hiervon Zeugnis ab). Das VI. Buch über antike Lampen der erweiterten Ausgaben stellte mit über 100 Abbildungen das umfangreichste Corpus antiker Metall- und Terrakotta-Lampen dar, das bis dato publiziert worden war. Liceti beschreibt Aussehen und Funktion der Lampen, wobei sein investigatives Hauptinteresse der Interpretation der Objekte und dem Aufdecken versteckter Bedeutungen gilt. Zwar wollte Liceti ausschließlich authentische antike Objekte anführen, dennoch fanden zahlreiche Nachschöpfungen oder Fälschungen aus der Renaissance Eingang in sein Buch. Als Beispiel hierfür sei eine bronzene Öllampe mit einem Relief der Opferung für Priapus auf der Abdeckung genannt, ein Gebrauchsgegenstand, der in zahlreichen Exemplaren überliefert ist und auf ein Vorbild des späten 15. Jahrhunderts zurückgeht. Zwei Inschriften finden sich darauf: „L.C.I.“ unter dem Relief und „C I C / I O M S“ auf der Lampenunterseite. Eine Interpretation des Fortunato Scacchi (Kat.Nr. II.5) weiterentwickelnd, löst Liceti die lange Signatur auf als „Caius Julius Caesar Iovi Optimo Maximo sacravit“ in der Annahme, Julius Caesar selbst habe Jupiter diese Lampe geopfert. Da Liceti auf seiner Suche nach einer Öffnung zum Nachfüllen von Öl nicht fündig geworden war, zog er den Schluss, diese Lampen seien von Caesar für verschiedene Stätten in Auftrag gegeben und geschaffen worden, für die Ewigkeit zu brennen. Deutlich wird, dass Licetis Hauptinteresse den Inschriften galt, deren Auslegung mehr Gewicht beigemessen wird als der Interpretation der Darstellungen. Das kleine Relief zeigt ein paganes Opfer für ein Idol in Form einer ithyphallischen und offenbar zugleich hermaphroditischen Herme. Diese Herme wird von drei weiblichen Figuren angebetet: Auf der linken Seite bietet eine halbnackte Frau wohl

eine Blumenkrone dar; auf der rechten Seite wird eine Taube über einer dreifüßigen Schale geopfert, vor dem eine Betende kniet. CD

Lit.: Giuseppe ONGARO: Liceti, Fortunio, in: DBI, Bd. 65, 2005, S. 69–73; HEENES 2003, S. 171–173; HERKLOTZ 1999, S. 158–162; Anthony RADCLIFFE: Two Early Romano-Mantuan Plaquettes, in: Alison Luchs (Hrsg.): Italian Plaquettes, Washington 1989, S. 98–101.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/liceti1653>>

II.32

Heilige Weisheit in Hieroglyphen

Giovanni Pierio VALERIANO: *Hieroglyphica ex sacris Aegyptiorum literis*, Florenz: [Lorenzo Torrentino], 1556, 4°

UB Heidelberg, C 2844 A Folio RES

Die *Hieroglyphica* des Giovanni Pierio Valeriano (1477–1558/60) waren im 16. und 17. Jahrhundert zentrale Autorität für alle hieroglyphischen Fragestellungen. Ausgangspunkt der 58 enzyklopädischen Kapitel ist die von Horapollo übernommene Vorstellung, dass die Hieroglyphen allegorische Bildzeichen seien, mit deren Hilfe ägyptische Priester die (Natur-)Weisheiten der Götter hätten festhalten können. Dieses Wissen versucht Valeriano zu rekonstruieren, indem er die verschiedenen Bedeutungen, die einer spezifischen Tier-, Pflanzen- oder Objektgattung – wie dem Elefanten – zukommen, durch Analyse ihrer immanenten Eigenschaften und vor allem durch das Nachweisen von Bedeutungszuschreibungen in antiken Texten bestimmt.

Bei der hier präsentierten Ausgabe handelt es sich um einen Auszug der ersten achteinhalb Kapitel, die vor der vollständigen Edition der *Hieroglyphica* (Ende 1556 in Basel) im Januar 1556 in Florenz erschien. Vermutlich hat Ludovico Domenichi versucht, ein gescheitertes Editionsunternehmen des Buches vom Jahre 1555 dadurch zu retten, dass er das bereits gedruckte Fragment mit einem eigenständigen Index versah und es dem ihm verbundenen Urbiner Antonio Landriano widmete. Nach diesen Anfangsschwierigkeiten wurde das Werk zu einem regelrechten Bestseller: Noch im 16. Jahrhundert wurde es so acht

28. PIERII VAL. ELEPHANTVS



PIETAS



MANSVETUDO

Quid quod sponte sua naturæ quodam sublimitate præditi pietatem colunt, & religionem obseruant. Noua enim apparet Luna sponte vbi iure suo elegunt viuo se flumine purificant; si morbis infestatur, Deorum auxilium implorant, herbas coelum versus iaciunt earum interuentio eò preces allegantes, qui quidē gestus excipiendus est ab eis, qui pietatem ex elephanto picto exprimeret voluerint. Idem humanis proximi sensibus sermonem patrum intelligit, gloriam & honores ambiunt, ignominiam notati mortem infamæ vitæ præferunt, quam interitum alia sibi consciscendæ mortis occasione negata inedia finiunt. Quotiens vero in theatris opprelli, omnia sive vulgi misericordiam supplicarunt, & quodam se lamentatione complorantes totum caue conuulsum in lachrymas conuertunt.

Cum tamen tanta ipsi sint æquitate, misertitudineque, vt crudelitatis aene ministerio fungi minime cogi possint, quod irrito olim Boechi conato apparuit, contra minus validas feræ spugnare profus negant, cumque maioribus non nisi lacessiti, & in grege pecudum ambulantes occurrentia manu dimouent, nequid obterant imprudentes, tantaque illi imbecillitatis huius gregis reuerentia, vt vel feri ex arsetis conspectu misere cunctentur lenes, atque tractabiles fiant. auctor huius symposiacæ xxi. Quid quod aberrantem hominem in solitudine factum obuiam non modo non trucidant, aut alia afficiunt iniuria, sed clementer & placide se duces præbent, & viam illi commonstrant. Quod verò de sermone dicebamus quem patrum intelligant, etiam certum eos inter se habere tradit Oppianus, verum non nisi a magistris suis intellectum, iam illud præsertim clare innouit experimento eos magistri sui dicto audientes esse sine progrediendum, sine regressum sit, quem feriant, quibus ablineant, quos inuadant, vbi temperadum iræ, ex ipsius magistris sermone cognoscere, vt non immerito confirmata sit opinio humiliori esse quidam illi bellæ cum genere humano societatem, vt M. Tullius dicitur ea re super identidem vlturperans. Cum igitur elephas iusti & moderati imperii species quodammodo esse videatur, merito Regis nomen sibi ob vitæ, quas superius in eo recensimus, tum ob hanc ipsam mansuetudinem, atque clementiam adscriptus est. M. Antonius cognomento Philopater nihil quicquam esse dicebat quod Imperatorem Romanum magis commendaret gentibus quàm clementia, eaque de causa neque quidem in rebelles suos se uitum voluit. Hæc Cæsarum Deorum adscripsit numero, Hæc Augustum conserauit, Hæc Pio cognomen dedit, Hæc eadem de causa Senatus Ro. timore eo liberatus, quem ex Maximini Imp. immanitate contraxerat, elementissimi Imp. Maximo Balbino & Gordiano statuas cum elephantis decreuit.

Quamuis

Kat.Nr. II.32

Elefanten als Sinnbilder für ‚religiöses Pflichtgefühl‘ und ‚Milde‘ (VALERIANO 1556, S. 28)

weitere Male (Basel, Lyon, Leipzig) aufgelegt und im 17. Jahrhundert vierzigmal vollständig oder in Auszügen auf Latein, Französisch, Italienisch und Englisch gedruckt.

In Nähe zu Werken wie Colonnas *Hypnerotomachia* (1499) oder Alciatis *Emblematica* (1531) verzichtet Valeriano auf die Abbildung bekannter ägyptischer Hieroglyphen und setzt an ihre Stelle eine große Anzahl von Sinnbildern, welche wie die hieroglyphische Bildsprache zum ekphrasierenden Text zu verstehen sind – partiell vergleichbar Ripas *Iconologia* von 1603 (Kat.Nr. IV.20). Die konzeptuelle Bedeutung dieser bildlichen Argumentation wird nicht nur aus ihrer gezielten, häufig kontrastiven Anordnung und der Tatsache, dass Valeriano sie selbst finanzierte und wohl überwachte, deutlich, sondern auch

aus ihrer erstaunlichen Anzahl (für die Florentiner Edition: 53 „hieroglyphische“ Sinnbilder auf 120 Textseiten; ohne Frontispiz und Majuskelnbilder). MS

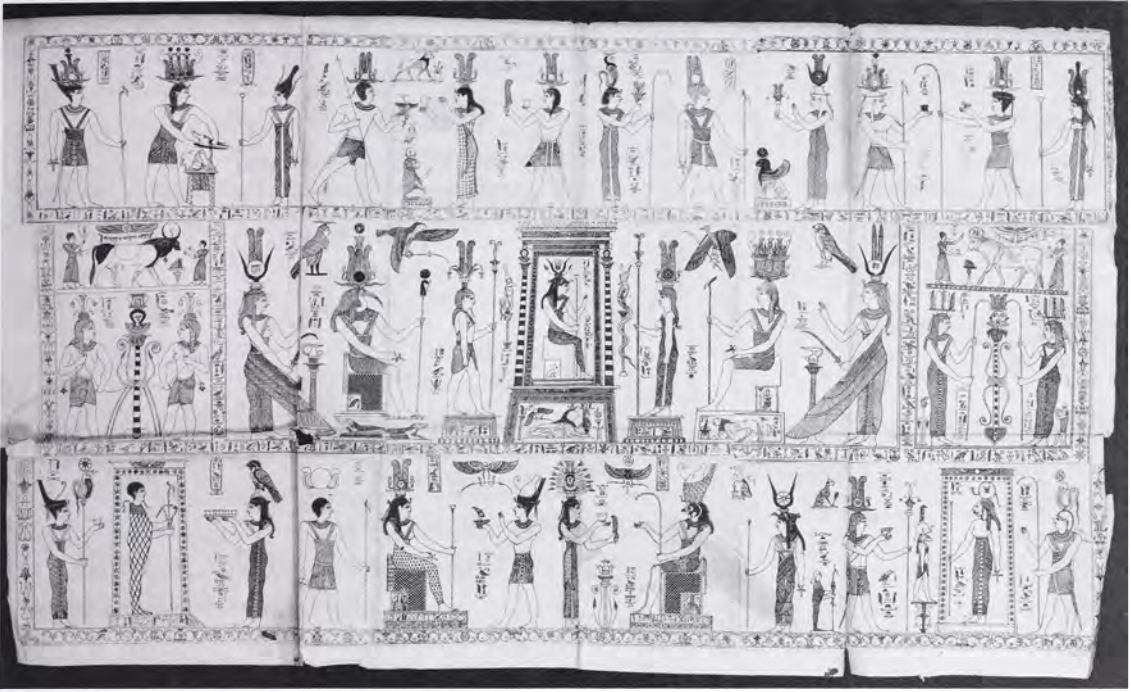
Lit.: Marco PERALE: 1556. Pierio Valeriano, Paolo IV e la doppia edizione degli *Hieroglyphica*. in: Paolo Pellegrini (Hrsg.): Bellunesi e Feltrini tra umanesimo e rinascimento, Rom u. a. 2008, S. 219–248; Enrico GARAVELLI: Arnaldo Arlenio, Lodovico Domenichi e la prima edizione degli „Hieroglyphica“ di Pierio Valeriano, in: La bibliofilia 109, 2007, S. 169–189. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/valeriano1556>>

II.33

Ænigmen religiöser Kulte und Objektkultur

Lorenzo PIGNORIA: *Characteres Aegyptici*, hoc est Sacrorum, quibus Aegyptii utuntur, simulachrorum accurata delineatio et explicatio, Frankfurt a.M.: Theodor de Bry d. Ä. (Erben), 1608, 8° UB Heidelberg, 82 A 5302 RES

1605 publizierte der Paduaner Antiquar Pignoria (1571–1631) unter dem Titel *Vetustissimae Tabulae Aeneae sacris Aegyptiorum simulacris* einen Deutungsversuch zu einer berühmten, aufwendig mit Hieroglyphen verzierten Bronzetafel (75 x 126 cm). Sein Text erschien in der hier gezeigten zweiten Auflage 1608 als *Characteres Aegyptici* sowie dann nochmals erweitert 1669 und 1670 als *Mensa Isiaca*. Zur Illustration seines Traktates verwendete Pignoria unter anderem die erste Reproduktion der Tafel im Kupferstich durch Enea Vico von 1559 wieder (*Vetustissima Tabula Aenea Hieroglyphica*). Die auch als Tabula Bembi bekannt gewordene Bronzetafel, vor 1520 auf dem Iseum Campense in Rom aufgefundenen und spätestens 1527 in der Paduaner Sammlung des Pietro Bembo, stieg zu einem der am meisten diskutierten Zeugnisse des Hieroglyphendiskurses vom 16. bis ins 18. Jahrhundert auf. Dabei markiert die Monographie Pignorias einen entscheidenden Schritt der Auseinandersetzung mit diesem Monument, das in Wirklichkeit bereits die (weitgehend unverstandene) römische Rezeption der ägyptischen Religion dokumentiert: Wird hier doch der Wandlungsprozess vom mythisch verklärten Ägypten



Kat.Nr. II.33

Die ‚Mensa Isiaca‘ (PIGNORIA 1608, ungez. Taf.)

des 15. Jahrhunderts hin zu einem Ägypten als Forschungsgegenstand manifest.

Pignorias methodische Innovation bestand in einer möglichst umfassenden vergleichenden Einordnung des rätselhaften Monuments mit anderen Artefakten – ein zukunftsweisendes Vorgehen, das erlaubte, Unbekanntes zumindest formal zu erfassen und einzuordnen. Dementsprechend gliedert sich das Werk Pignorias in einen Text- und einen Abbildungsteil, wobei er sich für die Bildbeschaffung aus Sammlungen ägyptischer und anderer antiker Realien auf seinen weitreichenden Bekanntenkreis stützen konnte.

Mit Blick auf den historischen Kontext der beginnenden Ägyptologie, die sich vor allem um eine Eins-zu-eins-Übersetzung der ägyptischen Inschriften bemühte, grenzte sich Pignoria explizit von einer solchen spekulativen Vorgehensweise ab und suchte nach einer Alternative. In seinem ausführlichen Textteil zur ‚Mensa Isiaca‘ zeigt sich sein gelehrtes Wissen der klassischen Texte, die als Wissensquelle auf die ägyptische Religion und ihre Götterwelt hin gefiltert wurden. Dennoch blieb er auch der Renaissance-Tradition verhaftet und recurrierte oft auf das Werk seines berühmtesten Vorgängers, G. Pierio Valerianos *Hieroglyphica* von 1556 (Kat.Nr. II.32). Was folglich die inhaltli-

che Komponente seines Traktats betrifft, so unterscheidet sich Pignorias Deutung nicht grundlegend von seinen Vorgängern. Hinsichtlich seiner neuen Methode stellt sein Werk jedoch einen Meilenstein in der historischen Erforschung der Hieroglyphen und dem Alten Ägypten dar und wurde intensiv rezipiert. Ägyptologen wie Herwart von Hohenburg (*Thesaurus Hieroglyphicorum*, 1610), Athanasius Kircher (Kat.Nr. II.34) und Bernard de Montfaucon (Kat.Nr. I.4, Bd. 2, Taf. 138) bezogen sich auf Pignorias Traktat. NF

Lit.: CURRAN 2007, S. 231–237; Sydney H. AUFRÈRE: *La momie et la tempête. Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et la curiosité égyptienne en Provence au début du XVIIe siècle*, Avignon 1990; ENRICA LEOSPO: *La mensa isiaca di Torino*, Leiden 1978.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pignoria1608>>

II.34

(Abb. 27)

Isis, die archetypische Muttergöttin

Athanasius KIRCHER: *Oedipus Aegyptiacus*, hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio, Rom: Vitale Mascardi, Bd. 1, 1652, 4°

UB Heidelberg, C 2850 A Folio RES



Kat.Nr. II.34
 Isis und ihre Attribute (KIRCHER 1652, S. 189)

Bei dem vierbändigen *Oedipus Aegyptiacus* handelt es sich um die umfassendste und detaillierteste Auseinandersetzung Kirchers mit dem alten Ägypten und den Höhepunkt der ägyptologischen Bemühungen des 17. Jahrhunderts. Der Druck des Werkes mit seinen zahlreichen Bildtafeln dauerte mehr als drei Jahre (1652–1655). Aufbauend auf seinem *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus* (1636) und der *Lingua Aegyptiaca restituta* (1643), verfolgt Athanasius Kircher einen holistischen Ansatz; die gesamte Kultur und Gesellschaft der alten Ägypter soll zugänglich gemacht werden. So erklärt Kircher eingangs explizit als sein Ziel, eine vollständige Idee von der Religion, Theosophie und Philosophie des alten Ägypten geben zu wollen, ausgehend von der Entzifferung der Hieroglyphen, die für ihn gemäß einem neoplatonischen Ansatz Konzepte bzw. kosmologische Ideen verbargen. In diesem breiten und gewagten Ansatz unterschied sich Athanasius Kircher deutlich von seinen Vorgängern Mercati und Pignoria, die einen größeren Skeptizismus an den Tag legten. Kircher begründete mit diesem Werk wesentlich

seinen Ruf als Universalgelehrter; die ersten siebenzig Seiten bestehen aus Lobesreden auf Kaiser Ferdinand III. in zahlreichen Sprachen. In diesem ersten Band des *Oedipus* geht es vorerst um geographische Beschreibungen des Nildeltas, um politische Strukturen und vergangene Dynastien, schließlich um Vergleiche der ägyptischen Gottheiten mit Gottheiten aus anderen Religionen. Eine der wichtigsten Quellen von Kirchers Ausführungen bildete die so genannte Mensa Isaica oder Isistafel, eine bronzenre rechteckige Tischplatte mit silbernen und goldenen Einlegearbeiten, die zu Beginn der 1520er Jahre in Rom unter ominösen Umständen entdeckt wurde. Kurz darauf erwarb der Kardinal Bembo die Tischplatte, spätestens 1527 ist sie in seiner Paduaner Sammlung. Die hieroglyphischen Darstellungen auf der Tischplatte beflügelten die intellektuelle Phantasie vieler Ägyptologen. Allerdings handelt es sich um Pseudo-Hieroglyphen, denn die Isistafel ist, wie wir heute wissen, von einem Kunsthandwerker im späten römischen Reich gefertigt und mit erfundenen, rein dekorativen Bildzeichen versehen worden, die allerdings authentischen Modellen aus früheren ägyptischen Zeiten nachgebildet waren. Seine Abbildung und Ausführungen zur Isistafel flankierte Kircher mit einer Vielzahl weiterer Bild- und Textquellen. Aus Reiseberichten kompilierte der Jesuit Darstellungen und Schemata ägyptischer Grabanlagen. Aufgenommen sind auch Bilder der Obelisken und ägyptischen Statuen in Rom. Außerdem werden Mumien, begleitet von Särgen, Amuletten, Statuen, Papyrusrollen und sämtlichen sepulkralen Paraphernalia der alten Ägypter abgebildet. Eine Bildtafel zeigt Isis als archetypische Muttergöttin, als Analogon zu Minerva und Diana. Die Übersetzung der Isis in die Gestalt anderer Göttinnen steht exemplarisch für Kirchers universalistisch vergleichende Sicht auf das alte Ägypten. DS

Lit.: CURRAN 2007; SCHMIDT-BIGGEMANN: 2001, Yves BONNEFOY (Hrsg.): Greek and Egyptian Mythologies, Chicago 1991; Werner KÜNZEL: Der *Oedipus Aegyptiacus* des Athanasius Kircher. Das ägyptische Rätsel in der Simulation eines barocken Zeichensystems, Berlin 1989.
 <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher-1652ga>>

II.35

Nationalstreit um germanische Wurzeln

Andreas ALTHAMER / Cornelius TACITUS: *De moribus et populis Germanorum*, [Nürnberg]: Aich, 1529, 8°

UB Heidelberg, D 6447 RES

Mit der Anekdote des Vorwurfs an Solon, die Griechen müssten Kinder bleiben, da sie ihre eigene Geschichte nicht kennen, eröffnet Andreas Althamer (um 1500–1539) seine Notizen („scholia“) zu Tacitus’ *Germania*-Schrift. Der 1455 von Enoch d’Ascoli in Kloster Hersfeld wiederentdeckte, 1458 von Enea Silvio Piccolomini bekannt gemachte und mit einem italienisch-kirchenfreundlichen Kommentar herausgegebene Text hatte in den folgenden Jahren eine lebhaft diskutierte Diskussion um die ‚germanische‘ Nationalgeschichte und -identität ausgelöst, an der sich Humanisten wie Konrad Celtis oder Heinrich Bebel prominent beteiligten.

Althamer, ein vehementer Reformator, der besonders durch seinen vieldiskutierten Jakobusbrief-Kommentar (1527) bekannt geworden ist, verfolgt mit seiner kommentierten Edition der Tacitus-Schrift ein doppeltes Ziel: zum einen das ‚wahre‘ Bild des historischen und gegenwärtigen Deutschlands zu zeigen – weswegen er auf in anderen Kommentierungen übliche, fantasievolle Spekulationen zur Geschichte und zum Charakter der Deutschen verzichtet und sich auf das Aufweisen von Parallelstellen in antiken und zeitgenössischen Texten beschränkt; zum anderen betont der Kommentar – aus reformatorischem Eifer gegen die Piccolominische Lesart – die tief verwurzelte Frömmigkeit und Rechtsgläubigkeit der Germanen. Daher diskutiert er die Passagen zu den alten germanischen Göttern besonders ausführlich und ergänzt sie um historiographische Passagen zur Einführung des Christentums. Die auf Notizen aus seiner Studienzeit zurückgehenden *Scholia* erweiterte Althamer für eine 1536 in Nürnberg gedruckte und auf fast den dreifachen Umfang angewachsene, aber in der Struktur identisch gebliebene Ausgabe. Diese überarbeitete Version wurde aufgrund ihres immensen und nach der Struktur der Tacitus-Schrift gegliederten Quellenmaterials zu einem Stan-

dardnachschlagewerk zur germanischen ‚Vorgeschichte‘ des frühneuzeitlichen Deutschlands, wie die zahlreichen Neuauflagen dokumentieren (u. a. Basel 1574; Augsburg 1580, Amberg 1605 und 1609, Frankfurt a. M. 1617, Nürnberg 1626; zuletzt wieder in: *Schardius Redivivus*, Gießen 1673). MS

Lit.: Christopher B. KREBS: *Negotiatio Germaniae*. Tacitus’ *Germania* und Enea Silvio Piccolomini, Giannantonio Campano, Conrad Celtis und Heinrich Bebel, Göttingen 2005; Dieter MERTENS: Die Instrumentalisierung der „Germania“ des Tacitus durch die deutschen Humanisten, in: Heinrich Beck (Hrsg.): *Zur Geschichte der Gleichung ‚germanisch – deutsch‘*, Berlin u. a. 2004, S. 37–101.

II.36

Nachhaltiger Erfolg dank reicher Bebilderung

Philipp CLÜVER: *Germania antiqua*, Leiden: Elzevier, 1616, 4°

UB Heidelberg, A 1921 A Folio RES

Der über 800 Seiten starke Foliant, der Philipp Clüver (1580–1622) die Anstellung als Geographus Academicus an der Leidener Universität einbrachte, gilt als wichtigstes Werk des 17. Jahrhunderts zum germanischen Altertum. Der Stoff ist über drei Bücher verteilt: Das erste und umfangreichste handelt von den Sitten und Bräuchen der alten Germanen, das zweite und dritte von der Geographie der links- und rechtsrheinischen Gebiete. Hinzugefügt sind 36 Seiten über den Donau- und Alpenraum. Seinen eigenen Ausführungen hat Clüver als eine Art Präambel eine Synopse von zwei unterschiedlichen Textfassungen der *Germania* des Tacitus vorangestellt.

Wohl nicht zuletzt aufgrund des geringen Verkaufserfolgs seines ersten bei Elzevier in Leiden verlegten Werks (über die Geographie und Frühgeschichte der Niederlande) sorgte der Autor nun auch für eine umfassende Bebilderung des Buches. Neben dem Titelkupfer mit dem Cheruskerfürsten Arminius und dem Flussgott Rhenus sowie elf Karten enthält die *Germania antiqua* ein in Umfang und genrehaftem Charakter völlig neuartiges figurliches Bildprogramm. Dem



Kat.Nr. II.36

Ein germanisches Stieropfer (CLÜVER 1616, Taf. vor S. 307)

ersten Buch sind 22 ganzseitige und vier doppelseitige Illustrationen beigegeben. Großteils handelt es sich um Radierungen, die von dem in Den Haag tätigen Simon Frisius und einem Mitarbeiter gefertigt wurden. Zwölf der ganzseitigen, hochformatigen Darstellungen, die meist von zwei stehenden Figuren beherrscht werden, illustrieren das Kapitel zu Körperpflege, Kleidung und Schlagsitten der Germanen; neun weitere die Bewaffnung von Fußvolk und Reiterei. Dazu kommt ein Blatt mit der Schilderhebung des Canninefaten Brinio. Drei der vier doppelseitigen, breitformatigen Radierungen zeigen ein Festgelage, eine Schlachtordnung sowie eine Leichenverbrennung und Leichenspiele. Auf das Kapitel zu Kleidung und Kult der Priester sowie zu den Opferriten bezieht sich die Darstellung eines Stieropfers. Die hohe Qualität von Bildkomposition und graphischer Umsetzung sowie die ‚antikische‘ Monumentalität der Figuren verleihen den Blättern eine große Suggestionskraft.

Clüvers Buch wurde 1631 weitgehend unverändert sowie 1663 im kleineren Quartformat und mit reduzierter Abbildungszahl neu aufgelegt. Bis ins späte 18. Jahrhundert blieben die Illustrationen der *Germania antiqua* die maßgebliche Bildvorlage im Bereich der Germanendarstellung. Zahlreiche Bücher enthalten Kopien oder auch nur schriftliche Erwähnungen der Blätter, die wie authentische Geschichtsquellen rezipiert wurden. HT

Lit.: Torsten KAUFMANN: Germanen-Bilder. Grundzüge einer visuellen Germanenrezeption im 17. und 18. Jahrhundert, unpubl. phil. Diss., Oldenburg 1993; Henri VAN DE WAAL: Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding. 1500-1800. Een iconologische studie, 2 Bde., Den Haag 1952.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cluever1616>>

II.37

Vom langen Atem sächsischer Chronistik

Elias SCHEDIUS: *De Diis Germanis Sive Veteri Germanorum, Gallorum, Britannorum, Vandalorum Religione Syngrammata Quatuor*, Halle: Ernst Gottlob Krug, 1728, kl. 8°

UB Heidelberg, C 1856 B RES

Wie schon Bernard de Montfaucon ernüchert festgestellt hat, enthält das Buch mit dem Haupttitel *De Diis Germanis* trotz des beachtlichen Umfangs von in der Erstausgabe über 500 Oktavseiten nur spärliche Informationen zu den germanischen Göttern. In der Hauptsache geht es um die Götter anderer nordischer Völker, um ihre Priester und heiligen Bräuche, um ihren Heroen- und Dämonenkult. Elias Schedius, der Sohn eines in Mecklenburg wirkenden lutherischen Schulleiters, galt als vielseitig begabtes Wunderkind. Nachdem er 1641 mit nur 26 Jahren verstorben war, gab sein Vater *De Diis Germanis* 1648 in Amsterdam in Druck. Achtzig Jahre später erschien in Halle eine zweite Auflage mit Anmerkungen des Leipziger Historikers Joannes Jarkius. Die Erstausgabe war bis auf die Darstellung eines Menschenopfers auf dem Titelblatt unbedeutend. Für die Zweitaufgabe schuf der Leipziger Kupferstecher Johann Benjamin Brühl nicht nur eine getreue Kopie der Opferdarstellung – nun verwendet als Frontispiz –, sondern auch ganzseitige Darstellungen von acht der im 3. und 4. Teil des Buches besprochenen, von den Sachsen, Vandalen und Slaven verehrten Götzen. Dabei handelt es sich nicht etwa um Neuschöpfungen auf der Basis von Schedius' Beschreibungen. Der Stecher hielt sich bei der Wiedergabe der Götzen und ihrer Attribute, ja selbst der Landschafts- bzw. Architekturhintergründe, vielmehr eng an die Illustrationen mehrerer in den Jahrzehnten zuvor erschienener Bücher (Troels Arniel: *Cimbrische Heyden-Religion*, 1691; Jakob Tollius: *Epistolae itinerariae*, 1700; Samuel Grosser: *Lausitzische Merckwürdigkeiten*, 1714). Dass Schedius' Text und Brühls Stiche dennoch kongruent sind, hat seinen Grund darin, dass beide letztlich auf die Tradition der sächsischen Chronistik zurückgehen. Aus heutiger Sicht ist es mehr als wahrscheinlich, dass



Kat.Nr. II.37

Die Irmensul/Irmensäule als gerüsteter Gott (SCHEDIUS 1728, Taf. I)

der Autor der ersten gedruckten Sachsenchronik von 1492, Konrad Botho, mehrere Götzen bzw. deren Ikonographie überhaupt erst erfunden hat. Auch die Interpretation des sächsischen Säulenheiligums Irminsul als Götze in Rüstung, der mit den Attributen Fahne und Waage in einer Blumenwiese steht, ist bei Botho vorgebildet.

HT

Lit.: KUNZE 2010.

II.38

Home, sweet Home

Johann Alexander DÖDERLEIN: *Antiquitates gentilismi Nordgaviensis*, Regensburg: Seiffart, 1734, 8°

UB Heidelberg, Q 4714 RES

Sehnte sich der Großteil der Religions- und Mythenforscher des 18. Jahrhunderts nach möglichst weltumspannenden, großen Theorien, so gab es auch damals schon ‚regionalistische Anliegen‘. Die Erforschung der Landesgeschichte der eigenen Heimat zum Programm erhoben hatte der Weißenburger Lateinschulrektor Johann Alexander Döderlein (1675–1745). Vorliegende Schrift bietet eine konzise Religionsgeschichte des heimischen „Nordgaus“, angefangen von den indigenen lokalen Kulturen, über deren „Entartung“ durch den Kontakt mit der römischen Vielgötterei, bis zur Rückkehr zur christlichen Wahrheit, die den „Nordgauern“ durch Missionare kundgetan wurde. Als reiner Textgelehrter muss Döderlein freilich vornehmlich Fremdge-schichte schreiben und sich auf römische Quellen stützen; die materielle Überlieferung spielt in seiner Argumentation kaum eine Rolle.

Wenn auch das Heidentum der eigenen Vorfahren nicht gutzuheißen ist, so insistiert Döderlein doch darauf, dass die Alten außergewöhnlich fromm gewesen seien und nie den schlimmsten Formen des Heidentums verfallen seien, sondern stets einen Rest der Offenbarung in sich getragen haben. Zeichen eines solchen unschuldigen Heidentums sei unter anderem, dass sie „der Götter Bilder weder geduldet, noch angebetet (sic)“ haben (S. 2). Kultbilder rangieren für ihn, wie hier deutlich wird, auf der Skala der verwerflichen Ketzereien weit vorne. Im Nordgau haben diese aber erst in den synkretistischen Zeiten Einzug gehalten, als die Römer ihren Einfluss ausweiteten – dieser These entsprechend fällt es auch nicht schwer, sich die römischen Prototypen der im Frontispiz abgebildeten germanischen Kultbilder zu denken.

„Die vormahlige Zeiten“ dagegen „wussten nichts von Tempeln; noch weniger waren die nachmahlige Götzen-Bilder bekannt: indem die gute Leute dafür hielten, die Fürtrefflichkeit des Göttlichen Wesens liesse nicht zu, dass man selbiges zwischen Wänden einschliessen, oder nach etwas abbilden könne“ (S. 50). In den Kulturen zu Ehren der heidnischen Gottheiten dagegen spielten die Bilder eine wichtige Rolle und wurden wie die Götter selbst verehrt, so dass die Zelebranten sie „küssten, und Processionsweise auf dem Felde umher trugen“ (S. 80 f.).

Ihrem prinzipiell rechtgläubigen Wesen entsprechend hätten die Nordgauer später besonders schnell und umfassend das Christentum wieder angenommen. Trotzdem meint er auch in der Gegenwart „allenthalben [...] annoch viele Merckmahle und Reliquien wahrzunehmen“, die von alten Götzenkulturen herrühren (S. 52).

HCH

Lit.: Rudolf ENDERS: Johann Alexander Döderlein und die Schulgeschichte Frankens, in: *Villa nostra* 22, 1987, S. 205–216.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/doederlein1734>>

II.39

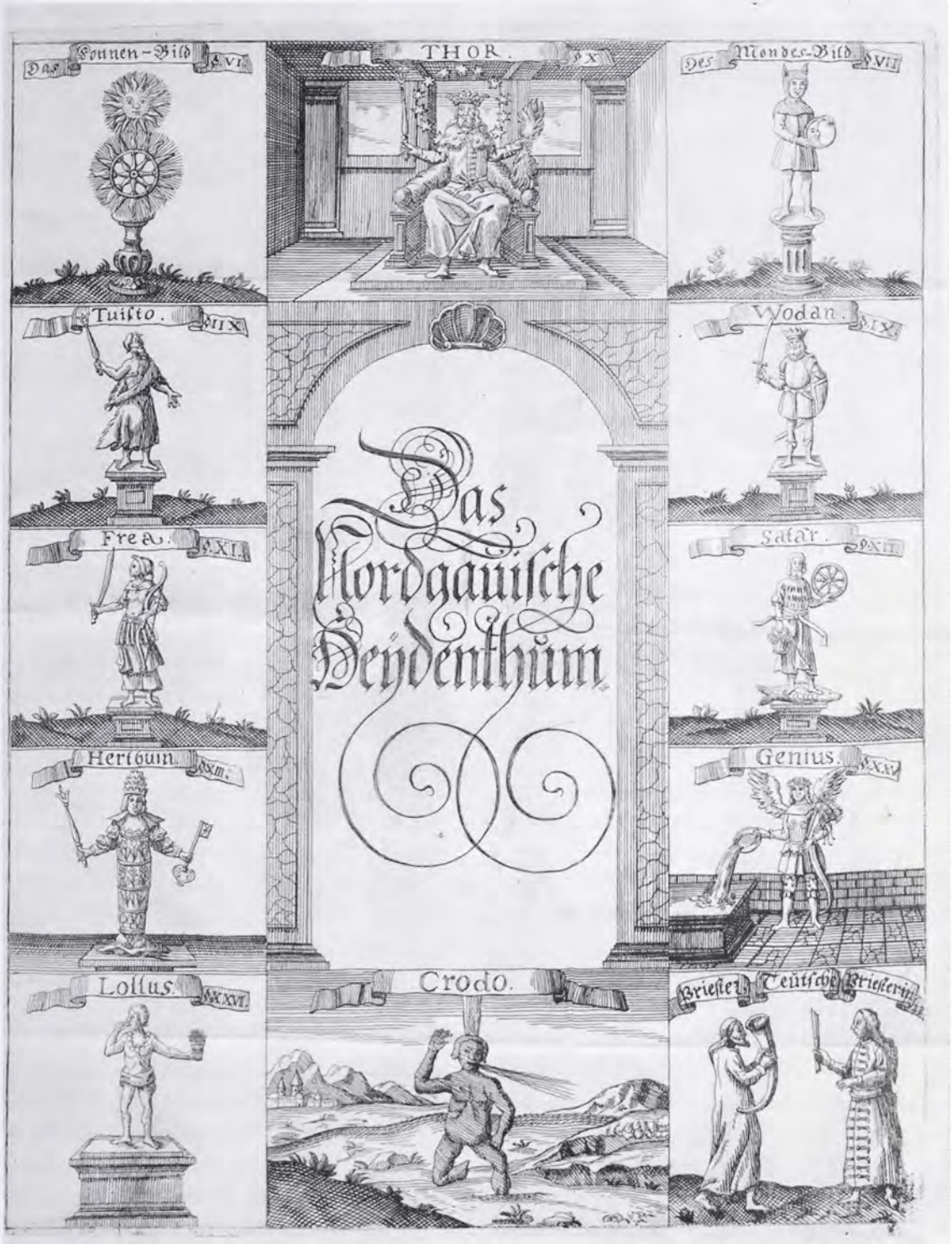
Österreichs finstere Vergangenheit

Mathias FUHRMANN: *Alt- und Neues Oesterreich, Oder Compendieuse Universal-Historie Von dem alt- und neuen, geistlich und weltlichen Zustand dieses Lands, Bd. 4: Oesterreichisches Heydenthum, oder Völcker-Beschreibung der alten Zeiten vor und unter den Römern [...]*, Wien: Heyinger, 1737, kl. 8°

UB Heidelberg, B 6526 A RES

Neben seiner seelsorgerischen Tätigkeit machte sich der Wiener Paulaner-Mönch Mathias Fuhrmann (1690–1773) durch seine historischen Studien – insbesondere die Genealogie der Landes- und Lokalhistoriographie in Österreich – einen Namen. 1734–1737 erschien sein vierteiliges Geschichtswerk *Alt- und Neues Oesterreich*.

In vier Büchern behandelt der letzte Band die Lebensart, Sitten und Bräuche der „alten Völcker Oesterreichs“. Fuhrmanns Geschichtsschreibung beginnt mit dem Ende der Sintflut, mit Noahs Sohn Japhet, dem Stammvater der Europäer. In chronologischer Ordnung werden die ersten Einwohner der alten Zeiten vorgestellt. Kleidung, Sitten, Lebensart, Gewohnheiten und Bräuche der Alt-Deutschen und der alten Römer stehen dabei im Mittelpunkt. Da die Römer als Besatzungsmacht und durch die Gründung neuer Kolonien die Gebiete Österreichs über Jahrhunderte okkupierten, zählen sie in gleicher Weise zu den Alt-Österreichischen Völkern. Das letzte Buch bespricht den Ursprung und die Aufnahme



Kat.Nr. II.38

Die Götter der Germanen (DÖDERLEIN 1734, Kupfertitel)



Kat.Nr. II.39

Heidnisches Brandopfer im „alten Österreich“ (FUHRMANN 1737, Frontispiz)

der Abgötter und das heidnische Religionswesen. Nur kurz werden Götzen der Ägypter, Hebräer, Samaritaner und anderen asiatischen Völker skizziert. Der Fokus richtet sich auf bekannte Götzen und den heidnischen Götzendienst.

Fuhrmann bezeichnet die Zeit der heidnischen Religion als Finsternis. Darüber zu schreiben und zu lesen, sei jedoch keineswegs verwerflich, denn nur wenn man die Finsternis verstehe, könne man als gottesgläubiger Christ die Herrlichkeit des Lichts sehen. Ein Bild dieses Heidentums soll der Leser zudem durch die 56 ganzseitigen Kupferstiche gewinnen, die den Band illustrieren. Die Stecher selbst bleiben anonym. Fuhrmann nennt lediglich die Namen der Autoren, aus deren Werk er sich bedient.

Das Frontispiz ist von ihm selbst gestochen. In seiner Komposition erinnert die Darstellung, die fünf Männer betend um einen Steinaltar mit einem Stier als Brandopfer zeigt, an Noah und

seine Familie, als sie nach der Sintflut Gott ein ähnliches Brandopfer darbringen. In der oberen Bildhälfte erscheinen in drei Münzbildern die Personifikation von Pannonien, der Donau und Germania – jene Gebiete also, die Fuhrmann behandelt. NS

Lit.: WERNER: Fuhrmann, Mathias, in: ADB, Bd. 8, 1878, S. 189f.

II.40

Japhets Nachkommen in Mecklenburg

David FRANCK: *Alt- und neues Mecklenburg*, Bd.1: *Von Mecklenburgs Heydenthum und dessen noch übrigen Spuren*, Güstrow / Leipzig: Fritze, 1753, 8°

UB Heidelberg, B 5400-2 RES

Über 30 Jahre recherchierte der Historiker und Theologe David Franck (1682–1756) für sein Hauptwerk, das neunzehnbändige Geschichtswerk *Alt- und neues Mecklenburg*, welches in den Jahren 1753 bis 1758 in Leipzig erschien und sich durch ein fundiertes Quellenstudium auszeichnet. Die Beschreibung des Heidentums steht für Franck am Anfang seiner mecklenburgischen Landeshistoriographie. Beginnend mit Japhet, dem Stammvater der Europäer, berichtet er von der ersten Bevölkerung Mecklenburgs. Im Mittelpunkt seiner Betrachtung stehen die Wariner, Werler, Wenden und Sachsen, deren Ursprung, Gesetze, Obrigkeiten, Sitten und Bräuche er in 38 Kapiteln schildert. Er nennt die bekanntesten Gottheiten und Götzen, beschreibt deren Verehrung und geht der Frage nach, welche Spuren des Heidentums noch in seiner Zeit zu finden sind.

Einen etymologischen Ansatz verfolgend führt Franck wiederholt hebräische Wörter als Etyma an und sieht zugleich die Richtigkeit der Heiligen Schrift und der darin beschriebenen Völker-Historie bestätigt. Der Theologe widersteht einer negativen Konnotation der heidnischen Völker. Vielmehr glaubt er, dass der Mensch von Anbeginn um die göttliche Offenbarung wusste, jedoch stets dazu neigte eigene Erfindungen aufzutun, was in den Formen und Praktiken des Heidentums Gestalt angenommen habe. In fünf



Kat.Nr. II.40

Der Gerichtsgötze Prove (FRANCK 1753, Taf. nach S. 126)

Kupferstichen werden dem Leser eine Auswahl der bedeutendsten Götter vorgestellt: Wodan (nach S. 46), Erthe (nach S. 84), Prove (nach S. 126), Radegast (nach S. 132) und Swantevith (nach S. 216). Der Kupferstecher Unger präsentiert die Gottheiten auf ähnliche Weise. Mit ihren Attributen ausgestattet, stehen sie mit Ausnahme von Swantevith statuengleich auf einem Podest, was ihre ‚Götzenhaftigkeit‘ unterstreicht. Ihr Aussehen und ihre Bedeutung werden in den jeweils anschließenden Kapiteln geschildert. So sollten die langen Ohren des von Warinern und Werlern verehrten Gerichtsgötzen Prove zeigen, dass er als Richter beiden Parteien ausreichend Gehör schenkt.

NS

Lit. Heidrun PETER: David Franck. Verfasser des Geschichtswerkes „Altes- und Neues Mecklenburg“, in: Heimatverein Sternberg e.V. (Hrsg.): Beiträge zur Sternberger Stadtgeschichte, Sternberg 1992, S. 29f.; Ludwig FROMM: Franck, David, in: ADB, Bd. 7, 1877, S. 209f.

II.41

Die Kleidung des Hohenpriesters

Johannes BRAUN: *Bigdê kohanim. Id Est Vestitus Sacerdotum Hebraeorum*, 2 Bde., Amsterdam: Abraham van Someren, 1697–1698, 8°
UB Heidelberg, Q 752-6 B RES

Das zweibändige, erstmals im Jahr 1680 erschienene Werk befasst sich ausführlich mit der Kleidung der jüdischen Hohenpriester. Der erste Band geht auf die historischen Hintergründe, die verwendeten Materialien, Farben und Stoffe ein, der zweite Band auf die einzelnen Kleidungsstücke und Details, so beispielsweise jene Edelsteinsorten, die, wie schon im Alten Testament beschrieben, das Brustschild des Hohenpriesters Aaron zierten (Ex 28, 15–30).

Das Werk gilt als die erste detaillierte, wissenschaftliche Kostümkunde dieser Art. Nach einer Widmung und einem ausführlichen Vorwort gibt der Autor Johannes Braun (1628–1708) verschiedene Referenzwerke und Quellen an. Allen voran nennt er Willem Groeree, der das erstmals 1617 erschienene Werk *De Republica Hebraeorum* von Petrus Cuneaus ins Niederländische übertragen hatte. Aufgrund seiner eingehenden Kenntnisse der jüdischen Kultur und Sprache, die in der Schrift *Vestitus Sacerdotum Hebraeorum* deutlich wurde, erhielt der aus Kaiserslautern stammende Johannes Braun, der zuvor schon als Professor für Theologie in Nimwegen tätig war, den Lehrstuhl für Hebräisch an der theologischen Fakultät der Universität Gronigen.

Zur Illustration sind der Kostümkunde ganzseitige Kupferstiche beigefügt. Einige dieser Motive kehren verkleinert auf dem schaubildartigen Titelkupfer wieder. Sie zeigen Kleidungsstücke, die Darstellung eines Webstuhls sowie bildliche Hinweise auf wichtige Materialien: eine Spule mit aufgewickelt Goldfaden, Bündel mit Leinen, ein Schaf als Lieferant für Wolle sowie eine kleine Vedute mit der Hafenstadt Tyrus, in deren Vordergrund Purpurschnecken liegen. Im Zentrum stehen zwei Priester in vollem Ornat, dem linken vom Typ des Aaron ist ein Rind als Opfertier zur Seite gestellt, der rechte trägt einen Ziegenbock auf dem Arm. Das signierte Frontispiz stammt von



Kat.Nr. II.41
Die Kleidung der jüdischen Priester (BRAUN 1698, Titelkupfer)

der Hand des Amsterdamer Kupferstechers Bastiaen Stoopendael. Die einzelnen Bildfelder orientieren sich thematisch an der Abhandlung, gleichzeitig greifen sie bei der Darstellung Aarons eine Bildtradition auf, die sich bis zur Postille Nikolaus' de Lyra zurückverfolgen lässt (vgl. Kat.Nr. II.44). MK

Lit.: Piet STEENBAKKERS: Johann Braun (1628–1708), Cartesiaan in Gruningen, in: *Nederlands archief voor kerk geschiedneis* 77/2, 1997, S. 196–210.

II.42

Der jüdische Gottesdienst als Vorbild

Campegius VITRINGA: *De synagoga vetere*, Franeker: Gyzelaar, 1696, gr. 8°
UB Heidelberg, Q 764-4 RES

Die Arbeit über die ‚alte/antike Synagoge‘ des Campegius (Kempe) Vitringa d. Ä. (1659–1722), reformierter Theologe, Hebraist und Professor für Orientalische Sprachen an der Universität Leiden, ist ein Musterbeispiel dafür, wie eine kritische Wissenschaft und ihre neuen Erkenntnisse zugleich für den eigenen religiösen Standpunkt benutzt werden konnten.

Vitringas Ausgangsüberlegung, die Gedanken von Hugo Grotius und anderen aufgreift, besteht darin, dass die religiösen Ämter, Kulthandlungen und Zeremonien des Christentums weder durch die Bibel noch die Patristik eindeutig festgelegt worden waren. Daher stehen sie in ihrer Genese für eine historische Untersuchung und Herleitung offen. Im Folgenden versucht Vitringa dann einen engen Zusammenhang zwischen dem jüdischen Gottesdienst in der Synagoge – nicht dem Tempelkult, wie vor Vitringa von anderen Autoren vorgeschlagen (dazu auch Vitringas Publikation *Einleitung zur richtigen Vorstellung des Tempels in Jerusalem*, 1687) – und dem christlichen Gottesdienst zu begründen. Ergebnis und Ziel der Überlegungen scheint es, die Kultstruktur der frühen Christen möglichst einfach und ‚rational‘ erscheinen zu lassen. Obwohl Vitringas Buch über 1100 Textseiten umfasst, werden dagegen einige zentrale Aspekte des katholischen Kultes ganz oder doch weitgehend übergangen, etwa die Eucharistiefeyer, deren Opfertermino-

logie aus dem Judentum übernommen sei, ohne dass dies in der Folge detaillierter dargelegt würde. Implizit soll hier offenbar die Richtigkeit der einfachen Riten der reformierten Kirche gegenüber den korrumpierten Bräuchen der Katholiken aufgezeigt werden.

In diesem Kontext dürfte auch das Frontispiz zu verstehen sein: Es zeigt die phantastische Ansicht einer antiken Synagoge (möglicherweise in Jerusalem nach dem Babylonischen Exil, worauf der inschriftliche Hinweis auf den Propheten Zacharias/Sacharja hindeutet) mit einer Predigt- und Lehrsituation im Inneren, offenbar dem als zentral verstandenen Element des Kultes. Die Priester anderer, heidnischer Religionen (mit exaltiertem Kopfputz) im linken Vordergrund scheinen über diese schlichte Unmittelbarkeit verwundert zu diskutieren.

Vitringas Synagogen-Buch wurde viel diskutiert und seine Thesen zumindest in abgeschwächter Form weithin rezipiert. Das Werk erfuhr 1726 eine zweite Auflage (mit kritischer Einleitung von Christoph Wolle) und wurde noch 1842 von Joshua L. Bernard ins Englische übersetzt (*The synagogue and the church: being an attempt to show that the government, ministers and services of the church were derived from those of the synagogue*, London). UP

Lit.: Joris van EIJNATTEN: *Liberty and concord in the United Provinces. Religious toleration and the public in the eighteenth-century Netherlands*, Leiden 2003; Jorg Ch. SALZMANN: *Lehren und Ermahnen. Zur Geschichte des christlichen Wortgottesdienstes in den ersten drei Jahrhunderten*, Tübingen 1994, S. 7f.

II.43

Die Leviten lesen

Johann LUND: *Die alten jüdischen Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten für Augen gestellt, in einer ausführlichen Beschreibung des ganzen Levitischen Priestertums, und fünff unterschiedenen Büchern*, Hamburg: Christian Wilhelm Brand, 1738, 4°
Privatbesitz

Die Frage nach der Bedeutung des Gottesdienstes im Alten Testament für das Neue Testament



Kat.Nr. II.42

Phantasie-Ansicht einer antiken Synagoge (VITRINGA 1696, Frontispiz)

und die christliche Lehre war für Johannes Lund (1638–1686), protestantischer Diakon im dänischen Tondern, Ausgangspunkt intensiver Studien zum levitischen Gottesdienst und Priestertum, deren Ergebnis ein umfassendes Werk über die jüdischen Altertümer ist. Ausführlich werden dem Leser in fünf Büchern Heiligtümer wie die Stiftshütte, der salomonische und herodianische Tempel und die darin befindlichen heiligen Geräte und Gegenstände vorgestellt. Es werden die Ämter und Aufgaben der Hohepriester erläutert und von den Gottesdiensten und Festen in den Stiftshütten und Tempeln berichtet.

Lunds Arbeit wurde postum 1695 verkürzt und ohne Abbildungen von dessen Sohn herausgegeben. Die erste vollständige und illustrierte Fassung mit einem Vorbericht von Henricus Muhlus erschien 1701. Dank der großen Beliebtheit folgten bis Mitte des 18. Jahrhunderts weitere Auflagen: 1704, 1711 und 1722, eine holländische Übersetzung 1723 und schließlich 1738 bei Christian Wilhelm Brand in Hamburg die

vorliegende von Johann Christian Wolf überarbeitete und erweiterte Fassung.

Der Ausgabe sind 32 Kupferstiche beigegeben. Bis auf das Eingangsportrait des Autors und das Frontispiz fertigte Johann Wilhelm Michaelis alle Stiche, möglicherweise nach einer Vorlage Lunds, an. Sie zeigen Grundrisse und Pläne der heiligen und allerheiligsten Stätten: Geräte und Kultgegenstände innerhalb der Stiftshütte und Tempeln, wie Bundeslade, Leuchter, Schaubrottische, Rauchaltar und Brandopfer-Altar sowie Priester- und Pharisäertrachten.

Gleich zwei Bilder widmen sich den von abtrünnigen Juden praktizierten heidnischen Riten – der Opferung zu Ehren des Moloch, einem stierköpfigen Götzen mit ausgestreckten Armen. Die Räume oder Kapellen auf Brusthöhe des Götzen sind für die verschiedenen Opfertiere gedacht, so konnten laut Lund beispielsweise im ersten Raum Vögel, im sechsten Ochsen und im siebten Raum Kinder geopfert werden, nachdem im hohlen inneren des Götzen ein Feuer entfacht wurde. NS



Kat.Nr. II.43a
Der Götze Moloch (LUND 1738, nach S. 638)



Kat.Nr. II.43b
Der Götze Moloch mit Kleinkind als Opfer in den Armen (LUND 1738, nach S. 638, 2. Taf.)

Lit.: Ralf BUSCH: Johann Lund, seine „Alten jüdischen Heiligtümer“ und die Vorstellung vom salomonischen Tempel, in: *Jewish Art* 19/20, 1993/1994, S. 62–76.

II.44

Bibelexegese und Realienkunde

NICOLAUS DE LYRA: *Postilla [litteralis] super totam Bibliam*. Mit *Expositiones prologorum* von Guilelmus Brito, *Additiones ad Postillam Nicolai de Lyra* von Paulus Burgensis und *Replicae contra Burgensem* von Matthias Doering, Straßburg: Drucker des Henricus Ariminensis (Georg Reysen), nicht nach 14. April 1477, GW M26532, 2° UB Heidelberg, Q 569-1 D fol. INC

Die *Postilla (post illa verba)* des Franziskaners Nikolaus von Lyra (1270–1349), eine schriftliche, dem Wortsinn folgende Erläuterung zu allen Büchern der Heiligen Schrift, entstand nach Angaben des Verfassers zwischen 1322 und 1331. Ihre starke Verbreitung mit zirka 1.000 erhaltenen Manuskripten und mit 100, ab 1471 aufgelegten Drucken macht sie zum bedeutendsten exegetischen Werk für Theologen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Für die Auslegung der Schrift galt sie als besonders zuverlässig, nicht zuletzt da Nikolaus de Lyra neben dem Alten Testa-

ment in seiner Originalsprache auch Texte jüdischer Exegeten heranzog. Auch gedruckte Bibeln waren häufig um die *Postilla* erweitert, zumeist mit den kritischen Ergänzungen von Paulus Burgensis und den Widerlegungen von Matthias Doering, die auch in der vorliegenden Inkunabel aus der Offizin des Georg Reysen enthalten sind.

Die dreibändige, prächtige Ausgabe gehörte einst dem Benediktinerkloster Petershausen, wohin sie im Jahr 1526 durch eine Schenkung gelangte. Der Beginn einzelner biblischer Bücher wird durch Schmuckinitialen hervorgehoben. Bemerkenswert sind vor allem die Illustrationen, die an dafür ausgesparten Stellen eingefügt wurden. Es sind sehr feine, kolorierte Federzeichnungen, die vor allem solche Gegenstände veranschaulichen, die für die jüdische Religion von zentraler Bedeutung sind: etwa zum Buch *Exodus* die Lade und Versöhnungsplatte mit zwei Engeln (Bl. 125r), den Schaubrottisch (Bl. 125v), den siebenarmigen Leuchter (Bl. 126), den Hohenpriester Aaron in seinem vollen Priesterornat (Bl. 128v) sowie zum Buch der Könige einen Grundriss und Aufriss des Tempels Salomos (Bl. 283r) und auch das Eiserne Meer (Bl. 287r). Dabei ist ein Bildprogramm übernommen, das mit etwa 35 bis 38 Einzelmotiven für die handschriftliche Überlieferung dieser Textgattung entwickelt wurde (z. B. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. theol. 2° 350, datiert 1454) und das noch als Holzschnittfolge in den gedruckten *Postilla*-Ausgaben benutzt wird (z. B. Koberger 1481). MK



Kat.Nr. II.44

Der alttestamentliche Hohepriester Aaron (NIKOLAUS DE LYRA 1477, Bl. 128v)

Lit.: Katalog der Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Instituts für Geschichte der Medizin und des Stadtarchivs Heidelberg, bearbeitet von Armin Schlechter und Ludwig Ries, Wiesbaden 2009, Nr. 315; Kurt RUH: Nikolaus de Lyra, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6, Berlin u. a. 1987, Sp. 1.117–1.122; Albert SCHRAMM: *Der Bilderschmuck der Frühdrucker*, Bd. 17, Leipzig 1934, Taf. 1–17.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/in00134000>>

II.45

(Farbtafel 3a)

Antike Götter in der Astrologie

Planetenbuch, dt., Basel, um 1430, Papier, Lex. 8° UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438

Mit der Funktion antiker Gottheiten als Namenspatrone für Himmelsplaneten ging auch eine Übertragung ihrer in der griechischen Mythologie beschriebenen Wesenarten in die astrologische Ausdeutung einher. Diesen Zusammenhang greift das um 1430 in Basel entstandene Blockbuch *Planetenkinder* auf. Jedem der sieben Planeten ist darin ein zweistrophiges Gedicht gewidmet, in dem sich der personifizierte Planet selbst vorstellt, die eigenen Merkmale benennt und auch die Charaktereigenschaften der Menschenkinder, die unter seinem Einfluss stehen. Nach einem für die gesamte Folge festgelegten Schema ist jeder der beiden Strophen, die in der oberen Blatthälfte wiedergegeben sind, ein eigenes Bild für den Planeten und für die Tätigkeiten der unter seinem Einfluss stehenden sogenannten Planetenkinder zugeordnet. Im Heidelberger Exemplar, das in Cod. Pal. germ. 438 jedoch nur unvollständig vorliegt, sind die Kinder der Venus verloren; der personifizierte Planet ist als nackte Frau dargestellt, deren Scham von einem Stern verdeckt ist. Sie steht inmitten eines Medaillonrahmens auf einem Wolkenband; zu ihren Füßen die Symbole der Sternzeichen Waage und Stier, die ihr unterstehen. Als ihre Attribute und Hinweis auf ihre Schönheit hält sie eine Blume in der Rechten und einen Spiegel in der Linken. Während die Personifikation, ihre Zuordnung zur Himmelssphäre und auch die beigefügten Attribute der astrologischen Bildtradition entstammen, weist die Nacktheit, die im Baseler Blockbuch zur Darstellung von Planetenpersonifikationen offenbar neu eingeführt wurde, über ihre Bedeutung als Planet hinaus. Sie könnte im Sinne einer idealen Nacktheit verstanden sein und gezielt an die mit ihrem Namen verbundenen antiken Götter erinnern (vgl. BLUME 2000, S. 161).

Mit den deutschsprachigen Versen, die astrologische Zusammenhänge didaktisch verkürzen, verbreitete sich im 15. Jahrhundert eine Art astrologisches Grund- und Allgemeinwissen. Das in Einzelblättern oder auch wie im vorliegenden Fall in Heftform vertriebene Blockbuch wurde vielfach nachgedruckt. Von der dadurch erzielten Bekanntheit zeugen schließlich jene mit Federzeichnungen ausgestatteten sogenannten Hausbücher und astronomisch-astrologische Handschriften

des 15. Jahrhunderts, in denen die hier geschaffenen Bildtypen wiederkehren. MK

Lit: MILLER / ZIMMERMANN 2007, S. 423–430; Dieter BLUME: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000, S. 158–167, 207–209; Francis B. BRÉVART / Gundolf KEIL: Planetentraktate, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Bd. 7, Berlin u. a. 1989, Sp. 715–723; Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften, Bd. 1, München 1991, II. Astrologie / Astronomie, bes. S. 342 f.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.e/diglit/cpg438>>

II.46

(Farbtafel 3b)

Planetenstunden für Pfalzgraf Ottheinrich

Astronomisch-astrologische Sammelhandschrift („Geomantie“), gr. 4°
Nürnberg, 1552–1557, Pergament
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 833

Am Himmel ziehen die Planetengötter auf Triumphwagen ihre Bahn und nehmen Einfluss auf die irdischen Geschehnisse. Dieser Astrologieglaube, der eng verknüpft war mit astronomischen Kenntnissen, wurde an Renaissancehöfen schwunghaft praktiziert; auch von Pfalzgraf Ottheinrich, der im Laufe seiner Regierungsjahre mehrere astrologische Berater beschäftigte. Dafür und für seine reichhaltige Bibliothek ließ er von seinem Kanzleischreiber Heinrich Rüdinger gleich mehrere astrologische Werke abschreiben. Auf der Basis des älteren sogenannten Heidelberger Schicksalsbuchs, Cod. Pal. germ. 832, entstand zwischen 1552 und 1557 ein neuer Prachtcodex, Cod. Pal. germ. 833. Beide Codices zeigen große Übereinstimmungen sowohl hinsichtlich der Texte und Tabellen aus den Bereichen der Wahrsagekunst Geomantie, der Astrologie und der Astronomie als auch in Bezug auf den aufwendigen Buchschmuck.

Für den im Auftrag Ottheinrichs entstandenen Codex fertigte der Maler Albrecht Glockendon der Jüngere die ursprünglich 588 Deckfarbminiaturen in enger Anlehnung an die Vorlage, deren malerischen Schmuck Bertold Furtmeyr geschaffen hatte. Auf Blatt 98r befindet sich ein Astrolabium, das ausgestattet mit zwei drehba-

ren Scheiben der individuellen Bestimmung der Planetenstunden dient. Auf der äußeren Scheibe sind die sieben klassischen Planetengötter auf ihren Himmelswagen dargestellt. Dass jeder der Planetengottheiten je ein Wochentag zugeordnet wird, verdeutlicht der Blick auf die entsprechende Seite in der Vergleichshandschrift Cod. Pal. germ. 832, wo diese im Feld unter den Planeten eingetragen sind. Die innere Scheibe, in deren Mitte eine stilisierte Sonne steht, ist in 24 Felder entsprechend der 24 Stunden des Tages unterteilt. Dreht man den goldenen Zeiger dieser Scheibe auf den aktuellen Tagesplaneten, kommt neben der jeweiligen Stunde des Tages der Einfluss übende Planet auf der äußeren Scheibe zum Stehen. Dieses Hilfsmittel astrologischer Prognostik ist eingebettet in eine ganzseitige, ge-

rahmte Miniatur. In den unteren Bildecken sitzen zwei nackte Damen im Vordergrund eines tiefenräumlichen Landschaftsidylls. In den oberen Bildecken dagegen, neben einer Ranke mit Affen, fungieren nackte Kinder als Halter des kurpfälzischen und des bayerischen Wappenschildes, mit denen auf den Auftraggeber und Erstbesitzer verwiesen wird. MK

Lit.: Wolfgang METZGER: Buchkunst im Dienste Ottheinrichs von der Pfalz, in: Armin Schlechter (Hrsg.): *Kostbarkeiten gesammelter Geschichte*, Heidelberg 1999, S. 170, Nr. B16; Gustav Friedrich HARTLAUB: Die Kunst und das magische Weltbild, in: Georg Poensgen (Hrsg.): *Ottheinrich. Gedenkschrift zur vierhundertjährigen Wiederkehr seiner Kurfürstenzeit in der Pfalz (1556–1559)*, Heidelberg 1956, S. 274–295. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg833>>

III. Bildwerke, Objekte, Architekturen – die Rolle von Kunst und Künstlern



III.1

(Abb. 48–52)

Eine vergleichende Geschichte der Baukunst

Johann Bernhard FISCHER VON ERLACH: Entwurf einer Historischen Architectur, Leipzig: Fischer von Erlach, 1725, quer 2°
UB Heidelberg, C 5280 Gross RES

Der Kupferstich zeigt aus der Vogelperspektive die al-Haram-Moschee mit der Kaaba in Mekka umgeben von einer orientalischen Stadtszene und umrahmt von Bergen in der Ferne. Das Bauwerk wird sowohl in seinem monumentalen Eindruck wie auch in seiner Baulogik gewürdigt. Die winzigen Staffage-Figuren, die wie verloren in den riesenhaften Bauwerken wirken, tragen zum Eindruck des Erhabenen bei. Der Kupferstich geht auf den Grundriss eines arabischen Ingenieurs zurück, der sich in Wien im Besitz des Grafen von Huldeberg befand und wahrscheinlich mit einem Blatt aus einem osmanischen Pilgerführer zu identifizieren ist (etwa Harvard Art Museum, Inv. 1985.219.1). Fischer orientiert sich dagegen nicht an der Darstellung des Bauwerks bei Reelant (Kat.Nr. IV.11). Das gezeigte Blatt findet sich im dritten Buch, das arabische, türkische, moderne persische, siamesische, chinesische und japanische Gebäude umfasst.

Nach seiner Rückkehr aus England 1705 begann Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) mit der Arbeit an seinem Stichwerk, das er 1712 mit dem Titel *Entwurf einer Historischen Architectur* mit 75 Kupferstichen von Josef Adam Delsenbach dem Kaiser widmete. Die erste Ausgabe mit 90 Stichen erschien 1721 in Wien, darauf folgte eine zweite Ausgabe 1725 in Leipzig, die auch ins Englische übersetzt wurde. Das Stichwerk umfasst folgende Bücher: Buch I (Gebäude der Alten, Juden, Ägyptier, Syrer, Perser und Griechen), Buch II (wenig bekannte römische Gebäude), das bereits erwähnte Buch III, Buch IV (Fischers eigene Erfindungen) sowie Buch V (diverse antike und moderne Vasen mit Erfindungen des Autors). Fischer zeichnete die Monumente seiner vergleichenden Geschichte der Baukunst nach einer Fülle von Vorlagen aus Reiseberichten und antiquarischen Stichwerken, systematisierte aber ihre Architektur: Die zahlreichen Kuppeln des Hofes in Mekka korrigiert er zum Beispiel durch Einfügung eines Tambours. Damit folgt Fischer dem in der Vorrede dargelegten Programm, wonach „der Geschmack der Landes-Arten [...] im Bauen ungleich ist [...] daß aber dennoch in der Bau-Kunst aller Veränderung ungeachtet gewisse allgemeine Grund-Sätze sind [...]“.



Kat.Nr. III.1

Die al-Haram-Moschee mit der Kaaba in Mekka (FISCHER VON ERLACH 1725, Taf. VII)

Der einzelne Stich veranschaulicht so für Fischer schlaglichtartig die je spezifische Besonderheit der „Zeiten und Völker“ und liefert zugleich immer ein individuelles Probestück der allgemeinen Grundsätze der Baukunst. Die Bauwerke sind in diesem Sinne Verkörperungen des menschlichen Geistes in seiner kulturellen und historisch spezifischen Ausformung, der trotz seiner Andersartigkeit gemeinsame Grundsätze teilt. Von der Funktion sowie liturgisch-rituellen Nutzung der Gebäude wird weitgehend abgesehen, können sie doch erst als Denkmäler in eine Reihe gestellt und miteinander verglichen werden.

Das gesamte Unterfangen mag dabei sicherlich auch eine habsburgische Weltansicht vermitteln, ist aber zugleich im Sinne Gottfried Wilhelm Leibniz', mit dem Fischer von Erlach im Briefkontakt stand, eine Schau-Sammlung des menschlichen Geistes, in der gewissermaßen ‚architektonische Monaden‘ gesammelt werden, die in ihrer individuellen Ausprägung auf allgemeine Gesetze verweisen. Der „Entwurf“ im Titel könnte dabei eine baukünstlerische Übersetzung des beliebten Leibniz'schen Titels „Essai“ darstellen. MB

Lit.: Kristofer NEVILLE: The early reception of Fischer von Erlach's Entwurf einer historischen Architektur, in: Journal of the Society of Architectural Historians 66, 2007, S. 160–175; Peter PRANGE: Entwurf und Phantasie. Zeichnungen des Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723), Salzburg 2004, S. 176–177; Thomas DACOSTA KAUFMANN: Eurocentrism and Art History? Universal History and the Historiography of the Arts before Winckelmann, in: Wessel Reinick / Jeroen Stumpel (Hrsg.): Memory & Oblivion, Dordrecht 1996, S. 35–42; Werner OECHSLIN: Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architektur“. Die Integration eines erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Wien und der europäische Barock, Wien 1986, S. 77–81; Georg KUNOTH: Die Historische Architektur Fischers von Erlach, Düsseldorf 1956, S. 103 f. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1725>>

III.2

Säkularisierung der Architekturgeschichte

Louis AVRIL: Temples anciens et modernes; ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'architecture Grecque et Gothique, London / Paris: Musier, 1774, 8° UB Heidelberg, T 1322 RES

„Historische und kritische Beobachtungen“ zu europäischen Sakralbauten präsentierte „Père Louis Avril“ (ein Pseudonym des Jesuiten Abbé Major oder Mai) (1722–1780) mit vorliegendem Buch. Es ist eine erstaunlich moderne Architekturgeschichte, in der ‚Sakralbau‘ nicht im theologischen, sondern typologischen Sinne gefasst wird. Auch die Tafeln in ihrer ausschließlichen Konzentration auf die Architekturdarstellung, meist untermauert mit mehreren Grund- und Aufrissen, belegen dies. Avril präsentiert eine weitgehend säkulare Geschichte der Architektur, die er im Wesentlichen entlang von Einzelanalysen ‚epochaler‘ Meisterwerke wie dem Pantheon, der Hagia Sophia, St. Peter in Rom und St. Pauls Cathedral in London entwickelt. Diese summarische Gliederung deutet bereits an, dass das Buch eine Sammlung von insgesamt siebzehn bereits früher erschienenen Aufsätzen Avrils ist. Methodisch hebt er besonders hervor, dass der Beschreibung der einzelnen Bauwerke die eigene Autop-

sie vorangegangen ist. Sein wissenschaftlicher Impetus ist dabei durchaus handlungsgerichtet, und immer wieder schwenkt die historische Darstellung in Ratschläge für zeitgenössische Architekten um.

Architekturhistorisch plädiert Avril vor allem gegen eine Überbetonung des Bruches zwischen Altertum und Mittelalter; vielmehr konstatiert er verschiedene Kontinuitäten, etwa im Falle einzelner Bauelemente wie der Wölbtechnik. Antike und Gotik treten in seinem Werk letztlich gleichberechtigt nebeneinander. Auch die christliche Architektur wird nicht als Bruch mit dem Heidentum betrachtet, sondern als dessen formales „Fortleben“. So beginnt seine Geschichte der christlichen Baukunst auch Hand in Hand mit der römischen – in den umgenutzten Basiliken der ewigen Stadt, die auch grundlegende Vorstufen für die Entwicklung der Gotik gewesen seien. Umgekehrt verwehrt er sich gegen jene Stimmen, die „Gotik“ als nationale Herkunftsbezeichnung,



Kat.Nr. III.2

Das Pantheon (AVRIL 1774, Taf. 4)

also eine Erfindung der Goten definieren wollen. Avril entwirft hier tendenziell ein sehr modernes Narrativ, das sich erst Anfang des 19. Jh. mit der Einführung des Epochenbegriffs der „Romanik“ durch Autoren wie William Gunn durchsetzen wird. HCH

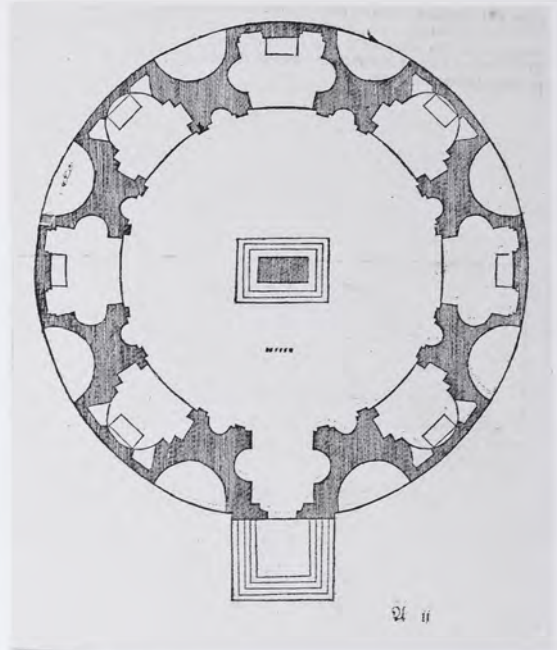
Lit.: Michael HESSE: Von der Nachgotik zur Neugotik, Frankfurt a. M. u. a. 1984.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/avril1774>>

III.3

Antike und moderne Kirchen im Vergleich

Sebastiano SERLIO: Von der Architectur Fünff Bücher, Basel: König, 1609, gr. 4°
UB Heidelberg, 83 B 1400 RES

Das architekturtheoretische Werk des Bologners Sebastiano Serlio (1475–1554) ist, was seine europaweite Rezeption angeht, sicherlich das einflussreichste Architekturbuch der frühen Neuzeit. Schon die ersten beiden 1537 und 1540 in Venedig publizierten Bücher über die Säulenordnungen und die antiken Bauten Roms fielen vor allem ob des neuartigen Einsatzes von Illustrationen auf, die eine präzise Vorstellung der antiken Bauten zu geben vermochten. Den Text hingegen reduzierte Serlio auf ein notwendiges Minimum und verhalf so maßgeblich der Gattung des illustrierten Handbuchs zu ihrem publizistischen und wirtschaftlichen Erfolg. Die Illustration als eigenständiges Mittel der Wissensvermittlung im Medium des Buchdrucks wurde durch Serlio erfolgreich popularisiert. Serlios Projekt geht auf Vorarbeiten im Umkreis Raffaels und insbesondere seines Lehrers Baldassare Peruzzi zurück sowie auf die vitruvianischen Studien der römischen *Accademia della Virtù* um Claudio Tolomei. Die erstmals 1608 bei Ludwig König in Basel erschienene Ausgabe umfasst fünf Bücher der insgesamt sieben erhaltenen Bücher Serlios in deutscher Übersetzung mit Kupferstichen, die Holzschnitte der Venezianischen Serlio-Ausgabe von 1566 weitgehend unverändert übernehmen; ihr ist eine Widmung des Verlegers an den Eidgenössischen Rat vorangestellt. Die Beischriften zu den Illustrationen sind an vereinzelt Stellen geringfügig abgewandelt.



Kat.Nr. III.3

Entwurf einer Kirche in Anlehnung an antike Zentralbauten (SERLIO 1609, 5. Buch, 14. Kap, Bl. 3r)

Das fünfte Buch Serlios enthält Entwürfe für Kirchenbauten im antiken Stil und beinhaltet einen Vergleich zwischen antiken Tempeln und christlichen Kirchen, wobei dieser Vergleich weder eigentlich antiquarisch noch historisch durchgeführt wird, sondern vielmehr eine Art vergleichende Entwurfsmethode der Architektur versuchsweise entwickelt. So werden zu Beginn runde und vieleckige Zentralbauten vorgestellt, die dem christlichen Ritus angepasst seien, um dann zum Longitudinalbau zu schreiten, der dem allgemeinen Gebrauch besser entspreche. Im Dienste einer pragmatischen Idee des Entwurfs im antiken Stil nivelliert Serlio die beträchtlichen Unterschiede zwischen antiken und neuzeitlichen Kultbauten. Dies mag damit zusammenhängen, dass sich die Vorstellung eines der eigenen Religion konformen Kultbaus erst im Zuge der Konfessionalisierung allmählich durchsetzte, während vordem bestehende Bauten von hohem Alter immer wieder an neue religiöse Nutzungen angepasst wurden. MB

Lit.: Yves PAUWELS: La méthode de Serlio dans le Quarto Libro, in: *Revue de l'art* 1998, 119, S. 33–42; Myra Nan ROSENFELD: Sebastiano Serlio's Contribution to the Creation of the Modern Illustrated Architectural

Manual, in: Christof Thoenes (Hrsg.): Sebastiano Serlio, Vicenza 1989, S. 102–120; Hubertus GÜNTHER: Serlio e gli ordini architettonici, in: Ebenda, S. 154–168; DERS.: Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio, in: Jean Guillaume (Hrsg.): Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque Tours 1981, Paris 1988, S. 277–246.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1609>>

III.4

Kompiliertes Künstlerwissen

a) Joachim von SANDRART: *L'Academia Toscana della architectura, scultura & pittura* oder *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde., Nürnberg: Sandrart, 1675–1679, gr. 4°

UB Heidelberg, C 4869 Folio RES

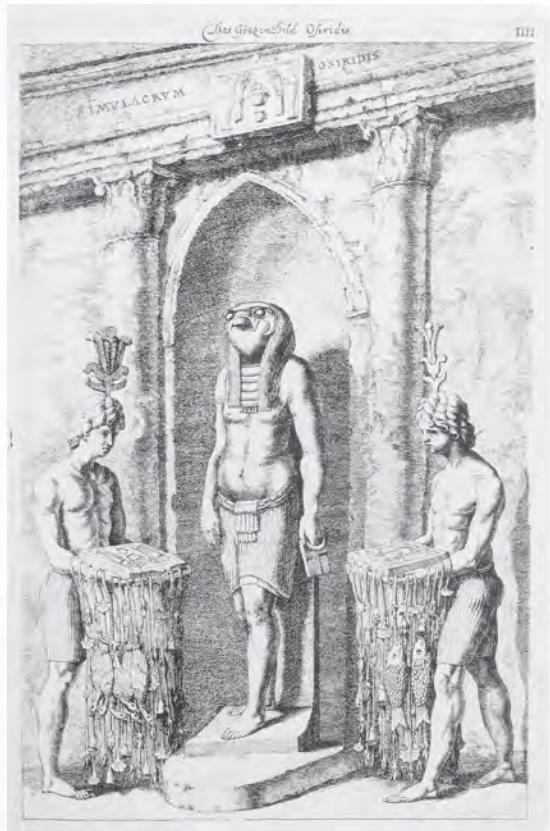
b) Joachim von SANDRART: *Iconologia Deorum*, Oder *Abbildung der Götter*, Welche von den Alten verehret worden, Frankfurt: Endter / Sandrart, 1680, gr. 4°

UB Heidelberg, C 5100 Folio RES

Die *Teutsche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* ist wohl eine der umfassendsten deutschsprachigen Synthesen zur Kunst und zur künstlerischen Verwendung der antiken Mythologie in der Frühen Neuzeit. Von dem antikenbegeisterten Künstler und Gelehrten Joachim von Sandrart (1606–1688) zwischen 1675 und 1679 in zwei Bänden mit je mehreren Teilen niedergeschrieben, gewährt das Unternehmen sowohl einen Überblick zur Antikenrezeption als auch zu Künstlerviten nach dem Vorbild Vasaris, zu Maltechniken, zur antiken Mythologie (nach dem Vorbild des Malertraktats des Karel van Mander) u. a. und ist mit seiner übergreifenden Systematik ein wesentlicher Schritt in der Geschichte der Kunstgeschichte. Die Ausblicke auf fremde Welten werden dabei in das System Sandrarts integriert, indem etwa ein Kapitel zur chinesischen Malerei ebenso eingeflochten ist wie allgemeinere Erörterungen zum Wesen der Götterbilder, mit denen er auch seine Vorrede beginnt: In diesen liegt für Sandrart zugleich das *Movens* der menschlichen Kunstproduktion überhaupt. Ein dritter Band zu den ‚Erscheinungsformen‘ der Götter, ihrer *Iconologia*, wurde 1680 mit zahl-

reichen Illustrationen nachgeliefert und scheint – obwohl nicht auf dem Titelblatt vermerkt – als Bestandteil der *Teutschen Academie* intendiert. Der Text ist insgesamt eine Zusammenstellung verschiedenster gängiger Quellen, auf deren Basis die Illustrationen gefertigt werden. Das Darstellungsverfahren Sandrarts offenbart eine große Konsequenz im Herstellen von allegorischen Bildbezügen: Im Gegensatz zu vielen anderen antiquarischen Überblickswerken der Zeit setzte er die beschriebenen Artefakte in neue allegorische Kompositionen um.

„Das Götzenbild Osiridis“ kombiniert zwei verschiedene Bildvorlagen zu einer ägyptischen Szenerie: Um den Gott Osiris, dessen Ausgestaltung Sandrart aus Alessandro Donatis *„Roma vetus“* (1648) übernommen hat, stehen zwei Priester, die auf eine Vorlage Giovanni Battista Galestruzzi aus Leonardo Agostinis *Le gemme antiche figurate* (Rom 1657–1659) zurückzuführen sind. Die zwei flankierenden, aber auf eine einzige Statuette zurückzuführenden Assistenzfiguren erklärt Sandrart mit der Notwen-



Kat.Nr. III.4a

Das „Götzenbild Osiridis“ (SANDRART 1675–1679, Bd. 2,1, Taf. III)



Kat.Nr. III.4b

Szenen aus dem Bacchus-Mythos: Geburt und Auffindung der Ariadne (SANDRART 1680, Taf. nach S. 146)

digkeit, die Figur in zwei Ansichten darstellen zu müssen. Eine ausführliche Erläuterung führt die verschiedenen Quellen zu dieser Osiris-Statue auf. So erfährt man zahlreiche Details über die einzelnen Elemente des Bildes. Die Tafel mit dem Symbol T, die der ägyptische Gott der Unterwelt mit dem Antlitz eines Habichts hier hält, wird ebenso wie der Fundort der Osiris-Statue im Text näher ausgeführt als „zu den geheimen Merckmalen der Egyptier gehörig“ (1679, Bd. 1, S. 52), mit denen die Zukunft dargestellt wird. Unter Verweis auf Ole Worms Beschreibung der nordischen Götter zieht Sandrart hier einen Vergleich zur Symbolik von Thors Hammer. Diese von den materiellen Relikten ausgehenden Überlegungen sind zu ergänzen um die – nun primär auf Texten basierende – Interpretation des Osiris in der *Iconologia Deorum*, wo er als ägyptisches Pendant zu Bacchus vorgestellt wird. CL

Lit.: Thomas KIRCHNER u. a. (Hrsg.): Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Joachim von Sandrart, Nürnberg 1675/1679/1680. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, seit 2008, <<http://ta.sandrart.net/>>, darin Kommentar von Anna SCHREURS zu Osiris <<http://ta.sandrart.net/ann/2016>>; Sybille EBERT-SCHIFFERER / Cecilia MAZZETTI DI PIETRALATA (Hrsg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, München 2009; Michael THIMANN: Gedächtnis- und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“, Freiburg i. Br. / Berlin 2007. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675ga>>

III.5

Die erste ‚Kunstgeschichte Europas‘

Pierre MONIER: Histoire des arts qui ont raport au dessein, Paris: Pierre Giffart, 1696, kl. 8° Privatbesitz



Kat.Nr. III.5

Vignette zur Entdeckung des kleinen Giotto durch Cimabue (MONIER 1696, S. 145)



Kat.Nr. III.6

Die christliche Skulptur im Dienst der katholischen Kirche (BORBONI 1661, Frontispiz)

Obwohl Pierre Mo[s]nier (1641–1703) die erste „Kunstgeschichte“ für Europa publizierte, sein Buch mit dieser, den späteren ‚Kunstgeschichten‘ nahekommenden Formulierung erstmals auch betitelte, und etwa für das Wiederaufleben der Künste im spätmittelalterlichen Italien bereits den Begriff „renaissance“ (Epitre, a ii v) verwendete, wird seine *Geschichte der Künste, die mit der Zeichnung in Verbindung stehen* heute kaum beachtet. Monier, erster Stipendiat des Rom-Preises der Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1664) und deren Mitglied seit 1674, unterrichtete in dieser Institution seit 1676. Eine Serie von sieben Vorlesungen, die er zwischen 1693 und 1698 gehalten hatte, arbeitete er zur „Histoire des arts“ aus. Ein offenbar geplanter, zweiter Band zu den Künsten im 17. Jahrhundert kam nicht mehr zustande.

Das Buch ist dem *surintendant* der Gebäude, Künste und Manufakturen Ludwigs XIV., Édouard Colbert, Marquis de Vilacerf, gewidmet. Es schildert in drei Büchern zunächst (I) den Aufstieg der Künste in der Antike von den Assyrern und Ägyptern über die Israeliten, Babylonier, Perser, Phönizier, Karthager und andere Afrikaner zu den Griechen und Römern; das kurze zweite Buch (II) behandelt den Niedergang der Künste, der sich nach Marc Aurel und dann mit der Verlegung der Kapitale nach Konstantinopel abzuzeichnen begann. Neben der Kunstfeindlichkeit der frühen Christen, den Barbareneinfällen und byzantinischen Ikonoklasten wird die „Sekte der Mahometaner“ für die endgültige Auslöschung der Künste im Osten verantwortlich gemacht. Erste Zeichen einer Wiederherstellung der Künste in Italien (III) werden im Vorwort bereits auf um 1110 datiert; die Vignette zum dritten Buch zeigt aber mit der Legende vom Hirtenknaben Giotto, der so erstaunlich seine Schafe nachzeichnet, dass ihn der Maler Cimabue zur Ausbildung nach Florenz mitnimmt, den ‚kanonischen Auftakt‘ der Renaissance. Monier fasst mit seiner Hochschätzung der Zeichnung (der personifizierte ‚Vater Disegno‘ erscheint auf dem Frontispiz) und mit der historischen Dreiteilung aber nicht nur die theoretischen Vorreden in Vasaris Künstlerviten zusammen. Er würdigt darüber hinaus in einzelnen Kapiteln den künstlerischen Beitrag der verschiedenen Regionen Italiens und betont in drei Kapiteln die Erfindung der Ölmalerei durch Franzosen (hier schlägt sein Patriotismus durch) und Niederländer

sowie die künstlerischen Leistungen dieser beiden Nationen im 16. Jahrhundert.

Für den Kontext dieser Ausstellung besonders interessant ist, dass Monier gleich im Vorwort das hohe Alter der Bildkünste, die noch vor der Schrift entstanden seien, durch einen Kulturvergleich illustriert: Wie die Ägypter Hieroglyphen anstelle von Buchstaben benutzt hätten, so hätten sich auch die amerikanischen Völker zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung einer ausgefeilten und nützlichen Bildkommunikation bedient und richtiggehende ‚Bilderbücher‘ als Geschenke an Ferdinand Cortés überreicht. UP

Lit.: Olivier BONFAIT: L'art de la notice sous Louis XIV. Pierre Monier à Notre-Dame de Paris, in: Anna Cavina u. a. (Hrsg.): *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVIIe–XVIIIe siècles*, Paris 2001, S. 97–102; Germain BAZIN: *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris 1986, S. 75.

III.6

Die christliche Ehrenstatue ist demütig

Giovanni Andrea BORBONI: *Delle statue*, Rom: Iacomo Fei d'Andr. f., 1661, Lex. 8°

Universitätsbibliothek Mannheim, Sch 101/256

Giovanni Andrea Borboni gehört zu den weniger bekannten Autoren des 17. Jahrhunderts. 1624 in Siena geboren, erlangte er 1647 den Titel eines Doktors der Theologie und 1648 die Priesterweihe. Mit *Delle statue* schreibt Borboni eine Geschichte der Bildhauerei von der Antike bis in die Gegenwart. Er tut dies im Bewusstsein des kritischen Potentials der Bildwirkung, die plastische Werke entfalten können. Gleich zu Beginn widmet sich Borboni dem Problem der Verehrung von Ehrenstatuen als etwas Gottähnlichem und der Vereinnahmung des Betrachters. Innerhalb seiner Geschichte der Statuenkunst greift er dafür bis zu der mythischen Entstehung der ‚Monstren‘ Krieg und Idolatrie bei den Assyrern zurück, um den Götzendienst als im christlichen Verständnis höchst verwerflich darzustellen. Mit seinem Traktat weist er einen Weg aus dem christlichen Bilderverbot und räumt dem didaktischen und moralischen Nutzen von Bildwerken einen hohen Stellenwert ein.

Für Borboni ist die zeitgenössische Bildhauerei mit der antiken als gleichrangig zu bewerten. Orien-

tiert an Giorgio Vasaris Modell, das dieser in den 1550 und 1568 erschienenen Künstlerlebensbeschreibungen verwendete, ist für Borboni die Geschichte der Bildhauerkunst seit Donatello über Michelangelo durch eine stetige Verbesserung und künstlerische Überbietung des Vorherigen gekennzeichnet. Den Höhepunkt sieht Borboni mit den Arbeiten Gianlorenzo Berninis erreicht. Der Autor widmet sich der zentralen Frage, welchen historischen und zeitgenössischen Persönlichkeiten Ehrenstatuen errichtet werden dürfen.

Borbonis *Delle statue*, ein 345 Seiten umfassendes Werk knapp unter Quartformat, ist mit 15 Kupfertafeln ausgestattet. Sie zeigen Sitzstatuen der Päpste von Paul III. bis Innozenz X., Standbilder zeitgenössischer Feldherrn sowie die Trajanssäule. Die vor neutral schraffiertem Hintergrund gegebenen Statuen sind als plastische Arbeiten inszeniert, da sie ohne räumliche und zeitliche Kontextualisierung auf dem Blatt stehen. Als zentrales Element für die Werkdeutung gibt Borboni die jeweiligen Inschriftentafeln der Statuen mit Namen, Funktion und Verdiensten des Dargestellten wieder. Das Frontispiz zeigt einen allegorischen Kupferstich, der die bildliche Synthese des Traktats liefert: das Problem christlicher Skulptur im konfessionellen Zeitalter. Die in ihrer mentalen und faktischen Produktion gezeigte Sitzstatue Alexanders VII. Chigi lässt den Anspruch der Barockbildhauerei erkennen, die heidnischen Götzenbilder nicht zu erneuern, sondern in ihrer Monumentalität Bilder der Demut zu schaffen. In diesem Sinne ist die halbverschattete, abgewendete und die Arme vor der Brust überkreuzende Frauenfigur im Bildhintergrund als christliche *humilitas* zu deuten, über die die Personifikation der Fama hinwegfliegt. IW

Lit.: LÖHR / THIMANN 2006, Kat. 30, S. 72–73; Elisabetta NERI: Bernini, Michelangelo e il *Delle statue* di Giovanni Andrea Borboni, in: *Prospettiva* 113/114, 2004, S. 32–47.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/borboni1661>>

III.7

Der Sonnenkönig als Götzenbild?

François LEMÉE: *Traité des Statuës*, Paris: Seneuze, 1688, kl. 8°

UB Heidelberg, T 959 RES / Privatbesitz

Der Traktat François Lemées ist kein kunstgeschichtlicher Versuch, die Geschichte des Standbildes auf knapp 400 Seiten unterzubringen. Der *Traité des Statuës* steht vielmehr am Ende einer Welle beispielloser Kritik an einem neuerrichteten Monument und ist damit als politisch motivierte Schrift zu bezeichnen. Lemée, Staatsanwalt am Pariser Parlament, trat sonst schriftstellerisch nicht weiter in Erscheinung.

Mit seinem *Traité des Statuës* schreibt Lemée eine Geschichte der Statuenwirkung und ihrer religiösen und staatlichen Funktionen seit der Antike. Er berücksichtigt dabei verwendetes Material, Inschriftentafeln, Aufstellungshöhe und -kontext und untersucht zudem, inwieweit Skulpturen magische Kräfte besitzen. Hierbei stellt er die Autorität der antiken Autoren den wissenschaftlichen Erklärungen dieser Phänomene entgegen. Die Verehrung von Statuen habe in Antike wie Christentum allein den Tugenden des Dargestellten gegolten und komme daher keinem Götzen-



Kat.Nr. III.7

Statue Ludwigs XIV. auf der Pariser Place des Victoires (LEMÉE 1688, Frontispiz)

dienst gleich; juristisch gesehen – und daher seien Statuenschändungen verwerflich – würden jedoch auch christliche Herrscherbilder den Souverän vertreten. Geschickt lässt er alle Fäden seiner Argumentation in der Rechtfertigung der Statue Ludwigs XIV. zusammenlaufen, die 1686 auf der Pariser Place des Victoires errichtet wurde und die aufgrund der gottähnlichen Konnotation durch ihre Inschrift *VIRO IMMORTALI* (Dem unsterblichen Mann) großen Widerspruch erfuhr – der Vorwurf, Ludwig betreibe um seine Person einen Götzenkult, kulminierte in der Bezeichnung des Königs als „Prince idolâtre“. Lemée kehrt die Kritik jedoch um, spricht dem Königsmonument jegliche magische Macht ab und weist ihm stattdessen eine hohe moralische Vorbildfunktion zu: Es sei nicht die Person Ludwigs selbst, für deren Verehrung die Statue aufgestellt sei, sondern ihre allegorische Lesart als Gallischer Herkules, der den Mut und die besten Eigenschaften seiner Landsleute herausfordere, stehe im Vordergrund: „Je ne doute pas aussi que ceux qui verront l'incomparable Statuë de la Place des Victoires ne la prennent aussitôt pour l'Hercule des Gaules, qui persuade à un infinité de peuples de le suivre; elle n'est élevée parmi nous qu'afin d'encourager comme luy les plus timides à tout entreprendre pour la gloire [...]“ (S. 395–396).

Ist Lemées Schrift selbst als ausführlichste Rechtfertigung auf die Stürme der Kritik von höfisch-katholischer Seite (Feuillet, Fénelon, Saint-Simon) und exilierten Protestanten (Bayle, Jurieu, Le Vassor) sowie auf den populären Protest in Flugblättern und Liedern zu bewerten, so wurde sein Traktat umgekehrt sofort von der in- und ausländischen Kritik rezipiert. Das Frontispiz (fehlt im Heidelberger Exemplar) zeigt das umstrittene Standbild, rückt es jedoch mit einer Bildunterschrift ins rechte Licht, die Ludwigs militärische Stärke und seinen Sieg über die östlichen Nachbarn betont („Sto aeternum gentes incurvaturus Eoäs“). IW

Lit.: Hendrik ZIEGLER / Diane BODART (Hrsg.): François Lemée, *Traité des statues*, Paris 1688. Kritische Edition, Kromsdorf 2011; Hendrik ZIEGLER: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010, S. 101–103. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lemee1688>>

III.8

Bekehrung durch Aufklärung

Guillaume Alexandre de MÉHÉGAN: *Origine, progrès et décadence de l'idolâtrie*, Paris: Paul-Denys Brocas, 1757, 8°

UB Heidelberg, 2011 C 5819 RES

Diese Geschichte der Idolatrie ist das Werk eines Bekehrten: Wohl vor allem wegen eines höchst blasphemischen Traktats über Zoroaster, in dem er diesen zum wahren Patriarchen einer natürlichen (und damit dem Christentum überlegenen) Religion erklärte, wurde 1751 ihr Verfasser, Abbé Guillaume Alexandre de Méhégan (1721–1766) zu knapp zwei Jahren Haft in der berüchtigten Bastille verurteilt. Diese Strafe scheint ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben. Méhégan wurde danach nicht mehr ‚philosophisch‘ tätig, sondern schrieb eindeutig rechtgläubige Bücher, wie das vorliegende. Gleich auf der ersten Seite stellt er klar, dass eine Erforschung des Heidentums sich dadurch rechtfertige, dass im Kontrast zu diesen Irrlehren die wahre Offenbarung umso heller strahle.

Den Ursprung des Heidentums sieht Méhégan in der Vergöttlichung der Anführer und Könige der frühesten Gesellschaften – in diesen äußerst monarchieskeptischen Abschnitten zeigt sich weiterhin das subversive Potential des Denkens Méhégans. Einmal derart verdorben, begannen die Menschen alle weiteren, ihnen übermächtig erscheinenden Dinge zu deifizieren. Er präsentiert hier das Standartrepertoire der Idolatriediskurse, in dem nacheinander natürliche Objekte wie die Sterne, Dinge wie Schriftzeichen und vorbildliche Personen, wie eben Könige und Helden, von den unwissenden Menschen vergöttert werden. Bildwerke und andere Monumente gelten Méhégan dabei, wie so vielen Autoren, als besonders gefährlich, weil ihr materieller Fortbestand über Generationen hinweg die idolatrischen Auffassungen im öffentlichen Gedächtnis zu stabilisieren drohe. Méhégans Schrift kann so besonders eindrücklich die Spannung vor Augen führen, mit der Bildwerke zwischen Glaubensfragen und Kunst betrachtet wurden.

Durchaus originell ist dabei die Beschreibung des Verfalls der Idolatrie, den Méhégan nicht etwa

mit Christi Geburt ansetzt, sondern wesentlich durch den (in Griechenland beginnenden) Aufschwung der Wissenschaften begründet sieht. Als die Menschen auf diesem Wege etwa astronomische Erkenntnisse über das wahre Wesen der Gestirne erlangten, erkannten sie deren Vergötterung als Irrtum. Für ihre Lehren gestorben Philosophen wie Anaxagoras und Sokrates werden dabei zu christlichen Märtyrern *avant la lettre* stilisiert. Méhégans Ansatz zeigt hier eine starke Verbundenheit zu den physikotheologischen Lehren, etwa des Abbé Pluche (vgl. Kat. Nr. IV.18). Optimistisch ist – diesem wissenschaftlichen Fortschrittsmodell entsprechend – auch sein Urteil über die eigene Gegenwart, in der kein zivilisiertes Volk mehr wahrhaft der Idolatrie anhing. Sogar dem Islam steht er positiv gegenüber, da dieser immerhin den Monotheismus praktiziere.

HCH

Lit.: WEINSHENKER 2008; John S. SPINK: Un abbé philosophe à la Bastille (1751–1753). G.A. de Méhégan et son Zoroastre, in: William H. Barber u. a. (Hrsg.): The Age of the Enlightenment. Studies presented to Theodore Besterman, Edinburgh / London 1967, S. 252–274.

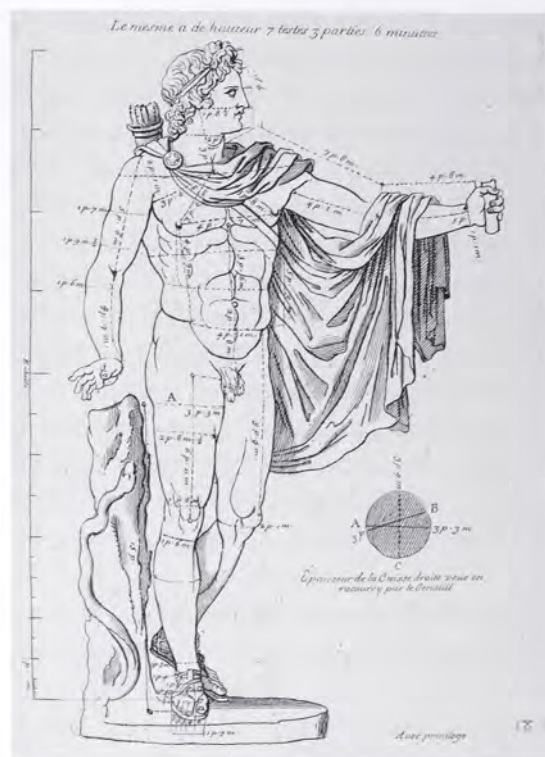
III.9

Der ideale Götterkörper der Antike

Gérard AUDRAN: Les Proportions Du Corps Humain, Paris: Audran, 1683, 2°

UB Heidelberg, 82 G 52 RES

Gérard Audrans (1640–1703) Lehrbuch zu den Proportionen des menschlichen Körpers umfasst nach nur vier Seiten einleitendem Text 30 Folio-Tafeln, die zwölf antike Statuen in Umrisslinien – teils in mehreren Ansichten und Details – sowie vier Köpfe nach Raffael wiedergeben. Die Statuen sind nach absteigendem Lebensalter geordnet, beginnend mit dem Laokoon und endend mit einem Knaben, und bei allen sind ausführliche Maßangaben eingetragen. Audrans Werk darf neben dem Zeichenbuch von Jean Cousin als das erfolgreichste seiner Art gelten: Es wurde ins Deutsche (bereits 1690) und Englische übersetzt und erlebte zahlreiche Auflagen bis 1894! Das Prinzip der Umriss-Stiche mit Maßangaben war zwar bereits



Kat.Nr. III.9

Die idealen Maße des *Apollo Belvedere* (AUDRAN 1683, Taf. 18)

von Abraham Bosses 1656 in seinen *Representations des divers figures humaines* vorgeführt worden, aber vor allem Audrans Werk dürfte veranlasst haben, dass dann auch in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* antike Statuen in dieser Weise dargestellt wurden.

So kurz der einleitende Text Audrans ist, er benennt in für die Frühe Neuzeit seltener Klarheit entscheidende Ideen zur Vorbildrolle der griechisch-römischen Götter als ästhetischer Ideale (die Zitate nach der deutschen Übersetzung 1690). Zunächst wird angesichts der vielen unterschiedlichen Vorstellungen von Schönheit, wie sie in der zeitgenössischen Kunst anzutreffen sind, die Relativität allen Schönheitsempfindens konstatiert und auf die verschiedenen geographischen Einflüsse und Veranlagungen der Künstler zurückgeführt: „Unsre allergröste Meister können sich hierinn nicht wohl helfen / noch miteinander übereinkommen: Sie machen sich selbst unterschiedliche Gestalten der Schönheit / welche gemeinlich von ihrer Landes-Art oder Temperament herrühren.“ Als Ausweg bietet sich an, nicht die vielfältig-unbestimmte Natur, sondern die

überragenden Werke der Antike zum Vorbild zu nehmen. Zwar galten auch für deren Künstler die genannten Einflüsse, aber Griechenland und Italien seien bekanntlich besonders reich an schönen Menschen und die Künstler nicht so ihren Temperamenten unterworfen gewesen wie heute. Vor allem aber werden drei zusätzliche Antriebskräfte der antiken Künstler benannt: „Wozu sie drey starke Ursachen gewaltig angefrischet / als / die Religion / die Ehre / und der Nutz. Sie hielten es für eine Art deß Gottesdienstes / ihre Götter so Edel fürzubilden / daß sie des gemeinen Volks Liebe und Verehrung gewinnen möchten.“ Formuliert wird hier die wenig später vielfach aufgegriffene Vorstellung, wonach die ästhetisch-künstlerische Qualität Ausdruck und Ansporn der Gottesverehrung ist. Damit liegt es implizit auch in der Hand der Künstler, ‚erfolgreiche Götter‘ zu schaffen. UP

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 32, S. 122f.; Valentin KOCKEL: Die antiken Denkmäler und ihre Abbildungen in der ‚Encyclopédie‘ Diderots, in: Theo Stammen / Wolfgang Weber (Hrsg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädie, Berlin 2004, S. 339–370; Gudrun VALERIUS: Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen. Die *decorum*-Lehre in Graphikwerken französischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u. a. 1992, S. 145–151 und 233–237.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/audran1683>>

III.10

Geschichte in Wort und Bild

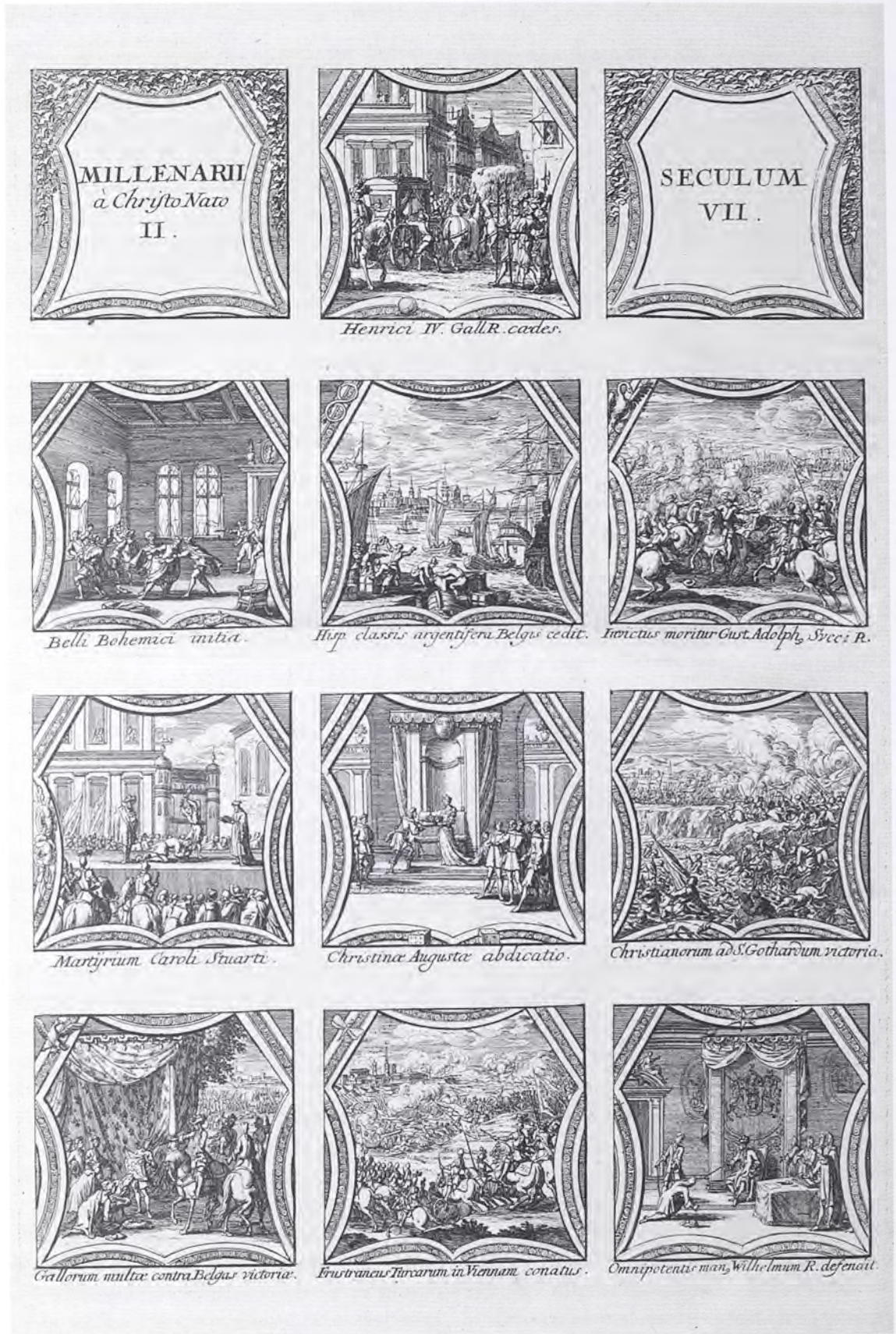
Christoph WEIGEL / Gregor Andreas SCHMIDT: *Sculptura historiarum et temporum memoratrix*, Nürnberg: Johann Daniel Taubern, 1697, 2°
UB Heidelberg, Tschi 378 A Folio RES

Im Anfang war das Wort – und zu diesem trat das Bild. Zusammen ergibt dies den erfolgreichen Versuch, für ein vor allem jugendliches Publikum in der Tradition der Mnemotechnik eine ‚Gedächtnislandschaft‘ der wichtigsten Orte und Ereignisse der abendländischen Geschichte zu entwerfen. Die *Sculptura historiarum et temporum memoratrix* ist ein Werk mit dem Anspruch, eine „Historia universalis“ zu sein, und „lauft in kurzer Zeit alle Secula hindurch“ (Voransprach, S. 2). Das Werk

wurde laut Vorbericht des Verlegers ursprünglich von einem „Herrn Pascal“ begonnen (die „Voransprache“ stammt offensichtlich noch von diesem), dessen Idee dann aber vor allem von „Gregorius Andreas Schmidt, beeder Rechten Doctor, und der löblichen des Heil. Römischen Reichs Stadt Nürnberg Consulent“ fortgesetzt und ausgearbeitet wurde. Schmidt wiederum starb jedoch kurz nach einem dramatischen Unfall mit einer Kutsche, so dass es Christoph Weigel (1654–1725) überlassen blieb, das Werk mit Kupferstichen zu ergänzen und herauszugeben.

Die „drey unterschiedlich-allgemeine[n] Vorbericht[e]“ thematisieren Leitfragen der in diesem ‚Bilderbuch‘ verfolgten Geschichtsvorstellung, nämlich Chronologie, Abfolge der Herrschaften und Reiche sowie Ursprung und Entwicklung der „Abgötterey / und denen daraus entstandenen poetischen Fabeln samt deren Bedeutung“. Auch wenn dieses Kapitel zum größten Teil den antiken Götzendiensten vorbehalten bleibt, so wird doch in den letzten beiden Absätzen auf die zeitgenössischen „Heiden“ in Afrika, Amerika und Asien wie in Europa selbst hingewiesen und dafür auf die Bücher von Vossius, Rogerius, Schefferus, Magnus und Nerreter (Kat.Nr. I.10, V.14, V.5, V.3, IV.12) verwiesen. Es folgt ein Überblick von sechs Jahrtausenden, nämlich vom vierten Jahrtausend vor Christus bis zum Erscheinungsjahr des Buches 1697. Die etwas eigenwillige Gliederung umfasst pro Großkapitel ein Millennium, wobei innerhalb dieser Kapitel dann die Jahrhunderte eines jeweiligen Jahrtausends einzeln abgehandelt werden.

Das Werk wird bereichert durch insgesamt 43 Tafeln, auf denen „die vornehmste Geschichte eines jeglichen Jahrs samt denen Geburts- und Todes-Fällen grosser Herren“ (Vorbericht des Verlegers, S. 2) vorgestellt werden soll. Jeweils zu Beginn eines der sechs Großkapitel und ab dem dritten beschriebenen Jahrtausend (dem 2. Jahrtausend v. Chr.) auch zu Beginn jedes Unterkapitels finden wir eine Tafel mit zwölf kleinen Kupferbildern, wovon zwei Jahrtausend und Jahrhundert angeben, die restlichen zehn ausgewählte geschichtliche Schlüsselergebnisse darstellen – für das letzte Jahrtausend gibt es entsprechend den sieben erreichten Jahrhunderten nur sieben Bilder. Im 17. Jahrhundert schließlich, an dessen Ende das Werk erschien, sind etwa der Prager Fenstersturz 1618 (II.), die Hinrichtung



Kat.Nr. III.10

Schlüsselerignisse des 17. Jahrhunderts als mnemotechnische Bildtafel (WEIGEL 1697, Taf. nach S. 228)

Charles I. von England 1649 (V.) oder die erfolgreiche Belagerung Wiens durch die Türken 1683 (IX.) abgebildet. Alle Bildinhalte mit ihren zugrunde liegenden historischen Kontexten sind am Ende des Werkes in einem Register knapp erläutert. MM

Lit.: Bettina BANASCH: Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ‚bildende Bild‘ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 197–199.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/weigel1697>>

III.11

Herausragende Bilder für den wahren Glauben

Tafereelen der voornaamste Geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament en andere Boeken, bij de Heilige Schrift gevoegt, door de vermaarde Kunstenaars Hoet, Houbraken en Picart geteekent, Den Haag: Pieter de Hondt, 3 Bde., 1728, gr. 2°

UB Heidelberg, 2011 G 43 RES

Das von Henry Adriaen van der Marck(t), *seigneur de Leur*, initiierte und finanzierte Unternehmen einer großformatigen Bilderbibel zeigt nicht nur exemplarisch die editorischen Schwierigkeiten, mit denen ein solches Vorhaben konfrontiert war, sondern verdeutlicht auch Picarts Vorstellungen von seiner zentralen Rolle als Illustrator, der in diesem Fall nicht fremde Kulte vor Augen führte, sondern der christlichen Erbauung und Instruktion diene.

In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts beauftragte van der Marck (wohl nacheinander) zwei der besten niederländischen Künstler der Zeit, Gerard Hoet (1648–1733) und Arnold Houbraken (1660–1719) damit, Vorlagen für die wichtigsten Ereignisse des Alten (in zwei Bänden) und Neuen Testaments (in einem Band) zu liefern, die von einem ganzen Team der besten Kupferstecher umgesetzt wurden. Hoets Entwürfe (heute in Wien, Albertina) wurden vorab 1706 in Amsterdam im Verlag François Halma unter dem Titel *Tafereelen der heilige geschiedenissen van het oude en nieuwe Testament ...* veröffentlicht. Das Unternehmen scheint jedoch ins Stocken geraten zu sein, denn 1710 wurde ein Vertrag mit dem erst zu Beginn des Jahres im Niederländischen

Exil angekommenen Picart geschlossen, die Illustrationen zu Ende zu führen (Picart dürfte sich u. a. durch seine frühere Mitarbeit an der sogenannten Mortier-Bibel, Antwerpen / Amsterdam 1700 empfohlen haben). Von den insgesamt bis 1718/19 produzierten zwei Titelblättern (das zum Alten Testament als einziges von Picart gezeichnet und selbst gestochen) und 212 Bibelszenen (davon 29 doppelseitig) waren 106 von Hoet, 26 von Houbraken und 69 von Picart (der zudem zahlreiche Vignetten beisteuerte) entworfen worden, die restlichen Tafeln reproduzierten Vorlagen von Raffael, Le Brun, Le Sueur, Bouchardon, Lodovico Carracci, Carlo Maratti, Philippe de Champaigne und anderen (davon neun von Picart gezeichnet, so dass dieser insgesamt 78 Tafeln in seinem Werkverzeichnis für sich reklamieren konnte).

Allerdings scheint nicht nur die angestrebte Auflage der Stiche von 2.500 Exemplaren, die auf vier Blattgrößen (‚normal‘, ‚royal‘, ‚super-royal‘ und ‚imperial‘, wie das hier gezeigte Exemplar) gedruckt wurden und in sechs Sprachen beschriftet waren, den Absatzmarkt deutlich überschätzt zu haben, obgleich die Bilder ‚konfessionsübergreifend‘ rezipierbar waren. Auch die Vorstellung vom Begleittext veränderte sich angesichts des bereits verfügbaren großen Angebots an Bilderbibeln (dazu die wenig spätere Zusammenstellung bei [Laurent-Étienne Rondet de Marne:] *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux*, 1767). Ausgangspunkt waren jedenfalls die Kupferstiche, zu denen van der Marck ursprünglich kurze, einheitlich zweiseitige Beschreibungen beigefügt sehen wollte. Diese Schlüsselrolle der Bilder macht auch verständlich, warum sich Picart im Vertrag von 1710 zusichern ließ, dass ausnahmsweise sein Name, nicht der eines Autors auf dem Titelblatt erscheinen würde. Der schließlich beauftragte französische Hugenotte, Autor und Prediger, Jacques Saurin von Den Haag (1677–1730) überzeugte van der Marck jedoch davon, eine ausführliche Analyse der Bibelpassagen beizufügen. Die 1720 in Amsterdam erschienenen ersten zwei Bände seiner *Discours historiques, critiques, théologiques et moraux* umfassten freilich nur die Hälfte des Alten Testaments, der Name Picarts erscheint nicht auf dem Titel (in der Widmung an den englischen König erklärt hier van der Marck



Kat.Nr. III.11

Josijas lässt die Götzenbilder zerschlagen und deren Altäre mit Menschengbeinen anfüllen (PICART 1728, Bd. 2, Taf. nach S. 246)

seine Motivationen, in der *Preface* Saurin die seinen). Saurins Text wurde Jahre später von zwei anderen Autoren vollendet, so dass eine Gesamtausgabe erst 1728–1739 in sechs Bänden vorliegen sollte. Parallel dazu wurden Picarts Stiche propagiert: 1718 (*Taferelen ...*, zunächst im Verlag Fr. Halma) und 1720 (*Figures de la Bible* bei Picart) erschien die gesamte Stichfolge ohne Text. 1728 schließlich wurden eine französische und die hier gezeigte niederländische Ausgabe aufgelegt, die mit ihren anonymen kurzen Erläuterungen nach jeder Tafel der ursprünglichen Intention des Unternehmens wohl am nächsten kommen. Die aufgeschlagene Tafel Picarts (gestochen von A. van Buisen) zeigt die religiösen Reformen Josijas, der die Götzenbilder des Baal, der Aschera und anderer zerschlagen, die Altäre „verunreinigen“ und mit „Menschengebeinen“ anfüllen ließ (II Reg 23).

UP

Lit.: Pierre WACHENHEIM: *Et Amstelodami ego*, Thomassin, Surugue et alii: les élèves français de l'atelier hollandais de Bernard Picart „au pied de la lettre“, in: Gaëtane Maës / Jan Blanc (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 55–74; Wilco C. POORTMAN: *Bijbel en Prent*, 2 Bde., 's Gravenhaage 1983–1986, hier Bd. 2, S. 137–145; Alfred BREDIUS: *Het contract van Picart's bijbelprenten*, in: *Oud Holland* 29, 1911, S. 185–188.

III.12

Die Welt im Kleinen als Spiegel Gottes

Georgius SEPIBUS / Athanasius KIRCHER: *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam: Jansson-Waesbergen, 1678, gr. 4°

UB Heidelberg, Q 763-8 Folio RES

Das „Theater der Kunst & der Natur“ im römischen Collegio Romano des Jesuitenordens gehörte im späteren 17. Jahrhundert zu den Hauptsehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt. Maßgeblich zusammengestellt hatte diese Museum – „reichen an allen Arten von magnetischen, mathematischen, mechanischen und in der Natur vorzufindenden Kuriositäten“ (die zitierten Passagen aus den Giovan Pietro Bellori zugeschriebenen *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti ... di Roma*, 1664, S. 19) – der aus dem thüringischen Geisa stammende Pater Athanasius Kircher (1602–1680). Kircher war 1633 in Rom angekommen und hatte sich dort aufgrund seiner umfassenden Gelehrsamkeit zu einer europaweit anerkannten Autorität insbesondere für Fragen der Wissensordnung, der Ursprache, der Natur bzw. Physik sowie für China und Ägypten (als einer Wiege des Wissens), Hieroglyphen, Hermetismus und Kabbala entwickelt, wobei er sich für Informationen neben Briefpartnern in ganz Europa auf das weltumspannende Netz der Jesuiten stützen konnte (vgl. Kat.Nr. II.28, II.34, V.15). Anliegen seines universalwissenschaftlichen Projektes war die Verbindung der ‚neuen Wissenschaft‘ des 17. Jahrhunderts mit der Theologie, um so die göttliche Naturordnung in der Fülle ihrer denkbaren Möglichkeiten, aber auch ihrer (heils-)geschichtliche Entfaltung und die Stufen des menschlichen Wissens zwischen der Schöpfung der Welt und der Gegenwart Kirchers zu verstehen.

Dass Kircher dabei die Objekte seiner Studien, seine erfundenen Geräte und Maschinen, Kuriosa und Unerklärliches, aber auch Zeichnungen, Stiche und Bücher exemplarisch zusammenstellte, lässt sich im Horizont des europaweiten Interesses an Kunst- und Wunderkammern seit dem späteren 16. Jahrhundert verstehen. Kirchers Privatsammlung und die im Collegio Romano bereits vorhandenen ‚mathematischen‘ Sammlungen des Christopher Clavius und Christopher Grienberger wurden 1651 als offizielle ‚Lehrsammlung‘ des Jesuitenkollegs eröffnet, erweitert um die neu gestiftete Antikensammlung des Alfonso Donnino und die Münzsammlung Gregors XIII. – und mit Kircher als zuständigem ‚Kurator‘.

Seit 1652/55 scheint gleich auch das Projekt ei-



Kat.Nr. III.12

Idealansicht des Musaeum Kircherianum im Collegio Romano (SEPIBUS 1678, Frontispiz)

ner Publikation der Sammlung überlegt worden zu sein. Realisiert wurde ein Katalog aber erst von Kirchers Assistenten der späten 1660er Jahre, Giorgio De Sepi. Das Manuskript, an dessen Abfassung Kircher selbst sicher auch, allerdings in unbekanntem Umfang, beteiligt gewesen war, wurde 1671 fertig, aber erst 1678 gedruckt. In der Zwischenzeit war die Sammlung 1672 auf Entscheidung des Ordensgenerals Oliva in den ersten Stock des Collegio Romano in einen langen, dunklen Korridor verlegt worden – Zeichen von gewandelten Interessen und Machtverhältnissen im Orden.

Der Kupfertitel des Werkes zeigt daher keinen streng authentischen Einblick in die Sammlungsräume als vielmehr die Idealvorstellung eines Museums. Die lateinische Unterschrift besagt: „Das Kircherianische Haus bietet ein Theater der Natur und Kunst, das anderswo kaum so zu betrachten geboten wird“. Im Vordergrund

empfängt Kircher selbst zwei Besucher zur Führung durch die öffentlich zugängliche Sammlung, wie es tatsächlich überliefert ist. In dem Saal und der anschließenden, Licht durchfluteten, hoch gewölbten Galerie sind an den Wänden Naturobjekte, Gerätschaften, Gemälde und Skulpturen – darunter die heidnischen Idole (I, cap. v) – platziert und in der Mitte Modelle von Obeliskten in Rom aufgereiht. Auch bei diesen Obeliskten-Modellen, die auf Kupfertafeln im Band nochmals detailliert vorgestellt werden und im übrigen erhalten sind, wurden die tatsächlichen Bekrönungen in Triumphzeichen des christlichen Glaubens abgeändert, in den letztlich alles heidnische Wissen und aller heidnischer Irrglaube mündet. Schließlich liefern die Deckenmalereien mit ihren Impresen, Personifikationen und astrologischen Themen (I, cap. ii zur „formalen und mystischen Beschreibung“ der Decke) die überwölbende Kosmologie als Ausdruck der göttlichen Schöpfungsordnung. UP



Kat.Nr. III.13

Fünf Idole aus „beiden Indien“ (BUONANNI 1709, Taf. XXI)

Lit.: Angela MAYER-DEUTSCH: Das Musaeum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik, Zürich / Berlin 2010; Eugenio LO SGUARDO (Hrsg.): Il Museo del Collegio Romano di Athanasius Kircher. Edizione italiana del Catalogo del 1678, Neapel 2006; DERS.: Athanasius Kircher S. J. Il Museo del Mondo, Rom 2001; Paula FINDLEN: Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy, Berkeley u. a. 1994. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sepibus1678>>

das nach dem Tod des Gründers Athanasius Kircher arg vernachlässigte, teils seiner Objekte beraubte Museum in neuen, wieder deutlich repräsentativeren Räumlichkeiten untergebracht wurde.

1709 legte Bonanni auch einen neuen, wesentlich umfangreicheren Katalog der Sammlung vor (weitere [Teil-]Kataloge dann von Giovanni Antonio Battara: *Rerum naturalium historia ...*, 2 Bde., Rom 1773–1782; Arcangelo Cotucci: *Musei Kircheriani in Romano societatis Jesu collegio area*, 2 Bde., Rom 1763–1765 und noch 1837 zu den Inschriften Giuseppe Brunati). Waren die Objekte bei De Sepi noch in einer Mischung aus Anordnungsreihenfolge im Museum und Objektgruppen vorgestellt worden, so erscheinen sie nun systematisch in zwölf Klassen geordnet, jedes einzelne beschrieben und auf einer der 172 Tafeln illustriert. Gleich die erste Klasse behandelt „Idole und Instrumente, die in Beziehung zum heidnischen Opferdienst standen“. Zwar beschließt den Abschnitt eine Verdammung dieses Götzendienstes, der den

III.13

Idola Mentis: Welt- und Wissensordnung

Filippo BUONANNI: *Musaeum Kircherianum Sive Musaeum A P. Athanasio Kirchero In Collegio Romano Societatis Jesu Iam Pridem Incoeptum*, Rom: Plachi, 1709, gr. 4°

UB Heidelberg, C 2406 Folio RES::U.1709

Im Jahr 1698 übernahm der Jesuit Filippo B[u]onanni (1658–1723) die Leitung des Museums im Collegio Romano (vgl. Kat.Nr. III.12). Bonanni war als Gelehrter mit Werken zu so unterschiedlichen Themen wie Papstmedaillen, Musikinstrumenten, Muscheln und chinesische Lackkunst hervorgetreten. Er erreichte, dass

Verfall und die „so zahlreichen Verdunkelungen der Seele“ anzeigen (ein in Großbuchstaben gedrucktes Zitat nach dem Kirchenvater Athanasius). Die behandelten Objekte dokumentieren aber auch ein neues, weltumspannendes Interesse: Stammen sie doch nicht nur aus der Antike, sondern teils aus den ‚beiden Indien‘. Tafel 21 zeigt fünf Idole aus diesen Gegenden, so etwa unter Nr. 1 ein affenartiges Idol, das ein Jesuitenmissionar aus Amerika mitgebracht hatte, unter Nr. 4 ein „lächerliches hölzernes Bild eines Mannes aus Japan“, das eher wie die Darstellung eines Gauklers denn Gottes aussehe und Sciacca hieße, und die Gestalt unter Nr. 5 wird mit dem ägyptischen Gott Osiris verglichen. UP

Lit.: Siehe Kat.Nr. III.12.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buonanni1709>>

III.14

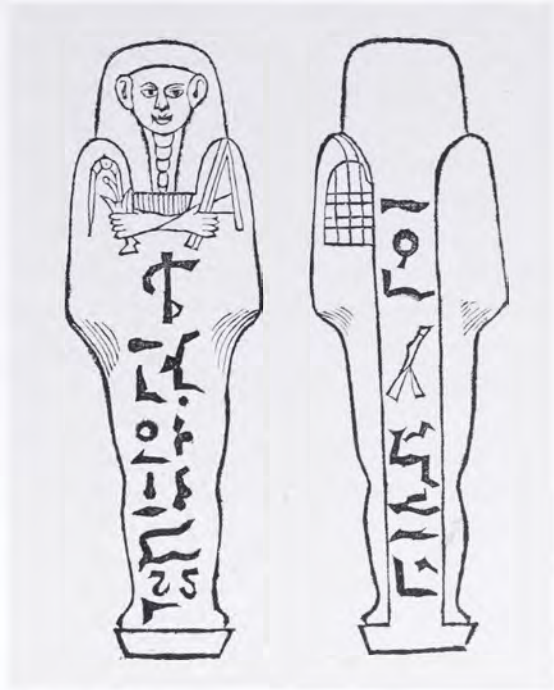
Katalog der Kuriositäten

Ole WORM (Hrsg.): *Museum Wormianum, Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus Authoris servantur*, Amsterdam: Lodewijk & Daniel Elzevier, 1655, gr. 4°

UB Heidelberg, O 257 B Folio RES

Die *Historia Rerum Rariorum*, die ‚Geschichte Wundersamer Dinge‘, des dänischen Mediziners und Naturforschers Ole Worm ist im eigentlichen Sinne ein Katalog zu seinem persönlichen Kuriositätenkabinett bzw. seiner Wunderkammer, des *Museum Wormianum*. Die von König Frederik III. (reg. 1648–1670) um 1650 gegründete Kunstkammer von Kopenhagen erfuhr später durch den Erwerb der Sammlung Worms eine bedeutende Erweiterung.

Ole Worm, latinisiert Olaus Wormius, wurde 1588 in Aarhus geboren und fiel 1654 der Pest in Kopenhagen zum Opfer. Der Lutheraner Worm hatte sich erst in den Studien der Theologie versucht, bevor er in zahlreichen namhaften Universitätsstädten Nordeuropas Medizin studierte. Ab 1615 war er als Professor für Griechisch an der Universität Kopenhagen tätig, ab 1621 hatte



Kat.Nr. III.14

„Götzenbild der ägyptischen Isis“ (WORM 1655, S. 348)

er einen Lehrstuhl für Medizin inne. Zeit seines Lebens beschäftigte sich Ole Worm intensiv mit den neuesten medizinischen Erkenntnissen, doch letztlich war sein Interesse an der Welt enzyklopädisch, wie das so vieler seiner Zeitgenossen. Als Antiquar, Sammler, Naturphilosoph und Arzt publizierte er insgesamt 20 Werke, etwa die einflussreichen *Danicorum Monumentorum Libri Sex* von 1643 über Monumente des Altertums in Dänemark. Heute noch werden Worms Studien zu den Runeninschriften als bedeutende Quelle und Referenz genutzt.

Ein Jahr nach seinem Tode, 1655, wurde dann postum der Katalog zu seinem *Museum Wormianum*, seiner Sammlung an prähistorischen Objekten, Fossilien, Pflanzen, Vögeln, Tieren und ethnographischen Sammelstücken, herausgegeben. Vier Bücher sind jeweils den Fossilien, Pflanzen, Tieren und Artefakten gewidmet. Zahlreiche kleinere Abbildungen von besonders kuriosen Pflanzen, Steinen etc. begleiten den Text.

Von besonderem Interesse ist hier die Abbildung einer ägyptischen ‚Götzenstatue‘ der Isis (in der Form eines Miniatur-Mumiensarkophages), die in Vorder- und Rückansicht präsentiert wird.

Der Kategorie der „de artificiosis è terris elaboratis“ – also der „künstlich aus irdenen Werkstoffen geschaffenen Dinge“ – zugeordnet, handelt es sich um eine tönernen Statue mit einigen wenigen aufgetragenen Hieroglyphen. Als Idol charakterisiert – „idolum isidis aegyptiacum“ – beschreibt Worm präzise die dargestellte Figur, Haltung, Attribute. Das Idol, die Göttin Isis verkörpernd, sei im Kontext der ägyptischen Totenriten als Grabbeigabe verwendet worden, so Worm. Isis erscheint hier als Totengöttin. DS

Lit.: Camilla MORDHORST: Genstandsfortælinger: fra Museum Wormianum til de moderne museer“, Kopenhagen 2009; Ole Peter GRELL: In Search of True Knowledge: Ole Worm (1588–1654) and the New Philosophy“, in: Pamela H. Smith (Hrsg.): Making Knowledge in Early Modern Europe. Practices, Objects, and Texts, 1400–1800, Chicago / London 2007, S. 214–232; Stuart PIGGOTT: Ancient Britons and the Antiquarian Imagination. Ideas from the Renaissance to the Regency, London 1989; Henrik D. SCHEPELERN: Museum Wormianum. Dets Forudsætninger og Tilblivelse, Wormianum, Aarhus 1971.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/worm1655>>

III.15

Alle in einer, eine für alle

Michel-Ange de LA CHAUSSE: Romanum Museum sive thesaurus eruditae antiquitatis, Rom: Chracas, 1707, 4°
UB Heidelberg, C 2532 Folio RES

Michel-Ange de La Chausse (1660–1724) veröffentlichte die Ergebnisse seiner Erforschungen antiker Kunstwerke und Artefakte in den Sammlungen Roms in einer ersten Ausgabe (Rom 1690); es folgte eine französische Übersetzung 1706 in Amsterdam und die hier ausgestellte zweite, erweiterte lateinische Ausgabe 1707. In vielerlei Hinsicht stellt das *Museum Romanum* einen Teilkatalog der römischen Kabinette dar und spiegelt das leidenschaftliche Interesse der Zeit an der Erschließung von Kleinkunst, an *Suppellex* und *Instrumentaria*, mit denen sich unter anderem Kenntnisse über antike religiöse Gebräuche erschließen ließen. Im Untertitel des Werkes sind diejenigen Gattungen von Gegenständen aufgelistet, die in den folgenden fünf Sek-

tionen erläutert werden: 1. „Gemmae antiquae“, 2. „Deorum simulacra, Idola, aliaeque Imagines aerae“, 3. „Insignia Flaminis Dialis, Pontif. Max. et Auguris, necnon Instrumenta sacrificijs apta“, 4. „Aeneae Antiquorum Lucernae“. 5. „Miscellanea continens. Articulus primus. Tria Vasa, fictile videlicet hetruscum, aeneum, et marmoreum“. Es folgt eine Abhandlung über „Mutini“ oder phallische Objekte und das „Collarium miscellaneorum seriem completens“. Ein ausführlicher „Index rerum, ac verborum memorabilium“ erschließt die fünf Bücher.

Die zweite Sektion präsentiert 13 Bronzestatuetten heidnischer Götter und Idole aus der Sammlung Giovan Pietro Belloris (1611–1696). Insgesamt sind etwa ein Drittel der 154 Gegenstände des Buches aus dem Besitz Belloris. Exemplarisch ist La Chausse Deutung des „Signum Pantheum“ bzw. der „Dea Panthea“ oder „Iside Panthea“ (S. 48 und Tafel 24). Das Werk wurde schon von Jacob Spon (*Recherches curieuses d'antiquité*, Lyon 1683) eingehend behandelt und ganzseitig abgebildet. Die sogenannten „Panthées“ stellen nach Spon synkretistisch alle oder zumindest eine Vielzahl der Götter in einer einzigen Figur dar – repräsentiert durch ihre jeweiligen Attribute (vgl. Kat.Nr. II.15). Aufgrund



Kat.Nr. III.15
Isis als Dea Panthea (LACHAUSSE 1707, Taf. 24)



Kat.Nr. III.16

„Faksimile“-Radierung nach einer Poussin-Zeichnung (PICART 1734, Taf. 44)

des Kopfornaments, das sich auf die Göttin Isis deuten ließ, war die *Dea Panthea* für die ägyptischen Studien der römischen Gelehrten von besonderer Bedeutung. 1688 besuchte Maximilien Misson (*Nouveau voyage d'Italie*, 3. Ausg., Den Haag, 1698) die Sammlung Belloris und hob unter den dortigen Werken ebenfalls die „Panthée“ hervor, wobei er die Interpretation Spons verbesserte und eine viel genauere Abbildung hinzufügte. Missions Deutung wird auch von La Chausse in Betracht bezogen, der seinerseits die Erläuterung Spons kürzt und verbessert. Die Bronzestatuette Belloris, zuvor in der Sammlung Angeloni, gelangte nach Belloris Tod nach Berlin (heute SMPK Antikensammlung). MDD

Lit.: Evelina BOREA (Hrsg.): *Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Rom 2001, Bd. 1, S. 508, Kat. XX.10.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lachausse1707>>

III.16

Lieber ein Kopist als ein „überragendes Genie“

Bernard PICART: *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres*, Amsterdam: Picart, 1734, 2°

UB Heidelberg, Naegele 375 Gross RES

Lebhaft beschrieb 1768 der englische Kritiker William Gilpin (*An essay upon Prints*, London 1768, S. 109) die Umstände, unter denen

der vorliegende Band entstand. Dessen Urheber, Bernard Picart, habe aus Ärger über die Vorurteile seiner Zeitgenossen, denen zufolge die Kunstfertigkeit der modernen Künstler dem Vergleich mit den alten Meistern nicht standhalten könne, einige Radierungen angefertigt, welche sehr bewundert wurden – als vermeintlich originale Werke Guido Renis und Rembrandts! Nachdem er die Kritiker Lügen gestraft hatte, publizierte Picart diese Blätter unter dem vielsagenden Titel *Unschuldige Täuschungen*.

Picarts letztes, posthum 1734 von seiner Witwe publiziertes Werk, enthält neben den Graphiken selbst auch ein Plädoyer des Künstlers zugunsten der Reproduktionsgraphik, den „Diskurs über die Vorurteile einiger Kritiker hinsichtlich der Stechkunst“ („Discours sur les préjugés de certains curieux touchant la gravûre“). An diesen schließt sich eine Biographie Picarts an, verfasst von dessen Freund und Verleger Prosper Marchand, ein acht Seiten langes Gesamtverzeichnis des über 1.300 Blätter zählenden *Œuvres Picarts* und schließlich die erwähnten 78 Graphiken (zumeist Radierungen und nur zwei Kupferstiche) nach Werken berühmter Künstler von Raffael bis Rembrandt.

Picart moniert in seinem „Diskurs“ explizit das seinerzeit gängige Urteil, moderne Reproduktionsgraphiker könnten weder den (Zeichnungs-) Stil eines alten Meisters noch den Duktus von deren zeitgenössischen Stechern imitieren, da ihnen der *goût* der Vergangenheit fehle. Die gegenteilige Beweisführung leisten Picarts Graphiken auf

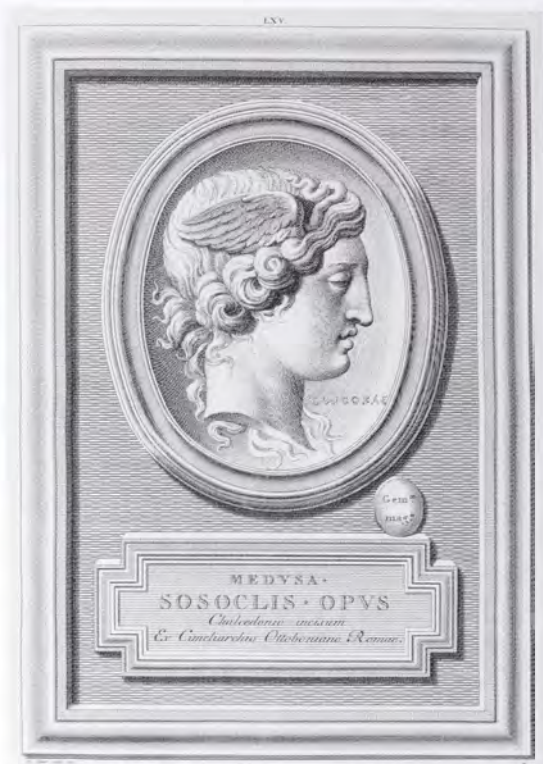
visueller Ebene: Diese zeigen Werke großer italienischer und französischer Maler des 16. und 17. Jahrhunderts. Picart lässt den Reigen der französischen Meister nonchalant mit zwölf eigenen Werken (der höchsten Anzahl hier von einem Künstler aufgeführter Arbeiten) enden und formuliert durch diese Gleichstellung wortlos und in größter Deutlichkeit seinen Standpunkt: Nicht nur vermag er die Stile unterschiedlichster Künstler gemäß dem Titel „täuschend“ echt zu imitieren, dieses Talent hebt ihn gar auf eine Stufe mit den kopierten Künstlern und das Medium der Graphik zu einer eigenständigen und anderen Gattungen ebenbürtigen Kunstform. Denn Picarts Überzeugung zufolge mache nicht „überragendes Genie“ (S. 8) einen guten Druckgraphiker aus, sondern die Fähigkeit, perfekte Kopien anzufertigen.

Eine Radierung Picarts nach einem Werk aus seiner eigenen Sammlung täuscht die Wahrnehmung des Betrachters gleich in doppelter Hinsicht: Dieser hat es realiter weder mit einem Original Pousins noch mit einer Zeichnung zu tun, deren lockeren Duktus Picart im Medium der Radierung überzeugend realisiert. Das Vergnügen des gebildeten Besitzers, die vorliegenden „Betrügereien“ aufzudecken und somit die eigene Kennerschaft unter Beweis zu stellen (die Bildunterschriften wurden nachträglich von anderer Hand hinzugefügt), dürfte einer von vielen Auslösern zur Anschaffung dieses Bandes gewesen sein. Gleichzeitig boten Werke wie die *Impostures* eine Kollektion von Meisterwerken, die im Original so unerreichbar wie unbezahlbar gewesen wäre. SH

Lit.: Ann Jensen ADAMS: *Reproduction and Authenticity in Berard Picart's Impostures Innocentes*, in: HUNT 2010, S. 75–104; WYSS-GIACOSA 2006.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/picart1734>>

III.17

Antiquar-Geheimagent im Dienste Ihrer Majestät
Philipp von STOSCH / Bernard PICARD / Henri Philippe de LIMIERS: *Gemmae antiquae caelatae, sculptorum nominibus insignitae / Pierres antiques gravées*, Amsterdam: Picart, 1724, gr. 4°
Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Altert.fol.596



Kat.Nr. III.17
Medusa-Gemme (STOSCH/PICARD/LIMIERS 1724, Taf. LXV)

Philipp von Stosch (1691–1757), geadelter Sohn eines Arztes aus Brandenburg reist früh in halb-offiziellen diplomatischen Missionen durch Europa und eignete sich als Autodidakt profunde Kenntnisse antiker Kunst an. Trotz steter Geldnot, die ihn zu einer Tätigkeit als Geheimagent der britischen Krone zwingt – er überwacht die Aktivitäten des Stuart-Thronprätendenten –, gelingt es ihm in Rom, später in Florenz, die bedeutendste Sammlung antiker Gemmen des 18. Jahrhunderts aufzubauen. Winckelmann, der Stosch als „größten Altertumskundigen unserer Zeiten“ bezeichnet, inventarisierte die legendäre Kollektion (ca. 3.400 geschnittene Steine und 28.000 Abgüsse) in seiner *Description des Pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760).

Bei Stoschs *Gemmae Antiquae* (1724) hingegen handelt es sich keinesfalls um ein bebildertes Inventar. Stattdessen werden antike Gemmen mit Künstlersignaturen aus verschiedensten europäischen Sammlungen zu einer imaginären Ausstellung vereint. Die Anordnung der Stücke, deren ikonographisches Spektrum Götter, Heroen und historische Gestalten umfasst, erfolgt alphabe-

tisch nach Künstlernamen. Stosch erweist sich damit als Anhänger eines künstlerisch-geschichtlichen Ansatzes, im Unterschied zu Montfaucons Vision eines kulturellen Gesamtpanoramas oder Winkelmanns späterem stilgeschichtlichem Zugriff.

Alle 70 Kupferstiche des Werkes sind in gleicher Weise organisiert: Eine Tabula unterhalb der stark vergrößerten, spiegelbildlich gezeigten Gemme gibt Auskunft über Bildthema, Künstler, Material, Technik und Provenienz. Originalgröße und Ergänzungen werden durch ein maßstabgerechtes Modell angegeben. Flankiert werden die Abbildungen von einem Textkommentar in Latein und Französisch, in dem sowohl auf antike Quellen als auch auf neuere Publikationen verwiesen wird.

Die *Gemmae Antiquae* bestechen durch die Konsequenz und Transparenz der Informationsanordnung, die das Werk als Urform des wissenschaftlichen Ausstellungskataloges erscheinen lassen, auch wenn sich 36 der aufgeführten Objekte als nachantik und viele der „Signaturen“ als Angabe des Besitzers erwiesen haben.

Stoschs einzige Publikation, deren Verkauf zunächst über Subskriptionslisten erfolgte, blieb bis weit ins 19. Jahrhundert ein zentrales Referenzwerk. Dazu trugen sicherlich auch die Kupferstiche Picarts bei – in dessen erster Biographie (1734) wird sogar behauptet, sie seien mit Hilfe eines Mikroskops gefertigt worden – sowie die durch das Format gebotene Möglichkeit, die *Gemmae Antiquae* als Supplement in Montfaucons *Antiquité expliquée* (Kat.Nr. I.4) einzugliedern. AP

Lit.: DÉCULTOT 2010, Kat.Nr. 26, S. 110; Joern LANG: Netzwerke von Gelehrten. Eine Skizze antiquarischer Interaktion am Beispiel des Philipp von Stosch (1691–1757), in: Jan Broch u. a. (Hrsg.): Netzwerke der Moderne. Erkundungen und Strategien, Würzburg 2007, S. 203–226; WYSS-GIACOSA 2006, S. 18, 27f., 43; Peter ZAZOFF / Hilde ZAZOFF: Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft, München 1983, S. 3–67.

III.18

Der dichtende Abt und seine Muses

Michel de MAROLLES: *Tableaux Du Temple Des Muses*, Amsterdam: Wolfgank, 1676, 8°

UB Heidelberg, C 7002-100 RES



— ἐπιτοὶ ἡγεμονίας
Μέμνων ἀτιθέσθαι ἐπὶ ἀπείρα(ξ) ἡῶ.
Memnon. XVII. Dionysius, *descriptione orbis*.

Kat.Nr. III.18

Die Statue des Memnon bei Sonnenaufgang (MAROLLES 1676, Taf. nach S. 130)

Im Jahr 1667 wurde von König Ludwig XIV. eine 123.400 Stück umfassende Sammlung von Druckgraphiken für einen Preis von 26.200 Livres angekauft, die wenig später den Grundstock des königlichen *Cabinet des Estampes* bilden sollte. Die erworbene Kollektion stammte aus dem Besitz eines einzigen Sammlers, des französischen Klerikers Michel de Marolles, Abt von Villedoin (1600–1681). Marolles, seinem Biographen Bosseboeuf zufolge die neugierigste und spannendste Persönlichkeit des 17. Jahrhunderts, verfügte nicht nur über die größte, von einer Einzelperson seines Jahrhunderts zusammengestellte Graphiksammlung. Der gelehrte Abt übersetzte auch eine inflationäre Anzahl von Werken antiker Dichter und Historiker von Amianus Marcellinus bis Vergil.

In den vorliegenden *Tableaux du temple des muses* scheinen die Leidenschaften Marolles auf ideale Weise vereint. Da der eigentliche Initiator der *Tableaux*, der Hofrat Jaques Favereau (1590–1638), vor ihrer Fertigstellung verstarb, ergänzte Marolles die bei Abraham van Diepenbeeck in Auftrag gegebenen und von Cornelius Blomaert gestochenen Darstellungen mythologi-

scher Szenen eigens um die antiken Fabeln und Kommentare.

Die formale und thematische Ordnung des Werks spiegelt auf besonders eindrückliche Weise das exakte Arbeiten Marolles wider: Bereits seine unüberschaubare Graphiksammlung war gemäß Themenkomplexen in unterschiedliche Bände gegliedert und somit – als erste ihrer Art – auf inhaltlich-thematische Vollständigkeit angelegt. Nicht umsonst wurde Marolles' Sammlung von seinem englischen Zeitgenossen John Evelyn (1620–1704) als eine „Art Encyclopédie aller verständlichen und erinnerungswürdigen Dinge“ gefeiert (Charles F. BELL [Hrsg.]: Evelyn's sculptura. With the unpublished second part, Oxford 1906, S. 141). Insgesamt 58 antike Fabeln und die dazugehörigen Stiche werden auf 476 Seiten thematisch in sieben Bücher eingeteilt: von der Schöpfung über göttliche Liebesgeschichten, Krieg und die vier Elemente bis zur Hölle. Jedem Textabschnitt (recto) geht jeweils ein Stich (verso) mit einem darunter befindlichen prägnanten Zitat eines antiken Autors voraus. Illustration und Zitat dienen hier als Grundlage und Ausgangspunkt der verbalen Erörterung der jeweiligen Fabel. Nach inhaltlichen Erläuterungen folgen Anmerkungen Marolles, welche so akribisch wie übersichtlich die diversen Varianten verschiedener antiker Autoren anführen.

Das Frontispiz zeigt den Tempel der Liebe, über dessen Portikus sinnbildlich Amor thronet. Der Leser wird von der einleitenden Darstellung eingeladen, den „Musentempel“ auf dem Pfad der Liebe zur Tugend zu betreten. An Malerei und Dichtung vorbei ‚schreitet‘ der Leser ins Innere, um dort – so formuliert es Marolles in der Vorrede – die „Tableaux“ zu bewundern, welche Poeten und Freunde der Musen dazu inspirieren, „aus Licht und Zedernholz würdevolle Verse zu erschaffen“ (Préface). Die Darstellungen werden hier als zentrale Größe des vorliegenden Werks beschrieben, die als Quelle der Inspiration dem geschriebenen Wort vorausgehen. Die künstlerische Qualität zeigt exemplarisch die Tafel zu Fabel XVII über Memnon, „Prinz aus Äthiopien“ und Sohn der Göttin Aurora, dessen Statue „in der Machart des Dädalus“ aus schwarzem Stein sich jeweils bei Sonnenaufgang zu beleben, aufzustehen und zum Sprechen anzusetzen schien.

In der Nachfolge der insgesamt vier Auflagen der *Tableaux* lag denn auch das rezeptive Augenmerk mehr auf den Stichen denn auf Marolles' Text. Besonders eindrücklich zeigt sich dies bei Bernard Picart, der fast 80 Jahre nach der Erstausgabe (1655) Marolles' „Musentempel“ „neueröffnet“ (Kat.Nr. III.19). SH

Lit: Stephan BRAKENSIEK: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte; das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles (1600–1681), in: Robert Felfe / Angelika Lozar (Hrsg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur, Berlin 2006, S. 130–162; Louis BOSSEBOEUF: Un Précurseur. Michel de Marolles, Abbé de Villeloin, sa vie et son œuvre, Tours 1911.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/marolles1676>>

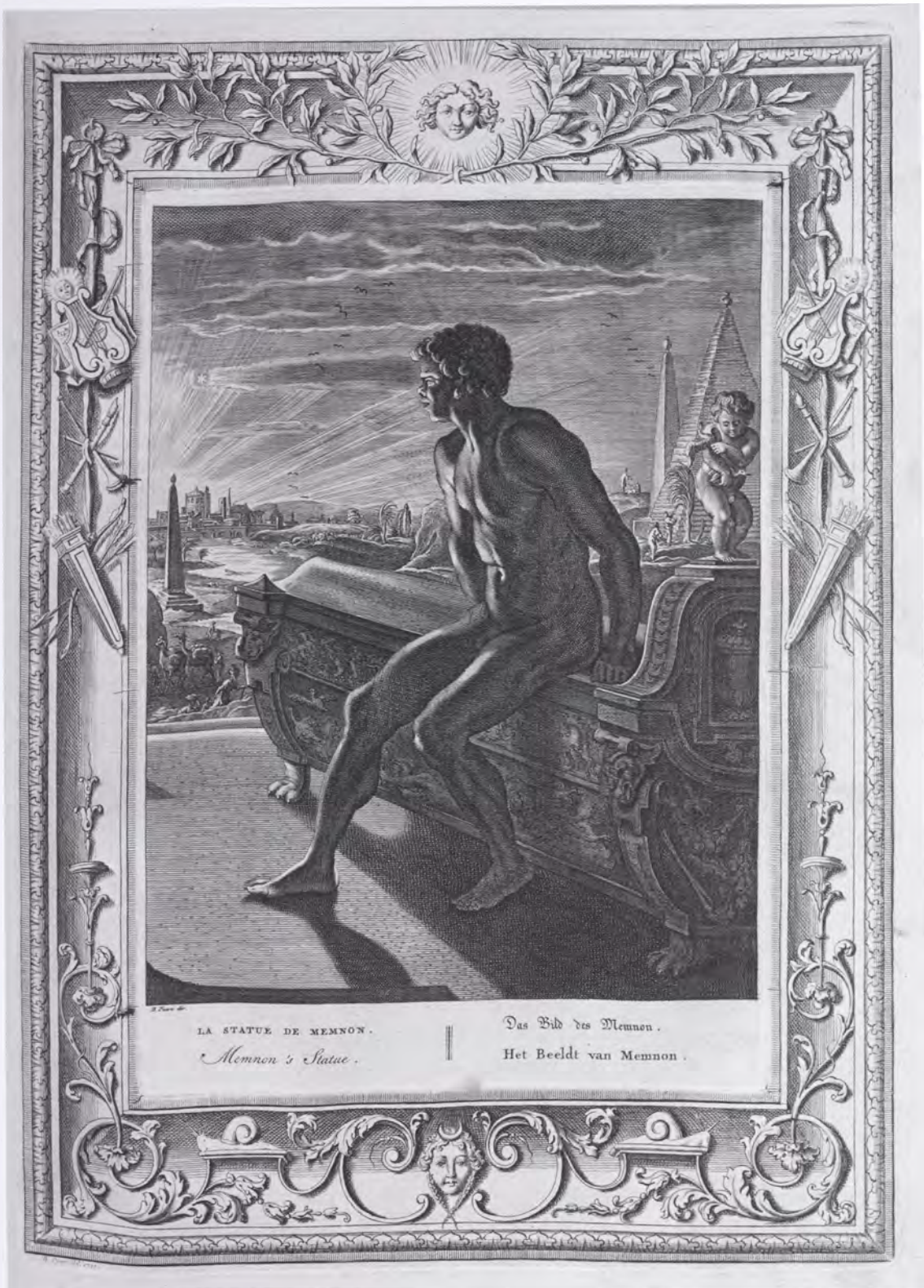
III.19

„Abgekupferte“ Mythen – Der neue Musentempel
Bernard PICART: Neueröffneter Musen-Tempel, Amsterdam: Arkstee und Leipzig: Merkus, 1754, 2°

Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, A 238,3 sekr.

Nur zu recht wurde in Naglers' *Neue[m] allgemeine[m] Künstler-Lexicon* des Jahres 1841 (Bd. 11, S. 257) über Bernard Picart geurteilt, dass von den Zeitgenossen „seine Fruchtbarkeit der Phantasie angestaunt, sein Talent als unerschöpflich erklärt [wurde].“ Mit dem *Neueröffneten Musen-Tempel*, unter seinem Namen erstmals 1733 in Amsterdam in französischer Sprache erschienen, liegt uns hier jedoch ein Werk vor, in dem sich das Schöpfungstum des Künstlers nahezu ausschließlich in Kopien bereits vorhandener Stiche zeigt.

Der Titel des Werks scheint bereits pflichtbewusst auf die oft übersehene Tatsache zu verweisen, dass hier eine „Neuaufgabe“ der zirka 80 Jahre früher erschienenen *Tableaux du Temple des Muses* (Kat.Nr. III.18) des Michel de Marolles (1600–1681) vorliegt. Und in der Tat lehnt sich der neueröffnete stark an den ‚Original-Tempel‘ an: Sowohl die Stiche und deren Anzahl als auch die Chronologie der



LA STATUE DE MEMNON .

Memnon's Statue .

Das Bild des Memnon .

Het Beeldt van Memnon .

Kat.Nr. III.19

Die Statue des Memnon bei Sonnenaufgang (PICART 1754, Taf. nach S. 46)

Mythen stimmen mit Marolles' Werk beinahe exakt überein. Erstaunlicherweise sind lediglich sieben der insgesamt 60 neuaufgelegten Kupferstiche eigene Erfindungen Picarts (wobei einige denjenigen van Diepenbeecks aus Marolles' Ausgabe kompositorisch sehr nahe stehen). Wenn Christoph Gottlieb Stockmann in der Vorrede der deutschen Editionen von 1733 und 1754 dennoch behauptet, dass Picart und andere Künstler die Kupferstiche des Werkes „ausgedacht und gestochen“ (S. 5) hätten, argumentiert er – gewollt oder ungewollt – ganz im Sinne des Künstlers. Picart hat in der Vorrede seiner *Impostures innocentes* (Kat.Nr. III.16) – selbst ein Konglomerat von Radierungen nach Werken alter Meister – ein Bild der Druckgraphik gezeichnet, in dem die den originären Duktus imitierende Kopie auf den Rang einer eigenen Erfindung gehoben wird. So setzte Picart hier ebenso selbstbewusst wie irreführend seinen Namen unter zahlreiche Illustrationen, deren Kompositionen nicht seiner eigenen Phantasie entsprangen – allerdings wie im Fall der Statue des Memnon mit dem Zusatz „dir.“: *direxit*, „hat die Ausführung geleitet“. Als eigene Schöpfung Picarts dürfen die Darstellungen des Lykaon und der Leukothea sowie die mit Grottesken verzierten, aufwendigen Rahmungen gelten. Diese umfassen die teilweise spiegelverkehrt zu den Originalen dargestellten Kupferstiche und nehmen stellenweise deren Thematik geschickt auf, wie die furchterregenden Wolfsfratzen neben Lykaons Verwandlung in einen Wolf anschaulich vor Augen führen.

Den wissenschaftlichen Anspruch, welcher Marolles' Werk auszeichnet, lässt das vorliegende Buch vermissen. Eine enorme Reduktion der detaillierten Kommentierung, die ihren prominenten Platz im Anschluss an die Fabeln verlässt und in Fußnoten verbannt wird, führt zu einer größeren Gewichtung der Illustrationen: Den 165 Textseiten stehen hier 59 Stiche gegenüber. Auch die von Marolles geschaffenen Themenkomplexe lösen sich in der Neuauflage in eine einfache Aneinanderreihung der Mythen auf. Die Bildunterschriften innerhalb der Rahmung wurden in vier Sprachen gestochen (Französisch, Englisch, Deutsch und Niederländisch), wodurch die Illustrationen ganz bewusst einem

breiteren Publikum zugänglich gemacht werden als der einsprachige Text. SH

Lit.: LÖHR / THIMANN 2006, Nr. 36, S. 82 f.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/picart1754>>

III.20

Die Wandlungen der Götter(bilder)

Publius OVIDIUS NASO: *Metamorphoses* in Latin and English, 2 Bde., Amsterdam: Wetstein & Smith, 1732, gr. 2°

UB Heidelberg, 82 G 46 RES

Unter den zahlreichen Werken Picarts zu fremden Kulturen und Religionen befinden sich auch zwei Bände mit den *Metamorphosen* des Ovid (43 v. Chr.–17/18 n. Chr.), die erneut an das Nebeneinander des Klassikers zur antiken römischen Mythologie mit außereuropäischen Göttersagen erinnern. Der Titelstich vereint mehrere Episoden der *Metamorphosen*, die als Fabeln bezeichnet werden, auf einem Blatt. Neben Szenen wie Narziss über der Quelle oder dem Ikarussturz dominieren im Kupferstich besonders die erotischen Raubzüge der Götter, wie Leda mit dem Schwan oder Apoll und Daphne. Über allem thront die Liebesgöttin Venus, die mit ihrem von Schwänen gezogenen Wagen auf einem Wolkenband durch den Himmel schwebt. Manche Stiche in den *Metamorphosen* sind Kopien von Werken bekannter niederländischer Künstler. So wird etwa beim Anbringen der Argusaugen auf ein Pfauenrad durch die Göttin Juno auf eine Komposition von Peter Paul Rubens Bezug genommen. Bei dem ausgestellten Objekt handelt es sich um eine zweisprachige Ausgabe auf Latein und Englisch. Hierfür wurde der Ovidtext in zwei Spalten aufgeteilt. Beinahe jede Fabel ist zu Beginn mit einem Kupferstich versehen. Auf die Illustration folgt ein kurzes „Argument“, das den Leser zu den *Metamorphosen* hinführt, woraufhin sich die zwei Textspalten anschließen. Nach jeder Fabel ist eine ausführliche Erläuterung zu finden. Am Ende des zweiten Bands erleichtert ein Register mit Seitenangaben die Übersicht über die zahlreichen Handelnden. Zu allen Figuren wird hier ein kurzes Stichwort zu ihrer Geschichte gegeben. So liest



Kat.Nr. III.20

Picarts Ovid-Bildnis nach einer antiken Münze und Phantasien zu den Götter-Verwandlungen unter der Herrschaft der Venus (OVIDIUS NASO 1732, Bd. 1, Frontispiz)

man bei Daphne, dass sie sich in einen Lorbeerbaum verwandelt. Zusätzlich setzt die Ovidausgabe mit einer Vorrede zum Gesamttext ein. Dort wird beschrieben, dass die Fabeln sehr alt sind und sich ihre Wurzeln in der Antike verlieren. Über ihre Autoren weiß man wenig, ihre Wege sind über die Kontinente verstreut. Zwar besitzen die Fabeln einen wahren Kern, sind aber weitgehend fiktive Literatur. Hier macht sich der Übersetzer der Metamorphosen sowohl Gedanken über die Gattung als auch über die Herkunft der einzelnen Fabeln, die er nicht nur einem Autor zuschreibt. Ovid wird als Sammler dieser Erzählungen erkannt, die er für die Nachwelt festhielt. Darüber hinaus wird der Götterglauben und seine Entstehung erklärt. Denn zunächst beteten die Menschen nicht nur einen einzigen Gott an, vielmehr wurde die Natur als göttlich beseelt wahrgenommen und zum Kultobjekt der verschiedensten Nationen. Die paganen Götter gehen auf herausragende historische Männer zurück, die erhöht und schließlich als Gottheiten angebetet wurden. Wie

eine solche Erhöhung stattfinden kann, zeigt die letzte Fabel. Als Abschluss werden hier der Tod und die Apotheose Julius Caesars dargestellt, der sich als Mensch nun unter den unsterblichen Göttern befindet. Die Illustration zeigt Venus, auf die sich Caesar zurückführte, wie sie seinen Stern an den Himmel setzt. Die Liebesgöttin überragt damit als verbindendes Element sowohl den ersten als auch den letzten Kupferstich von Ovids Metamorphosen. PR

Lit.: Nelke BARTELINGS: Bernard Picart. A French Engraver in the Dutch Republic, in: Gaëtane Maës / Jan Blanc (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 33–54; Inger LEEMANS: Bernard Picart's Dutch Connections: Family Trouble, the Amsterdam Theatre, and the Business of Engraving, in: HUNT 2010, S. 35–58; WYSS-GIACOSA 2007, S. 95–118; Janno VAN TATENHOVE: Tekeningen door Jacob de Wit voor de Ovidius van Picart, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek* 4, 1985, S. 211–234.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ovidius1732ga>>

IV. Polemik und Poetik



IV.1

(Farbtafel 4a)

Entdeckung und Bekehrung der Neuen Welt

Sammlung von 41 querformatigen Kupferstichen, aufgeklebt auf 33 Bl. in Schweinsledereinband, quer 4°

Privatbesitz

Zur 100-Jahr-Feier der Entdeckung Amerikas erschien gegen 1592 im Antwerpener Verlags-
haus Philips Galle unter dem Titel „AMERICA
RETECTIO“ (mit Widmung an die Florentiner
Ludovico und Aloisio Alamanni, möglicherwei-
se auch die Auftraggeber der Serie) eine Folge
von vier Kupferstichen nach Entwürfen des in
Florenz tätigen Niederländers Jan van der Straet
(Johannes Stradanus, 1523–1605). Diese ‚Auf-
deckung Amerikas‘ veranschaulicht das allego-
rische Titelblatt, wo die Schutzgottheiten von
Florenz und Genua einen Mantel von der Erd-
kugel wegziehen. Die folgenden drei, ebenfalls
stark allegorisierenden Blätter zeigen je einen der
Entdecker: Kolumbus, Vespucci und Magellan
am Bug ihrer Schiffe bei der Ankunft in der Neu-
en Welt. Das Schiff des Kolumbus, umgeben von
mythischen Meerwesen, wird von einer Seenym-
phe in Richtung auf die Westindischen Inseln im
Hintergrund gelenkt – durch das an die Göttin

Diana erinnernde Attribut der Mondsichel soll
der Abend und damit die Himmelsrichtung Wes-
ten veranschaulicht werden (vgl. für diese Iko-
nographie des Abends etwa Hollstein, Collaert
Dynasty IV, 1365). Zwar erfolgten Kolumbus’
Entdeckungen für die Krone Spaniens, woran die
Wappenfahne am Mast und die Bildunterschrift
erinnern. Der Entdecker hält aber eine Standarte
mit dem Gekreuzigten in der Hand – letztendlich
rechtfertigt sich die Besitznahme durch die Ver-
breitung des christlich-katholischen Glaubens.
Die Vorzeichnungen des Stradanus sind in Flo-
renz (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,
Palat. 75) erhalten, eine davon ist auf 1588 da-
tiert. Unklar bleibt, warum es – wie oft behauptet
– vom ersten Zustand zwei Auflagen, 1589
und 1592, gegeben haben soll. Die Folge wurde
für Theodor de Brys America-Werk (Teil 4, 1594;
vgl. Kat.Nr. V.1) seitenverkehrt nachgestochen,
ebenso teils seitenverkehrt von Mateo Florimi
in Siena aufgelegt; es folgten dann zwei weitere
Auflagen von den Originalplatten. Im Vergleich
zu Stradanus’ wenig früherem Stich der ‚Entde-
ckung Amerikas‘ in den *Nova Reperta*, die Ko-
lumbus vor der nackten weiblichen Personifika-
tion der Neuen Welt zeigt und die zu einer Ikone
der heutigen Postcolonial- und Gender-Studies

wurde, erfuhr die Serie der *Americae Retectio* weniger Beachtung.

Die hier vorliegende, leider teils schlecht erhaltene Sammlung enthält noch drei weitere Stichserien: Johannes Sadeler I nach Marten de Vos, *Boni Et Mali Scientia ...* (1583): 11 Bl. (fehlt Titel; Hollstein 17–28); Johannes Sadeler I nach Marten de Vos, *Bonorum Et Malorum Consensio* (1586): Titel, 14 Bl. (Hollstein 29–43); Johannes Stradanus, Adrianus Collaert und Philips Galle, *Americae Retectio* (1589/92): Titel, 2 Bl. (fehlt Magellan; Hollstein 342–345); Hans Bol, Adrian Collaert und Hans van Luyck, Die zwölf Monate des Jahres (um 1580): 4 Bl. mit je zwei Monats-Tondi (fehlen März bis Juni; Hollstein, Collaert Dynasty IV, 1326–1337). Sie dürfte – sieht man von den später entstandenen und nachträglich auf den Rückseiten der Blätter eingeklebten acht Landschaftsstichen ab – kurz nach Erscheinen der Stichserien, am Ende des 16. Jahrhunderts, zusammengestellt worden sein. Möglicherweise wurde dabei eine Aussage verfolgt: Die Folgen *Boni Et Mali Scientia* und *Bonorum Et Malorum Consensio* zeigen die Frühgeschichte der Menschheit, Schöpfung und Vertreibung aus dem Paradies (Gen. 2–4) bzw. die Geschichte der Familie des Seth bis zur Sintflut (als dem Moment der Sprach- und Kulturverwirrung und Ausgangspunkt für die anschließende Wiederbesiedelung der Erde; Gen. 4, 25–7). Erst mit der Entdeckung Amerikas (und der dortigen ‚Wilden‘ praktisch noch im nach-diluvialen Zustand) fände dieser Prozess seinen vermeintlichen Abschluss. Die Jahreszeiten mit ihren Szenen aus dem zeitgenössischen niederländischen Alltagsleben verwiesen abschließend auf den Zeitenlauf des Heilsplans und die Höherentwicklung der menschlichen Kultur bis hin zur Gegenwart. UP

Lit.: MAURO MARRANI: Il disegno preparatorio e l'incisione a stampa delle *Americae Retectio* di Giovanni Stradano, in: Massimo Ruffilli / Eugenio Giani (Hrsg.): *I Navigatori Toscani. Quaderni Vespuciani* 1, 2010; Huigen LEEFLANG (Hrsg.): *The New Hollstein. Johannes Stradanus, Part III, Ouderkerk aan den IJssel* 2008, Nr. 342–345; Alessandra BARONI VANNUCCI: Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano, Mailand 1997, Kat. 478–81 und 698; Erwin W. PALM: Amerika oder die eingeholte Zeit. Zum Lob des Vespucci von Johannes Stradanus, in: *Indiana* 10, 1985, S. 11–23.

IV.2

Das Licht der Aufklärung

Bernard PICART: Die Wahrheit wird von den Philosophen gesucht; Frontispiz zu den *Conclusiones philosophicae. Propugnabuntur ab Albino Brillon de Jouy* [Paris], 1707, Lex. 8°

Privatbesitz

Für die Disputation – die mündliche Doktorprüfung, die in der öffentlichen Verteidigung von vorher bekannt zu gebenden Thesen bestand – wurden im Paris des frühen 18. Jahrhunderts nur noch selten großformatige Thesenblätter gedruckt, wie im Jahrhundert zuvor üblich (Picarts Vater Etienne war für deren Ausführung bekannt), sondern Hefte mit den Thesen, wobei höchstens ein Frontispiz die Broschüre schmückte. Aus Anlass seiner philosophischen Prüfung am 25. Juli 1707 hatte ein nicht weiter bekannter Albin Brillon de Jouy bei Picart ein solches Frontispiz in Auftrag gegeben. Es war von zwei Kupferplatten gedruckt: Die kleinere zeigt eine komplexe allegorische Szene, die von der größeren gerahmt und mit einer ausführlichen Bild-erklärung versehen wurde (die beiden Personifikationen der ‚Theoria‘ und ‚Praxis‘ im Rahmen sind aus Ripas *Iconologia* übernommen, wo sie seit der Ausgabe von 1618 in dieser Gestalt vorgestellt werden; vgl. Kat.Nr. IV.20). Den Text scheint dabei Picarts Freund Prosper Marchand verfasst zu haben (vgl. das handschriftliche Exemplar in Leiden, Universitätsbibliothek, Marchand MSS, Ms. 28, fol. 251). In den Wolken rechts erscheint die ‚nackte Wahrheit‘, die von Vater Chronos beschützt wird und vor der Minerva die Unwissenheit niederzwingt. Auf dieses Ziel wird die Schar der Philosophen von der personifizierten Philosophie hingewiesen – voran Descartes (mit einem Blatt zu seiner Theorie der *tourbillons* in der Hand), dem die vier antiken Meister Zenon (Erfinder der Logik), Sokrates (Erfinder der Moralphilosophie), Platon mit einer der legendären Bienen auf der Stirn (Metaphysik) und Aristoteles (Physik) folgen; dahinter sind die sieben Weisen und die Akademie in Athen zu sehen. In der vorderen Bildebene lagern – aus Raffaels *Schule von Athen* übernommen – zu Seiten der Attribute der Wissenschaften links



In multitudinē separavit eos, et immutavit vias eorum. Ecclesiasticus 1:7

LA VERITE RECHERCHEE PAR LES PHILOSOPHES.

LA PHILOSOPHIE représentée par une femme marquée d'un sceau, accompagnée et suivie de plusieurs Philosophes, les conduit à la connaissance de la VERITE.

Cette femme est ornée de différents attributs qui caractérisent les quatre parties de la Philosophie. Elle est couronnée d'étoiles, pour désigner la PHYSIQUE; Elle tient de la main droite un sceptre, pour représenter la MORALE; De l'autre elle soutient un serpent se mordant la queue, symbole de l'Éternité, ce qui désigne la METAPHYSIQUE; Et elle pose son pied sur une pierre, et touche, pour marquer la LOGIQUE, dont le but est de hausser le vrai d'avec le faux.

Entre les Philosophes dont elle est accompagnée, le premier qui lui est le plus à gauche, est le célèbre DES-CARTES, quelle conduit par la main, quand même on n'auroit pas pris son soin particulier de copier fidèlement son portrait, cette place favorite, qui lui est si légitimement due, le feroit aisément reconnaître. D'ailleurs, ses Tourbillons, qu'il tient à la main le démontrent si positivement, qu'on ne seroit pas susceptible de se méprendre.

Ceux qui la suivent de plus près, sont les Inventeurs, ou les Restaurateurs des quatre parties de la Philosophie. Le premier est ZENON ELEATE, Inventeur de la Logique, aux pieds duquel on voit le mortier dans lequel il fit pilé par l'ordre d'un Tyran, le second est SOCRATE, Auteur de la Morale, tenant dans sa main le Soma d'ATHANAS, lui-même à valoir son breuvage empoisonné. Le troisième est PLATON, remarquable par une des attitudes que l'on dit avoir fait lui-même sur ses livres au moment de sa naissance; c'est celui d'entre les anciens qui a le plus dignement parlé de l'immortalité de l'Âme et de la Divinité. Et enfin le quatrième est ARISTOTE, qui a traité la Physique avec le plus d'étendue, et que l'on peut facilement reconnaître par le Bacon et le bouc d'avant dont il se servoit pour étudier.

Derrière ces Philosophes, on aperçoit l'Assemblée des Sept SAGES à l'ACADEMIE d'ATHÈNES, sur le devant EPICURE réfléchit sur ses Atomes, et PYTHAGORE est appliqué sur ses nombres. De l'autre côté, sur la même ligne, DIOGENE, assis auprès de son tonneau, médite sur ses vices. Et dans l'enseignement, quantité de Philosophes se promènent et s'introduisent sous les arbres du LYCEE.

Sur une amorce escarpée de toutes parts, mais plus accessible du côté par lequel se présente DES-CARTES, on découvre la VERITE. Elle est représentée par une femme nue, posée sur son cul, tenant d'un pied le globe TERRESTRE, tenant de la main gauche un livre et une palme, et de la droite un Sceptre, quelle regarde fixement; ce sont autant de symboles qui désignent sa simplicité, sa stabilité, et son élévation au dessus des choses de la terre. Quelle seule doit nous servir, que c'est à ces lumières qu'il est glorieux de se soumettre, et que le grand jour ne l'efface point. Le TEMPS espère de devant elle les nuages qui la cacheroient aux yeux des Philosophes; et MINERVE, après avoir mis en fuite la PREVENTION, figurée par son casque abotiné qui se brèche les oreilles, procède avec indignation à l'IGNORANCE.

Quelques uns des rayons qui partent du Soleil que la Vierge tient à la main, percent au travers des nuages, et pénètrent jusques aux premiers sages de l'antiquité; mais le fort de la lumière se porte du côté de DES-CARTES, et les autres Philosophes, comme ils sont placés dans l'ordre des temps, et que ceux qui sont venus les derniers en perfectionne les découvertes et les connaissances qu'ils ont reçues de ceux qui les ont précédés, il a paru convenable, qu'ils fussent plus éclairés.

Sur le devant, deux petits anges tiennent une sphère selon le système de COPERNIC, et l'on voit à leurs pieds toutes sortes d'instruments propres à faire des expériences de Physique.

Cette vignette a été dessinée pour une Thèse de Philosophie soutenue par Monsieur BRILLON de JOUY le 25. Juillet 1707.

A Paris chez B. Picart rue St. Jacques au bout de Montfaucon.

Kat.Nr. IV.2
 „Die Wahrheit wird von den Philosophen gesucht“ (PICART 1707)

Diogenes vor seiner Tonne, rechts Epikur und Pythagoras. Zwar ist die gesamte Darstellung unter die Erscheinung des Namens Gottes (ΘΕΟΣ) gestellt, doch werden mit dem ‚Licht der Wahrheit‘ und Descartes als zentraler Philosophengestalt vor allem die Ideale der frühen Aufklärung ins Bild gesetzt, deren kritische Distanz zu den religiösen Riten das spätere Projekt der „Cérémonies“ mit ihrem Vergleich weltweiter Religionspraktiken überhaupt erst ermöglichte.

Trotz des Begleittextes, der jedes Detail zu erklären bemüht ist, wurde die Darstellung häretischer Tendenzen verdächtigt, wie in den *Nouvelles de la République des Lettres* (Août 1707, S. 232–235; vgl. dann Août 1708, S. 224–230) amüsiert berichtet wurde: Ein Professor glaubte in der Philosophie ein Kryptoporträt der Königin Christina von Schweden zu erkennen, vor allem aber schien ihm die ‚Unwissenheit‘ mit Eselsohren ein Spottbild auf Aristoteles und die Scholastik. Der Vorwurf wurde vom Erzbischof von Paris zwar ad acta gelegt, allerdings musste aus dem Thesenheft zur Disputation das Frontispiz entfernt werden – möglicherweise handelt es sich bei dem vorliegenden Exemplar um einen solchen herausgeschnittenen Stich; wahrscheinlicher aber fertigte Picart bereits zu diesem Zeitpunkt zusätzliche Abzüge seiner Werke (auf gutem Papier wie dem hier verwendeten), die er in eigenem Namen an Sammler verkaufte (wodurch der Stich mit seiner ausführlichen Erläuterung auch und wohl zumeist losgelöst von der Dissertation wahrgenommen wurde). Im Jahr darauf (laut der Datierung in Picarts Werkverzeichnis) legte Picart als eine Art Beschwichtigung einen komplementären Stich mit dem gleichen Rahmen auf, der die ‚Eintracht der Religion mit der Philosophie oder der Ratio mit dem Glaube‘ darstellte. In England sollte Picarts Descartes-Komposition dann wenig später überarbeitet und auf den Naturphilosophen Newton bezogen werden. UP

Lit.: HUNT/JACOB/MIJNHARDT 2010, S. 58–61; WYSS-GIACOSA 2006, S. 20 f.; FRITZ SAXL: *Veritas Filia Temporis*, in: Raymond Klibansky / Herbert J. Paton (Hrsg.): *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, S. 197–222.

IV.3

Der fiktive ‚Blick von außen‘ auf sich selbst

Charles Louis de Secondat de Montesquieu: *Oeuvres*, Bd. 5: *Lettres Persanes*, Kopenhagen / Genf: Philibert, 1765, kl. 8°
UB Heidelberg, G 3725 B RES

In der europäischen Literatur wird der Kunstgriff des fiktiven ‚Blicks von außen‘ zumindest seit dem späteren 16. Jahrhundert benutzt, um Zustände und Kultur in Europa kritisch zu reflektieren. Montaignes *Essais* (1580–1588), Giovanni Paolo Maranas *L'espion turc dans les cours des princes chrétiens* (1684), Malebranches *Entretien d'un philosophe chrétien et d'un philosophe chinois sur la nature et l'existence de Dieu* (1708) oder Jean Frédéric Bernards anonym erschienene *Reflexions morales satiriques & comiques, sur les Mœurs de nôtre siècle* (1711) liefern Beispiele dafür. Den größten Erfolg aber konnte Charles de Secondat, Baron de Montesquieu (1689–1755), mit seinen erstmals 1721 anonym und unter falschem Druckort (Hamburg statt Amsterdam) erschienenen, dann umgehend von der Zensur verbotenen, 1754 in erweiterter Fassung vorgelegten *Persianischen Briefen* verbuchen, die zu einem Schlüsseltext der Aufklärung werden sollten und angeblich allein im Jahr der Erstauflage 16 nicht autorisierte Nachdrucke erfuhr. Ab 1759 existierte dann auch eine deutsche Übersetzung von Friedrich von Hagedorn. Von den vielen Nachahmungen seien hier nur des Marquis d'Argens' *Chinesische* (1739–1740) und *Jüdische Briefe* (1735–1737) genannt.

Für die fulminante Rezeption von Montesquieus Büchlein war sicher auch verantwortlich, dass Montesquieu seine Kritik aus ‚globaler Perspektive‘ in der beliebten Form des Briefromans und mit orientalisch-exotischen Versatzstücken (etwa Haremsdamen) anlegte, die spätestens seit der Übersetzung der *Geschichten aus Tausend und einer Nacht* (1704–1708) in Mode waren. Geschildert wird in 161 Briefen die Reise des persischen Edelmanns Usbek und seines Begleiters Rica, die angeblich 1711 Isphahan verlassen, über die Türkei und Italien nach Frankreich gelangen und sich dann bis 1720 zumeist in Paris aufhalten. Über ihre Erlebnisse und Beobachtun-

gen zu den religiösen, politischen und kulturellen Zuständen in Europa und insbesondere in Paris korrespondieren sie mit den Daheimgebliebenen – für den okzidentalen Leser entsteht über die dabei angestellten Vergleiche und Alteritäten des Orients eben die gewünschte kritische Distanz zur eigenen Kultur. Allerdings scheint Montesquieu gerade auch bei den Diskussionen des Geschlechterverhältnisses (etwa der fast grotesken Szene einer verhinderten Witwenverbrennung, Brief 125, oder dem finalen Freitod einer der Ehefrauen des Usbek, Roxane, Brief 161) das gegenteilige Extrem einer kritiklosen Idealisierung der außereuropäischen Kulturen verhindern zu wollen. UP

Lit.: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010; Winfried ENGLER: Die *Lettres Persanes* oder wie bei Montesquieu der Orient den Okzident erzählt, in: Sitzungsberichte der Leibnitz-Sozietät 80, 2005, S. 51–69; Robert CHARLIER: Montesquieus *Lettres persanes* in Deutschland. Zur europäischen Erfolgsgeschichte eines literarischen Musters, in: Effi Bölke / Étienne François (Hrsg.): Montesquieu. Franzose – Europäer – Weltbürger, Berlin 2005, S. 131–153; BALLASTER 2005; Friedrich WOLFZETTEL: Montesquieu, *Les Lettres Persanes* (1721/1754), in: Dietmar Rieger (Hrsg.): 18. Jahrhundert. Roman, Tübingen 2000, S. 41–84.

IV.4

(Abb. 55, Farbtafel 5)

Die Religionsgeschichte als Gemälde

Jacques BASNAGE / Abraham ALEWYN: Groot Waerelds Tafereel, Amsterdam: Lindenberg, 1707, gr. 4°

UB Heidelberg, Q 550-5-5 Folio RES

„Das große Welt-Gemälde“ – dieser Titel ist Programm. Stammten die Texte dieses Buches zwar aus der Feder des berühmten Predigers, Historikers und Diplomaten Jacques Basnage (1653–1723) und des renommierten Poeten Abraham Alewyn, so dürften die meisten Leser doch nicht deshalb nach dieser Darstellung der Heilsgeschichte gegriffen haben, sondern wegen der spektakulären, aus über hundert Stichen bestehenden Bebilderung durch Romeyn de Hooghe, dem vielleicht vielfältigsten und produktivsten Buchillustrator des späten ‚Goldenen Zeitalters‘ der Niederlande. Der gewaltige

Folioband wurde trotz seines Preises zu einem veritablen Bestseller, der nur ein Jahr nach der Erstveröffentlichung in der dritten Auflage gedruckt wurde; insgesamt lassen sich bis 1721 mindestens acht Ausgaben nachweisen sowie eine Übersetzung ins Französische. Vom Erfolg zeugt auch, dass de Hooghe 30 Jahre später mit einem selbst getexteten Buch (*Hieroglyphica*, 1735) das Muster der „Groot Waerelds“ praktisch eins zu eins wiederholte.

Das Buch ist letztlich eine historisch-kommentierte Darstellung der Heilsgeschichte. Eingeleitet wird es von einem kleinen Essay Basnages über die Grundsätze des Glaubens, die Wesenheit Gottes und der Heiden, und einer theologischen Quellenkunde, die die „Göttlichkeit der Schriften Moses und der Propheten“ gegen die Überlieferung der übrigen orientalischen Völker absetzt.

Kernstück sind aber die Stiche de Hooghes, die in jeweils halbseitigen Simultanbildern die biblische Historie darstellen. Zwar ist in den Bildern die illustrierte biblische Referenzstelle notiert, dennoch überrascht das Verhältnis von Text und Bildern, denn letztere sind keineswegs Illustrationen des Geschriebenen, sondern genau umgekehrt: Der Text Basnages leistet eine „Auslegung der Abbildung“. Auch die unter die Illustrationen gesetzten Gedichte Alewyns sind nicht Textvorlage, sondern gewissermaßen eine Rückübersetzung der Komposition de Hooghes in Sprache: sie sind ihre „dichtkundige verklaaring“. Mit den Historienbildern de Hooghes wird hier in einem allegorischen Auslegungsmodus umgegangen, so dass letztlich die gesamte Weltgeschichte als Allegorie präsentiert wird – dementsprechend ist auch die Komposition des Frontispiz zu verstehen, in dem vor der durch den Heiligen Geist enthüllten Personifikation des christlichen Glaubens Vertreter verschiedenster Völker niederknien. Hier präfiguriert sich vielleicht eine Vorstellung von Geschichte als „poetischer Denkart“, wie sie wenig später durch Autoren wie Giambattista Vico und Antoine Court de Gébelin (Kat.Nr. I.8) propagiert wird. HCH

Lit.: Henk VAN NIEROP u.a. (Hrsg.): Romeyn de Hooghe. De verbeelding van de late Gouden Eeuw, Zwolle 2008.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/basnage1707>>

IV.5

Gegengeschichte des Glaubens

Pierre JURIEU: *Histoire critique des dogmes et des cultes, bons & mauvais, qui ont été dans l'Église depuis Adam jusqu'à Jesus-Christ*, Amsterdam: L'Honoré, 1704, lex. 8°

UB Heidelberg, Q 753 RES

Als der protestantische Pfarrer und Theologieprofessor Pierre Jurieu (1637–1713) 1704 dieses Alterswerk veröffentlichte, hatte er sich längst europaweit den Ruf eines theologisch wie politisch kontroversen Scharfmachers und radikalen Apologeten der Reformation erarbeitet.

Die *Histoire critique* bietet eine Institutionengeschichte der Kirche, die in vier Abschnitten erzählt wird: Der erste behandelt die Sitten zur Zeit der Patriarchen bis hin zu Moses, der zweite widmet sich Geschichte und Bräuchen des Alten Bunds, der dritte handelt von falschen Kulturen, oder genauer, den „Idolatrien, derer sich die jüdische Kirche schon bald nach ihrer Geburt schuldig gemacht hat“, und der vierte verfolgt die Herkunft und Fortdauer genannter Idolatrien bei weiteren orientalischen Völkern. Im Sinne einer ‚kritischen Historie‘ bietet Jurieu dabei keine kommentierte Nacherzählung der biblischen Geschichte. Es geht vielmehr um eine Analyse der Sittlichkeit und Rechtgläubigkeit des Personals des Alten Testaments – wobei Jurieu, wie eben genanntes Zitat schon andeuten mag, den Juden ein durchaus antisemitisch motiviert scheinendes, verheerendes Zeugnis ausstellt.

Ab dem *Exodus* spätestens ist ihm Gottes Volk gänzlich dem Irrglauben verfallen. Schlimmer noch sei es nach der Rückkehr nach Kanaan geworden, wo die Juden die Götter der dort ansässigen, orientalischen Stämme übernommen hätten. Ganze biblische Bücher, *Richter* und *Könige* etwa, werden in Folge dessen als ketzerisch verworfen. Mit kaum verhohlener Abneigung polemisiert er gegen die jüdischen Theologen und Talmudgelehrten, die in ihrem Bemühen, die eigenen Sünden zu rechtfertigen, nur den Sinn der Schrift verdunkelten.

Gleichwohl beweist Jurieu bisweilen unerwartete analytische Feinheit, so etwa bei der Unter-



Kat.Nr. IV.5

Die Stufen der Glaubensgeschichte (JURIEU 1704, Frontispiz)

scheidung des kultischen Gebrauchs von Bildern. Im Mindesten die Griechen und Römer beurteilt er positiv, weil ihnen zugestanden wird, die Bilder nur als Zeichen der Erinnerung gebraucht zu haben. Andere Kulte dagegen – u. a. auch die der Katholiken – glauben den Gott qua Weihe im Werk präsent zu haben. Manche Heiden halten das Werk aber auch ganz für einen Gott – womit auch hier wieder die Juden, die mit dem Goldenen Kalb eben diese, ganz schreckliche Sünde begangen hätten, in Jurieus Werteskala den niedrigsten Platz einnehmen.

Das Frontispiz kündigt dabei in kleinen Szenen die ersten drei Stufen von Jurieus ‚Glaubensgeschichte‘ an: Adam und Eva bis zum Opfer des Noah nach der Sintflut, das Judentum mit dem von Moses und wohl Aaron flankierten Tempel, schließlich Beispiele heidnischer Götzendienerei.

HCH

Lit.: Robin J. HOWELLS: Pierre Jurieu. Antinomian Radical, Durham 1983.

IV.6

Ökumenischer Apologet

David NERRETER: Schau-Platz der streitenden doch unüberwindlichen christlichen Kyrchen, Nürnberg: Endter, 1707, gr. 4°

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Theol.oct.12803

Der *Schau-Platz der streitenden christlichen Kyrchen* zeigt als Frontispiz eine auf einem Felsen errichtete Kirche in unruhiger See, die den Kanonenschüsse umhertreibender großer Segelschiffe trotz. Vom Himmel stürzen Pfeile tragende und Feuer speiende drachenähnliche Teufelswesen herab. Von der die Kirche umgebenden Strahlengloriole werden sie abgehalten, auf diese einzustürzen. Rechts steigen aus dem Riesenmaul eines Seeungeheures weitere dämonische Flügelwesen hervor, die die verschattete Felsenseite angreifen. Links des Szenarios markiert ein Nymphenreigen den Übergang in ruhigere Gewässer im Hintergrund, bis zum Extrem absoluter Meeresstille am Horizont. „Der auff dem Fels des Heils, als Christentum baut allein“ [...] ist sicher vor dem „Daifelsheer, das Fleisch und auch die Welt mit reger Flut und Glut beständig auff sie bellt und ihre Wut gebraucht von allen Höllen-Pforten, sowohl mit List und Lust als schwehrer Plag und Last.“ Die Beschreibung des Titelkupfers basiert auf jenen Versen des Matthäus-Evangeliums, in denen Petrus als Fels bezeichnet wird, auf dem die Kirche gebaut wird.

David Nerreter (1649–1726) war studierter Theologe und bildete sich auf längeren Studienreisen in Nord-Osteuropa weiter, bevor er ab 1685 in seiner Heimat Nürnberg als Diakonikus berufen wurde. Dort entstand von 1700 bis 1707 eine Triologie religionshistorischer Schriften, die sich interreligiös mit jüdischen, islamischen und auch heidnischen Traditionen auseinandersetzten; ebenfalls lieferte er die erste deutsche Koranübersetzung. Als Ausgangspunkt seiner kritischen Überlegungen benennt er *Pansebeia. Or, a View of all Religions in the World* von 1664, eine Schrift des englischen Gelehrten Alexander Ross (vgl. Kat.Nr. I.9). Das vorliegende Werk ist Friedrich I. von Preußen (1657–1713) gewidmet. Ab 1709 war Nerreter in Pommern Generalsuper-



Kat.Nr. IV.6

Die christliche Kirche widersteht in stürmischer See den Angriffen von Monstern (NERRETER 1707, Titelblatt)

intendent im preußischen Dienst. Sein Anliegen einer Überwindung der Kirchenspaltung sowie der Einigung aller Christen in dem „seeligmachenden Wort Gottes“, dem apostolischen Glaubensbekenntnis, entspringt seiner pietistischen Gesinnung. Seine die außerchristlichen Religionen beschreibenden Abhandlungen sind vor dem Hintergrund seiner seelsorgerischen Absicht zu beurteilen, ebenso lassen auch die Ausführungen Nerreters trotz ihrer zum Teil ökumenischen Tendenzen keinen Zweifel an der in seinen Schriften formulierten Apologetik des Christentums. TJ

Lit.: Friedrich W. KANTZENBACH: David Neretter, sein „ökumenischer“ Katechismus und seine Wiedervereinigungsideen, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg 63, 1976, S. 9–349; WIESSNER 1954.

IV.7

Ein Sultan mit Tiara

Theodoros SPANDUGINOS: *Der Türcken heym-
ligkeyt*, Bamberg: Georg Erlinger, 1523, 4°
Bayerische Staatsbibliothek München, 4° Turc. 72

Der Traktat des Theodoros Spanduginos (ca. 1455/60–nach 1538) ist einer der ersten in Europa gedruckten Texte, der sich ausführlich mit der Geschichte der osmanischen Dynastie beschäftigt. Die Urversion des bis 1538 vom Autor mehrfach redigierten Textes entstand 1503 während eines Aufenthaltes in Konstantinopel und wurde 1512 dem französischen König Ludwig XII. gewidmet. Spanduginos verkehrte in internationalen Kreisen und hatte familiäre Verbindungen zum Kaiserhaus der Cantacuzenos in Trapezunt, zum Hochadel in Serbien, zu Patriziern in Venedig und selbst zum Haus der Osmanen. Spätere Fassungen seiner Schrift widmete er Papst Leo X. und Heinrich von Valois, dem späteren Heinrich II. von Frankreich, wohl mit der Intention, die Herrscher zu einem Kreuzzug gegen die Osmanen zu bewegen.

Die erste gedruckte Fassung des Werkes erschien 1519 in Paris mit dem Titel *La genealogie du grant Turc present regnant*. Die vorliegende deutsche Ausgabe bietet eine stark gekürzte Version des Textes und beschränkt sich auf eine Beschreibung des Sultanhofes, der „Kirche“ und der Begräbnis- und Hochzeitsriten. Umfassendere Editionen erschienen 1550 in Lucca und 1551 Florenz. 1560 nahm der Venezianer Francesco Sansovino den Text Spanduginos in sein historisches Kompendium *Historia universale dell' origine et imperio de Turchi* auf.

Die deutsche Edition von 1523 enthält lediglich einen figürlichen Holzschnitt. Direkt unterhalb des Buchtitels zeigt er einen vor seinem aufgeschlagenen Zelt thronenden Herrscher in einer Landschaft mit Heerlager. Die zentrale Figur hat einen langen in zwei Spitzen endenden Bart und hält mit Schwert und Szepter betont große Insignien in den Händen. Im frühen 16. Jahrhundert war es – meist mangels besserer Vorlagen – keineswegs ungewöhnlich, die Sultane in europäischer Gewandung und Ornat zu präsentieren. Auffallend ist hier jedoch die hohe kuppelförmige Kopfbede-

Der Türcken heymligkeyt.

Ein New möglich büchlein von der Türcken vspprung/
pollicey/ hoffyeten/ vnd gebreuchen/ in vnd auffser den zeit-
ten des Kriegs/ mit vil andern warhafftegen lustigen
anzygen/ durch Theodorum Spanduginum
Contacufinum von Constantinopel/ weylant
beyflicher heilicheyt/ Leon dem. r. in welsch-
er sprache beschriben zugefchickt/ vnd
in newligkeyt durch Casper vom
Aufes in ein gemein teutsch
gezogen. M. D. xxiii.



Parvus sum sed iucundus.

Kat.Nr. IV.7

Der thronende Sultan im Heerlager (SPANDUGINOS
1523, Titelblatt)

ckung des Sultans, die mit ihren gut erkennbaren drei Kronreifen an die päpstliche Tiara erinnert. Mit dieser Kopfbedeckung sollte wohl versinnbildlicht werden, dass der Sultan neben der weltlichen auch die geistliche Herrschaft beanspruchte. Tatsächlich fertigten venezianische Goldschmiede neun Jahre später eine vergleichbare Kopfbedeckung für den osmanischen Sultan. AS

Lit.: Martin JACOBS: *Islamische Geschichte in jüdischen Chroniken*, Tübingen 2004.

IV.8

Wissenstradierung und Erneuerung

LAONICUS CHALCOCONDYLES: *L' Histoire De La
Decadence De L'Empire Grec Et Establissement
De celui des Turcs*, 2 Bde., Paris: Courbe, 1662,
gr. 4°

UB Heidelberg, B 9226-5 Folio RES

Das zweibändige Werk enthält eine Zusammenstellung verschiedener Schriften zum Osmanischen Reich. Den Grundstein der Kompilation bildet das Werk des griechischen Historikers

Laonicus Chalcocondyles (1427/30–um 1490), der die Ereignisse vom Beginn der osmanischen Dynastie 1298 bis kurz vor seinem Tod in zehn Büchern beschrieb. Seine Geschichte des Hauses Osman wird im ersten und zweiten Band des vorliegenden Werkes von zwei französischen Autoren bis in das Jahr 1661 fortgeschrieben. Darüber hinaus bietet der zweite Band eine Schilderung des Serail durch den französischen Hofhistoriker Michel Baudier, eine mit Kupferstichen versehene Beschreibung der ‚Stände‘ der osmanischen Gesellschaft sowie abschließend die Prophezeiung vom kommenden Untergang der Hohen Pforte durch zwei byzantinische Kaiser. Dass der französische Herausgeber für die Schilderung der frühen Jahre der Osmanen auf den Text Chalcocondyles zurückgriff, ist nicht verwunderlich. Nach Chalcocondyles Tod diente

seine Arbeit vielen Autoren als Quelle. Sowohl Theodoros Spanduginos (Kat.Nr. IV.7) als auch Francesco Sansovino (1560) stützen sich für ihre Werke auf die Aufzeichnungen des Hellenen. Erste gedruckte Fassungen erschienen zunächst in lateinischer Übersetzung 1556 und 1562 in Basel. Später folgten 1567 in Paris und 1578 in Frankfurt die ersten Ausgaben in Französisch und Deutsch. Der Text zeichnet sich durch seine erstaunliche Neutralität aus. Obwohl Chalcocondyles ein Zeitzeuge des Falls von Konstantinopel im Jahr 1453 war und nach der Übergabe Mistras an die Osmanen wohl selbst seine Heimat verlassen musste, war er einer der ersten Autoren, welche die Erfolge der Osmanen nicht als eine Strafe Gottes deuteten, sondern mit den Tugenden in Zusammenhang brachte, die er den Osmanen durchaus zusprach.

Die Sultane erscheinen hier zu Beginn der Kapitel nicht, wie noch in einigen Drucken des 16. Jahrhunderts, in Bildnissen von ‚gorgonenhafter‘ Hässlichkeit, sondern als ehrwürdige Gestalten. Jedoch ziehen die in Versen verfassten Bildunterschriften die Würde der Sultane in Zweifel. Für die Illustrationen der osmanischen Ämter und Gesellschaftsstände im zweiten Band wurden ebenfalls qualitätsvolle Vorlagen verwendet. Für sie griff der Herausgeber auf die Kupferstiche aus Nicolas de Nicolays *Quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales* (1567) zurück. AS

Lit.: SPEROS VRYONIS: *Studies on Byzantium, Seljuks, and Ottomans*. Reprinted Studies, Malibu 1981.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/laonicus1662ga>>



Kat.Nr. IV.8

Bildnis des Sultans Ibrahims (LAONICUS CHALCOCONDYLES 1662, Bd. 2, S. 166)

IV.9

Religion als Werkzeug der Tyrannei

PAUL RYCAUT: *Die Neu-eröffnete Ottomannische Pforte*, Augsburg: Kroninger & Göbel, 1694, 4° UB Heidelberg, B 9244 Folio RES

Die von dem Augsburger Johann Jacob Schöning gedruckte *Neu-eröffnete Ottomannische Pforte* enthält die Übersetzung zweier Werke des englischen Diplomaten Sir Paul Rycout (1629–1700). Das erste, *The Present State of the Ottoman Empire* (London 1667), bietet einen Überblick über



Kat.Nr. IV.9
Allegorie auf die Herrschaft des osmanischen Sultans (RYCAUT 1694, Titellkupfer)

die Struktur des osmanischen Staates, wobei das Hauptinteresse des für den englischen Hof in Konstantinopel und Smyrna arbeitenden Rycaut der Politik des Reiches galt. Das zweite, im Original *The History of the Turkish Empire* (London 1679), bietet auf der Basis des Geschichtswerks des venezianischen Gesandten Giovanni Sagredo (1616–1691), eine vollständige Beschreibung der osmanischen Dynastie, die reich mit Bildnissen der jeweiligen Sultane sowie mit Darstellungen von einzelnen historischen Begebenheiten und Anekdoten illustriert ist.

Vor allem in *The Present State of the Ottoman Empire* wird mehrfach die Augenzeugenschaft Rycauts hervorgehoben, dessen Beschreibung tatsächlich zu den besten zeitgenössischen Quellen über das Osmanische Reich gehörte und auch im 18. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Sprachen aufgelegt wurde. Der über weite Strecken objektive Bericht, der mit der religiösen Toleranz der Osmanen unter anderem ein Thema betont, dem in der Aufklärung besonderes Interesse galt, wird jedoch dann wertend, wenn es darum geht, die Herrschaft der Sultane als Tyrannei zu beschreiben. Die „osmanische Tyrannei“ versuchte Rycaut deutlich von seinem Ideal der Monarchie abzuheben.

In diesem Sinne ist auch der komplexe allegorische Kupfertitel aufschlussreich, der eingangs des Buches von einem Gedicht erläutert wird. Dargestellt ist die Herrschaft des osmanischen Sultans, die in der zentralen Frauenfigur als „unbeschränkte Macht der grausamen Tyrannen“ charakterisiert wird. Zwecks dieser unumschränkten Herrschaft sei auch die islamische Religion erfunden worden, die in der linken Frauenfigur personifiziert und wie folgt beschrieben wird: „Was List und Tyranny in ihrem Rath geschlossen / Das nennt man Gottes Schluß den niemand ändern kan[n]: Wer willig Guth und Blut / nach diesem Schluß vergossen / Der langet Spornen-Streichs im Paradies-Feld an.“

AS

Lit.: Linda T. DARLING: Ottoman Politics through British Eyes. Paul Rycaut's „The Present State of the Ottoman Empire“, in: *Journal of World History* 5/1, 1994, S. 71–97.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rycaut1694ga>>

IV.10

Ethnographie im Dienst der Propaganda

Michele FEBURE: *Teatro Della Turchia*, Bologna: Recaldini, 1683, 8°

UB Heidelberg, A 3542-8 RES

Der Kapuzinermissionar Michele Febure (geb. 1640) – oder jener Autor, der sich dieses Pseudonyms bediente – gehört hinsichtlich seiner Schilderung des Osmanischen Reiches im *Teatro della Turchia* wohl zu den traditionellsten Autoren seiner Zeit. Nach eigenen Angaben hat Febure in diesem Buch die Informationen versammelt, die er während seiner 18 Jahre andauernden Reisen im südöstlichen Mittelmeerraum und im Nahen Osten nicht zuletzt dank seiner Kenntnis orientalischer Sprachen habe erwerben können.

Der Leser wird jedoch nicht mit einer differenzierten Studie konfrontiert, denn das in dem Buch vermittelte Wissen ist dem einzigen Zweck untergeordnet, den ruinösen Zustand des Osmanischen Reiches zu illustrieren. In geradezu penetranter Art lässt Febure fast alle seine 33 Kapitel mit dem Begriff „Disordine“ beginnen, um keinen Zweifel an der „Unordnung“ aufkommen zu lassen, welche in Institutionen des Osmanischen Reiches herrsche.

Der propagandistische Ton dieses Kreuzzugsaufrufs lässt zwar den ethnographischen Wert des Buches in den Hintergrund rücken. Die polemische Einschätzung der Lage mag jedoch insofern bemerkenswert erscheinen, als das Osmanische Reich tatsächlich nur wenige Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Buches (Mailand 1681) eine Phase militärischen Niedergangs erlebte und große Gebietsverluste hinnehmen musste.

Der Autor verzichtet bewusst auf jedweden Schmuck des Buches, sei er rhetorischer oder buch künstlerischer Natur, da dieser ihm für einen Roman und zur Unterhaltung angemessen erscheine, nicht jedoch für ein Geschichtswerk, dem es um die Wahrhaftigkeit des Inhaltes gehe: „Stimo piu l'essere veridico, e basso nello stile, che sollevato, e poco fedele.“ (Ich schätze es höher ein, wahrhaftig und niedrig im Stil zu sein, als erhaben und wenig wahrheitstreu.) AS

Lit.: Giacomo SABAN: Sabbatai Sevi as Seen by a Contemporary Traveller, in: *Jewish History* 7/2, 1993, S. 105–118; P. Clemente da TERZORIA: Jean Baptiste de St. Aignan. Il vero autore del „Teator della Turchia“ e „Stato Presente della Turchia“, in: *Collectanea Franciscana* 3, 1933, S. 384–395.

IV.11

Islam im Spiegel

Adriaan REELANT: *Zwey Bücher von der türckischen oder mohammedischen Religion*, Hannover: Förster, 1716, kl. 8°

UB Heidelberg, Q 6910 RES

Dieses hier in einer deutschen Übersetzung präsentierte Werk enthält die wohl unvoreingenommenste Darstellung des Islam in der europäischen Aufklärung. Sie erschien erstmals 1705 unter dem Titel *De Religione Mohammedica libri duo* in Utrecht und wurde von dem dortigen Professor für Arabistik, Adrian Reland (auch Adriaan Reelant) (1676–1718) verfasst. Relands Anliegen war es, die vielen Fehlteile über den Islam, die sich in der europäischen Literatur fanden, durch die Übersetzung und Erläuterung primärer Quellen zu entkräften. Das erste Buch präsentiert die Übersetzung einer arabischen Religionsunterweisung. Im zweiten Buch diskutiert Reland in verschiedenen Paragraphen gezielt einige in Westeuropa gängige Vorstellungen zum Islam. So widerlegt er etwa, dass die Muslime sich Gott als körperliches Wesen vorstellten, oder dass sie glaubten, sich mit ihren Gebetswaschungen von den Sünden zu reinigen.

Die zweite von Reland überarbeitete lateinische Ausgabe, die 1717 ebenfalls in Utrecht erschien, wurde mit Bildtafeln ausgestattet. Diese zeigen sich hinsichtlich ihrer Sujets und Machart ebenso nüchtern und von aufklärerischem Anspruch geprägt wie der Text. Enthalten sind eine diagrammatische Genealogie Mohammeds, eine Darstellung der Gebetsriten der Muslime und Ansichten der Hagia Sophia in Konstantinopel und der Kaaba in Mekka. Die meisten dieser Bilder wurden Vorbildlich für spätere wissenschaftliche Publikationen zum Islam.

Die ausgestellte erste deutsche Übersetzung wurde jedoch anders illustriert. Während Reland in



Kat.Nr. IV.11

Angebliches Bildnis Mohammeds (REELANT 1716, Frontispiz)

der selbst redigierten Fassung wohl bewusst auf eine bildliche Darstellung Mohammeds verzichtete, erscheint sein vermeintliches Bildnis hier als Frontispiz. Der Illustrator Gabriel Uhlig griff auf den Kupferstich in Nerreters *Moschea* (Kat.Nr. IV.12) zurück, wandelte ihn jedoch leicht ab und versah ihn mit einem neuen Text. Neben der Verurteilung Mohammeds als „Lügendeist“ warnt die Bildunterschrift davor, dass auch die Kritiker des Propheten der Wahrheit verpflichtet bleiben müssten, um nicht ihren Ruf zu verlieren. So wie Reland in seinem Werk den christlichen Autoren die bewusste Verbreitung falscher Aussagen über den Islam vorwirft, so blickt Mohammed den Leser hier aus einem theatralisch inszenierten Bildnis an, dessen Form wohl nicht zufällig an einen Spiegel erinnert. AS

Lit.: Alastair HAMILTON: Adrianus Reland (1676–1718). Outstanding orientalist, in: Hervé Jamin (Hrsg.): *Zes keer zestig. 360 jaar universitaire geschiedenis in zes*

biografieën, Utrecht 1996, S. 22–31; Michel BASTIAENSEN: Adrien Reland et la justification des études orientales (1701), in: Roland Mortier / Hervé Hasquin (Hrsg.): Études sur le XVIIIe siècle, Brüssel 1974, S. 13–28.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/reelant1716>>

IV.12

Quellenkritik als Methode der Aufklärung

David NERRETER / Alexander ROSS: Neu eröffnete mahometanische Moschea, Nürnberg: Ender, 1703, kl. 8°

UB Heidelberg, 2008 C 1559 RES

Die „Neu eröffnete mahometanische Moschea“ des evangelischen Theologen und *poeta laureatus* David Nerreter ist eine Art Kompendium des islamischen Glaubens. Neben der Abhandlung der wichtigsten Glaubensfragen und Riten im ersten Teil enthält das Buch eine vollständige Übersetzung des Korans in die deutsche Sprache. Nerreter, der selber des Arabischen nicht mächtig war, bemühte sich jedoch um die besten verfügbaren Quellen. Für die Diskussion der islamischen Religion bediente er sich Alexander Ross' *Pansebeia* (1655), dessen Angaben er aber mit Blick auf neuere Erkenntnisse kritisch prüft, so dass der ursprünglich 18 Seiten umfassende Traktat bei Nerreter ganze 504 Seiten einnimmt. Als Vorlage für die Übertragung des Korans diente Ludovico Marraccis lateinischer *Alcorani Textus Universus* von 1698, der damals die mit Abstand genaueste Übersetzung war.

Wohl wegen des mit über 1.200 Seiten enormen Umfangs verzeichnete Nerreters *Moschea* keine große Nachfrage am Buchmarkt. Zwar soll das Buch 1733 als *Die Mahomedanische Religion Historie* erschienen sein, von dieser Ausgabe lässt sich jedoch kein Exemplar nachweisen. Erst 1800 wurde es mit dem Titel *Ueber muhamedanische Religion, deren Secten, Gebräuche, Feste, geistliche Orden* in Elberfeld beim ‚Comptoir für Litteratur‘ erneut aufgelegt.

Neben einigen Illustrationen, die islamische Geistliche zeigen, präsentiert die *Moschea* auch ein vermeintliches Porträt Mohammeds. Wie in den früheren Bildern wird auch hier das Gesicht des Propheten mit einer moralischen Verurtei-



Kat.Nr. IV.12

Angebliches Bildnis Mohammeds (NERRETER / ROSS, 1703, Taf. nach S. 44)

lung verknüpft. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Bildunterschrift „der Falsche Prophet“ mit ihren gotischen Lettern in einem starken Kontrast zu dem in römischer Kapitale geschriebenen Namen des Propheten steht. Trotz des weiterhin negativen Urteils über Mohammed scheint es, als werde hier erstmals die Relativität der eigenen Sichtweise, ihre Abhängigkeit von Zeit und dem eigenem Standpunkt, in Bezug auf den Islam sichtbar. AS

Lit.: Hartmut BOBZIN / Peter M. KLEINE (Hrsg.): Glaubensbuch und Weltliteratur. Koranübersetzungen in Deutschland von der Reformationszeit bis heute, Arnsberg 2007, S. 27; Renate JÜRGENSEN: Melos conspirant singuli in unum. Repertorium bio-bibliographicum zur Geschichte des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg, Wiesbaden 2006.

IV.13

Propheten-Vita als Gesellschaftskritik

Humphrey PRIDEAUX: *La vie de Mahomet, où l'on découvre amplement la verité de l'imposture*, Amsterdam: George Gallet, 1698, 8°
 UB Heidelberg, 2011 C 5684 RES

Der Autor Humphrey Prideaux (1648–1724), ein anglikanischer Geistlicher, gibt vor, in dieser Biographie das Leben Mohammeds neu zu bewerten und dabei mit den erfundenen Geschichten der christlichen Apologeten des Mittelalters aufzuräumen. Zwar lehnt er einige der Mohammed angegedichteten Erzählungen als unglaubwürdig ab, jedoch beschränkt sich Prideauxs Quellenauswahl weitgehend auf die traditionellen christlichen Autoren. Ziel der antiislamischen und polemischen Darstellung war es auch nicht, neues Wissen über Mohammed zu verbreiten. Prideauxs eigentliche Intention war ein Angriff gegen zeitgenössische aufklärerische Glaubensvorstellungen; vor allem gegen die der Deisten. Die Lebensbeschreibung Mohammeds dient dabei im Wesentlichen als Beispiel für die Gefahr und die Verderblichkeit religiöser Abweichungen. Unmittelbar nach der Biographie folgt in der ersten Ausgabe des Buches daher auch ein offener „Brief an die Deisten“.

The True Nature of Imposture fully Displayed in the Life of Mahomet, wie die englische Originalfassung von 1697 hieß, war Prideaux' erfolgreichstes Buch und übte großen Einfluss auf die populären Vorstellungen des Islam. Selbst Voltaire ließ sich für sein Theaterstück *Le fanatisme ou Mahomet le Prophète* (1741) von diesem Buch anregen. Bereits im 17. Jahrhundert wurde es fünfmal aufgelegt und erschien bis ins 19. Jahrhundert in zahlreichen Editionen.

Die ausgestellte französische Übersetzung des hugenottischen Buchhändlers George Gallet wurde erstmals mit zehn ganzseitigen Kupferstichen versehen. Die Bilder zeigen mit großer Dramatik, aber nicht frei von Ironie, Ereignisse aus dem Leben Mohammeds. Der pseudo-orientalische Pomp der Szenerien verleiht den Darstellungen dabei bisweilen den Eindruck von Theaterkulissen. Ähnlich wie im Text, in dem die Beschreibung des vermeintlichen Religionsbetrügers Moham-

meds, dazu dient, vor zeitgenössischen Glaubensabweichungen zu warnen, so erscheint das Leben des Propheten auch in den Illustrationen, wie ein Spielfeld von als Orientalen verkleideten Europäern. Bemerkenswerterweise zieren dieselben Kupferstiche auch die erste gemeinhin als pro-islamisch bewertete Mohammed-Biographie des französischen Radikalaufklärers Conte de Boulainvillier, die 1731 ebenfalls in Amsterdam erschien. AS

Lit.: ROLING 2008, S. 61–76; HOLT 1962, S. 290–302.
 <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/prideaux1698>>

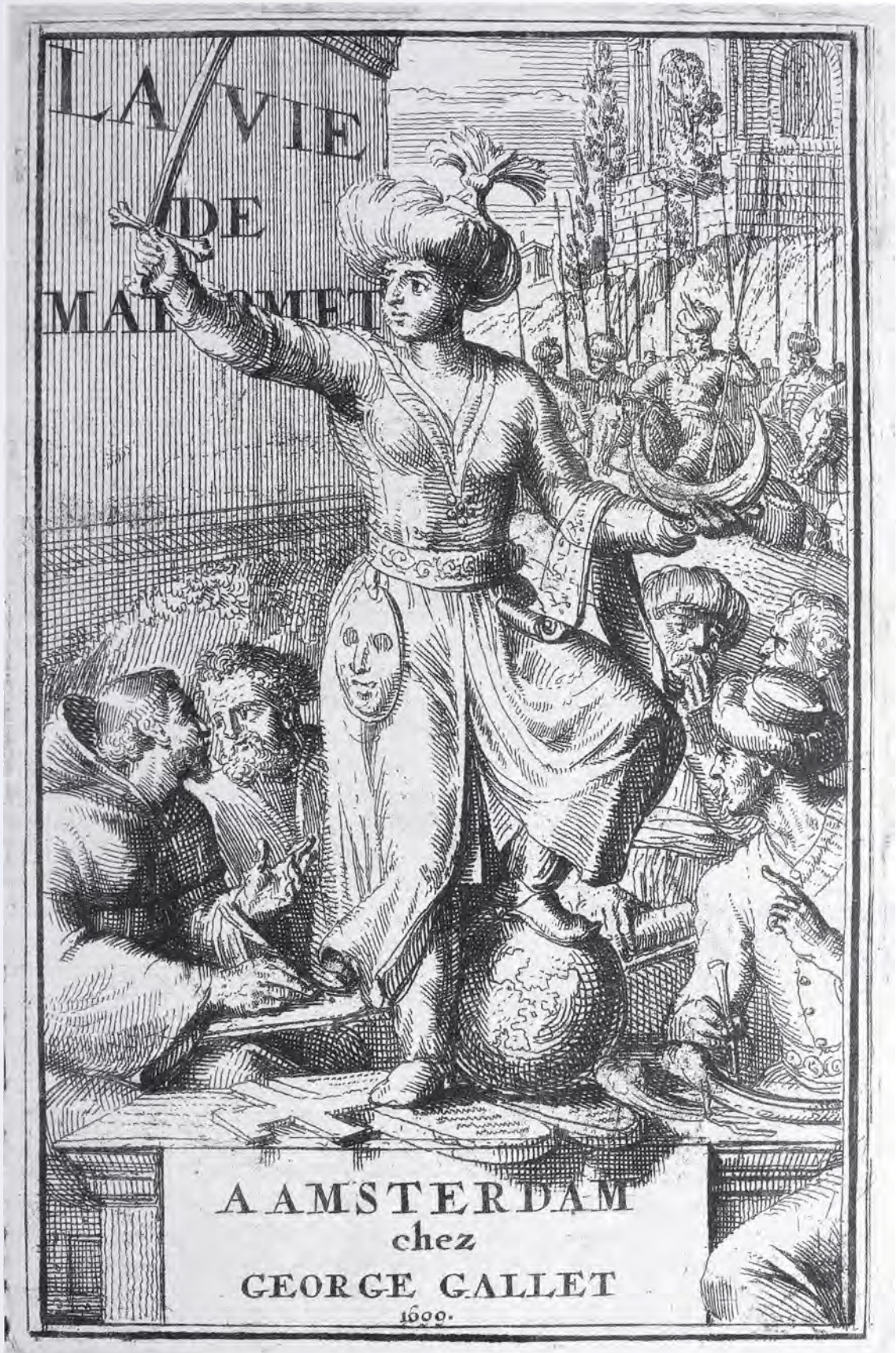
IV.14

Die erste islamische Mohammed-Vita im Druck

a) Abu-'l-Fidā' Ismā'īl Ibn-'Alī / Jean GAGNIER (Übers.): *De Vita, Et Rebus Gestis Mohammedis, Moslemicae Religionis Auctoris Et Imperii Saracenicæ Fundatoris*, Oxford: Sheldon, 1723, 4°
 UB Heidelberg, G 2213-25-3 Folio RES

b) Jean GAGNIER: *La vie de Mahomet*, 2 Bde., Amsterdam: Wetsteins & Smith, 1732, kl.8°
 UB Heidelberg, Q 6912-2 RES

Jean Gagniers Übersetzung der Mohammed-Biographie des ayyubidischen Historikers und Geographen Abū 'l-Fidā' Ismā'īl Ibn-'Alī (1273–1331) war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die wichtigste Quelle zum Leben des Propheten in Westeuropa. Das Manuskript der Biographie, das zudem einen Abriss der Menschheitsgeschichte bis zu den Kreuzzügen enthält, hatte der Oxforder Professor für Orientalistik Gagnier in der Bodleian Library ausfindig gemacht und 1723 in Arabisch und lateinischer Übersetzung publiziert. Erst 1732, auf Bitten von Freunden, habe Gagnier den Text ins Französische übersetzt und so einem breiterem Publikum zugänglich gemacht. Mit dieser ersten in Westeuropa vollständig publizierten arabischen Quelle zum Leben Mohammeds und mit seiner weitgehend auf Kommentare verzichtenden Übersetzung wollte sich Gagnier von den zeitgenössischen Tendenzen in der Schilderung des Islam absetzen. Einerseits kritisierte er, dass Autoren wie Prideaux (Kat.Nr. IV.13) Mohammed in ihrem religiösen Eifer falsch aburteilten, andererseits lehnte er auch die Gegenseite



Kat.Nr. IV.13
Angebliches Bildnis Mohammeds (PRIDEAUX 1698, Titelpuffer)



Kat.Nr. IV.14b

Mohammeds „Nacht der Bestimmung“ (GAGNIER 1732, Bd. 1, Frontispiz)

ab; wie den Grafen Henry de Boulainvillier, der seine Mohammed-Vita (1731) dazu nutzte, seine libertinären Ansichten zu vertreten und die Normen der christlichen Gesellschaft anzugreifen. Von Bedeutung sind auch die Frontispize, die den beiden Bänden der französischen Übersetzung von 1732 beigegeben wurden. Die ganzseitigen Kupferstiche zeigen zwei hinsichtlich ihrer theologischen und politischen Bedeutung herausragende Momente im Leben Mohammeds mit ebenfalls in Westeuropa völlig neuen Ikonographien. Der erste Band öffnet mit einer Darstellung der „Nacht der Bestimmung“ (*Laylatu 'l-Qadr*), in der Mohammed den Koran durch den Erzengel Gabriel übermittelt bekam. Der zweite Band zeigt Mohammed im Kreise seiner Anhänger, die vor dem erwarteten Feldzug gegen Mekka unter dem Baum Hodbâ ihre Treue zum Islam schwören. AS

Lit.: Ronald W. TOBIN: The sources of Voltaire's „Mahomet“, in: *The French Review* 34/4, 1961, S. 372–378.

IV.15

Ovids Metamorphosen

a) Publius OVIDIUS NASO / Jakob MICYLLUS (Hrsg.): *Metamorphoses*, Leipzig: Steinman, 1582, kl. 8°

UB Heidelberg, D 5368-35 RES

b) Publius OVIDIUS NASO / Giovanni Andrea DELL'ANGUILLARA (Übers.) / Giuseppe OROLOGI (Komm.) / Francesco TURCHI (Komm.): *Le Metamorfosi Di Ovidio*, Venedig: Giunti, 1592, Lex. 8°
UB Heidelberg, 82 A 10241 RES

c) Publius OVIDIUS NASO / Johann Georg SCHOCH (Hrsg.): *Kurtze Verfassungen über des Ouidii Verwandlungsbeschreibung*, Leipzig: Fuhrmann, 1652, kl. 8°

UB Heidelberg, Waldberg 2887 RES

d) Publius OVIDIUS NASO / Johann Ulrich KRAUS (Ill.): *Die Verwandlungen des Ovidii*, Augsburg: Krauß, 1700, 8°

UB Heidelberg, D 5387 RES

„Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht.“ Mit diesen Worten hat der Philosoph Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* die kontinuierliche Faszinationsgeschichte der *Metamorphosen* Ovids in der europäischen Geistes- und Kunstgeschichte charakterisiert. Und in der Tat dürfte es kaum einen zweiten Text geben, der wie die *Metamorphosen* das Wissen über die antiken Götter tradiert hat. Die *Metamorphosen* waren schon im Mittelalter Schullektüre und wurden als enzyklopädisches Werk, welches das gesamte Wissen über die Antike in poetischer Form enthält, gelesen, ja vor allem aber als mythologisches Nachschlagewerk benutzt. Dabei wurde zumeist die anspruchsvolle poetische Form des Hexametergedichts in fünfzehn Büchern vernachlässigt, welches die Verwandlungen und Liebschaften der Götter von der Schöpfung der Welt bis in die unmittelbare Gegenwart des Autors, also in die Zeit des Kaisers Augustus, als ein fortlaufendes Ringen um die Stabilität des Kosmos und der Weltordnung beschreibt, welche nur allzu oft davon bedroht ist, durch Grenzüberschreitun-



Kat.Nr. IV.15a

Pygmalion und Galatea (OVIDIUS NASO, 1582, S. 404)

gen von Göttern und Menschen wieder in das Chaos zurückzufallen, aus welchem die Welt zu Beginn aus den vier Elementen geformt worden war. In diese Metastruktur von der Vorzeit über die mythische bis in die geschichtliche Zeit hat Ovid auf äußerst kunstvolle Weise Hunderte von mythologischen Figuren und ihre Verwandlungsgeschichten eingeflochten. Das mythologische Wissen, welches die *Metamorphosen* enthalten, wurde oftmals in verkürzten und den Dichtungstext stark verändernden Übersetzungen und Bearbeitungen thesauriert. Erst 1492 erschien mit der von dem Paduaner Humanisten Raphael Regius edierten und kommentierten Ausgabe ein gereinigter Text, welcher Grundlage für die neuzeitliche gelehrte Ovidlektüre wurde. Dieser humanistisch-philologische Kommentar, der auf eine moralisch-allegorische Deutung der Mythen weitgehend verzichtet, wurde in Italien und Frankreich oft gedruckt. Die hier gezeigte Auswahl von frühneuzeitlichen Ausgaben der *Metamorphosen* bezeugt aber gerade in der Heterogenität ihrer Text- und Illustrationsformen den kontinuierlichen Wandlungsprozess, dem

die *Metamorphosen* als Hauptbuch der antiken Mythologie bis zu ihrer Philologisierung im 19. Jahrhundert unterzogen wurden. Kaum ein antiker Text ist so häufig und umfangreich übersetzt und illustriert worden, was auf eine vielschichtige Leserschaft, vom ‚ungebildeten‘ volkssprachlichen Leser, auf dessen begrenztes Leseverständnis die Illustrationen nicht selten abgezielt haben mögen, bis zum gebildeten Humanisten und Kleriker, hindeutet. Für die Bebilderung des Textes in der Frühen Neuzeit waren unterschiedliche Holzschnittserien entscheidend. 1497 erschien in Venedig mit dem italienischen *Ovidio Metamorphoseos vulgare* eine Folge von 52 Holzschnitten, welche auf die Illustration des 16. Jahrhunderts stark eingewirkt hat. 1557 kam eine neue Holzschnittfolge von Bernard Salomon mit der *Métamorphose d'Ovide figurée* in Lyon heraus, welche die Quelle für die einflussreiche Serie des Virgil Solis war, die 1563 erstmals erschien (und für die Ausgabe 1582 mit leichten Variationen nachgeschnitten wurde). Die deutsche Bearbeitung des Leipziger Barockdichters Johann Georg Schoch, der als Autor einer

Comoedia vom Studenten-Leben (Leipzig 1657) Berühmtheit erlangt hat, erschien erstmals 1650 (hier die zweite Ausgabe von 1652). In ihr fanden die Holzschnitte des Virgil Solis in stark vergrößerten Nachbildungen wieder Verwendung, was auch die Popularität des Mediums Holzschnitt in ‚niederer‘ Textgattungen, zu der diese Ovidparaphrase mit oftmals anzüglichlichen Versen zu den Bildern wohl zu zählen ist, bezeugt.

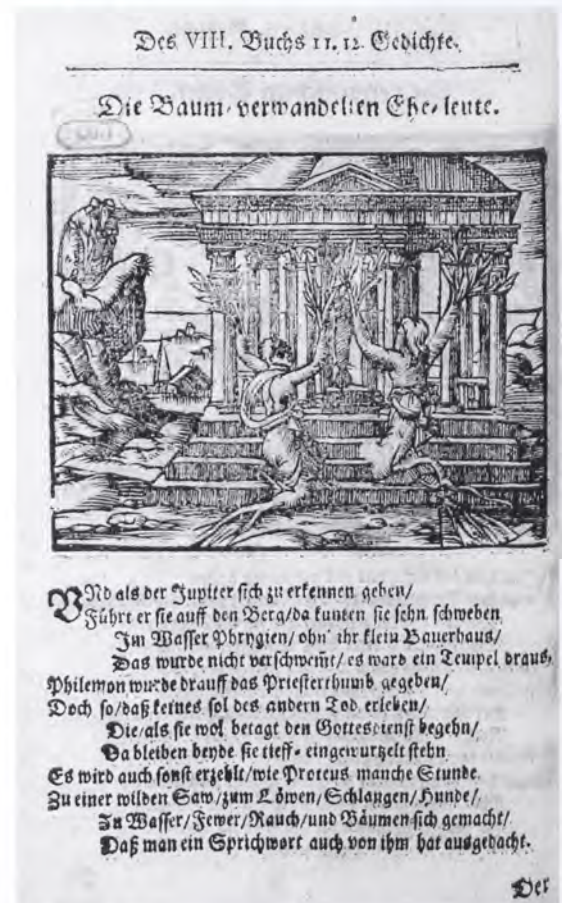
Die *Metamorphosen* wurden wegen der Popularität ihres Inhalts immer wieder den zeitgemäßen sprachlichen Bedürfnissen angepasst. Die italienischen *Metamorfosi* des Giovanni dell’Anguillara (zuerst Venedig 1561) sind eine direkte Reaktion auf die Publikation von Lodovico Dolces *Trasformazioni* (zuerst Venedig 1553), welche in der Form der zeitgenössischen Ritterspek, in *ottaverime*, gedichtet sind und sich sehr weit vom Urtext Ovids entfernen. Anguillara ging wieder auf den lateinischen Text Ovids selbst zurück, entschied sich dennoch auch für

das zeitgenössische Versmaß der *ottaverime*. Die zahlreichen Neuauflagen bis in das frühe 17. Jahrhundert hinein, die im Gegensatz zu Dolces Übersetzung nur spärlich mit Holzschnitten zu Beginn jedes Buches illustriert wurden und von einem den Inhalt zusammenfassenden *argomento* begleitet sind, weisen auf die Popularität der Übersetzung hin.

Für die Verleger wurde es auch attraktiv, autonome Bildserien nach den *Metamorphosen* zu publizieren, die, oftmals nur mit knappen Versen als Bildunterschriften versehen, den gesamten Handlungsverlauf des Textes ins Bild zu übertragen versuchen. Zu diesen Bildserien, die schon im 16. Jahrhundert mit Hendrick Goltzius’ nur bis zum vierten Buch der *Metamorphosen* gelangten Illustrationsprojekt inauguriert wurden und mit der 150 Darstellungen zählenden Serie von Radierungen von Johann Wilhelm Baur (Wien 1641, mit verschiedenen Nachdrucken) im 17. Jahrhundert ihre Fortsetzung fanden,



Kat.Nr. IV.15b
Weltschöpfung und Geschichten aus dem ersten Buch der *Metamorphosen* (OVIDIUS NASO 1592, Taf. zum 1. Buch)



Kat.Nr. IV.15c
Philemon und Baucis (OVIDIUS NASO 1652, 8. Buch, 11./12. Gedicht)



1
 Alle Dinge untereinander vermengt
 Das Chaos, oder Gründ Gemische, war eine Verwirrung, da
 alle Dinge untereinander vermengt waren, welche hernach
 ausgeschieden, und jedes an seine Stelle gesetzt worden.

Es mußte jemand die Welt bewohnen: Darum formierte, der Pro-
 metheus, oder vielmehr Gott selber einen Menschen aus einem
 durchfeueteten Leimen, und gab ihm eine Seele.



Die Erschaffung des Menschen.

2

Kat.Nr. IV.15d

Chaos und Erschaffung der Menschen (OVIDIUS NASO
 1700, Abb. 1 u. 2)

zählt die Folge von Johann Ulrich Kraus (zuerst
 Augsburg 1694, 2. Aufl. 1700) mit 226 Kupfer-
 stichen, die sowohl als Kinderbuch wie als pro-
 fane ‚Bilder-Bibel‘ für ein Laienpublikum Ver-
 wendung finden konnte. Dabei handelt es sich
 wiederum lediglich um einen Nachdruck derjen-
 igen Kupferstiche, die Sébastian LeClerc und
 François Chauveau für die von dem Hofdichter
 Isaac de Benserade im Auftrag Ludwigs XIV. für
 den Dauphin verfassten *Métamorphose d’Ovide
 en rondeaux* (Paris 1676), einer emblematischen
 Bearbeitung der *Metamorphosen*, geschaffen
 hatte.

Die hier gewählten Illustrationen zeigen zent-
 rale Szenen der Schöpfung, der Entstehung und
 ‚Verehrung‘ von Bildwerken und der Vergöttlich-
 ung: das ‚Chaos‘ als Ausgangssituation alles
 Entstehens, die Geschichte von Pygmalion, der
 sich eine ideale Geliebte in Form einer Statue
 erschafft (10, 243–297), und die Geschichte
 von Philemon und Baucis (8, 624–731). Diese,
 ein altes und bescheidenes Ehepaar, hatten als
 einzige unter den Menschen den unerkannt in
 Menschengestalt umherwandernden Göttern
 Jupiter und Merkur ihre Gastfreundschaft an-
 geboten. Zum Dank blieben sie auch im Tod
 vereint und wurden in eine Linde und eine Eiche
 verwandelt, ihre armselige Hütte aber in einen
 prächtigen Tempel. Bis zu ihrem gemeinsamen
 Tod blieben Philemon und Baucis Priester des
 Jupiter-Tempels und wurden danach in ihrer
 verwandelten Form von den Menschen selbst
 wie Götter verehrt: „Götter sind die Diener der
 Gottheit geworden, und die sie verehrten, seien
 nun selbst verehrt.“ Ein Sinnbild also der Ent-
 stehung des Götterkultes aus der Liebe und der
 Frömmigkeit der Menschen (*pietas*: „pia Bau-
 cis“, 8, 636).
 MT

Lit.: Michael THIMANN: „Paragone, figura und argu-
 mentum“. Zur Funktion der Illustrationen in Ovid-
 Ausgaben des 16. Jahrhunderts, in: Hannah Baa-
 der u. a. (Hrsg.): *Im Agon der Künste. Paragonales
 Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der
 Sinne*, München 2007, S. 335–356; Gerlinde HUBER-
 REBENICH: *Metamorphosen der ‚Metamorphosen‘.
 Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden
 Druckgraphik*, Rudolfstadt / Jena 1999; Hermann
 WALTER/Hans-Jürgen HORN: *Die Rezeption der „Me-
 tamorphosen“ des Ovid in der Neuzeit*, Berlin 1995;
 Bodo GUTHMÜLLER: *Ovidiometamorphoseos vulgare.
 Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wie-
 dergabe klassischer Dichtung in der italienischen Re-
 naissance*, Boppard 1981; Maria MOOG-GRÜNEWALD:
*Metamorphosen der Metamorphosen. Rezeptionsar-
 ten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Itali-
 en und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*,
 Heidelberg 1979; Max D. HENKEL: *Illustrierte Aus-
 gaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und
 XVII. Jahrhundert*, in: *Vorträge der Bibliothek War-
 burg* 6, 1926–1927, Berlin / Leipzig 1930, S. 58–144.
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ovidius1652>
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ovidius1700>

IV.16

Ekphrasis und Illustration

Flavius PHILOSTRATUS / Blaise de VIGENÈRE (Übers.): *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et des statues de Callistrate*, Paris: Baillet & Rampant, 1629, gr. 4°

UB Heidelberg, T 2210 RES

Obgleich die Werke der beiden unter dem Namen Philostrat bekannten Autoren zu den wichtigsten Quellen für die Vorstellungen über die griechische Mythologie gehören und für die Verbreitung der rhetorischen Technik der Ekphrasis unabdingbar wurden, schienen die Bildbeschreibungen des antiken Autors zunächst nur zögerlich wahrgenommen zu werden. Im Jahre 1578 erschien erstmals eine französische Philostrat-Version aus der Feder des Blaise de Vigenère, zuvor existierten zunächst nur lateinische und später eine italienische Philostrat-Ausgabe. Die französische Variante erfreute sich jedoch wachsender Beliebtheit, was nicht zuletzt durch die Ausstattung der kommentierten Version mit Kupferstichen begünstigt wurde. Äußerst vielseitig ist das Lebenswerk des Übersetzers de Vigenère, dessen Tätigkeit als Kryptograph, Alchemist und Diplomat heute offenbar noch mehr in Erinnerung ist als seine Bearbeitung und Kommentierung wichtiger antiker Schriften, wie etwa der 1586 verfasste *Traité du chiffre* und der 1618 entstandene *Traité du feu et du sel*. Die umfangreiche Ausgabe ist mit Kupferstichen von Ispar Isac und Epigrammen von Artus Thomas d'Embry versehen. Die Erscheinung des Göttlichen beziehungsweise die Visualisierung mythischer Begebenheiten gehorcht einem Grundtenor wie etwa die zahlreichen Himmelserscheinungen, in denen die Protagonisten des Olympos durch die Wolken die Geschehnisse auf der Erde beeinflussen. Die Beschreibung der Geburt Minervas nutzt de Vigenères zu einer Reflektion über die Natur des Göttlichen, denn im dazugehörigen Kommentar wird das Bild vom Eckstein, der die Last des gesamten Gebäudes trägt, bemüht – eine gängige Christus-Metapher.

Auch andere Stiche dieser Philostrat-Übersetzung werden durch deutliche Verweise auf christliche Ikonographie einer *Interpretatio christiana*

unterzogen. Das unter dem Kupferstich mit der Verehrung Minervas gesetzte Epigramm spricht offenbar in allegorischer Deutung des Dargestellten vom Ursprung der „essence Divine“ und den Strahlen der göttlichen Flamme. Die Visualisierung ihres Kultes offenbart deutliche Parallelen zur Dokumentation fremder religiöser Riten, wie sie Lafitau, Picart und andere immer wieder thematisieren. Das Rauchopfer, das hier so prominent im Bildvordergrund zu sehen ist, ist auch das Hauptelement der Ekphrasis des griechischen Ausgangstextes, hebt doch Philostrat die höhere Wertschätzung der Götter für den aufsteigenden Rauch des Tieropfers bei den Athenern („avec le feu & le flair & vapeur des victimes“) hervor, während als Gegenbeispiel im rechten Bildhintergrund Minerva von den Bewohnern von Rhodos ohne Rauch verehrt wird. CL

Lit.: Richard CRESCENZO: *Peintures d'instruction. La postérité des Images de Philstrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genf 1999; Françoise GRAZIANI (Hrsg.): *Les Images ou tableaux de platte-peinture de Philstrate. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578)*, 2 Bde., Paris 1995.

IV.17

Geschichten, Mythen und Mähen

a) Antoine BANIER: *La Mythologie Et Les Fables, Expliquées Par L'Histoire*, 8 Bde., Paris: Briasson, 1739–1748, 8°

UB Heidelberg, C 1198 A RES / C 1198 B RES

b) Antoine BANIER / Johann Adolf SCHLEGEL (Übers.) / Johann August SCHLEGEL / Johann Matthias SCHROECKH (Übers. / Bearb.): *Erläuterung der Götterlehre und Fabeln aus der Geschichte*, 5 Bde., Leipzig: Dyck, 1754–1766, 8°

UB Heidelberg, C 1198 C RES

Den historischen Ursprung von Fabeln und Göttererzählungen ausfindig zu machen, aus den Geschichten Geschichte zu extrahieren – dies war das lebenslang verfolgte Ziel von Antoine Banier (1673–1741), dessen 1738 bis 1740 erstmals publiziertes Werk *La Mythologie et les Fables, expliquées par l'histoire* einige Jahre später neben Übertragungen ins Englische und Italienische auch eine deutsche Übersetzung erfuhr.

510

LA NAISSANCE



*L'homme pourroit-il bien raconter l'origine
De l'essence Divine?
Luy qui ne comprend rien en son entendement
Sans un commencement?
Toutesfois les rayons de la Divine flame*

*Qu'il porte dedans l'ame,
Au lieu qu'ils le deuroient porter à l'adorer,
Servir & reuerer,
Le rendent bien souuent beaucoup plus curieux
Qu'il n'est deuotieux.*

I. A.

Kat.Nr. IV.16

Die Verehrung Minervas (PHILOSTRATUS / VIGENÈRE 1629, S. 510)



Kat.Nr. IV.17b
 Kybele und andere Naturgottheiten (BANIER 1754–1766, Bd. 1, Frontispiz)

In einem großen Rundgang wird darin nach verschiedenen Aspekten der Mythologie und „Abgötterey“ (dt. Ausg., Bd. 1) die Götterwelt in den „Morgenländern“ sowie die in den „Abendländern“ der Gallier, der alten Deutschen und anderer nordischer Völker (Bd. 2) abgehandelt, bevor wesentlich detaillierter auf die Götter der Griechen und der Römer eingegangen wird (Bde. 3–5). Wenngleich Baniers Leistung von den Übersetzern und Bearbeitern der deutschen Ausgabe gewürdigt wird, bleibt sein Vorgehen jedoch keinesfalls ohne Kritik: So sei Banier einige Male in seinen historischen Auslegungen der Fabeln zu weit gegangen. Die Bearbeiter werfen Banier ebenfalls vor, dass er – entgegen seiner expliziten Ankündigung – sich doch in hohem Maße auf neuere Literatur stütze anstatt bei „den Alten“ direkt nachzusehen, Belege jedoch häufig nicht vollständig angegeben habe. Dieses Manko versuchen die Übersetzer für die

deutsche Ausgabe zu beheben. Trotz vielfältiger Kritik schreibt aber beispielsweise Schroeckh: „Alles zusammen genommen, glaube ich, dass dieses Buch die Zeit und Mühe, welche an die deutsche Ausgabe desselben verwandt worden ist, gar wohl verdient habe“ (Bd. 5, Vorrede, S. 7f.).

Die deutsche Ausgabe weist insgesamt drei Übersetzer und Bearbeiter auf (Johann Adolf Schlegel Bde. 1–3, Johann August Schlegel Bd. 2 sowie Mithilfe bei Bd. 1, Johann Matthias Schroeck Bde. 3–5). Nach den ersten beiden Bänden der Schlegel-Brüder von 1754 und 1756 dauerte es einige Jahre, bis Schroeck die begonnene Arbeit weiterführte und zum Abschluss brachte (Publikation zwischen 1764 und 1766). Die deutsche Ausgabe ist durch zusätzliche Vorreden und den um ein Vielfaches gewachsenen Anmerkungsapparat trotz der geringeren Bandzahl wesentlich umfangreicher als die französische.

Gegenüber der bildlosen französischen Ausgabe weist die deutsche Ausgabe in allen fünf Bänden ein von „Bernigeroth“ (vermutlich: Johann Martin Bernigeroth, 1713–1767) gefertigtes Frontispiz von 1753 auf. Das Bild zeigt unter anderem eine weibliche Figur mit Mauerkrone (wohl die Göttermutter Kybele) und eine Satyren-Familie und verweist somit auf die Bandbreite der Götter- und Fabelwelt, welche Banier mit seinem Werk durchschreitet.

Dass ansonsten keine Bilder zu sehen sind, begründet Banier mit Kostengründen und Verweisen auf andere Werke, die Abbildungen der Götter enthalten (frz. Ausgabe, Bd. 1, Préface, S. XXI). Sowohl in der französischen (Bd. 6, S. 104) als auch in der deutschen Ausgabe (Bd. 4, S. 268) findet sich zudem eine Ausfalltafel zur „Nachkommenschaft des Deucalion, Königs von Thessalien“. MM

Lit.: WYSS-GIACOSA 2006.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/banier1754ga>>

IV.18

Ein Bestseller über vergöttlichte Hieroglyphen

Noël Antoine PLUCHE: *Historie des Himmels nach den Vorstellungen der Poeten, der Philosophen und des Moyses betrachtet*, 3 Bde., Dresden / Leipzig: Hekel, 1740–1742, kl. 8°

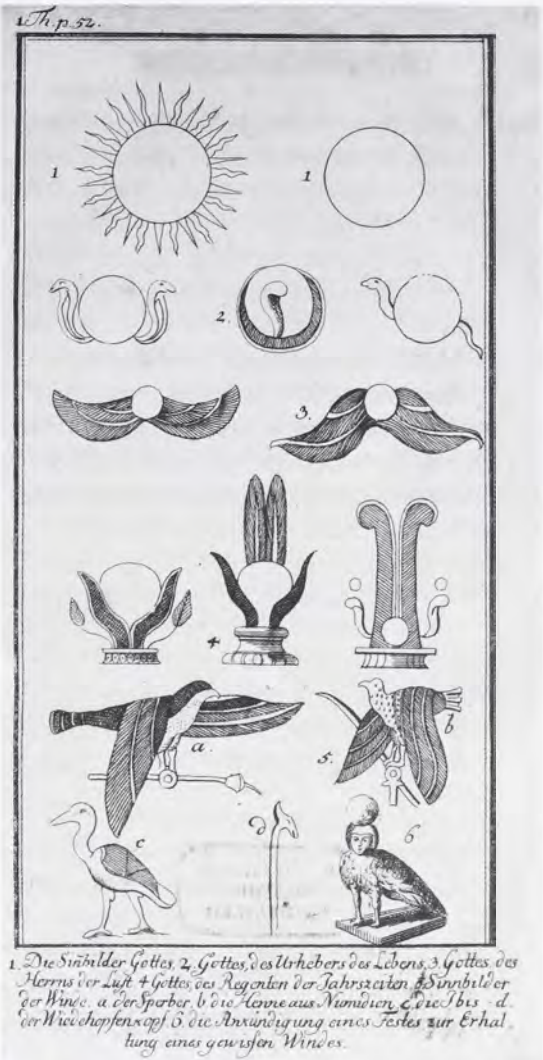
UB Heidelberg, C 1194 A RES

Zu den meistgelesenen Autoren des frühen 18. Jahrhunderts zählt ein Name, der – besonders unter Kunsthistorikern – in Vergessenheit geraten zu sein scheint. In seiner Studie zum Leseverhalten im 18. Jahrhundert konnte Daniel Mornet anhand einer stichprobenhaften Untersuchung von 500 Privatbibliotheken zeigen, dass der Abbé Noël Antoine Pluche (1688–1761) als der erfolgreichste Schriftsteller der ersten Jahrhunderthälfte gelten darf; somit waren seine naturhistorischen Werke in den Privatbibliotheken Frankreichs zahlreicher vertreten als die aus heutiger Sicht unverhältnismäßig bekannteren Namen wie Voltaire, Locke und die *Encyclopédie*.

In der 1739 erstmals auf Französisch erschienenen Mythenkritik *Histoire du Ciel* setzt sich der Priester und Dozent am Collège de Laon Pluche mit historischen Kosmogonie-Modellen und mythologischen Aberglauben von den alten Ägyptern bis zu Descartes auseinander.

Hat Pluche auch nicht ausdrücklich über Kunst geschrieben, spielen Bilder im ersten, mit insgesamt 25 Kupferstichen illustrierten Band seiner „Histoire“ doch eine quasi titelgebende Rolle: Der Untertitel der (zweiten, erweiterten) Ausgabe verrät, dass mit der Geschichte des Himmels auch eine „histoire de l'idolatrie“ vorliegt. Astronomie und Idolatrie sind, so argumentiert Pluche, nicht voneinander zu trennen: Die Götterwelt der Ägypter – Grundlage aller heidnischen Religionen und aller Formen des Götzendienstes – wurde gebildet auf dem Fundament der Ursprünge von Schrift und Malerei, den piktographischen Symbolisierungen von Sternzeichen. Die Ägypter haben nach der Erfindung des phonographischen Alphabets die Fähigkeit zur Entschlüsselung der älteren Symbolschrift verloren. In der Folge wurden die Hieroglyphen nicht mehr gelesen, sondern als ikonische Präsenzen verstanden. Es fand eine Verwechslung – „méprise“ – der „figurativen Statthalter“ mit Göttern statt, welche in einer imaginierten Ineinsetzung der Gottheit und ihrem Abbild kulminierte.

Pluches erklärtes Ziel, die ursprünglichen Bedeutungen der Symbole zu rekonstruieren, wird über eine enge Verbindung von Text und Abbildungen erreicht. So zeigt etwa die Tafel 1 die auf den folgenden Seiten besprochenen Symbole



Kat.Nr. IV.18

Ägyptische Hieroglyphen und Sinnbilder Gottes in ihrer historischen Entwicklung (PLUCHE 1740–1742, Bd. 1, Taf. 1)

Gottes (1–4) und der Winde (5–6), säuberlich nummeriert und in unterschiedlichen Erscheinungsformen. Auch die Tafeln der *editio princeps* bestechen durch maximale Übersichtlichkeit: Dort verweisen Seitenzahlen neben den Figuren auf die jeweiligen Textstellen.

Die Illustration des Textes erfolgt interessanterweise in toto über Kopien von Stichen aus prominenten, früher erschienenen Werken zur antiken Ikonographie – Cartari (Kat.Nr. II.14), Pignoria (Kat.Nr. II.33) und Montfaucon (Kat. Nr. I.4) und weitere standen hier Pate. Einzelne Buchstaben neben den eklektisch nebeneinander gestellten Figuren der Tafeln verweisen auf Pluches mythographische Vorgängerautoren.

Zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert scheint das sehr rege, internationale Interesse an Pluches „Histoire“ nicht abgenommen zu haben, wie die zahlreichen Auflagen zeigen: Neben Übersetzungen in Deutschland (1740, 1742, 1764), England (1740, 1741, 1743, 1752), Spanien (1773–1779), Italien (1741, 1747, 1769) und den Niederlanden (1743) wurden alleine in Paris bis 1826 insgesamt elf Editionen publiziert, die meisten davon in Pluches Stammverlag Veuve Estienne. SH

Lit.: Andreas GIPPER: Wunderbare Wissenschaft. Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich; von Cyrano de Bergerac bis zur Encyclopédie, München 2002; Venoît DE BAERE: Trois introductions à l'Abbé Pluche. Sa vie, son monde, ses livres, Genf 2001; Daniel MORNET: Les enseignements des bibliothèques privées, in: Revue d'histoire littéraire de la France 17, 1910, S. 449–496.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pluche1740ga>>

IV.19

Geistreiche Gespräche unter Gentlemen

a) Joseph SPENCE: Polymetis or, An enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the antient artists, London 1747, gr. 4°

Universität Heidelberg, Anglistisches Seminar, L SPE 156 [sekt.]

b) Joseph SPENCE: A guide to classical learning or, Polymetis abridged [...], London: Dodsley, 1787, kl. 8°

UB Heidelberg, C 5011 RES

In der Rolle seines Alter Egos Polymetis führt Joseph Spence (1699–1768), ein Antiquar und Gentleman, seine Freunde Philander und Mysagetes im Laufe von zehn Büchern und einundzwanzig Dialogen durch seine außerordentlich umfangreiche Sammlung antiker Kunst. Diese ideale Sammlung ist dann auch am Idealort kolloquialer Vergnügung untergebracht, in einem Garten nämlich, wo die Skulpturen in eigens dafür errichteten, antikisierenden Bauten nach Art der Follies des englischen Landschaftsgartens untergebracht sind.

Wenn auch erholsame Unterhaltungen im Zentrum des Interesses Polymetis' stehen, so ist seine Methode doch eine gänzlich vernünftige. Sein Anliegen ist, die Kunstwerke und was sie darstellen mit dem zu erklären, was zeitgleiche Dichter über dieselbe Materie geschrieben haben. Mit diesem Ansatz folgt er – ebenso wie mit der Dialogform – wohl vor allem Joseph Addison. Auch der gewaltige Fußnotenapparat dokumentiert dieses gelehrte Interesse, dennoch haben die



Kat.Nr. IV.19a

Sarkophagrelief vermeintlich mit der Belebung der Neriene, Gattin des Mars, durch Prometheus (SPENCE 1747, Taf. IX)

Gentlemen im Raume der idealen Sammlung explizit die Lizenz, über die eigentlich wissenschaftlich angemessene Interpretation hinauszugehen und sich in wilder, vergnüglicher Kombinatorik von Bildern und Texten zu ergehen. Die Kunst, noch dazu an einem *Locus amoenus* wie dem Garten, ist der Wirklichkeit nicht verpflichtet: Kunst ist für Spence, fern jeder religiösen oder politischen Vereinnahmung, dem Reich der „imaginary beings“, der künstlerischen Fiktion also, zugehörig.

Dem Gegenstand angemessen ist die opulente Ausstattung des Buches, die durch die üblichen Subskriptionen finanziert wurde. Der extrem gut vernetzte Spence konnte dafür praktisch den gesamten englischen Hochadel, inklusive des Prince of Wales und der Erzbischöfe Englands gewinnen. Der luxuriöse Folioband ist der Zielgruppe entsprechend bebildert durch Stiche des renommierten Illustrators Louis Pierre Boitard. Das Buch war höchst erfolgreich, erfuhr mehrere Neuauflagen und wurde zuerst 1764 von Nicholas Tindal in einer für den Schulunterricht geeigneten Kurzfassung herausgegeben, die hier in einer Ausgabe von 1787 gezeigt wird. Die Stiche sind teils aus Standardwerken wie Montfaucon, den Spence gleichwohl stark kritisiert (Kat. Nr. I.4) bzw. Paolo Alessandro Rossi und Domenico de Maffei: *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rom 1704, übernommen, teils aber neu erstellt nach Vorlagen aus den Sammlungen des großen adeligen Freundeskreises von Spence oder seiner eigenen. HCH

Lit.: John Dixon HUNT: *Gardens and the Picturesque*, Cambridge, Mass. 1992; Austin WRIGHT: *Joseph Spence. A Critical Biography*, Chicago 1950.

IV.20

Personifikationen ordnen die Welt

a) Cesare RIPA: *Iconologia*, 2 Bde., Siena: Florimi, 1613, 8°

UB Heidelberg, 87 A 6866 RES

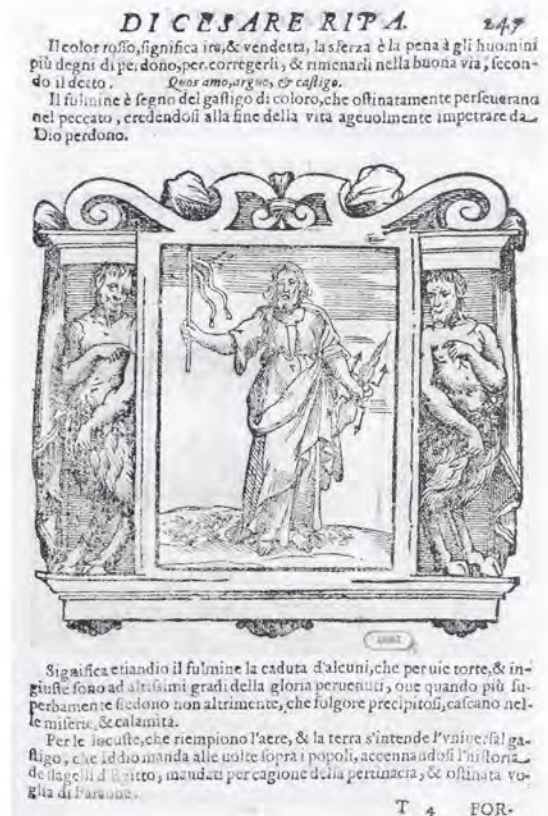
b) Cesare RIPA: *Iconologie*, ou, explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hieroglyphiques de vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des

humeurs differentes & des passions humaines, 2 Bde., Paris: Guillemot, 1643–1644, gr. 4°
UB Heidelberg, G 9508 Folio RES

c) Cesare RIPA: *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach*, 2 Bde., Frankfurt a. M.: Serlin, 1669–1770, 8°

UB Heidelberg, C 5456 B RES

Wie kaum ein anderes Buch hat Cesare Ripas (1555–1622) *Iconologia* die Bildwelten der Frühen Neuzeit beeinflusst und neugeordnet. Schon im Jahr 1593 verfasste der unter anderem als Koch in den Diensten Kardinal Salviatris stehende Gelehrte eine erste Variante dieser alphabetisch angeordneten Sammlung von personifizierten Begriffen. Bereits 1603 erschien eine erste Ausgabe mit Holzschnitten, die den Erfolg der *Iconologia* eindeutig begünstigten. Es folgten inhaltlich erweiterte italienische Editionen und schon bald Übersetzungen in die wichtigsten europäischen Sprachen – die Holzschnitte der Originalausgabe wurden teils nachgestochen, wie in der Ausgabe von Lorenz Strauß von 1669 oder gänzlich er-



Kat.Nr. IV.20a

Die personifizierte ‚Geißel Gottes‘ (RIPA 1613, Bd. 1, S. 247)



LES QVATRE PARTIES DV MONDE.
L'ASIE.

LE est couronnée d'une agreable guirlande de fleurs & de fruits, & vestuë d'une riche robe, fermée de pierreie & de perles. De la main droite elle tient plusieurs rameaux, de ces arbres qui produient la casse, le poivre, le geroffle, & autres choses semblables, dont on peut voir la forme dans Mathiolo: En la gauche elle porte vn Encensoir, d'où s'exhalent des parfums extrêmement agreables, & qui fortifient le cerueau. A quoy le Peintre peut adjoûster vn Chameau couché, ou en telle posture qu'il aduifera.

L'Asie

Kat.Nr. IV.20b

Personifikationen der vier Erdteile (RIPA 1643, Bd. 2, S. 6)



Und dieses mag hiewon genug sein / ein mehrers von dergleichen hohen Sachen zu reden / wollen wir den Beschreibern überlass sein.
Heidnische Wahrsagerer.
Eine Frau / mit einem Wahrsagerer / Strah / hat an ihrem Haupte einen Stern / und fliegen allerley Vögel über ihr hie.
Also machet sie Iohan. Baptista Gitaldi: massen Cicero zweyten Bichtung der Wahrsagerer gedencket / eine so in der Natur gegründet / die andere aber / so in der Kunst beschet.
Zum ersten gehören die Träume / und die Bewegung des Gemüths / welches die allerhand Vögel bedeuten / welche um ihr Haupte herum fliegen: Zur andern aber gehören die Aufstegung der Oraculorum, oder Götter Aufstegung / die Wahrsagerer auf dem Wasch. Ring / auf dem Blut und Straten / auf dem Einsweid der Thiere / und auf mancherley Abendweiden / welche Sachen alle sampt durch den Stern und Wahrsagerer. Strah angewendet werden.

Kat.Nr. IV.20c

Die personifizierte ‚Gottheit‘ (RIPA 1670, Bd. 2, S. 149)

neuert, wie bei der französischen Übersetzung, die 1643 erstmals verlegt wurde. Während die eher groben Holzschnitte in den Editionen von 1613 und 1669 wie Hilfsmittel für den Text wirken, ist Baudoins *Iconologie* anders geordnet. Die in Medaillons arrangierten Kupferstiche der französischen Ausgabe, deren Text Jean Baudoin verfasste, sind von Jacques de Bie entworfen worden und durch die Disposition im Buch auch oft in zusammenhängenden Gruppen arrangiert. Die antikisierende Darstellungsweise tritt hier sehr deutlich hervor, die einzelnen Figuren sind durch eine Beischrift schnell zu identifizieren.

Bei der Fertigstellung seiner *Iconologia* stützte sich Cesare Ripa vor allem auf vorhandenes Repertoire an Bildern und Symbolen; mythographische Handbücher zählten dazu ebenso wie antike Medaillen, die fortwährend als Vorlagen für bestimmte Figuren erwähnt werden. In seinem Vorwort favorisiert Ripa zudem die Verwendung althergebrachter Symbole, ganz so, wie sie in Büchern, auf Münzen, Marmorbildern der Römer oder Griechen verwendet würden. Die Gottheiten der Antike erfahren dabei eine tiefgreifende Umdeutung, denn die Elemente, derer sich die *Iconologia* bedient, bilden in der von Ripa beschriebenen Kombination etwas anderes ab. Das symbolische Inventar, das Ripa verwendet, lässt alte und neue Attribute, Gottheiten und Abstraktionen miteinander verschmelzen. Die abstrakten Eigenschaften von ‚Abbondanza‘ bis ‚Zelo‘ werden durch die anthropomorphe Gestaltung beseelt, und so, wie der ‚Flagello di Dio‘ als zornige männliche Figur mit dem Blitz in der Hand letzte Reminiszenzen an Zeus Strafinstrument zulässt (1613, S. 247), so erscheint in der deutschen Übersetzung ‚die Gottheit‘ als weibliche Gestalt mit zwei Weltkugeln in der Hand (1670, Bd. 2, S. 149). Das Ordnungsmuster, das Ripa mit diesem Handbuch schafft, erweist sich als äußerst durchsetzungsfähig – die mechanistische Produktion von Begriffsbildern wird bei den gezeigten Beispielen insbesondere in der französischen Version deutlich, wie bei der Darstellung der vier Erdteile (1643, Bd. 2, S. 6). Der zweite Band von Baudoins *Iconologie* widmet sich fast ausschließlich Serien von Personifikationen. Obgleich es der Intention der *Iconologia* fernliegt, mit den Personifikationen der Tageszeiten, Erd-

teile, Tugenden und Laster neue Idole zu schaffen, erscheint der Prozess der Verlebendigung von Abstrakta analog zu jener Beseelung von Naturgewalten, der als Ursprung primitiver Religionen erachtet wurde. Das Erschaffen von Begriffsbildern, wie es Cesare Ripa hier vorführte, hatte für die Bildwelt der Frühen Neuzeit ungeahnten Erfolg. Die Positionierung einer menschlichen Gestalt mit charakterisierenden Attributen wurde auch für die Dokumentation fremder Welten übernommen, und zwar sowohl für fremde Götter als auch für die Darstellung der Bewohner der neuen Kontinente, wie etwa John Whites einflussreiche Zeichnungen der amerikanischen Ureinwohner einerseits bezeugen. Andererseits zeigen die zahlreichen mit allegorischen Bildthemen ausgestatteten Frontispiz-Kompositionen früher ethnographischer Überblickswerke, inwiefern Personifikationen – oft nach Vorlage der *Iconologia* – auch als Ausdruck des europäischen Blicks auf fremde Welten verstanden werden müssen. CL

Lit.: Cornelia LOGEMANN / Michael THIMANN (Hrsg.): Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, Berlin / Zürich 2011; Stefano PIERGUIDI: *Dare forma humana a l'honore et la virtù. Giovanni Guerra (1544–1617) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Rom 2008; Gerlind WERNER: *Ripas Iconologia. Quellen, Methode, Ziele*, Utrecht 1977; Erna MANDOWSKY: *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, Hamburg 1934. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1613ga>> <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1643ga>> <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1669ga>>

IV.21

Mnemotechnische Hieroglyphen und Mission

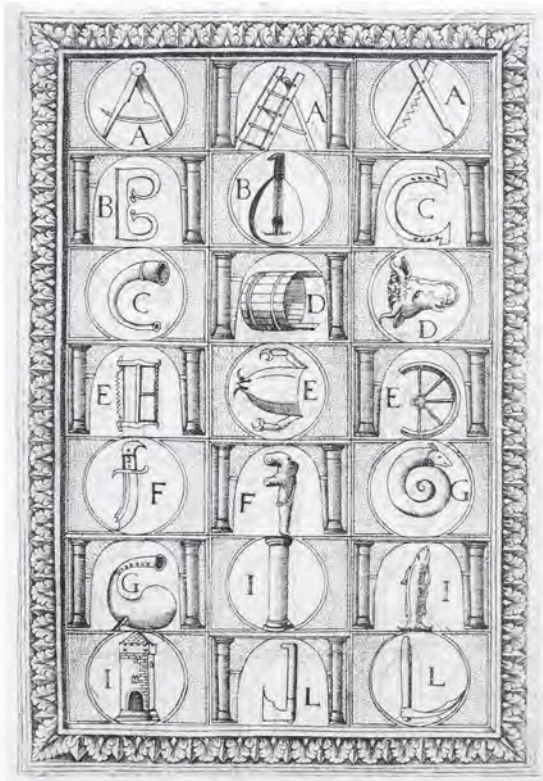
Diego VALADÉS: *Rhetorica Christiana*, Perugia: Petrutius, 1579, 4°

Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4° ThPr 969

Der in Mexiko vermutlich als *Mestizo* – wie die Kinder eines spanischen Eroberers und einer Mexikanerin genannt wurden – geborene Franziskanerpriester Diego Valadés (1533–nach 1582) bekam 1577 auf einer Reise durch Europa am

eigenen Leib die gegen ‚Ausländer‘ gerichteten Ressentiments der Spanier zu spüren. Eben bekleidete Valadés noch das hohe Amt des Generalprokurators der Franziskaner in Italien, als Phillip II. seine Entlassung aus dem Amt und seine Ausweisung aus Rom anordnete. Diese Zurücksetzung scheint der Auslöser für die Publikation der *Rhetorica Christiana* zwei Jahre später in Perugia gewesen zu sein, welche Valadés Papst Gregor XIII. widmete. Konzipiert wurde dieses Werk bereits während Valadés' Zeit als junger Missionar, als er in einem mexikanischen Franziskanerkloster indianische Sprachen wie *otomí*, *náhuatl* und *tarasco* lernte, deren Beherrschung die Missionierung der Ureinwohner entscheidend vereinfachte.

Den beinahe 400 Seiten umfassenden Band lediglich als didaktische Anleitung für christliche Missionare in Neuspanien zu bezeichnen, wäre zu kurz gefasst. Die *Rhetorica* stellt nichts weniger dar als den Versuch einer kulturellen Übersetzung von europäischer zu indigener Kultur. Dabei geht es Valadés nicht ausschließlich



Kat.Nr. IV.21

Mnemotechnisches Alphabet (VALADÉS 1579, nach S. 96)

darum, seinen franziskanischen Brüdern ein möglichst strukturiertes Instrument zur Christianisierung an die Hand zu geben und die missionarischen Methoden seines Ordens vorzustellen. Darüber hinaus intendiert dieses Werk, den Konquistadoren ein positiveres Bild der als ‚bestialische Naturen‘ wahrgenommenen Ureinwohner und deren Kultur zu vermitteln – eine Tatsache, die vor dem biographischen Hintergrund des Autors schwerlich verwundern wird. Die Vermittlung der Inhalte wird seiner eigenen Aussage nach „perfektioniert durch die Positionierung und das Arrangement der Dinge, die wir zu erinnern wünschen“ (S. 48; Übersetzung S.H.). Die insgesamt 27 Abbildungen seiner *Rhetorica* – ein Stich mit der Überschrift „F D VALADES INVENTOR“ (S. 88) verweist auf den Autor als deren Erfinder – tragen somit nicht nur eine illustrative, sondern auch mnemotechnische Verantwortung. Die Abbildungen bieten einerseits einen visuellen Bericht über die Methoden der franziskanischen Missionierung in Südamerika und dienen andererseits als visuelle Instrumentarien missionarischer Lehre. So zeigen insgesamt drei Illustrationen des europäischen Alphabets, wie dem an Symbolschrift gewöhnten Kulturkreis die neuartigen Lettern durch ideal-didaktische Systematik gelehrt werden können. Durch einerseits formale Parallelen zwischen Buchstabenformen und natürlichen oder artifiziellen Objekten – „mnemotechnische Hieroglyphen“ – und andererseits Lautvermittlung durch bereits bekannte Wörter, soll Wissen auditiv und visuell im Gedächtnis des Gegenübers fixiert werden. Die traditionelle Mnemotechnik wird hier zu einem Instrument der Kommunikation und Erinnerung zwischen Alphabet und Hieroglyphen – zwischen alter und neuer Welt. Valadés erscheint in seiner Übersetzerrolle als ein ebenso gebildeter wie toleranter Geist, von dem seine Schrift uns beredtes Zeugnis ablegt. Gab es auch nur diese eine (uns bekannte) lateinische Auflage der *Rhetorica*, schien das Interesse an diesem außergewöhnlichen Werk groß gewesen zu sein: Bereits 1588 wurde ein Teil durch Valentin Frick unter dem Titel *Religiöser Zustand der Indianer der Neuen Welt* ins Deutsche

übersetzt und wenig später einige Stiche in die Chronik *Historia eclesiástica indiana* von Fray Gerónimo de Mendieta übernommen. SH

Lit.: Linda BÁEZ-RUBI: Die Rezeption der Lehre des Ramon Llull in der *Rhetorica Christiana* (Perugia, 1579) des Franziskaners Fray Diego de Valadés, Freiburg 2003, S. 18, 24f.; Lina BOLZONI: Mexican nature in Diego Valadés's ‚*Rhetorica christiana*‘ (1579), in: Therese O'Malley / Amy R. W. Meyers (Hrsg.): *The art of natural history. Illustrated treatises and botanical paintings 1400–1850*, New Haven u. a., 2008, S. 126–141, S. 127, 131f., 134.

IV.22

Durch Text und Bild zum Tugendadel

Otto Cornelisz van VEEN (Hrsg.): *Q. Horati Flacci Emblemata*, Antwerpen: Verdussen, 1607, Lex. 8°

UB Heidelberg, 82 B 2030 RES

Bei seinem ersten Versuch auf dem Gebiet der Emblemkunst verband der Antwerpener Maler Otto Cornelisz van Veen (1556–1629) auf innovative Weise die moralisch-didaktischen Literaturformate Sentenzensammlung und Emblembook. Das im Quartformat gedruckte Buch umfasst 103 Text-Bild-Einheiten (Embleme), die sich jeweils über eine Doppelseite erstrecken: Die linke Seite enthält eine Kompilation von Zitaten antiker Autoren unter einem bestimmten Motto, die rechte Seite eine daran inspirierte sinnbildhafte Darstellung. Die von van Veen in Ölgrisailen entworfenen und von verschiedenen Stechern ausgeführten Kupferstiche zeigen allegorische Personifikationen und immer wieder auch Figuren der antiken Mythologie in szenischer Interaktion. In doppelter Hinsicht berief sich van Veen auf die Autorität des römischen Dichters Horaz: In der Vorrede zitierte er dessen *Dicta* von der Gleichartigkeit von Dichtung und Malerei sowie von der höheren affektiven Wirkkraft letzterer, um sein Unterfangen einer ‚illustrierten Morallehre‘ zu legitimieren. Von dem als ‚Ethicus‘ verehrten Horaz stammt zudem jeweils mindestens eines der in den Emblemen enthaltenen Zitate. Van Veen – selbst adeliger Herkunft und Hofmaler Erzherzog



Kat.Nr. IV.22

„Naturam Minerva Perficit“ (VEEN 1607, S. 13, Emblem 3)

Albrechts VII. – dürfte seinem Buch die Funktion einer adeligen Erziehungsschrift zugeordnet haben. In den ersten zehn Emblemen werden verschiedene Aspekte des Ideals adeliger Tugendhaftigkeit vorgeführt. Der Rest des Buches enthält stärker allgemein gehaltene Anleitungen für eine tugendhafte Lebensführung. Das dritte Emblem steht unter dem Motto „Naturam Minerva perficit“ – einem Zitat aus den Oden des Horaz, wonach eine edle Abkunft wertlos ist ohne Belehrung und Tugendpflege. Diesem ist die Darstellung der Natura beigegeben, die der Weisheitgöttin Minerva die „eingeborene Tugend“ zur Erziehung anvertraut. Nachdem 1607 sowohl eine lateinische, als auch eine um französische und niederländische Kommentare erweiterte Ausgabe der *Emblemata Horatiana* erschienen waren, erfuhr das Buch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein über 20 Neuauflagen, Neubearbeitungen und Übersetzungen. Die Kupferstiche wurden von Schottland bis Brasilien als Vorlagenmaterial für Raumdekorationen herangezogen. HT

Lit.: Margit THOFNER: Making a Chimera: Invention, Collaboration and the Production of Otto Vaenius's *Emblemata Horatiana*, in: *Glasgow Emblem Studies* 8, 2003, S. 17–44.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/veen1607>>

IV.23

Vom Sonnengott zum Sonnenkönig

Simon THOMASSIN: *Recueil Des Statues, Groupes, Fontaines, Termes, Vases Et autres magnifiques Ornemens du Chateau & Parc de Versailles*. Den Haag: Compagnie, 1723, 8°

UB Heidelberg, 82 A 10298 RES

Die Ausstattung von Versailles steht im Mittelpunkt dieser Sammlung von insgesamt 218 Kupferstichen, denen ein Übersichtsplan über die Gebäude und Gartenanlagen der königlichen Residenz vorweggegeben ist. Es handelt sich um die zweite Auflage des Werks, das diesmal nicht nur in französischer, sondern auch in italienischer, lateinischer und holländischer Sprache die Bilder erklärt, die die Götter der Antike thematisieren. Der Stecher Simon Thomassin (1655–1733) steht als *graveur du roi* in den Diensten des Königs – die Erfassung der Statuen in Versailles ist einer seiner zahlreichen Aufträge. Die Anordnung der Figuren erfolgt bei Thomassin nicht der in Versailles selbst vorzufindenden Platzierung der Skulpturen, sondern nach der Ordnung der Dinge, *l'ordre naturel des choses*; zunächst werden die Kopien antiker Bildwerke beschrieben und schliesslich jene, die der König selbst in Auftrag gegeben habe. Thomassin wendet sich dabei sowohl an Künstler, die sich der Vorlagen in Versailles zum Studium bedienen können, als auch an jene, die die Bilder der verschiedenen Götter und die ihnen beigegebenen Attribute studieren wollen. Die Reihe der Antikenkopien (bis Taf. 62) schliesst mit dem Reiterstandbild des Marcus Curtius. Darauf folgen die mythologischen Verbrämungen vom Ruhm des Sonnenkönigs, als deren Auftakt die Personifikation des Renommé mit einer Feder das Bild des Sonnenkönigs zeichnet. Als eine der größten Brunnenanlagen der gesamten Anlage erscheinen die „Bains d'Apollon“, ursprünglich in der Grotte der Thetis lokalisiert, das im Original von Girardon und Regnaudin ausgeführt wurde



Kat.Nr. IV.23

Der Brunnen mit dem ‚Bad des Apollon‘ in Versailles (THOMASSIN 1723, Taf. 64)

und das bereits Edlink in der *Description de la Grotte de Versailles* von Félibien, Paris 1679, gestochen hatte. Der jeweilige Anteil der Bildhauer wurde von Thomassin durch Nummerierung und die Inschrift kenntlich gemacht. Apollon erscheint hier vor einem Wasserbecken im antiken Habitus von sechs Nymphen umgeben, eine von ihnen trocknet den Fuß des Sonnengottes mit einem Tuch, andere tragen kostbare Essenzen und Wasserkrüge, während eine weitere Frauengestalt ihm die Haare richtet. Nicht nur die Ausstattung dieser zentralen Figur mit einer Perücke, sondern der gesamte Habitus verweist deutlich auf die Parallele zwischen Ludwig XIV. und dem antiken Sonnengott. Dass Herrscher der Frühen Neuzeit in die Gewänder eines antiken Gottes schlüpfen, darf zur Zeit des Absolutismus als gängige Praxis gelten. Die politische Ikonographie erfuhr durch das Formenrepertoire der antiken Mythologie einerseits eine beträchtliche Erweiterung, andererseits eine poetische Verbrämung.

CL

Lit.: Claire GOLDENSTEIN: *Vaux and Versailles: the appropriations, erasures, and accidents that made modern France*, Pennsylvania 2008, S. 164–166.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/thomassin1723>>

IV.24

Berninis Vierströmebrunnen

Giovanni Battista FALDA / Giovanni Giacomo de ROSSI: *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente*, 4 Bde., Rom: Rossi, 1691, Lex. 8° quer

UB Heidelberg, C 6426 Folio RES

Der Vierströmebrunnen erscheint auf dieser Tafel in eine lebhafte städtische Szenerie eingebettet vor dem Hintergrund der Kirche Sant’Agnese in Agone. Über dem Brunnen sollte – so der Auftrag von Papst Innozenz X. Pamphili – auf dem zentralen Platz in unmittelbarer Nähe zum Familienpalast ein Obelisk errichtet werden, was Bernini auf den



FONTANA IN PIAZZA NAVONA,
Architettura del' Cau. Gio. Lorenzo Bernini.

G.B. Falda del. et inc.

Giac. Rossi le stampa in Roma alla pace cō Priu. del S.P.

19

Kat.Nr. IV.24

Der Vierströmebrunnen auf der Piazza Navona in Rom (FALDA / ROSSI 1691, Bd. 1, Taf. 20)

Einfall brachte, den Monolith auf einem stark zerklüfteten Felsen zu stellen und damit den Prozess der Errichtung im fertig gestellten Werk dramatisch zu inszenieren. Die vier Flussgötter kommentieren das prekäre Gleichgewicht des Monolithen mit ihren heftig bewegten Körperhaltungen. Nur die bekrönende Taube mit Olivenzweig, das Wappentier der Pamphili, vermag den Obelisk im Gleichgewicht zu halten.

Die Errichtung des Brunnens begleitete die Publikation von Athanasius Kirchers Werk *Obeliscus Pamphilus*, in dem der jesuitische Gelehrte eine Auslegung der Hieroglyphen vornahm. Die Hieroglyphen wurden dabei als eine ursprüngliche Bilderschrift, als eine Sprache der Offenbarung, verstanden, die letztendlich auf Noah und seine Nachkommen zurückgehe und sich bei den Ägyptern bewahrt habe. Dieses Wissen habe sich im Verlauf der Weltgeschichte auf die vier Erdteile in einem Prozess der fortschreitenden Dekadenz verteilt, die somit ein gemeinsames Erbe teilten, das in der Katholischen Mission wieder restituiert werden könne. Gegen Berninis Monument regte sich aber auch heftiger Widerspruch: So verurteilte Gian Pietro Bellori in seiner berühmten Vorlesung *L'idea del bello*, später als Einleitung seiner *Vite* gedruckt, ‚grottenhafte Bauten‘, die sich mehr der Poesie Ovids als der Lehrschrift Vitruvs verdankten.

Der Stich entstammt Giovanni Battista Faldas (1643–1678) posthum erschienenem, vierbändigen Tafelwerk zu den Brunnen von Rom. In anderen Projekten hatte Falda bereits 1665–1669 die Stadterneuerung Roms durch Papst Alexander VII. Chigi in Bilderfolgen festgehalten, so dem *Nuovo Teatro delle fabbriche* sowie den *Giardini di Roma con le piante, alzate e vedute*. MB

Lit.: Frank FEHRENBACH: *Compendia Mundi*. Gianlorenzo Berninis Fontana dei Quattro Fiumi (1648–1651) und Nicola Salvis Fontana di Trevi (1732–1762), München / Berlin 2008; Anita MARGIOTTA / Simonetta TOZZI: Falda, Giovanni Battista, in: *DBI*, Bd. 44, S. 404–407.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rossi1691ga>>

IV.25

Antike Götter als Spektakel

Johann BOCH: *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae, Austriae Archiducum*, Antwerpen: Moretus, 1602, gr. 4°

UB Heidelberg, B 8275 Folio RES

Einzüge und höfische Feste waren zweifelsohne die wichtigsten Orte für die Wiederbelebung der antiken Götter. Als Masken und Verkleidungen der Adligen einerseits, als allegorische Accessoires in den Dekorationen der aufwendig inszenierten Ereignisse andererseits wurden die mythologischen Figuren der Vergangenheit zu Projektionsflächen für zeitgenössische Tugendvorstellungen.

In dem vorliegenden Werk werden die Reise Alberts von Österreich und seiner Gemahlin Isabella, Tochter Philipps II. von Spanien, und die Inauguration des Herrscherpaares in Brabant und Flandern dokumentiert. Der Band ist in drei Teile untergliedert, in denen zunächst die lange Reise und ihre Einsetzung in Brabant, dann Antwerpen, Flandern und Valenciennes geschildert wird. Ein kleiner Appendix beschreibt die Befreiung von s'Hertogenbosch. Wenige Jahre vor dem lang ersehnten Waffenstillstand im achtzigjährigen Krieg zwischen Spanien und den Niederlanden kommt den Feierlichkeiten für die spanische Infantin und Albert, die im katholischen Teil der südlichen Niederlande regierten, große symbolische Bedeutung zu. Zwei der insgesamt drei Titelpuffer wurden bei Joos de Momper in Auftrag gegeben, die fünfzehn Doppelseiten und zwölf einseitigen Kupferstiche gehen auf einen unbekanntem Stecher, vermutlich nach Entwürfen von Joos de Momper zurück. Diese Illustrationen begleiten die ausführlichen Beschreibungen der jeweiligen Einzugsfeierlichkeiten und dokumentieren die aufwendigen Bildprogramme allegorisch-mythologischer Prägung. Die Götter der antiken Mythologie bilden offenbar einen sehr wichtigen Referenzrahmen, werden doch die Tugenden von Isabella und Albert ebenso wie die Erwartungen an ihre Regierung durch mythologische Verweise dargestellt. Ephemere Architekturen und Apparate gehören zur Grundausstat-



Kat.Nr. IV.25

Ephemere Mars-Statue bei einem Umzug in Antwerpen (BOCH 1602, Taf. S. 274/275)

tung dieses Spektakels, die antike Götterwelt einerseits, gängige Tugendfiguren andererseits auftreten zu lassen. Der Einzug nach Antwerpen bedient sich dabei eindringlich mythologischer Metaphorik, um die Erwartungen an das Herrscherpaar zu artikulieren.

Die überdimensionale Figur des Mars thront als riesiger Apparat vor dem Rathaus auf dem ‚Groten Markt‘, Pallas Athene und Neptun flankieren den Giganten. Um ihn herum klettern und agieren kleine Cupido-Figuren und nehmen ihm seine Waffen. Diese Komposition soll die Hoffnung auf baldigen Frieden durch die Hochzeit von Isabella und Albert zum Ausdruck bringen, wie es auch in der Inschrift von Johann Boch (gest. 1609) angedeutet wird. Die monströse Figur spielte auch in vielen anderen Prozessionen und Einzügen eine Rolle und wird offenbar erstmals im Gewand des römischen Gottes aufgestellt, wie auch die Beschreibung des Bildaufbaus andeutet. Ursprünglich sollte der Koloss den Riesen Druon Antigone

darstellen, der zur Gründungslegende Antwerpens gehört. Die Entstehung dieses Apparats geht auf einen Entwurf des Malers Pieter Coecke van Aelst im Jahre 1535 zurück. CL

Lit.: Margit THÖFNER: Marrying the city, mothering the country. Gender and visual conventions in Johannes Bochiu's account of the joyous entry of the Archduke Albert and the Infanta Isabella into Antwerp, in: *Oxford Art Journal* 22/1, 1999, S. 3–27; Marcel de MAEYER: Albrecht en Isabella en de Schilderkunst. Bijdrage tot de Geschiedenis von de XVIIe – eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden, Brüssel 1955.

IV.26

(Farbtafel 6)

Sturz der Götzen

Biblia Pauperum, vierte Gruppe (Ausgabe X) der 40-blättrigen niederländischen Blockbuchausgabe mit handschriftlicher Übersetzung, lat.-dt., Ende 15. Jh., Lex. 8°

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 34

Das Überwinden der Abgötterei durch Jesus Christus wird von der christlichen Theologie als Teil des göttlichen Heilsplans erklärt. Dabei spielt die Vorstellung, dass das Neue Testament im Alten vorgezeichnet sei und sich in ihm die alttestamentlichen Heilsversprechen erfüllen, eine wichtige Rolle. In mittelalterlichen Text- und Bildwerken wird dieses Denken vielfach exemplifiziert, allen voran in der *Bibilia Pauperum*, auch Armenbibel genannt. In ein graphisch klar strukturiertes Seitenschema werden Texte und Bilder eingefügt und miteinander in Beziehung gesetzt. Im Zentrum steht jeweils ein neutestamentliches Thema, der Antityp, der von zwei alttestamentlichen Typen flankiert wird. Den heilsgeschichtlichen Zusammenhang erläutern die Textinschriften: zwei Lektionen in Prosa, Verstütle und vier Sprüche von Propheten, als erfüllte Prophezeiungen des Alten Testaments.

Die bereits umfängliche handschriftliche Überlieferung dieser Buchgattung seit dem frühen 14. Jahrhundert vor allem im süddeutschen Sprachraum wurde durch die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Blockbuchausgaben noch gesteigert. Im Heidelberger Cod. Pal. germ. 34 ist die *Bibilia Pauperum* in Form eines solchen Blockbuchs erhalten, wobei der lateinische Text auf eingeschobenen Blättern ins Deutsche übertragen wurde. Blatt 4r zeigt den Sturz der ägyptischen Götzen bei der Ankunft der heiligen Familie. Maria steht madonnengleich mit dem Christuskind auf dem Arm vor dem von einer Säule stürzenden Götzen, der noch vom Volk der Ägypter angebetet wird. Als Beispiele alttestamentlicher und hier schon negativ bewerteter Götterverehrung dienen auf der linken Seite die Szene mit Moses, der im Anblick des Goldenen Kalbs die Gesetzestafeln zerbrochen hat, und auf der rechten Seite der Sturz des Götzen Dagon, als die Philister die geraubte Bundeslade auf den ihm geweihten Altar gestellt haben. MK

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 96–99; Henry AVRIL: The iconography of the Forty-page Blockbuch *Bibilia pauperum*. Form an Meaning, in: Gutenberg-Gesellschaft und Gutenberg-Museum (Hrsg.): *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*, Mainz 1991, S. 263–288. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg34>>

IV.27

(Abb. 21, Farbtafel 3c)

Götzendienst in Babylon

Jans ENIKEL: *Weltchronik*, Passau (?), um 1420, 4°
Papier, kolorierte Federzeichnungen
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 336

Vermutlich in den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts schuf der aus einer Wiener Bürgerfamilie stammende Dichter Jans Enikel (1230/1240–um 1290) eine gereimte *Weltchronik*. Mehr als ältere Chroniken, wie etwa die *Kaiserchronik*, die vor allem als Universalhistorie mit Wahrheitsanspruch konzipiert war, sollte sein Werk zudem als Unterhaltungsliteratur dienen. Auch er gestaltet *Weltgeschichte* als *Heilsgeschichte* mit einem zeitlichen Rahmen von der Erschaffung der Welt bis zum Tod Kaiser Friedrichs II. Diese bereicherte er um Historien der Antike, wie den Trojanischen Krieg oder die Erzählung vom makedonischen König Alexander, um Sagen, Legenden und jüdisch-apokryphe Erzählungen. Dem Wunsch nach Unterhaltung scheinen auch die umfangreichen Bildzyklen entgegenzukommen, die häufig die deutschsprachigen *Weltchronik*handschriften begleiten, so auch in Cod. Pal. germ. 336, der 171 kolorierte Federzeichnungen an den Seitenrändern und in der Nähe der zugehörigen Textstelle aufweist. Ebenfalls neben der Textspalte stehen Notizen von der Hand des Schreibers, mit denen die Bildinhalte kurz benannt werden, beispielsweise auf Blatt 135v die Anweisung „mal ain guldein saul und ain antlitz mit ains chron und stant zwen dabe und plasant her horn und stat der chunig dapey“, die der Maler jedoch auf der umliegenden Rectoseite umgesetzt hat. Der babylonische König Balthasar kniet hier den Abgott anbetend, den er selbst auf einer Säule errichten ließ. Von der anderen Seite nähern sich zwei Männer, die mit aufgeblähten Wangen gerade ihre Fanfaren blasen. Letztere sind ebenso wenig durch den Text Enikels geboten wie die Darstellung des Abgotts, der im Text lediglich als goldene Krone erläutert wird. Veranschaulicht wird stattdessen eine bekrönte Frauenbüste, die dem Bildtyp gotischer Heiligenbüsten ähnelt. Bezeichnenderweise wird diese Bildformel für die zweite Illustration, die dieses Götzenbild thematisiert,

nicht wiederholt. Vielmehr wird auf Blatt 136r der standardisierte Typus des goldenen Kalbes (Ex 32) aufgegriffen, der auch für weitere Illustrationen heidnischer Götzenbilder zum Einsatz kommt, beispielsweise auf Blatt 124r für den Götzen Nebukadnezars, den Daniel gerade gestürzt hat. MK

Lit.: ZIMMERMANN / MILLER 2007, S. 120f.; Jörn-Uwe GÜNTHER: Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen. Katalog der Handschriften und Einordnung der Illustrationen in die Bildüberlieferung, München 1992, S. 170–176. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg336>>

IV.28

(Farbtafel 3d)

Prozession der Heiden

Vitaspatrum, Süddeutschland, 1477, Papier, Lex. 8°

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 90

„Wie haiden tragn ire apgötter umb das vellt und bitten umb regen und andren geprestenn“, mit diesen Worten gibt der rubrizierte Bildtitulus auf Blatt 100r das dargestellte Geschehen vor. Von der Lebensgeschichte des Altvaters Apollonius, der in einem Kloster in Ägypten lebte, wird aus der vorliegenden alemannischen Prosaversion der *Vitaspatrum* die Passage veranschaulicht, in der von einem religiösen Brauch der Heiden berichtet wird. Danach trügen diese bei längerer Trockenheit ihren Abgott um die Felder, um auf diese Weise um Regen zu bitten. Die Darstellung ergänzt den Text, indem statt eines einzigen Götzenbildes gleich drei Götzenstatuetten, die als Jupiter, Venus und Mars charakterisiert sind, von je einem Priester voran getragen werden. Ihnen folgen zwei weitere Priester, davon einer mit Gebetbuch, und die Menge der Gläubigen. Diese sind zwar in zeitgenössischer Alltagskleidung gezeigt, der Spitzhut des einen und der Turban eines anderen aber lässt in ihnen Orientalen erkennen. In ähnlicher Weise scheinen auch die Gebetsschals, die über die Köpfe der Priester bis über deren Schultern reichen, zumindest die Allusion nichtchristlicher Gottesdiener wachzurufen.

Die unter dem Titel *Vitaspatrum* versammelten Texte umfassen Lebensbeschreibungen, Aus-

sprüche, Lehrgespräche und auch Exempel der ersten Eremiten und Mönchsgemeinschaften. Sie können als Gründungsschriften der monastischen Bewegung gelten, gerade dort wo sich Orden auf den Reformgedanken beriefen und neu konstituierten. Der Kernbestand, der schon im 4./5. Jahrhundert entstand, wurde im Laufe der folgenden Jahrhunderte sukzessive erweitert. Ab dem 13. Jahrhundert kamen volkssprachige Versionen auf, davon im 14. Jahrhundert die alemannische Prosaversion. Insbesondere diese Version verbreitete sich auch außerhalb der Klöster in die Laiengesellschaft hinein. Handschriften, die für den Gebrauch von Laien angefertigt wurden, erhielten offenbar häufiger Illustrationen, die die im vorderen Orient angesiedelten Geschichten der Altväter in plakativer Weise veranschaulichten. Auch die vorliegende Handschrift, deren Erstbesitzerin vermutlich Margarete von Savoyen war, war offensichtlich für den Laiengebrauch bestimmt. MK

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 221f.; Ulla WILLIAMS: Die „Alemannischen Vitaspatrum“. Untersuchung und Edition, Tübingen 1996.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg90>>

IV.29

(Farbtafel 7)

Nebukadnezars Götzenbild – der Endchrist

Adam REISSNER: Römische Historia, Mindelheim (?), 3. Viertel 16. Jahrhundert, Papier, Lex. 8°
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 97

Die alttestamentlichen Visionen des Propheten Daniel auf den Papst zu beziehen und in diesem den Endchrist zu sehen, war in der reformatorischen Polemik des 16. Jahrhunderts fest verankert. In diesem Tenor verfasste der aus Mindelheim stammende Historiograph Adam Reißner (um 1500–1572) mit seiner *Römischen Historia* eine gänzlich papstfeindliche Geschichtsschreibung. Die Weltgeschichte gründet sich darin auf das Gegensatzpaar Jerusalem – Babylon, wobei Babylon mit dem Papsttum und dem Antichrist gleichgesetzt wird. Jerusalem dagegen steht für die Geistesgemeinschaft der wahren Christgläubigen, die wie Reißner selbst der reformierten Glaubensrichtung nach Caspar Schwenckfeldt

anhängen. Die exegetischen Grundlagen dafür sind auf einer Schautafel in einer Kombination aus szenischen Darstellungen und Bibelstellen verdichtet. Im Zentrum steht ein geflügelter und bekrönter Löwe. Er hält wehrhaft ein Schwert in der Rechten und ein Szepter in der Linken. Auf seinem Harnisch sind die Tiere Bär, Panther und Drache abgebildet, in denen gemeinsam mit dem Löwen die Repräsentanten der vier Weltreiche zu sehen sind (Dn 7, 2–8). Die Inschrift „Bestia hat die plag des Schwerts Apoc. 13“ über dem Kopf des Löwen liefert denn auch die typologische Interpretation dieses Götzenbildes als dem apokalyptischen Tier. Die Deutung als Götzenbild erklärt die nebenstehende Szene, in der das Volk um einen Altar mit der Aufschrift „IMAGO Aurea“ zum Gebet kniet (Dn 3). Dahinter predigt ein Priester von einer Kanzel herunter. Weitere Szenen und Textstellen aus dem Buch Daniel und der Apokalypse kommen hinzu: die Jünglinge im Feuerofen (Dn 3), die Verdammten im Höllenschlund und in der oberen Bildecke Gottvater,

der Pfeil und Schwert in Richtung des Löwen schießt. Zu den Füßen des Götzenbildes, gleichsam als dessen Basis, befindet sich eine heraldische Leiter, bezeichnet als „cornu parvum“, an deren Spitze das päpstliche Wappen mit den gekreuzten Schlüsseln und der Tiara steht.

Diese Interpretation der Geschichte entsprach keineswegs der Intention von Reißners Auftraggeber Johann Jakob Fugger. Vielmehr war eine Art Augenzeugenbericht der Erstürmung und Plünderung Roms im Jahr 1527 durch das Heer der Landsknechte verabredet, an der Reißner als Geheimschreiber in den Diensten Georgs von Frundsberg teilgenommen hatte. Der Heidelberger Codex, eines von drei erhaltenen Exemplaren, war vermutlich Pfalzgraf Ottheinrich, der Reißner persönlich kannte, gewidmet. MK

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 229 f.; OTTO BUCHER: Adam Reißner. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Reformation. München 1950.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg97>>

V. Erkundung der Welt und ethnographische Interessen



V.1

Das neue Bild der Welt und ihrer ‚Wilden‘

a) Thomas HARRIOT / Theodor de BRY (Hrsg.): Wunderbarliche, doch Warhafftige Erklärung, Von der Gelegenheit, und Sitten der Wilden in Virginia, Frankfurt a. M.: Feyerabend, 1590 (America 1), 4°

UB Heidelberg, A 6135 D Folio RES::1

b) Jacques LE MOYNE DE MORGUES: Von dreyen Schiffahrten, so die Frantzosen in Floridam (die gegen Nidergang gelegen) gethan, Frankfurt a. M.: de Bry, 1603 (America 2), 4°

UB Heidelberg, A 6135 A Folio RES::1-4,1

c) Theodor de BRY / Gotthard ARTHUS (Übers.): Americae Pars VIII. Continens Primo, Descriptionem Trivm Itinervm Nobilissimi Et Fortissimi Eqvitis Francisci Draken [...], Frankfurt a. M.: de Bry, 1599 (America 8), 4°

UB Heidelberg, A 6135 C Folio RES

d) Barent JANSZ / Theodor de BRY (Hrsg.): Americae Nona & postrema Pars. Qva De Ratione elementorum: De Novi Orbis natura [...], Frankfurt a. M.: Becker, 1602 (America 9), 4°

UB Heidelberg, A 6135 E Folio RES

e) Girolamo BENZONI / Nikolaus HÖNIGER (Übers.) / Theodor de BRY (Hrsg.): Neuwe und gründtliche Historien von dem nidergängischen

Indien, so von Christophoro Columbo im Jar 1492 erstlich erfunden, Bd.3: Darinnen warhafftig erzehlet wirdt, wie die Spanier die Goldreiche Landschafften deß Peruanischen Königreichs eyngenommen ... , Frankfurt a. M.: de Bry, 1597 (America 6), 4°

UB Heidelberg, A 6135 A Folio RES::4,2-8

f) Johann Theodor de BRY (Hrsg.) / Johann Israel de BRY (Hrsg.) / Billibaldus STROBAEUS (Übers.): India orientalis, Bd. 6: Veram et historicam descriptionem auriferi regni Guineae, ad Africam pertinentis ... continens ... Frankfurt a. M.: De Bry, 1604, 4°

UB Heidelberg, A 5830 Folio RES

g) Duarte LOPES / Johann Theodor de BRY (Hrsg.) / Casiodoro de REINA (Übers.): Regnum Congo hoc est warhaffte und eigentliche Beschreibung deß Königreichs Congo in Africa, und deren angrentzenden Länder, Frankfurt a. M.: Bry 1609, 4°

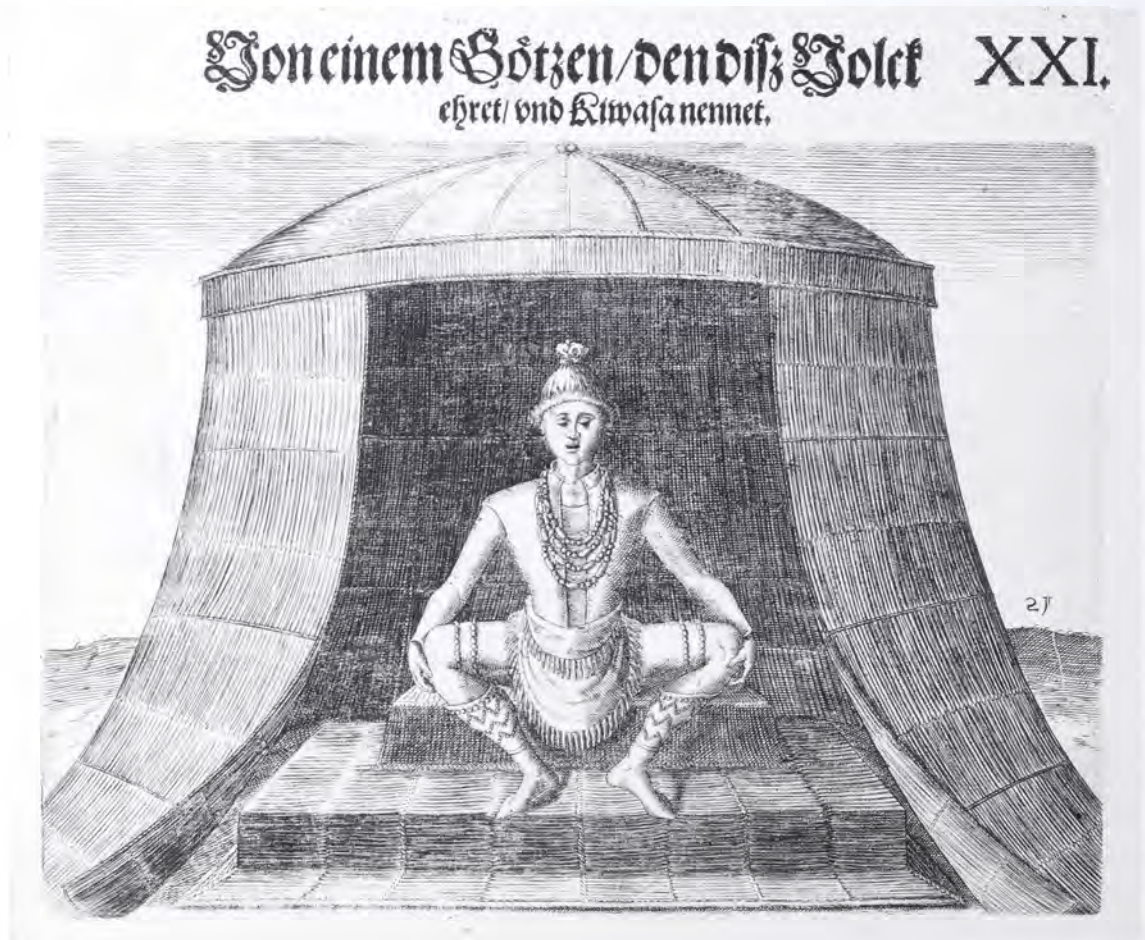
UB Heidelberg, A 6022-2 Folio RES

Zwischen 1590 und 1637 setzten der Verleger und Stecher Theodor de Bry (1528–1598) und seine Söhne und Erben mit einer Sammlung von 27 Folio-Bänden illustrierter Reiseberichte neue Maßstäbe, wie die ‚wilden Völker‘ der Welt im Bild darzustellen waren. Sowohl die Quantität

wie die Qualität dieser Abbildungen, die nicht nur auf Berichte, sondern teils auf Zeichnungen von Augenzeugen zurückgingen, übertrafen alles bislang Dagewesene. Die Wirkung dieser Sammlung reichte bis weit ins 18. Jahrhundert (und teils sogar bis heute); Picart wie Lafitau übernahmen Vorlagen aus den de Bry-Drucken.

Die Bände gliedern sich in zwei Serien – Amerika wird in den 14 (bzw. in der lateinischen Ausgabe 13) Teilen der *India Occidentalis* behandelt, Afrika und Asien in den 13 (bzw. in der lateinischen Ausgabe 12) Teilen der *India Orientalis* (seit dem 19. Jahrhundert wird auch von den *Grands* und *Petits Voyages* gesprochen). Als erster Band erschien 1590 Thomas Harriots ursprünglich 1588 in London ohne Abbildungen publizierter *Briefe and true report of the new found land of Virginia* parallel in vier Sprachen: auf Englisch, Deutsch, Französisch und Latein, zudem erweitert um 28 Kupferstiche mit Erklärungen (in der zweiten Aufl. 1600 nochmals um

zwei Ausfaltkarten ergänzt). Diese Illustrationen erhellen zentrale Anliegen und Vorstellungen des de Bry'schen Unternehmens insgesamt: Betont wird nicht nur, dass es sich um „warhafftige Contrafacturen“ handelt, sondern als Authentifizierung wird auf die zugrunde liegenden Zeichnungen des englischen Malers John White verwiesen, „welcher der Ursach halben [eben um Zeichnungen anzufertigen] in diese Landschafft / im Jar 1585. und 1588. ist geschickt worden“. Dennoch sieht sich der Leser zunächst einem ganzseitigen Stich mit dem Sündenfall und seinen Folgen (Adam muss das Feld bestellen, Eva kümmert sich um die Kinder) konfrontiert, wobei der Darstellungsmodus des ersten Menschenpaars – Adam von vorne, Eva von hinten – bereits auf die ‚dokumentierende‘ Wiedergabe der „Viehischen Leute[n]“ in Virginia ebenfalls in Vorder- und Rückenansicht verweist. Trotz der Formulierung von den „Viehischen Leute[n]“ im Vorwort bezeugen dieses und der Sündenfall-Stich eine

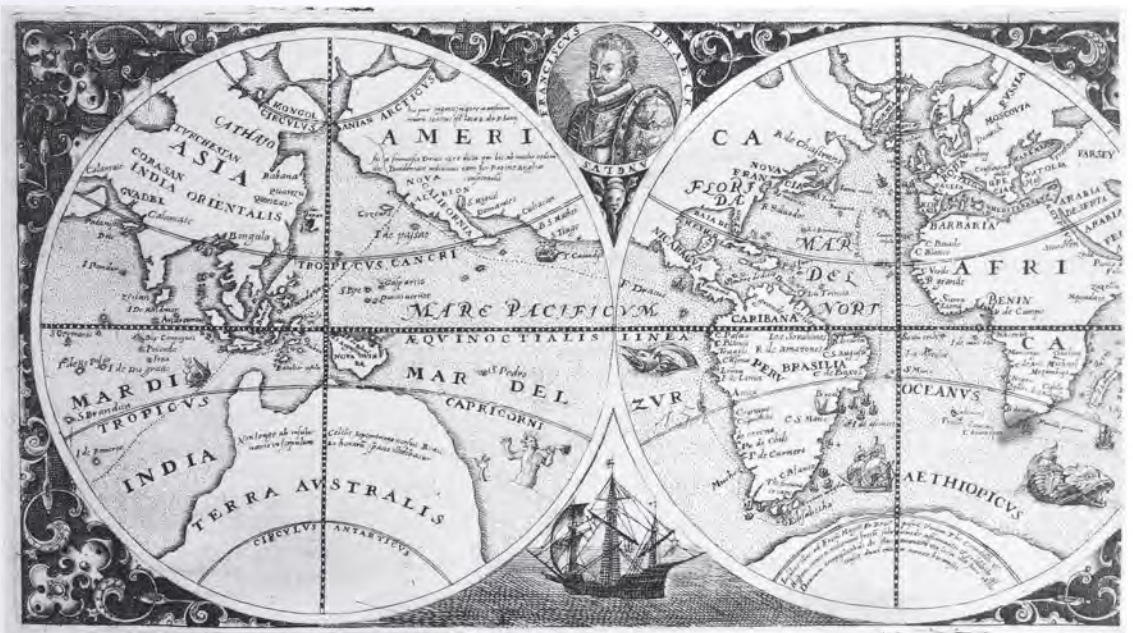


Kat.Nr. V.1a
Der Götze Kiwasa (HARRIOT 1590, Taf. 20)



Kat.Nr. V.1b

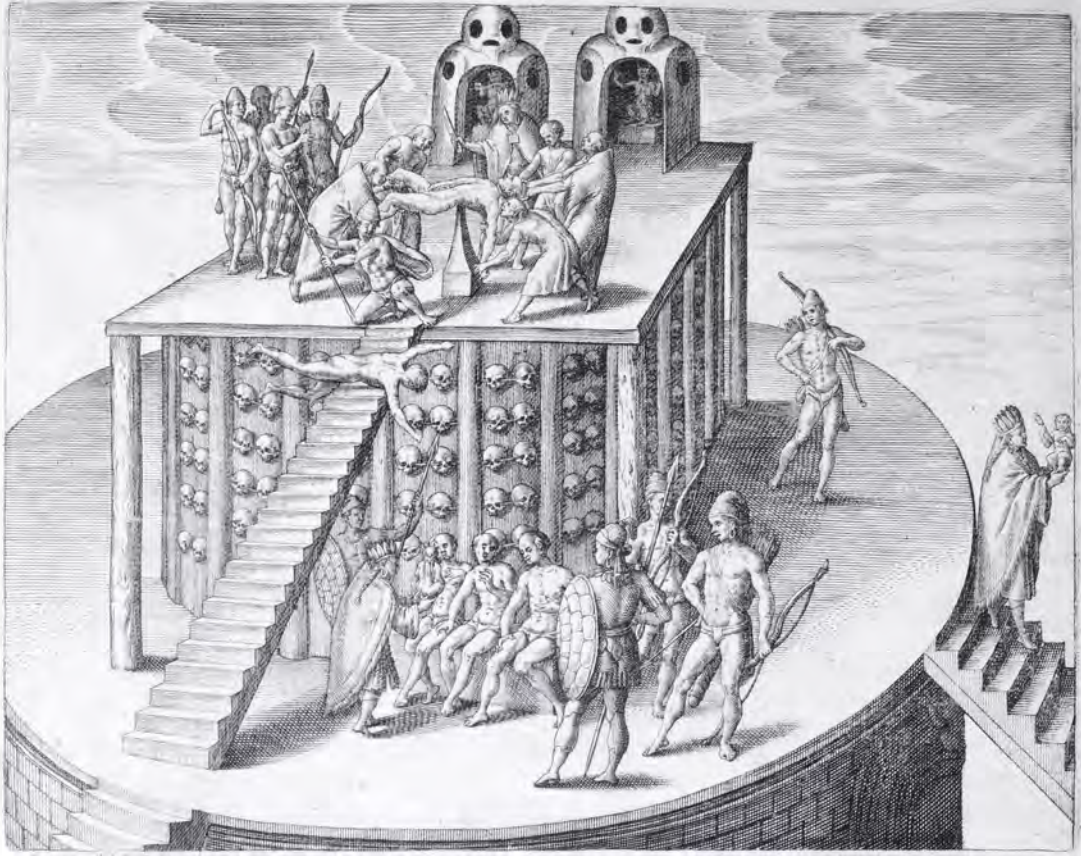
Jährlicher Sonnentanz und Opfer (LE MOYNE DE MORGUES 1603, Taf. XXXV)



Kat.Nr. V.1c

Weltkarte als Titelvignette (BRY / ARTHUS 1599, Titelblatt)

VIII.
QVA RATIONE INDI MEXI-
CANI, MACTATIS HOMINIBVS,
sacrificent.



Kat.Nr. V.1d
Menschenopfer in Mexiko (JANSZ / BRY 1602, Taf. VIII)

relativ unvoreingenommene Sicht de Brys: Werden doch die Bewohner Virginias als von den Ureltern abstammende Menschen anerkannt, die – obwohl „sie Gottes und seines heyligen Worts keine Erkan[n]tnuß haben“ – in ihrer Tugend, „scharpffsinnigkeit deß Verstandts“ und im handwerklichen Geschick teils „uns“, die Europäer – so de Bry –, übertreffen. Schließlich folgen auf die 22 Darstellungen aus Virginia fünf formal entsprechende Stiche, die John White in einer „alten Engelländischen Histori“ gefunden haben will und die Picten zeigen: Sie sind hier ebenfalls mit aufgenommen, um „damit zu beweisen / daß die Engelländer vor Jaren eben so wild / als die Virginischen gewesen seyen“. Hier deutet sich nicht nur ein allgemeiner Kulturvergleich an,

sondern die im 19. Jahrhundert von Taylor und anderen bemühten ‚ethnographischen Parallelen‘, die scheinbar erlaubten, aus ‚primitiven Kulturen‘ auf die eigene Vorzeit rückzuschließen. Dass andererseits die de Bry’schen Illustrationen vielfach europäische Vorstellungen auf das Fremde projizierten, um es begreif- und kontrollierbar zu machen, wurde von der Forschung in den letzten Jahren detailliert untersucht. Vorgeschlagen wurde auch, die Stichfolgen teils als eine Art calvinistisch konzipiertes *Theatrum Vitae Humanae* zu verstehen.

Die weiteren Bände dieser überaus kostspieligen Edition wurden dann nur noch in Latein und Deutsch verlegt: Teil 2 mit der Beschreibung Floridas von René de Laudonnière, Jacques le



Kat.Nr. V.1e
 Goldschmiede in Peru (BENZONI / HÖNIGER 1597, Taf. XXVII)

Moyne de Morgues und anderen (1591), Teil 3 zu Brasilien mit Texten von Hans Staden, Jean de Léry und Nicolas Barré (1592), der vierte bis sechste Teil besteht vor allem aus Girolamo Benzonis Geschichte der Entdeckung Amerikas (1594–1596), der siebte und achte Teil (beide 1599) stammten von Ulrich Schmidel zu den Kanarischen Inseln beziehungsweise von Walter Raleigh und anderen zu Francis Drakes Reisen und zum Goldreich Guiana. Nach dem neunten Teil von Jose de Acosta und Barent Jansz zu Mexiko und insbesondere zum „Abergläubischen Götzendienst“ dort (1601/02) wurde die *America*-Serie für längere Zeit unterbrochen. Erst 1618 erschienen der zehnte und elfte Teil, vor allem

mit den Reisen des Amerigo Vespucci und 1619 ein weiterer, ebenfalls als „pars undecima“ bezeichneter Band mit dem Reisebericht des Willem Schouten, der 1620 mit einem Appendix von Joris van Spilbergen ergänzt wurde. Die Teile 12, 13 und 14 schließlich kamen 1623/24, 1627/28 und 1630 auf den Markt – das gleiche Format, der ähnliche Stil der Stiche und die Titelblätter vereinheitlichten die Serie über die Jahre hinweg. 1631 legte dann Johan Ludwig Gottfried mit der *Historia Antipodum oder Neue Welt ...* die erste Zusammenfassung der *America*-Serie vor. An den Kupferstichen wurde bei allen diesen Bänden nicht gespart. Aufgrund der langen Erscheinungszeit sowie der unterschiedlichen Text- und

V.
REPRÆSENTATIO VARI-
RVM CEREMONIARVM, AD RELIGIONEM
ipforum pertinentium.



Kat.Nr. V.1f
Verehrung von Fetischen in Afrika (BRY 1604, Taf. 5)

manchmal auch Bildvorlagen zu den einzelnen Teilen veränderte sich allerdings der Charakter der Illustrationen doch teils beträchtlich. So kamen etwa bei den de Bry-Stichen zu Benzoni – der in der Erstaufgabe 1565 mit 18 relativ kleinformatigen und groben Holzschnitten versehen gewesen war – verstärkt die europäischen Eroberer mit ins Bild.

Von der *India orientalis*-Serie, die von 1597 bis 1628 erschien, sind nur zwei Bände im Besitz der Universitätsbibliothek Heidelberg, freilich die beiden entscheidenden für Afrika: der erste Band von Duarte Lopes und Filippo Pigafetta zum partiell christianisierten Königreich Kongo, das aus europäischer Sicht erstaunlich zivilisiert war, (in der zweiten lateinischen Ausg. von 1609) und der sechste Band mit der lateinischen Überset-

zung von Pieter de Marees Beschreibung des wilden und heidnischen Königreichs Guinea an der afrikanischen Goldküste.

Die aufgeschlagenen Kupferstiche zeigen den bis ins 18. Jahrhundert vielfach nach de Bry reproduzierten „Götzen Kiwasa“ aus Virginia, der auch schon auf dem Titelblatt zu Teil 1 der *America thront*, sowie einen Sonnentanz. Für Südamerika stehen die Menschenopfer und die hohe Kunstfertigkeit der Metallbearbeitung zu Ehren der Götter. Afrika erscheint im Kontrast von Missionierung und Naturreligion: Einerseits lässt der zum Christentum bekehrte König von Kongo die heimischen figürlichen Abgötter verbrennen. Andererseits glauben zwar auch die Bewohner Guineas an göttliche Kräfte in allen Dingen und halten am Dienstag einen Ruhetag

Wie der König von Congo in seinem ganzen Land die Teufelsbilder zu verbrennen befiehlt/ auß dem III. Cap. des andern Buchs.



WEs der König von Congo nun den Christlichen Glauben hatte angenommen / so wolte er / vnd gebot seinen Vnderthanen vnd Adel / daß ein jeder vnder ihnen / er sey weß Standes er wölle / alle Abgötter so er hette / denen darzu verordneten Personen oberlieffern solte / denn welcher dieses Gebot würd obertretten / gedächte er mit dem feuer zu straffen. Wurden derhalben in einem Monats frist / grewlich viel allerley Teufels / Trachen / Schlangen vnd andere Bilder zusammen bracht / welche alle auff einen Hauffen geworffen / vnd zu Aschen verbrandt wurden / laut der Historien in obgemeltem Capitel.

Von

Kat.Nr. V.1g

Verbrennung der Abgötter im Königreich Kongo auf Befehl des zum Christentum bekehrten Königs (LOPES 1609, Taf. 11)

ein (rechts im Hintergrund), auch bei ihnen haben sich also offenbar – so erläutert der Text – Reste der vorsintflutlichen Urreligion erhalten. Allein sie verehren Objekte der Natur (z. B. einen Baum, verharren also auf einer Stufe vor den ikonischen Götzen) und glauben an Fetische (die um den Baum gebundenen „Strohwischlein“) und magische Praktiken (rechts im Vordergrund). UP

Lit.: WHITEHEAD 2010; BLIER 2009; GROESEN 2008; Patricia GRAVATT: Rereading Theodore de Bry's Black Legend, in: GREER / MIGNOLO / QUILLIGAN 2007, S. 225–243; GREVE 2004; BURGHARTZ 2004; Ernst van den BOOGAART: Heathendom and Civility in the *Historia India Orientalis*: The Adaption by Johan Theodor and Johan Israel de Bry of the Edifying Series of Plates from Linschoten's Itinerario, in: *Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 53, 2002, S. 71–105; KEAZOR 1998; FRÜBIS 1995.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bry1590ga>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bry1593ga>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bry1598ga>>

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lopes1609>>

V.2

(Farbtafel 8)

Zeugnisse der Weltherrschaft: Inschriften

Petrus APIAN / Bartholomaeus AMANTIUS: *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt: Apianus, 1534, Lex. 8°

UB Heidelberg, C 4214 Folio RES

Dieses von Raymund Fugger finanzierte Buchprojekt versammelte unter der Leitung des Astronomen und Mathematikers Petrus Apian (1495–1552) und des Dichters Bartholomeus Amantius (1505–1555 oder 1576) eine Reihe bekannter Inschriftensammlungen mit einem Schwerpunkt nördlich der Alpen. Es ist also vorwiegend ein Werk der Kompilation. Vorangestellt wurde eine Widmung an Raymund Fugger und ein Druckprivileg Karls V. sowie ein sehr nützliches und ausführliches Verzeichnis der in antiken Inschriften üblichen Abkürzungen. Beachtlich ist die aufwendige Illustration der Inschriftenträger und der antiken Werke in ihrem Erhaltungszustand. Diese geht auf eine Manuskripttradition zurück, die in Italien seit Mitte des 15. Jahrhunderts be-

stand, vereinzelt in den Druck übertragen und ab 1500 durch Konrad Peutinger und Johannes Aventinus in Süddeutschland eingeführt wurde. Während aber bisherige Sammlungen regional begrenzt waren, ist in dem Ingolstädter Projekt der Versuch zu erkennen, die gesamte geographische Ausdehnung des römischen Kaiserreiches inklusive Afrika und Asien durch Inschriften zu belegen. Die Inschriftensylloge beschränkte sich eben nicht auf das Kerngebiet des römischen Reiches, für das schon ausgezeichnete, italienische Sammelwerke bestanden, sondern umfasste ausweislich des Untertitels „fast die gesamte Welt“. Dies unterstreicht auch die geographische Ordnung der Inschriften, die in lateinischer Nomenklatur Provinzen und Städte des Imperium Romanum benennen.

Immer wieder wiesen die Kompilatoren darauf hin, dass sie die Vorlagen für die Darstellung einzelner Stücke von Raymund Fugger erhalten haben (so zum Beispiel auf S. 170–171). Es ist nicht sicher, ob Raymund Fugger Zeichnungen der Antiken zur Verfügung stellte oder ob er nur Kenntnis von den Stücken hatte. Auf den Seiten 475 und 476 findet sich ein „Eichelstein“ genanntes Monument in Mainz abgebildet – der heute noch existierende ‚Drususstein‘, der in der beigefügten Inschrift als ehemals pyramidales Grabmonument des Kaisers Severus Alexander oder als Grabmal des Feldherren Drusus gedeutet wurde. Wie der Text weiter mit Verweis auf Konrad Celtis ausführt, könnte diese Mainzer Merkwürdigkeit auch ein Monument der germanischen Druiden sein. Die Doppelseite des Ingolstädter Sammelwerks geht hier in Bild und Text auf Johann Huttichs Werk zu den antiken Inschriften von Mainz zurück (Johann Huttich: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*, Mainz: Johann Schöffler, 1520, fol. CIr–CIv). MB

Lit.: Christopher WOOD: *Forgery, Relics, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago / London 2008; Martin OTT: *Die Entdeckung des Altertums. Der Umgang mit der römischen Vergangenheit Süddeutschlands im 16. Jahrhundert*, Kallmünz 2002. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/apian1534>>

V.3

Die Wunder des Nordens

Olaus MAGNUS: *Historia de gentibus septentrionalibus*, Antwerpen: Bellerus, 1562, kl. 8°
UB Heidelberg, A 1856 C RES

Olaus Magnus, eigentlich Olof Måsson (1490–1557), war ein schwedischer Geistlicher, der im Zuge der Reformation aus seinem Land vertrieben und 1544 in Rom vom Papst Julius III. zum Erzbischof von Uppsala ernannt wurde. Er schuf eine Karte Skandinaviens sowie eine knappe geographische Beschreibung des Landes, die 1539 in Venedig auf Italienisch und Deutsch im Druck erschien, eine 1553 in Rom verlegte *Vita abbreviata praedilectae sponsae Christi sanctae Brigittae de regno Sueciae continens in se certas reuelationes* sowie die im Jahr darauf ebenfalls in Rom gedruckte *Historia de gentibus septentrionalibus*. In diesem Buch, von dem im Verlaufe des 16. Jahrhunderts mehrere Auflagen und Übersetzungen erschienen, unternahm er nach den Vorbildern Plinius des Älteren und des Strabo eine Landeskunde der nördlichen Völker in 22 Büchern, in der er über Regierung, Sitten, Gebräuche, Geographie, Flora und Fauna in knappen Kapiteln schrieb. Er berichtet von wundersamen Fischen, Tieren und urzeitlichen Riesen sowie von der Runenschrift, heidnischen Tempeln und Grabmälern.

Vorangestellt ist dem Buch eine Karte („Carta marina“), die als erste geographische Darstellung Skandinaviens und aller nordeuropäischen Län-



Kat.Nr. V.3

Heidnischer Tempel in Uppsala zu Ehren der nordischen Götter aus der Zeit des Königs Ninus (MAGNUS 1572, Bl. 32v)

der in der Renaissance gelten darf – so dass die *Historia* auch als eine Art ausführliche Erläuterung zu dieser Karte verstanden werden kann.

Magnus deutet die aufgerichteten Monolithen mit Runeninschriften (Bl. 8v) als Siegeszeichen der Nordländer, die er mit den ägyptischen Obeliskern vergleicht, und unterscheidet sie von den Grabmälern in Form von Monolithen (Bl. 9v). Ganz ähnlich interpretiert er auch die Runen, das „Alphabetum Gothicum“, als vorzeitliche, mit den ägyptischen Hieroglyphen vergleichbare Schriftzeichen, die die Riesen des Nordens erfunden hätten (Bl. 11v). Auf Blatt 32v berichtet Magnus von einem heidnischen Tempel in Uppsala, der in der Zeit des Ninus zu Ehren der nordischen Götter errichtet worden sei und dessen Dach aus Gold gewesen sei. Auf der vorausgehenden Seite geht Magnus auf die heidnischen Götter des Nordens ein, stellt Odin, Freya, Thor als Hauptgötter vor und vergleicht sie mit Mars und Venus.

MB

Lit.: Elena BALZAMO / Reinhard KAISER (Hrsg.): Olaus Magnus. Die Wunder des Nordens, Frankfurt a.M. 2006, S. 12–27.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/magnus1562>>

V.4

Schlittenfahrende Samojuden und ihre Götter

Hessek GERRITSZ / Henry HUDSON / Johann Theodor de BRY: *Zwölffte Schiffahrt Oder Kurtze Beschreibung der Newen Schiffahrt gegen Nord-Osten, vber die Amerische Jnseln in Chinam vnd Japponiam*, Oppenheim: Hulsius, 1614, 8°
UB Heidelberg, A 4889 B RES

Die *Zwölffte Schiffahrt* aus dem Jahre 1614 wurde bei dem Verleger Hieronymus Galler in Oppenheim gedruckt. Die Übersetzung ins Hochdeutsche übernahm der aus Danzig stammende Arthus Gotthard (1570–1630). Der Band nennt drei Namen: den in der Werkstatt von Willem Janszoon Blaeu (vgl. Kat.Nr. V.22) ausgebildeten Kartographen Hessek Gerritsz (1581–1632), der die dem Band beigefügten Karten fertigte, den die Seereisen leitenden Kapitän Henry Hudson (1565–1611) und den Kupferstecher Johann Theodor de Bry (1561–1623), der



Kat.Nr. V.4

Götzenanbetung der Samojuden (GERRITSZ / HUDSON / BRY 1614, Taf. III)

die graphischen Tafeln für diesen Band stach. Die *Zwölfte Schiffahrt* ist Teil eines mehrbändigen Reisekompendiums holländischer Reisen, in dem die Schiffahrt des Engländers Henry Hudson beschrieben wird. Dieser brach 1609 für die Vereenigde Oost-Indische Compagnie (VOC) mit der Absicht auf, die den Handel vereinfachende Nordpassage nach China zu finden. Hudson hatte bereits Expeditionserfahrung, da er zuvor Richtung Spitzbergen und Nordkap gesegelt war, wo ihn allerdings die Eismassen zur Umkehr gezwungen hatten. In dem vorliegenden Bericht schlägt er die nordöstliche Route über Russland nach China ein. Neben den Reiseschilderungen der Wasserwege folgen auch Ausführungen zu Städten, Regionen und Völkern, wie zum Beispiel der „Moscowiter“ und der „Samojuden“. Diese letztgenannten lebten am Fluss Obi und sind ein mit Rentierherden umherziehendes, von der Jagd lebendes Normadenvolk. In einem Kupferstich wird ein Ritual ihrer Götzenanbetung charakteristisch festgehalten. Dieser zeigt

im Vordergrund einen auf einem Schlitten („eine sondere Arth von Schlitten [...] und spannen für dieselben etliche wilde Thier“) sitzenden Samojuden. Im Mittel- und Hintergrund sind weitere Männer zu sehen, die auf die Knie fallen und die stehenden Holz-Götzen anbeten.

In der Beschreibung dazu heißt es: „Sie senn aber ganz Abgöttlich, und haben hin und wider auff dem Feld viel Götzen oder hölzerne Bilder stehen, so gar schlecht [...] mit einem oder mit zweyen wie denn auch wol mit dreuen Angesichtern oben, unten und in der mitte schlechtlich zugerichtet, [...] für welchen sie ihre Opfer und Gebet verrichten.“

TJ

V.5

Von Rentieren und heidnischer Zauberei

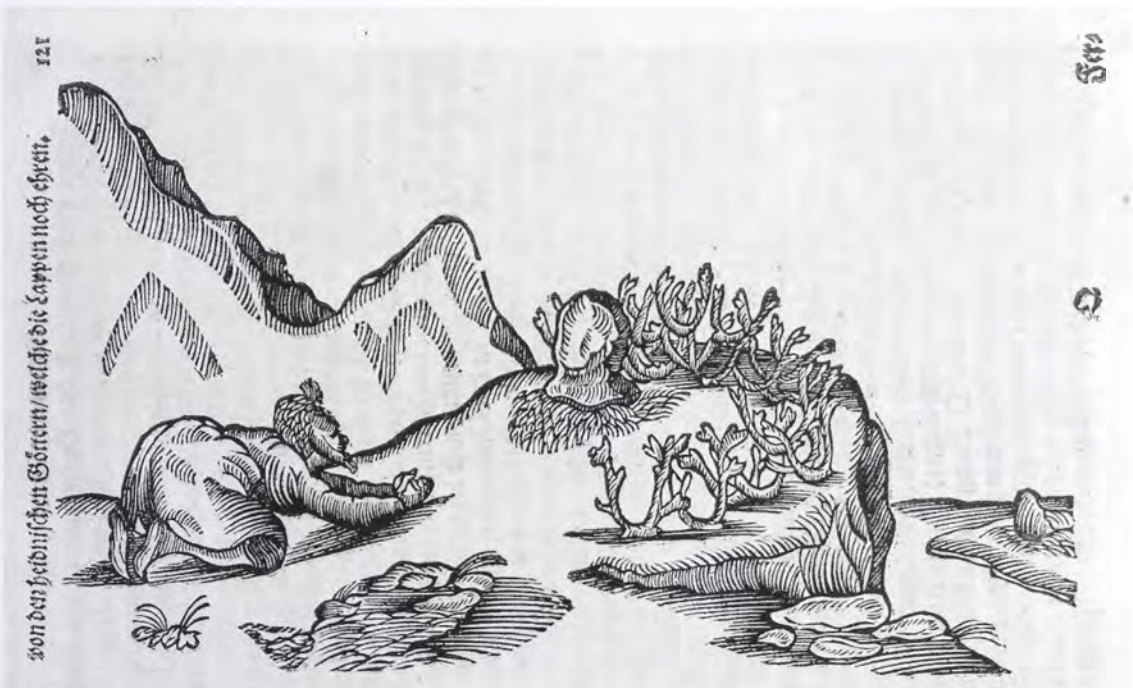
a) Johannes SCHEFFER: *Lapponia, id est regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio*, Frankfurt a. M.: Wolff 1673, 8°
UB Heidelberg, A 3970 RES

b) Johannes SCHEFFER: Lappland, Königsberg / Frankfurt a. M. / Leipzig: Hallervorden, 1675, 8° UB Heidelberg, A 3970-1 RES

In 35 Kapiteln entfaltet Johannes Scheffer (1621–1679) eine umfassende Darstellung Lapplands und der Kultur seiner indigenen Bevölkerung, den Samen (Lappen). Dabei erfährt der Leser nicht nur „Von der Religion der alten Lappen“, sondern auch von der Gegenwart paganer Gottheiten, „welche die Lappen anjetzo noch ehren“. Dem europäischen Blick auf dieses sich der Christianisierung widersetzen Heidentum schien dabei zum einen die Verehrung von Gegenständen der Natur (1673, S. 121 zeigt der Felsblock leicht anthropomorphe Züge) besonders interessant, zum anderen die sagenhaften Zauberkünste der Samen. In einem eigenen Kapitel werden etwa schamanische Rituale, bei denen ein Teilnehmer, der erfahren möchte, was an „fremden Oertern fürgehe“ (1675, S. 154), zu den Klängen von Trommeln und Gesang „gleich wie ein Schlaffender“ (1675, S. 155; vgl. 1673, S. 139) zu Boden geht, beschrieben und mit entsprechenden Illustrationen veranschaulicht.



Kat.Nr. V.5a
Schamanische Rituale mit einer Zaubertrommel (SCHEFFER 1673, S. 139)



Kat.Nr. V.5b
Verehrung von anthropomorphen Naturgegenständen bei den „alten Lappen“ (SCHEFFER 1675, S. 121)

Beim Autor des Werkes handelt es sich um einen aus Straßburg stammenden Gelehrten, der 1648 an die Universität Uppsala berufen wurde. Scheffer widmete sich dort zunächst den Sprach- und Altertumswissenschaften, bis er sich auf Initiative von Magnus Gabriel Graf De la Gardie mit Lappland beschäftigte. Der Verdacht, Schweden habe bei militärischen Auseinandersetzungen von heidnischer Zauberei profitiert, mag dabei Anlass für eine objektive Darstellung des Gegenstandes geboten haben.

Scheffers kritischer Umgang mit seinen Quellen sowie die fortschrittliche ethnologische Methodik zählen heute zu den wichtigsten Leistungen des Autors und werden zum Erfolg der *Lapponia* beigetragen haben. Im Jahr 1673 erstmals in lateinischer Sprache erschienen, folgten innerhalb weniger Jahre Übersetzungen ins Englische, Deutsche, Französische und Niederländische, so dass das Werk breit rezipiert werden und als Standardwerk gelten konnte. SS

Lit.: Anders BURIUS: Schefferus, Johannes, in: Svenskt Biografiskt Lexikon, Bd. 31, Stockholm 2002, S. 508–520; Hans LINDKJØLEN: Johannes Schefferus og boken „Lapponia“ utgitt 1673, in: Festschrift til Ørnulf Vorren, Tromsø 1994, S. 23–35; Richard HOCHÉ: Scheffer: Johannes Gerhard S., in: ADB, Bd. 30, 1890, S. 680–681.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scheffer1675>>

V.6

Die Geburt der Afrikanistik aus Kompilationen

Olfert DAPPER: Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa, und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften als Egypten, Barbarien, Libyen, Bildulgerid, dem Lande der negros, Guinea, Ethiopien, Abyßina und den africanischen Insulen, Amsterdam: Meurs, 1670 [1671], 4°

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Geogr.fol.54



Kat.Nr. V.6

Bestattungsriten im „Königreich Zenega“ (DAPPER 1670 [1671], S. 355)

Obwohl der Amsterdamer Gelehrte Olfert Dapper (1636–1689) die Niederlande anscheinend nie verlassen hat, gilt er – nach Revision des vernichtenden Urteils des 19. Jahrhunderts – in der heutigen Forschung als Ahnherr der Afrikanistik. Seine *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa* bietet die vollständigste Zusammenstellung des verfügbaren Wissens seiner Zeit über den schwarzen Kontinent, basierend auf der Lektüre antiker und zeitgenössischer Autoren, der Korrespondenz mit Gelehrten wie Isaac Vossius, dem Rückgriff auf mündliche Reiseberichte sowie der Auswertung von Karten- und Bildmaterial. Viele Informationen zu Schwarzafrika werden erstmalig bei Dapper publiziert, zum Teil sollten sie erst durch ethnologische Feldforschung über 250 Jahre später Bestätigung finden.

Das Afrika-Buch umfasst etwa 800 Seiten, in deren Aufteilung sich das Wissensgefälle seiner Entstehungszeit niederschlägt. Mehr als die Hälfte des Textes ist der Mittelmeerküste gewidmet, während die Auskünfte über das „Land der Schwarzen“ (Afrika südlich der Sahara) deutlich grobmaschiger ausfallen.

Aktuell geht man davon aus, dass von Dappers Werk einschließlich aller Auflagen und Übersetzungen (niederländische Erstauflage 1668, Neuedition 1676; Übersetzungen ins Englische 1670, stark gekürzt ins Französische 1686 sowie ins Deutsche 1670 [erschieden 1671] und 1681) bis zu 1.000 Exemplare gedruckt wurden.

Die vielfältigen Textverweise auf Handelswaren in einem als Reisehandbuch völlig ungeeigneten Werk sowie dessen bibliophile Ausstattung und Anschlussfähigkeit an andere Reisebücher legen das städtische Handelspatriziat, in dem der Bucherwerb im Konvolut Usus war, als wahrscheinlichsten Adressatenkreis nahe. Dass sich unter anderem der Zoologe Edward Tyson und der Philosoph Pierre Bayle auf Dappers Afrika-Buch berufen, belegt die Breitenwirkung dieser Kompilation.

Die über 90 Abbildungen des Werks – eine heterogene Zusammenstellung meist älterer Druckgraphiken – haben das europäische Afrikabild und die Vorstellungen von rituellen Gepflogenheiten der „Götzendiener [...] im Ober- und Nieder-Mohrenlande“ zweifellos geprägt. Auf

der gezeigten Abbildung aus der Beschreibung des „Königreichs Zenega“ (Senegal) sind zwei Beschreibungen in einer Illustration vereint: die Darstellung eines Trauerzuges sowie die davon im Text deutlich abgegrenzte Beisetzung der „Trummelschläger“, die man „als sehr verächtliche Leute in einen alten und hohlen Baum“ steckte, da man in ihrem Fall bei einer Erdbestattung die Unfruchtbarkeit des Bodens befürchtete. AP

Lit.: Adam JONES: Decompiling Dapper. A Preliminary Search for Evidence, in: *History in Africa* 17, 1990, S. 171–209; Guy THILMANS: Le Sénégal dans l'œuvre d'Olfried Dapper, in: *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique noire (série B)* 33, 1971, S. 508–563; Jürgen ZWERNEMANN: Zwei Quellen des 17. Jahrhunderts über die Vai in Liberia. Samuel Brun und Olfert Dapper, in: *Neue Afrikanistische Studien* 1966, S. 293–319.

V.7

Unmögliche Begegnung von Europa und Afrika

Jean MOCQUET: *Voyages en Afrique, Asie, Indes Orientales & Occidentales*, Paris: de Heuqueville, 1617, kl. 8°

UB Heidelberg, A 678 RES

Über den Hofapotheker und Kurator des *Cabinet des Singularités Du Roi* Jean Mocquet (1575–nach 1617) sind bisher wenige verlässliche Informationen bekannt. Er unternahm zwischen 1601 und 1612 fünf Reisen nach Afrika, Brasilien, Indien und in den Nahen Osten. Sein Reisebericht erschien 1617 erstmals in Paris, wurde dann in Rouen 1645 und 1665 wiederaufgelegt, 1656 ins Holländische und 1668 ins Deutsche übersetzt. In der Erstauflage sind folgende Tafeln enthalten: S. 67 (Bewaffnung, Kampf, Kamele und Fischfang der Lybier), S. 154 (Kampf der Indianer, Indianer sammeln Früchte), S. 157 (Bewaffnung, Fischfang, Tanz und Amazonen der „Caripous“), S. 159 (Kanu und Kannibalismus bei den Indianern), S. 161 (Kannibalenfestschmaus und Hängematten; fehlt beim Heidelberger Exemplar), S. 213 (Kampf und Kamelsänften bei den Arabern in Marokko; fehlt beim Heidelberger Exemplar), S. 365 (Bekleidung und Essens-



Kat.Nr. V.7

Kanu und Kannibalismus bei den Indianern (MOCQUET 1671, S. 159)

bräuche der Indianer in Goa und der Chinesen), S. 415 (Tanz der Marabous in Syrien). Davon weichen die Tafeln der 1688 in Nürnberg erschienenen Auflage ab: S. 7 (Weiße Mohren), S. 51 (Amazonen), S. 53 (Kannibalen), S. 85 (Wilde zerreißt ihr Kind), S. 134 (Karawane), S. 201 (Schiffbruch), S. 206 (Empfang eines persischen Königs), S. 215 (Ureinwohner Indiens), S. 279 (Chinesen und Portugiesen), S. 323 (Tanz der Marabous), S. 371 (Ansicht von Jerusalem).

Der Reisebericht von Mocquet wartet mit einer Fülle von Schwänken und Reiseanekdoten auf, die er vorgibt, unterwegs erzählt bekommen zu haben. So berichtet er, in Brasilien einem Ureinwohner begegnet zu sein, den er in Paris unerwartet wiedergesehen hätte und der ihm sogleich um den Hals gefallen sei (S. 97–100); er weiß von Liebesaffären in Goa (S. 327f.) sowie in China (S. 343f.) zu berichten und gibt die grausame Plünderung einer Pagode in Indien durch die Portugiesen zum Besten (S. 347–350). Lebhaft

berichtet er von der Bekleidung, den Essensbräuchen, den Fahrzeugen und Sitten des besuchten Landes. Die Brasilianischen Ureinwohner lebten „ohne Religion und Gesetz, ohne sicheren Glauben an eine wahre oder falsche Gottheit und haben noch nicht einmal Idole“ (S. 133). Auf den Seiten 148–150 erzählt er vom Schiffbruch eines Engländers (illustriert in der Ausgabe Nürnberg 1688, S. 85), der als einziger Überlebender auf einer einsamen Insel gestrandet sei. Er habe dort eine Wilde angetroffen, die sich um ihn kümmern wollte, wenn er ihr nur verspreche, sie nie zu verlassen. Der Engländer willigte ein, lebte mit ihr auf der Insel und sie gebar ihm ein Kind. Sobald jedoch ein englisches Schiff am Horizont sichtbar wurde und sich dem Ufer näherte, ließ der Gestrandete sie auf der Insel zurück und segelte zurück nach Europa. Die Wilde habe ihn ob des gebrochenen Versprechens verflucht und sei schließlich in ihrer Verzweiflung in ihren verrohten Zustand zurückgefallen, habe das Kind entzwei gerissen und dem untreuen Mann seine Hälfte ins Meer hinterher geworfen zum Zeichen, dass ihr gemeinsames Kind durch seinen Verrat habe sterben müssen. Diese Geschichte erfreute sich in Nacherzählungen und Theaterstücken als koloniales Lehrstück über die Überlegenheit der Europäer und die Unmöglichkeit einer gleichberechtigten Begegnung mit den ‚Wilden‘ unter dem Titel „Inkle und Yariko“ bis ins 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Sie scheint erstmals bei Mocquet aufzutauchen. MB

Lit.: Frank FELSENSTEIN (Hrsg.): *English Trader, Indian Maid. Representing Gender, Race and, Slavery in the New World. An Inkle and Yariko Reader*, Baltimore 1999; Jean MOCQUET: *Voyage à Mozambique & Goa, la relation de Jean Mocquet, 1607–1610*, hrsg. von Xavier de Castro, Paris 1996, S. 7–40.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mocquet1670>>

V.8

Christliche Wunderbauten Afrikas

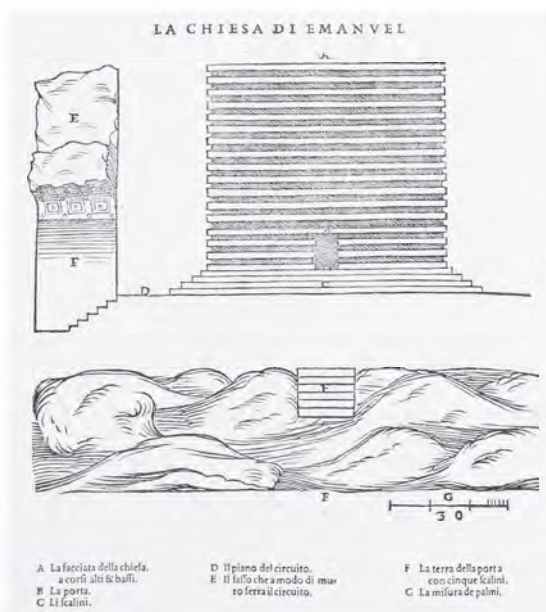
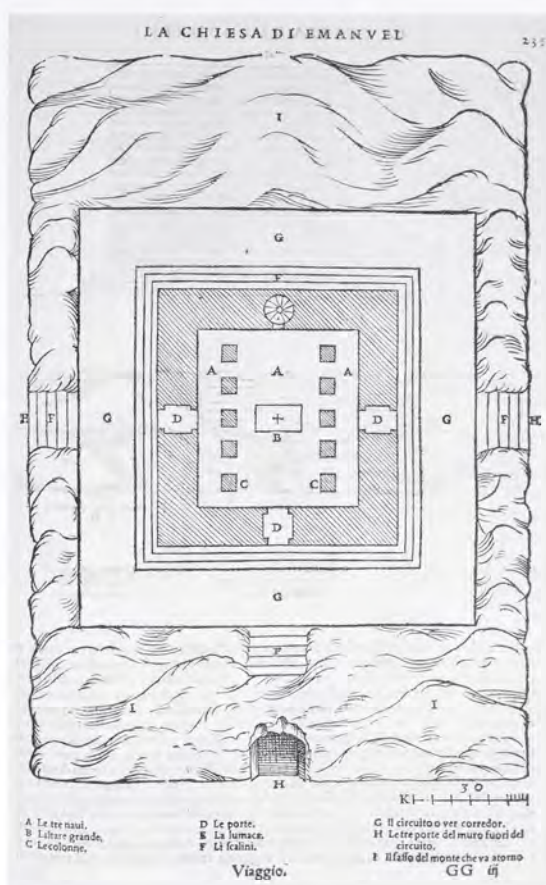
Giovanni Battista RAMUSIO (Hrsg.): *Delle Navigazioni et Viaggi*, 3 Bde., Venedig: Giunti, 1554–1559, 4°

UB Heidelberg, A 527 Folio RES

Die umfassende Sammlung von Reiseberichten des Venezianers Giovanni Battista Ramusio (1485–1557) erschien erstmals dreibändig in Venedig (1550–1558) im Druck. Als Textsammlung zu einer Geschichte der Entdeckungsfahrten gedacht, übersetzten Ramusio und sein Team eine Fülle von Reiseberichten ins Italienische. Die Reiseberichte waren zum Teil unveröffentlicht und wurden größtenteils redigiert. Diese Kompilation blieb äußerst erfolgreich und erlebte Nachdrucke bis ins 19. Jahrhundert. Die Hauptabsicht von Ramusio bestand in der Feier des europäischen Entdeckungsgeistes, der Erdteile per Schiff erreichbar gemacht habe. Zugleich zeugt die dreibändige Ausgabe von einem ausgesprochenen Interesse an ethnographischen, landeskundlichen und geographischen Informationen.

Im dritten Band findet sich ein Grund- und ein Aufriss der äthiopischen Felsenkirche Bet Emanuel. Neben dem hier gezeigten Bauwerk sind noch folgende Tafeln enthalten: Bet Golghota (Chiesa di Golgota), Bet Medhane Alem (Chiesa di San Salvatore), Bet Maryam (Chiesa della Madonna) und Bet Giyorgis (Chiesa di San Giorgio). Sie illustrieren den Reisebericht des Francisco Alvarez bereits in der bei Giunta in Venedig 1550 erschienenen Erstausgabe von Ramusio und sind eine Zutat des Venezianischen Herausgebers, da die portugiesische Erstausgabe von 1540 noch ohne Bebilderung auskam. Die Lage der Felsenkirche im Gelände, die Zugänge und Türen wurden durch eine kenntnisreiche Kombination von Grundriss und Aufriss veranschaulicht, eine Möglichkeit der Darstellung von Architektur wie sie in Europa für antike Ruinengeläufig geworden war. Die äthiopischen Felsenkirchen, die der portugiesische Gesandte während seiner Reise besuchte, wurden durch seine Beschreibung und die Holzschnitte als bewunderte materielle Zeugnisse charakterisiert. Die maßstäbliche Wiedergabe der Grundrisse lässt darauf schließen, dass Ramusio Zeichnungen oder wenigstens Skizzen vorlagen, die Alvarez von seiner Reise mitbrachte. Der Reisebericht enthält auch ein Gespräch zwischen Francisco Alvarez und dem König von Äthiopien, worin die Problematik eines interreligiösen Dialogs in der Begegnung mit einer vergessengegläubten

afrikanischen Christenheit aufscheint. Der Äthiopische König antwortet etwa, er würde die Befehle des Papstes nur ausführen, wenn sie mit den Worten der Apostel übereinstimmten. MB



Kat.Nr. V.8

Die äthiopische Felsenkirche Bet Emanuel (RAMUSIO 1554–1559, Bd. 1, S. 235 f.)

Lit.: David. W. PHILLIPSON: Ancient Churches of Ethiopia. Fourth-Fourteenth Century Centuries, New Haven / London 2009, S. 199–202.
 <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ramusio1554ga>>

V.9

Die Idole Indiens aus Bologneser Sicht

a) Lodovico de VARTHEMA: Die Ritterlich und lobwürdig reiß des ... erfahrenen Ritters und landtfarer Ludovico Vartomans von Bologna, Straßburg: Knobloch, 1516, 8°

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, R16Bar.1

b) Lodovico de VARTHEMA / Hieronymus MEGISER (Übers.): Hodaeporicon Indiae Orientalis: das ist: Wahrhaftige Beschreibung der ansehnlich Lobwürdigen Reyss, welche der Edel ... Ritter, H. Ludwig di Barthema, in die Orientalische und Morgenländer ..., Leipzig: Groß, 1608, kl. 8°

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Geogr.oct.506



Er Künig von Calicut mit allem seinem volck in seynem land/ vnd Künigreich ist ein abgöttereyer. Vnd betet de teüfel an wie ir vernemen wert. Sie bekennen vnd verieuen das ein got sey/der beschaffen hab den hymel/ vnd die erden/ vnd die ganzē welt. Vnd sprechen wañ got wölte richten vñ vreylen/ einen vnd den andern/ vnd alle werck vñ übel der mēschen rechez vnd straffen/wer im kein freüß so er das gethün mag durch seinen knecht. Vnd darumb hab er vns disen geyst den teüfel gesant in dise welt/ vñ im den gewalt gegeben/zü richten vnd zü vreylen/wölcher wolthū dem thū er auch wol/ vnd wer übel thūt/ dem thūt er auch übel/dē selbē nēnen sye de deümo. vñ got nēnen sie tamerai. Dñ wisse das d Künig zü Calicut die bildnuß des reüfels hält in seinē palast in gebew/ wie ein Capel ist zwē schrit weit/vff all fier ort/vñ drey schrit

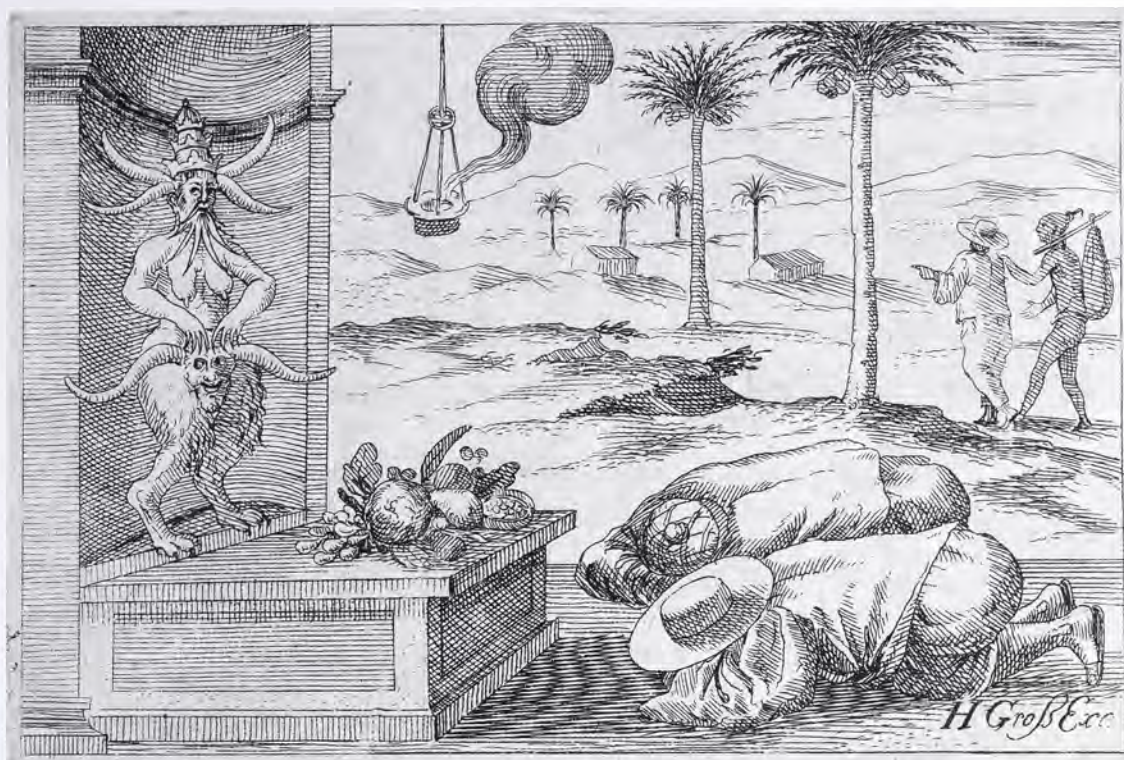
K uij

Kat.Nr. V.9a

Anbetung des Götzenbildes in Calicut (VARTHEMA 1516, Bl. k4a)

Der Holzschnitt von Jörg Breu dem Älteren zeigt ein frontal zum Betrachter gewendetes Götzenbild in Calicut, das der Bologneser Lodovico Varthema (1461–1517) in seinem Orientreisebericht anschaulich schildert. Varthema spricht von einer metallenen Teufelsfigur, die der König von Calicut in seiner Kapelle anbete. Sie werde „Deumo“ genannt und „Gott heißen sie Tamerani“. Varthema betont die vier Hörner und Zähne, die hakenförmigen Hände und Hühnerfüße des Götzen. Er erwähnt eine rituelle Waschung der Statue durch die Brahmanen, „das send ire pfaffen“, und die Opferung eines Hahnes. Ein besonders interessantes Detail dieses erstaunlich detaillierten und anschaulichen Götzendienstes ist die Krone des Teufels, die wie die Tiara des Papstes aus drei Kronreifen besteht. Diese Übersetzung geht auf eine gleichlautende Formulierung in der italienischen Erstausgabe von 1510 zurück, die nicht illustriert war. Jörg Breu der Ältere hat sich offensichtlich große Mühe gemacht, die Beschreibung Varthemas ins Bild zu setzen. Das indische Idol ist nach dem Muster des Teufels in der Hölle (etwa Trainis Fresko im Campo Santo von Pisa) oder nach den Päpsten in der Hölle (Dante, Inferno, 11, 1–12) gestaltet, was insbesondere der Vergleich der Kopfbedeckung des indischen Idols mit der päpstlichen Tiara nahelegt. Während also der Ort und die indische Bezeichnung des Idols authentisch sind und auch die rituellen Handlungen in den Grundzügen durchaus realistisch sein mögen, wird das Idol nach dem Formenschatz europäischer Vorstellungen zusammengesetzt.

Der Bologneser Ludovico da Varthema bereiste ab 1503 bis 1508 auf eigene Faust den Orient über Kairo, Mekka, Persien bis nach Indien. Er reiste verkleidet als Mamluk und konnte so auch Mekka besuchen. Sein Reisebericht wurde 1510 erstmals in Rom gedruckt, es folgten zahlreiche Auflagen in Rom und Venedig. Eine deutsche Übersetzung mit 46 Holzschnitten von Jörg Breu dem Älteren erschien 1515 in Augsburg und wurde 1518 leicht verändert wiederaufgelegt. Ein 1516 in Straßburg gedruckter Raubdruck weist seitenverkehrte Illustrationen auf (Kat.Nr. V.9a). Varthema gibt eine knappe, unterhaltsame Beschreibung seiner Reise und der besuchten Ortschaften, die jedoch nicht entscheidend



Kat.Nr. V.9b

Anbetung des Götzenbildes in Calicut (VARTHEMA 1608, Taf. vor S. 192)

über die ihm vermutlich bekannten Berichte von Marco Polo und Niccolò Conti hinausgeht. Dennoch erfreute sich der Reisebericht einiger Beliebtheit, da es Varthema gelang, die von ihm beschriebenen Ereignisse und Orte konsequent aus der Perspektive des persönlichen Erlebnisses zu schildern. Während die Beschreibung Indiens weitgehend anerkennend von dem Land spricht und Mekka erstmals ausführlich beschrieben wird, finden sich auch frei erfundene Passagen, die pornographische Kolonilliteratur vorwegzunehmen scheinen, wie ein erotisches Abenteuer mit der Frau des Sultans von Aden und ein dunkelhäutiger Volksstamm, der ständig auf der Suche nach weißhäutigen Männern zum Deflorieren seiner Frauen sei.

MB

Lit.: LEITCH 2010, S. 255–332; WYSS-GIACOSA 2006, S. 200–207; RUBIÉS 2000, S. 125–163; Folker REICHERT (Hrsg.): Ludovico da Varthema. Reisen im Orient, Tübingen 1999, S. 7–30.

V.10

Vishnu meets Europe

Olfert DAPPER / Johann Christoph BEER (Übers.): Asia, Oder: Ausführliche Beschreibung Des Reichs des Grossen Mogols Und eines grossen Theils von Jndien, Nürnberg: Hoffmann, 1681, 4° UB Heidelberg, A 4180 B Folio RES

„Es handelt sich in Wahrheit nur um eine Kompilation anderer Reisender, aber sie wurde mit einiger Sorgfalt gemacht. [...] Der Autor hat die Länder, die er beschreibt, niemals gesehen: er durchschweifte die Welt vom Grunde seines Kabinetts.“ Dieser Kommentar zu Olfert Dapper (1636–1689) im *Dictionnaire historique ou histoire abrégée de tous les hommes, nés dans les XVII Provinces Belghiques, qui se sont fait un nom par le génie* (Antwerpen 1786, Bd. 1/2, S. 112) charakterisiert urteilssicher Verdienst und Grenzen der Arbeitsweise des Amsterdamer Arztes, Privatgelehrten und ersten niederländischen Herodot-Übersetzers. Was Dappers Kompilationen von bloßen Textkollektionen unterscheidet, ist ihr enzyklopädischer Anspruch bei



Kat.Nr. V.10

Der „Achte Altar des Kishna“, eine der zehn Inkarnationen Vishnus (DAPPER / BEER 1681, Taf. nach S. 90)

gleichzeitig kritischer Sichtung und äußerst überlegter Anordnung von Informationen. Dappers *Asia* (niederländische Erstauflage 1672, deutsche Übersetzung 1681) umfasst 300 Textseiten. Die ersten zwei Drittel des Buches liefern eine allgemeine Einführung zu Indien, in der geographische Gegebenheiten, aber auch Gesellschaft, Bräuche und Sprache thematisiert werden, während das letzte Drittel Beschreibungen einzelner Teilreiche des Mogulimperiums umfasst. Etwa ein Viertel des Gesamtwerkes ist der hinduistischen Götterlehre und Glaubenspraxis gewidmet. Noch Goethe wird in *Dichtung und Wahrheit* berichten, dass Dappers Indien-Buch seinen eigenen Märchenfundus bereichert habe. Vor allem jedoch wird *Asia* durch die direkte Rezeption seiner Illustrationen in Picarts *Cérémonies* (Kat.Nr. I.1) ein reiches Nachleben entfalten. Über 50 Abbildungen sind Dappers Indien-Werk beigefügt. Neben Landschaften, Volksszenen und historischen Persönlichkeiten wie Shah Ja-

han oder Aurangzeb, illustrieren allein zehn Tafeln die verschiedenen Inkarnationen Vishnus. Diese sogenannten Avataras werden in der deutschen Ausgabe als „Altar“ übersetzt, wodurch der Aspekt der Idolatrie unterstrichen wird. Der gezeigte „Achte Altar des Kishna“ liefert ein Beispiel für diesen Bildtypus. In einer zwölfseitigen Beschreibung wird die für den europäischen Betrachter wohl gänzlich unbekanntes Ikonographie Krishnas (der achten Inkarnation Vishnus) erläutert. Hier wird ein enges Zusammenspiel zwischen Bild und Text erreicht (vgl. auch Kat. Nr. V.16, V.17), das in Dappers Reisekompilationen, in denen die Illustrationen meist rein dekorative und weniger illustrative Zwecke erfüllen, keinesfalls die Regel darstellt. AP

Lit.: WYSS-GIACOSA 2006.

V.11

Diamanthändler zwischen Orient und Okizdent

Jean-Baptiste TAVERNIER: Beschreibung Der Sechs Reisen welche Johan Baptista Tavernier ... In Türckey, Persien und Indien ... verrichtet ... , Genf: Johann Herman Widerhold, 1681, gr. 4° UB Heidelberg, A 4180 A Folio RES

Die Reisebeschreibungen Jean-Bapiste Taverniers (1605–1689) galten bis ins 19. Jahrhundert als Klassiker. Mit dem väterlichen Metier des Kartenhandels vertraut, war dem jungen Jean-Baptiste klar, dass er mit der „Lust zum Reisen [...] auf die Welt gebracht“ worden sei – 22-jährig hatte er bereits halb Europa bereist. In der 1676 bis 1679 in Paris verfassten Schrift schildert er die von 1630 bis 1668 getätigten Forschungsreisen. Zeitgenössische Übersetzungen folgten ins Holländische, Italienische, Englische und 1681 ins Deutsche. Tavernier bietet seiner Leserschaft Einblicke in fremde Kulturen. Auf die Beschreibung seiner Reisewege durch Persien und Indien folgen Berichte über Japan, das Königreich Tunquin, das Serail des Groß-Türcken sowie eine persische Krönung. Ferner beschreibt er unter anderem Münzen und Edelsteine, die für ihn als äußerst erfolgreicher Diamanthändler von besonderem Interesse waren. Das Kompendium des „weltoffenen“ Tavernier

verdeutlicht den Anspruch der kulturellen Überlegenheit Europas.

Der ausgewählte Kupferstich verweist mit Nummern auf das Kapitel, in dem die absonderlichen Rituale der Fakire beschrieben werden. Dargestellt ist eine Gruppe nackter Fakire, die unter dem „Banianen-Baum“ ihre Pagoden errichten, um dort den Kopf der „Mamaniba“ anzubeten. Ein Brahmane nimmt Opfergaben entgegen (1, 2). Weitere Pagoden werden aufgebaut: eine für büßende Fakire (4), an einer weiteren wird eine „Kuh an der Pforte“ dem Gott Ram geweiht (3). Ein Fakir begibt sich in eine mit spärlichem Licht versehene Grube, wo er bis zu zehn Tage regungslos im Schneidersitz verweilt – ungläubig beobachtet von den Gesandten eines holländischen Kommandeurs (6). Ein anderer verbringt Jahre im Stehen, sich niemals hinlegend, lehnt er zum Schlafen an ein gespanntes Seil (7). Andere Fakire verharren dauerhaft mit ausgestreckten Armen (8). Einer steht auf einem Bein, eine mit Feuer gefüllte Opferschale in einer Hand haltend, die Augen in die Sonne gerichtet. Weitere liegen büßend mit ausgestreckten Armen (12) sowie sitzend mit angewinkelten Armen (10–13). Die Fakire sind völlig nackt, selbst wenn sich ihnen Frauen aus demütiger Andacht nähern, und jenes

Körperteil, „das man sich zu nennen schamet“ berühren und küssen, verraten sie keinerlei Erregung. Vielmehr „die Augen auf eine abscheuliche Weise verkehrend [...] konnte man sagen, sie wären verzuckert.“ TJ

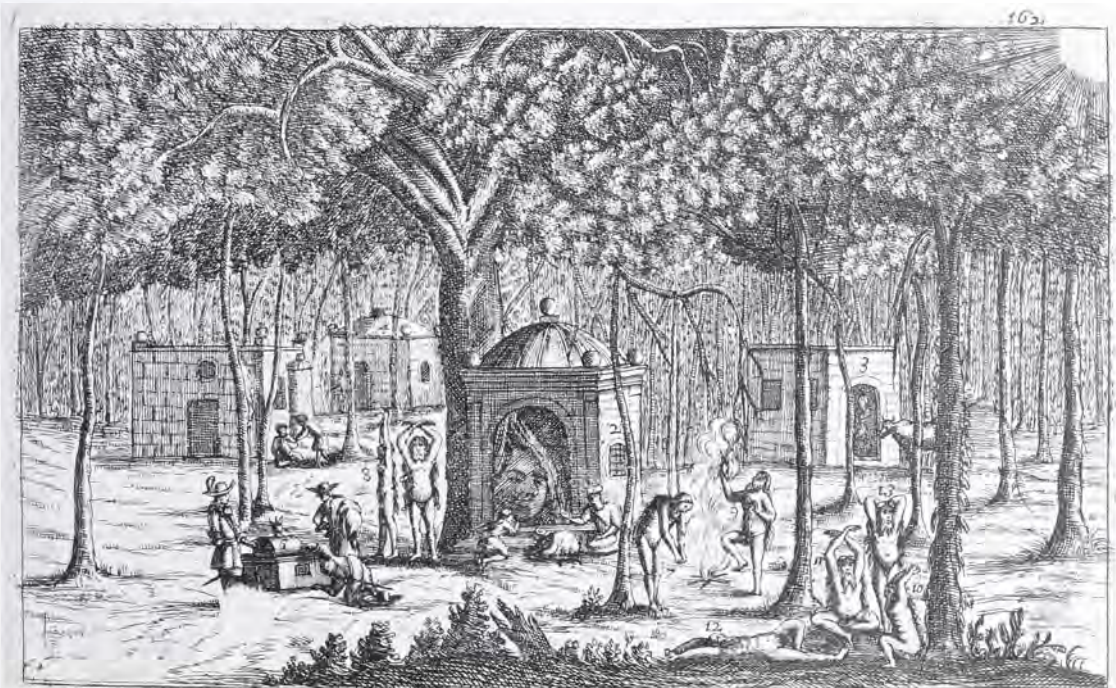
Lit.: WYSS-GIACOSA 2006, S. 187–193; Susanne LAUSCH/ Felix WIESINGER (Hrsg.): J.-B. Tavernier. Reisen zu den Reichtümern Indiens. Abenteuerliche Jahre bei Großmogul 1641–1667, Darmstadt 1984; George A. ROTHROCK: J.-B. Tavernier. Merchant extraordinary, in: *History Today* 17, 1967, S. 743–749; Heinrich von SRBIK: Zur Lebensgeschichte des Forschungsreisenden J.-B. Tavernier, in: *Historische Zeitschrift* 167, 1943, S. 29–40.

V.12

(Farbtafel 4b)

Marco Polo und eine Ansicht der Stadt Quinsai
 Marco POLO / Hieronymus MEGISER (Übers.):
Chorographia Tartariae, Leipzig: Henning Gros-
 sen des Jüngern, 1611, kl. 8°
 UB Heidelberg, A 3767 B RES

Die Ansicht zeigt Quinsai, das heutige Hangzhou, die Marco Polo (1245–1324) als die schönste Stadt der Welt bezeichnet und mit einer



Kat.Nr. V.11

Rituale der Fakire bei der Verehrung des Kopfs der „Mamaniba“ (Tavernier 1681, Taf. nach S. 160)

ausführlichen Beschreibung würdigt. Er berichtet von ihrer Lage zwischen einem See und dem Meer sowie von ihrer riesigen Größe, die er unter anderen an der märchenhaften Zahl von zwölf-tausend steinernen Brücken festmacht (S. 257). Er beschreibt die Märkte, Häuser, Kanäle, Bäder der Stadt. Von den Einwohnern sagt er: „Die Bürger sind Heiden und beten die Abgötter an, haben kein Abscheu Pferd und Hundfleisch zu essen sampt unreinen Thieren. [...] Sonst ists ein schön Volk, weiß am Leib [...]“ (S. 262).

Der Stuttgarter Sprachgelehrte Hieronymus Megiser (um 1554–1618/1619) ließ sich nach einem Studium in Padua und einer Reise durch Italien in Tirol nieder. Als Lutheraner floh er jedoch vor der Gegenreformation nach Norddeutschland, wurde Professor in Leipzig und später in Linz Kollege von Johannes Kepler. Die Erstausgabe der Übersetzung Marco Polos erschien 1611 in Leipzig, er übersetzte ebenso den Reisebericht des Lodovico da Varthema (Kat.Nr. V.8). Megiser verfasste ein viersprachiges Lexikon *Dictionarium quattuor linguarum* (1592), brachte das Vaterunser in 50 Sprachen heraus (1603) und publizierte eine Türkische Grammatik (1612). MB

Lit.: Fridericke BOCKMANN: Megiser, Hieronymus, in: NDB, 1990, Bd. 16, S. 619–620.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/polo1611>>

V.13

(Abb. 39)

Augenzeugenbericht aus Südasiens

Philippus BALDAEUS: Wahrhaftige Ausführliche Beschreibung Der Berühmten Ost-Indischen Küsten Malabar Und Coromandel, Als auch der Insel Zeylon, Amsterdam: Von Waesberge & Von Someren, 1672, 4°

UB Heidelberg, A 5018 Folio RES

Das Werk des Baldaeus (1632–1671) steht in der Tradition niederländischer Asienberichte, welche Ende des 17. Jahrhunderts vor allem durch die Verlagshäuser Von Waesberge & Von Someren und Jacob van Meurs geprägt wurden. Der Autor, ein calvinistischer Prediger aus den Niederlanden, stand als Seelsorger und Missionar in den Diensten der Vereenigde Oostindische

Compagnie (VOC) und arbeitete unter anderem in Batavia (heute Jakarta) und Ceylon (heute Sri Lanka). Nach seiner Rückkehr in die Niederlande verfasste er einen Südasiensbericht in dem er seine eigenen Beobachtungen, aber auch sämtliche zusätzlich verfügbaren Quellen seiner Zeit, zu einem der umfassendsten Asienberichte der Frühen Neuzeit verbindet. Das Buch schildert die militärischen Konflikte, die sich aus der Konkurrenzsituation von Portugiesen und Niederländern in Südasiens ergaben und gewährt proto-ethnographische Einblicke in die Kulturen der von Baldaeus bereisten Länder.

Die Erstausgabe erschien 1672 auf Niederländisch, also im selben Jahr wie Dappers Indienwerk (Kat.Nr. V.10), es folgten deutsche und englische Übersetzungen. Dem Reisebericht schließt sich ein Teil über die *Abgötterey der Ost-Indischen Heyden* an. Dort findet sich eine detaillierte Schilderung der hinduistischen Religion sowie eine genaue Beschreibung der „Zehn Inkarnationen Vishnus“. Die dort verwendeten Illustrationen sind in europäische Kupferstiche übersetzte Kopien nach Vorlagen aus der indischen Miniaturmalerei (S. 471, S. 477, S. 479, S. 484, S. 487, S. 492, S. 501, S. 514, S. 551, S. 553). Darstellun-



Kat.Nr. V.13

Die sechste von den zehn Inkarnationen Vishnus (BALDAEUS 1672, S. 492)

gen der Inkarnationen Vishnus erscheinen zum Teil nach einer weiteren indischen Vorlage schon in Athanasius Kirchers *China Illustrata* (Kat.Nr. V.15; S. 216–220), Olfert Dappers Chinabericht (Kat.Nr. V.19; nach S. 62, S. 64, S. 70, S. 90, S. 102) und Arnoldus Montanus' Japanbericht (Kat.Nr. V.18; zum Teil in abgewandelter Form S. 64, 67, 102). Baldaeus liefert in seinem Text die wohl authentischsten Informationen zu den äußerst populären Darstellungen Vishnus und beschuldigt in seinem Vorwort, allerdings ohne Namen zu nennen, die anderen Autoren, nur die Sensationsgier der Leser zu bedienen und daher nicht authentische Abbildungen zu verwenden. Wenige originale asiatische Motive gelangten im 17. Jahrhundert in das Welthandelszentrum Amsterdam und wurden dann durch die dort publizierten Reiseberichte über ganz Europa verbreitet. Dabei lösten sich einige dieser Bilder aus ihrem Kontext und entwickelten sich zu beliebten Dekorationsmotiven der Chinoiserie. Die Motive der Vishnu Inkarnationen wurden vielfach rezipiert und Baldaeus' Reisebericht galt bis in das 18. Jahrhundert als wichtigstes Referenzwerk zu Südasien. EZ

Lit.: Siegfried KRATZSCH: Die Darstellungen der zehn Avataras Vishnus bei Phillipus Baldaeus und ihre Quellen, in: Burchard Brentjes (Hrsg.): Kulturhistorische Probleme Südasiens und Zentralasiens, Halle/Saale 1984, S. 105–119; JONG 1917.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/baldaeus1672>>

V.14

(Abb. 38)

Die Tür zu den fernen Welten der Heiden

Abraham ROGERIUS: Abraham Rogers offene Thür zu dem verborgenen Heydenthum, Nürnberg: Endters, 1663, kl. 8°

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Kirch.G.oct.6124

Der Niederländer Abraham Rogerius (gest. 1649), Absolvent des Seminarium Indicum des Antonius Walaeus in Leiden, in dem Geistliche im Dienste der 1602 gegründeten Vereinigten Ost-Indischen Compagnie (VOC) ausgebildet wurden, arbeitete von 1632 bis 1642 an der Südostküste Indiens. Er war in Pulicat stationiert, dem

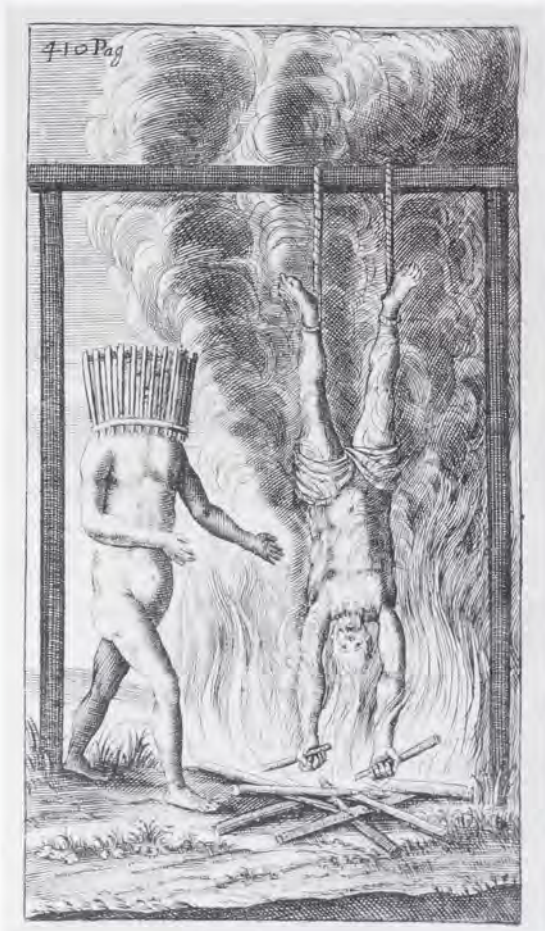
Sitz des Gouverneurs der Koromandel-Küste und Standort von Geldria, einer der wichtigsten Festen der VOC. Rogerius stand in der Folge der Lateinschule Batavias als Rektor vor und kehrte 1647 in die Niederlande zurück, wo er zwei Jahre später verstarb. Seine Aufzeichnungen wurden geordnet und vom Verleger François Hackes mit dem Titel *De Open-Deure tot het verborgen Heydendom* im Jahr 1651 in Leiden herausgegeben.

1670 erschien in Amsterdam eine französische Edition der *Open-Deure* von Thomas de La Grue. Die deutsche Übersetzung wurde vom Nürnberger Professor Christoph Arnold besorgt und (um eine heterogene, allerdings für den deutschsprachigen Bereich äußerst einflussreiche Kompilation von Texten und Kupferstichen zu anderen Weltgegenden, aber auch zur nordeuropäischen



Kat.Nr. V.14

Abgötter der Insel Calemply (ROGERIUS 1663, Taf. nach S. 650 zu Christoph Arnolds Zugaben)



Kat.Nr. V.14
Indische Asketen (ROGERIUS 1663, Taf. nach S. 410)

Vergangenheit erweitert) bereits 1663 veröffentlicht. Der Band enthält die ursprünglich auf dem Frontispiz der *Open-Deure* gezeigten Sujets neu als Einzelbilder, entsprechend vergrößert und in den Text integriert. Die Darstellungen wirken ästhetisch eher bescheiden, doch handelt es sich um einige der frühesten deutbaren europäischen Illustrationen zum Hinduismus, deren Motive – religiöse Askese, hinduistische Gottheiten, verschiedene Prozessionen sowie die Witwenverbrennung – die westliche Indien-Ikonographie entscheidend prägten, wiederholt aufgegriffen und weiterentwickelt wurden, namentlich in Olfert Dappers *Asia of naukeurige beschryving van het Rijk des Grooten Mogols en een groot gedeelte van Indie* (Amsterdam 1672; vgl. Kat.Nr. V.10) und von Bernard Picart in den *Cérémonies* (Kat. Nr. I.1).

Die *Open-Deure* enthält eine detaillierte Beschreibung des Kastenwesens, der Gesellschaft,

der Sitten und religiösen Gebräuche der Brahmanen des nördlichen Tamil Nadu wie auch eine systematische Beschreibung ihrer Glaubensinhalte und ihrer Philosophie. Die wichtigste Ansprechperson Rogerius', auf die er immer wieder direkten Bezug nahm und deren Ansichten sich in seinen Ausführungen deutlich spiegeln, war der Smarta Brahmane Padmanaba. Über seinen Informanten und Übersetzer hatte der Geistliche auch Zugang zu klassischen Schriften in Sanskrit und Tamil. Die *Open-Deure* stellt eine der umfassendsten und bis dahin genauesten veröffentlichten Beschreibungen des südindischen Hinduismus von Seiten eines Fremden dar und behielt ihre herausragende Bedeutung bis weit in das 19. Jahrhundert hinein. Aus heutiger Sicht ist Rogerius' Schrift als einer der einflussreichen historischen Beiträge zu Europas Wissen über indische Religion anzusehen. PWG

Lit.: SWEETMAN 2003, S. 89–103; Willem CALAND (Hrsg.): *De Open-Deure tot het verborgen Heyden-dom door Abraham Rogerius*, Den Haag 1915.

V.15

(Abb. 37)

China Illustrata – eine jesuitische Enzyklopädie
Athanasius KIRCHER / François Savinien d'ALQUIÉ (Übers.): *La Chine illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes, et de quantité de recherchés de la nature & de l'art*, Amsterdam: Jansson à Waesberge & Weyerstraet, 1670, gr. 4°

UB Heidelberg, B 9540-4 B Folio RES

Der Chinabericht des prominenten, jesuitischen Universalgelehrten Athanasius Kircher (1602–1680) spiegelt das enzyklopädische Weltbild des Barocks und prägte entscheidend die Chindiskurse des 17. und 18. Jahrhunderts. Wie viele Autoren von Asienberichten des 17. Jahrhunderts hatte Kircher China selbst nie bereist. Getragen von einer persönlichen Chinabegeisterung sammelte er sämtliche verfügbare Informationen über das Land und machte vor allem missionarische Quellen seiner jesuitischen Mitbrüder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Die lateinische Erstausgabe der *China Illu-*

La seconde est Ramchandra.

La troisieme est Machautar, c'est à dire Poisson.

La quatrieme est Barahautar, ou Pourceau.

La cinquieme Narfing, ou Homme-Lion.

La sixieme Dahser, ou dix testes.

La septieme Jagarnath, le Seigneur du monde.

La huitieme Crexno, Noir.

La neuvieme Bhavani.

La dixieme Har.

lephants. Il estoit toujours present à tous ceux qui l'invoquoient & le servoient; c'est la mesme figure que celle que ces Idolatres ont dans leurs livres.

Le second est Ramtzandar fils de Bal, ^{II. Ramtzandar.} qu'ils disent estre la puissance, & la force. Son frere qui s'appelloit Laxtman estoit un soldat si fort qu'il donna la mort, & perça à jour mille hommes d'un seul coup de fleche. Le Ramtzandar estoit fort pacifique & fort doux; aussi ne se servoit-il pas de spee; parcequ'il avoit tout ce qu'il desiroit en disant une seule parole. Il n'est venu



I. Nareen. Nareen a esté le premier fils de Jagexuar qui est la mesme chose en nostre langue que Seigneur du monde. Ils feignent que ce Nareen a esté si fort, qu'il a tué d'un seul coup d'espee, qu'il tient en sa main, mille e-



dans le monde que pour le delivrer de la tyrannie des Geants qui l'opprimoient. Il naquit à minuit, & pour lors on vit que le Ciel fit pleuvoir des fleurs sur le lieu de sa naissance, & que l'air fit entendre un concert ^{bar-}

strata von 1667 gilt als Meilenstein jesuitischer Chinaforschung und enthält als Höhepunkt eine Klapptafel mit einer Abschrift der 1625 wiedergefundenen Nestorianischen Stele von 781 (nach S. 18), eines frühen Zeugnisses des Christentums in China und wichtigen Legitimationswerkzeugs der jesuitischen Chinamission. Daneben enthält das Werk zahlreiche Informationen zum Beispiel über die Missionsgeschichte, den chinesischen Kaiserhof, Geographie, Sitten und Bräuche, Kultur, Fauna und Flora. Zentrale Bestandteile bilden jedoch die jesuitischen Religionsdiskurse sowie an eine frühe Form der vergleichenden Religionswissenschaft erinnernde Analysen zum Ursprung asiatischer Religionen. Dabei vermutet der enthusiastische Ägyptenforscher Kircher den Ursprung heidnischer Götterbilder in Ägypten, die sich über Indien auch nach China und Japan ausgebreitet hätten.

Ursprünglich von dem Amsterdamer Verlags-
haus Jansson à Waesberge & Weyerstraet her-
ausgegeben, erschien das Werk noch im Jahr der
Erstausgabe auch bei dem Amsterdamer Ver-
leger Jacob van Meurs, der in der Folge viele Mo-
tive der *China Illustrata* als Vorlagen für seine
zahlreichen weiteren Asienpublikationen ver-
wendet. Kirchers Chinabericht ist einer der ers-
ten reich illustrierten Asienberichte und enthält
auch die ersten Kopien chinesischer Holzsnit-
te buddhistischer und daoistischer Götterbilder
(nach S. 184 und 190). Zu den am häufigsten
rezipierten Motiven gehören jedoch die „Zehn
Inkarnationen des Vishnus“, die nach Vorlagen
aus der indischen Miniaturmalerei bei Kircher
zuerst als recht einfache Skizzen abgebildet
werden (S. 216–220). Die von dem jesuitischen
Indienmissionar Heinrich Roth nach Europa
gebrachten indischen Vishnu-Darstellungen er-
scheinen als europäisierte Kupferstiche in einer
ganzen Reihe von Asienberichten, wie denen
von Arnoldus Montanus (Kat. Nr. V.18; zum
Teil in abgewandelter Form S. 64, 67, 102), Ol-
fert Dapper (Kat. Nr. V.10; nach S. 62, 64, 70,
90, 102) und nach einer weiteren indischen Vor-
lage auch bei Phillipus Baldaeus (Kat. Nr. V.13;
S. 471, 477, 479, 484, 487, 492, 501, 514,
551, 553). *China Illustrata* kann neben Johann
Nieuhofs Chinabericht als erster Höhepunkt

reich illustrierter Asienberichte angesehen wer-
den. Er enthält einen Motivschatz, der noch bis
weit in das 18. Jahrhundert das europäische
Chinabild bestimmen sollte. EZ

Lit.: WYSS-GIACOSA 2012; Sheng-Ching CHANG: Na-
tur und Landschaft: der Einfluss von Athanasius Kir-
chers „China illustrata“ auf die europäische Kunst,
Berlin 2003; WALRAVENS 1987.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1670>>

V.16

(Abb. 36)

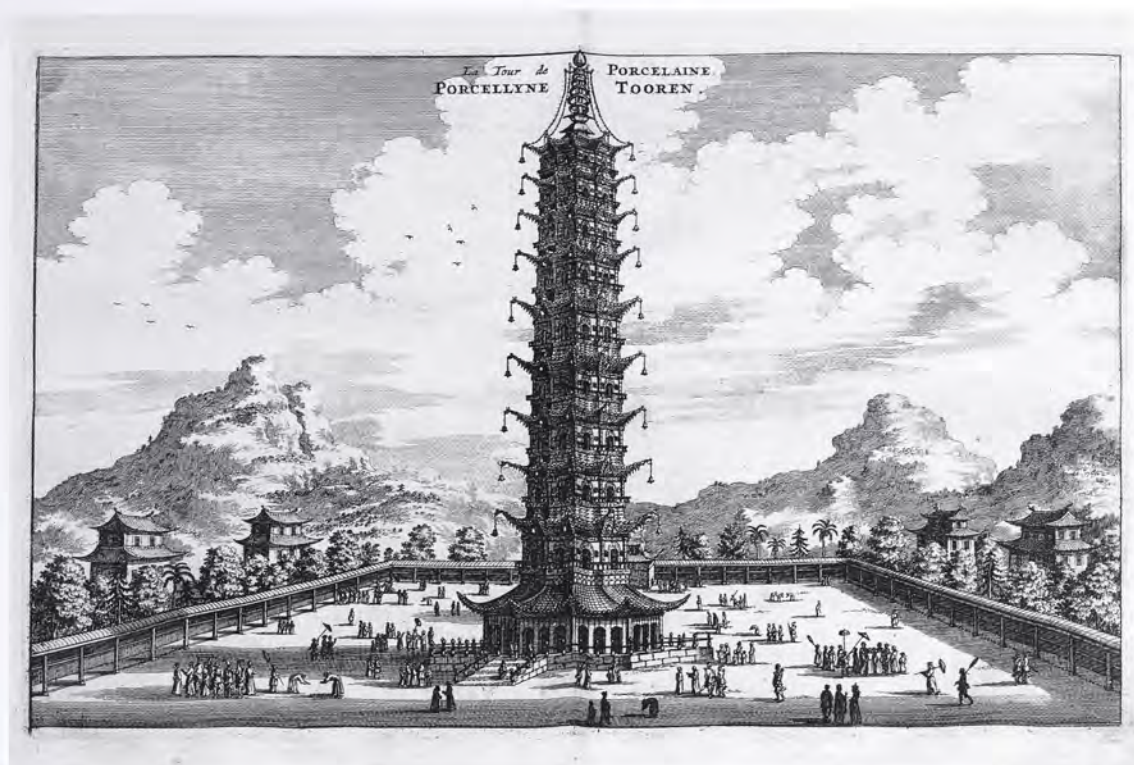
Gesandtenbericht vom chinesischen Kaiserhof

Joan NIEUHOF: Die Gesandtschaft der Ost-Indi-
schen Gesellschaft in den Vereinigten Niederlän-
dern an den Tartarischen Cham und nunmehr
auch Sinischen Keiser, Amsterdam: Mörs, 1666,
gr. 4°

UB Heidelberg, A 4820 RES

Johann Nieuhofs (1630–1672) 1665 zuerst
auf Niederländisch erschienener Chinabericht
prägte wesentlich das Chinabild seiner Zeit und
gilt noch heute als einer der authentischsten eu-
ropäischen Reiseberichte des 17. Jahrhunderts.
Er war einer der auflagenstärksten Asienberich-
te und erschien in zahlreichen Übersetzungen:
sechs niederländische (1665, 1666 1669, 1670,
1680 und 1693), drei deutsche (1666, 1669 und
1675), zwei englische (1669 und 1673), eine
französische (1665) und eine lateinische (1668).
Der Erfolg des Chinaberichtes beruhte zum ei-
nen auf der Glaubwürdigkeit eines Augenzeu-
genberichts, so war Nieuhof Mitglied der ersten
offiziellen niederländischen Gesandtschaft an
den chinesischen Kaiserhof. Zum anderen tru-
gen die über 150 Illustrationen nach Nieuhofs
vor Ort angefertigten Skizzen ganz entschei-
dend zu dem Verkaufserfolg des noch weit in
das 18. Jahrhundert rezipierten Reiseberichts
bei. Zusätzlich verortete Nieuhof den Bericht in
die Chinadiskurse seiner Zeit indem er vor al-
lem jesuitische Missionsberichte, wie etwa von
Martino Martini, in sein Werk aufnahm.

Nieuhofs Gesandtschaftsbericht schildert in ei-
nem ersten Teil den Reiseverlauf, darauf folgt ein
zweiter, allgemeiner Teil, welcher Sitten, Religi-



Kat.Nr. V.16

Die Porzellanpagode von Nanjing (NIEUHOF 1666, Taf. 20)

on, Staatsform sowie Fauna und Flora des Landes beschreibt. Zahlreiche in der niederländischen Kupferstichtradition stehende Landschafts- und Städtedarstellungen bilden den Großteil der Illustrationen, daneben finden sich Abbildungen chinesischer Tempel, religiöser Bräuche und viele weitere Illustrationen. Ein besonderer Glücksfall war im Jahr 1984 die Auffindung einer Kopie des originalen Manuskripts, von Johann Nieuhofs Chinabericht mit dem Titel *Journal van zommige voorvallen in de Voyage van de Heeren P. de Goyer ou J. Keyzer van China en Tartaryen in de Jahren 1655-56-57*. Dieses Manuskript wird auf 1658 datiert und ist mit 81 Zeichnungen versehen, die nach den Originalskizzen von Nieuhof angefertigt worden sein müssten. Die berühmte Porzellanpagode von Nanjing, welche Nieuhof als „Paolinx Pagode“ bezeichnet, gehört augenscheinlich zu den realistischsten europäischen Illustrationen asiatischer Architektur. In der Folge entwickelte sich die Paolinx Pagode zu einem der am häufigsten rezipierten Motive chinesischer Architektur in der Chinoiserie. Aber auch für die Asienberichte des 17. Jahrhunderts hatten die Konzeption und die Qualität der Illus-

trationen aus Nieuhofs Chinabericht eine wichtige Vorbildfunktion. Jacob van Meurs gab nach dem überragenden Verkaufserfolg noch weitere Asienberichte, wie zum Beispiel Athanasius Kirchers *China Illustrata* (Kat.Nr. V.15) und Arnoldus Montanus' Japanbericht (Kat.Nr. V.18) heraus, die ganz entscheidend das Ostasienbild der Frühen Neuzeit bestimmen sollten. EZ

Lit.: ULRICHS 2003.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/nieuhof1666>>

V.17

Konfuzius spricht ... und zwar Latein

KONFUZIUS: Confucius Sinarum philosophus, sive scientia Sinensis, Paris: Horthelms, 1687, 4° UB Heidelberg, C 1311 Folio RES

Wer die vorliegende Ausgabe des Konfuzius zur Hand (bzw. ob der Größe besser in beide Hände) nimmt, ärgert sich bald über ‚Konfus-ius‘, den verlegerischen Fehlerteufel, der sich hier in das Werk des großen chinesischen Philosophen (551–479 v. Chr.) eingeschlichen hat.

Dass die Kapitel selbst sehr lange und ohne Zwischenkapitel sind, ist freilich das Werk des Autors, jedoch hätte man sich deshalb zumindest ein Inhaltsverzeichnis gewünscht. Weiter ist kritisch anzumerken, dass sich – wegen der Einfügung einer „praefatio“ vor der „Tabula Chronologica Monarchiae Sinicae“ – mehrmals römische mit arabischen Zahlen abwechseln, dass die Seitenzählung nicht durch das ganze Werk hindurchläuft, dass sich Seitenzahlen daher – wenn auch nicht durchgehend – mit einzelnen Büchern wiederholen (zum Teil, wie beim Dritten Buch, Teil 1 und 2, erfolgt eine Neuzählung der Seiten gar innerhalb eines Buches), dass direkt aufeinanderfolgende Doppelseiten die gleichen Seitenzahlen haben, dass eine Seitenzahl spiegelverkehrt gedruckt wurde, usw. Und doch, trotz der beschriebenen verlegerischen Unannehmlichkeiten wurde hier eine – im Umfang wie im Gehalt – kolossale Ausgabe eines zentralen Werks der Geistesgeschichte vorgelegt.

Nach einer Widmung, einer langen Vorrede und einer Vita des Konfuzius beschreiben die vier Jesuiten-Autoren Prospero Intorcetta, Christian

Herdtricht, François de Rougemont und Philippe Couplet in drei Büchern die „Scientiae Sinicae“. Schließlich folgt die „Tabula Chronologica Monarchiae Sinicae“, in der vom Jahr 2952 vor Christus bis 1683 nach Christus in Tabellenform Jahre, Quellenbelege und Ereignisse notiert sind sowie eine „Tabula Genealogica Trium Familiarum Imperialium Monarchiae Sinicae“. Die insgesamt 558 Seiten starke Ausgabe wurde dem französischen König Ludwig XIV. gewidmet, und auch in zahlreichen Abbildungen werden vor allem durch die Symbole von Krone und Lilien Bezüge zur französischen Monarchie hergestellt. Neben der Vorstellung der Konfuzius-Texte, der sogenannten *Sishu*, sollte die Veröffentlichung wohl auch dazu dienen, dass die Riten des Konfuzianismus, wie sie chinesische Konvertiten weiterhin praktizierten, in Europa weniger als religiös denn sozial verstanden und akzeptiert wurden. Diese jesuitische Position der Akkomodation propagierte dann auch der Autor (Louis Cousin?) der französischen Kurzfassung des Buches (*La morale de Confucius*, Amsterdam 1688).

Die Bildausstattung des lateinischen Bandes besteht in einer von François De Louvemont gestochenen Karte Chinas. Noch bemerkenswerter ist die ganzseitige Darstellung des Konfuzius in der Vorrede, der in Übergroße inmitten einer Art Bibliothekshalle vor einer großen Pforte und umgeben von Schriftzeichen, Symbolen und zwei Drachen gezeigt wird. Er blickt den Leser direkt und eindringlich an – und wird von diesem selbst ebenfalls neugierig erblickt, denn dieses Bild war die vermutlich erste westliche Abbildung des berühmten fernöstlichen Philosophen. Und das vorliegende Buch liefert darüber hinaus auch den vermutlich ältesten Beleg für den latinisierten Namen des chinesischen Weisen Kongzi, „Confucius“, der sich schließlich gegen die im 17. Jahrhundert bestehenden zahlreichen Varianten des Namens durchsetzen sollte und bis heute gebräuchlich ist. MM

Lit.: REED 2010, S. 215–234; David E. MUNGELLO: Aus den Anfängen der Chinakunde in Europa 1687–1770, in: WALRAVENS 1987, S. 67–78.



Kat.Nr. V,17
Konfuzius (KONFUZIUS 1687, S. CXVI)



Kat.Nr. V.18

Japanische Metamorphosen der Inkarnationen Vishnus (MONTANUS 1670, S. 64)

V.18

Niederländischer kompilierter Japanbericht

Arnoldus MONTANUS: Denkwürdige Gesandtschaften der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern, an unterschiedliche Keyser von Japan, Amsterdam: Meurs, 1670, 4° UB Heidelberg, A 4820 Folio RES

Faktisch handelt es sich bei Arnoldus Montanus' (gest. 1743) Werk um eine frühe Japan-,Enzyklopädie', die allerdings keine systematische Ordnung besitzt, dafür aber über 100 Illustrationen enthält, die entscheidend das europäische Japanbild des 17. und 18. Jahrhunderts prägten. Der Autor, ein niederländischer Theologe und Verfasser weiterer Reiseberichte, hatte Asien selbst nie bereist, sondern kompilierte das Werk aus verschiedenen Quellen. Vor allem sind hier frühere niederländische Asienberichte zum Beispiel von Jan Huygen van Linschoten, Athana-

sius Kirchner, François Caron, aber auch portugiesische Berichte sowie publizierte Jesuitenbriefe zu nennen. Darüber hinaus enthält Montanus' Japanbericht zahlreiche bis dahin nicht veröffentlichte Augenzeugenberichte von Gesandtschaftsreisen der Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC). Diese lieferten wertvolle Informationen über das durch seine seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts herrschende Abschließungspolitik isolierte Japan.

Das Buch beginnt mit einer allgemeinen Weltbeschreibung, schildert frühere Entdeckungsreisen und kommt dann auf die portugiesischen und niederländischen Kontakte mit Japan zu sprechen. Es folgen die Berichte mehrerer Gesandtschaftsreisen niederländischer Kaufleute an den Hof des Shōgun in Edo (Tokyo). Diese Berichte werden immer wieder unterbrochen von Landschafts- und Städtebeschreibungen, Exkursen über Religion, Politik und Geschichte Japans,

Beschreibung des japanischen Volkes und seiner Bräuche sowie aktueller Ereignisse, wie zum Beispiel den Brand von Edo (nach S. 368). Dabei versucht Montanus immer wieder Parallelen zwischen japanischen und westlichen Entwicklungen herauszustellen und zieht dazu oft Vergleichsbeispiele aus der westlichen Geschichte oder antiken Überlieferungen heran.

Montanus' Japanbericht erschien 1669 zunächst auf Niederländisch im Verlag des wohl erfolgreichsten Amsterdamer Herausgebers von Reiseberichten, Jacob van Meurs. Es folgten zahlreiche deutsche, englische und französische Übersetzungen. Nicht zuletzt die reiche Illustrierung des Werkes trug ganz entscheidend zu seinem Erfolg bei. Dabei wurden vereinzelte Motive nach asiatischen Vorlagen und Skizzen von Augenzeugen gestaltet, die meisten Abbildungen sind jedoch phantasievoll umsetzungen der korrespondierenden Textstellen. Darstellungen japanischer Götter, Tempel und religiöser Zeremonien finden sich in großer Zahl bei Montanus und werden zum Teil aus früheren Publikationen übernommen, wie etwa die „Zehn Inkarnationen Vishnus“ aus Kirchers *China Illustrata* (Kat. Nr. V.15, S. 216–220), die bei Montanus eine Metamorphose von indischen zu japanischen Gottheiten erfahren (zum Teil in abgewandelter Form S. 64, S. 67, S. 102). EZ

Lit.: Peter RIETBERGEN: *Japan Verwoord. Nihon Door Nederlandse Ogen, 1600–1799*, Amsterdam 2003; Reinier H. HESSELINK: *Memorable Embassies. The secret history of Arnoldus Montanus' Gedenkwaardige Gesantschappen*, in: *Quaerendo* 32/1–2, 2002, S. 99–123.

V.19

Götzendienst und Exotismus

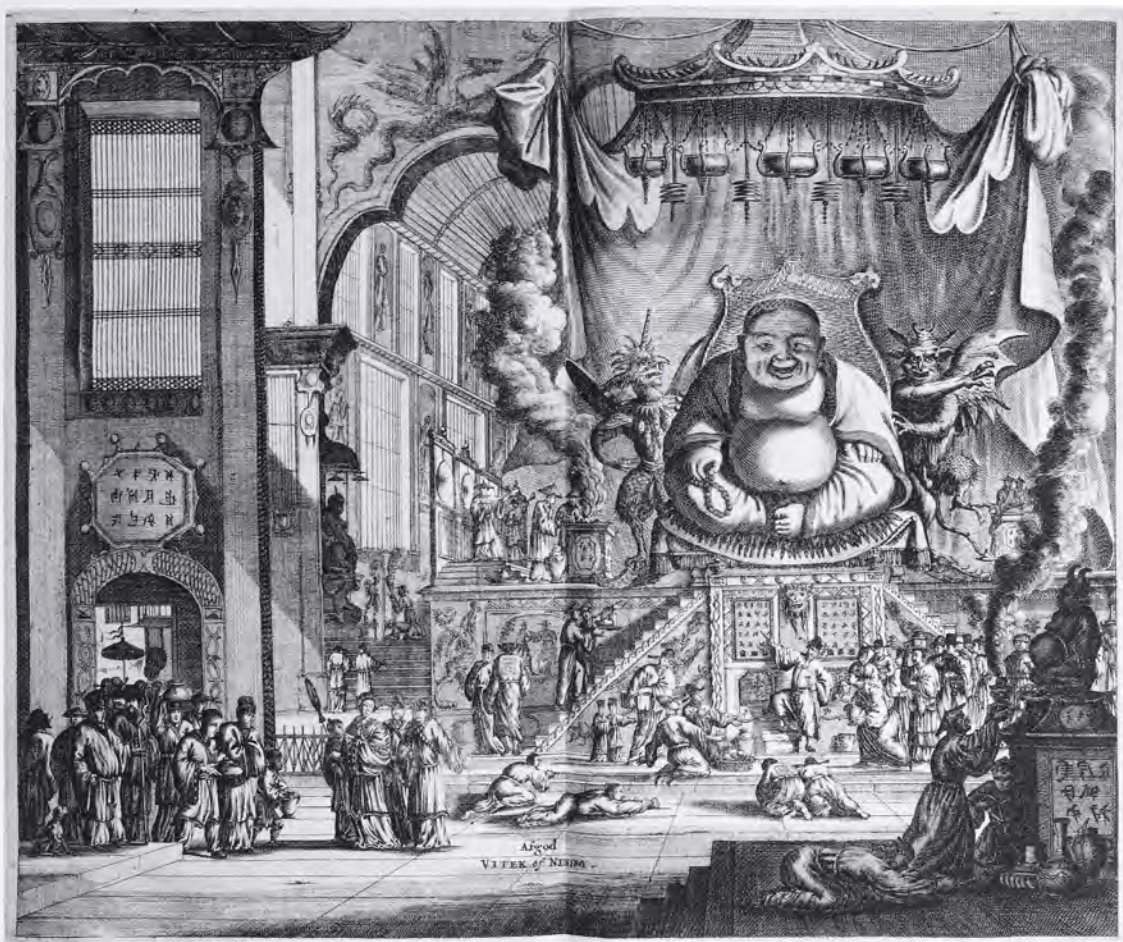
Olfert DAPPER: *Beschryving Des Keizerryks Van Taising Of Sina*, Amsterdam: Meurs, 1670, 4° UB Heidelberg, A 5227 Folio RES

Dappers *Beschreibung des Keyserthums Sina oder Taising* erschien erstmals 1670 in niederländischer Sprache bei seinem üblichen Verleger van Meurs in Amsterdam. Das Werk ist als

„Dritter Theil“ (so zumindest der „Unterrichtung an die Buchebinder“ der deutschen Ausgabe von 1676 zu entnehmen) mit separater Seitenzählung an die *Zweyte und Dritte Gesandtschaft nach dem Kaiserreich von Taising oder China* angefügt und erweist sich ebenso wie Dappers Afrika- und Indienbücher als Kompilation mit enzyklopädischem Anspruch und keinesfalls als Schilderung eigener Reiseerlebnisse (vgl. Kat.Nr. V.6, V.10). Auf 164 Seiten werden einzelne Regionen, Städte, Architektur, Infrastruktur, Klima, Bodenbeschaffenheit, Flora, Fauna, ethnographische Besonderheiten sowie Schrift und Landessprache Chinas vorgestellt, wobei der Abschnitt über „Secten und einzelne Götter“ verwirrenderweise im Kapitel über „Sinische Land-Masse der Hauptstädten“ zu finden ist. Als zentrale Quellen lassen sich unter anderem Nieuhofs *Gezantschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie* (1665) (Kat.Nr. V.16) sowie Kirchers *China illustrata* (1668) (Kat.Nr. V.15) ausmachen, die beide gleichfalls von van Meurs verlegt worden und Dapper dadurch problemlos zugänglich waren.

Auf die niederländische Erstausgabe folgten Übersetzungen ins Englische (1671, hier wird Arnoldus Montanus als Autor angegeben) und Deutsche (in vier Auflagen 1673, 1674, 1675, 1676). Die Abbildungen erfuhren eine direkte Rezeption als Vorlagen für Picarts *Cérémonies* (Kat.Nr. I.1) sowie im Kontext der China-Mode des 18. Jahrhunderts. Unter den elf Illustrationen befinden sich zwei Klapptafeln, die originale chinesische Druckgraphiken getreu kopieren – eine Besonderheit, die auch bei Kircher anzutreffen war.

Bei der gezeigten unsignierten Abbildung des „Afgod Vitek of Ninifo“ – „ein ebenteuerlich Gemächsel“ – handelt es sich jedoch um eine europäische Fiktion. Das Innere des Tempels ist in der Art eines Bühnenprospekts arrangiert, in dem das leicht aus dem Zentrum gerückte Idol in Form eines Dickbauchbuddhas alle Blicke auf sich zieht. Seitlich und im Vordergrund werden weitere Kultbilder verehrt und legen davon Zeugnis ab, dass China, wie Dapper in Bezug auf die Anhänger des Konfuzius schreibt „heutiges Tages gänzlich in Abgöttern ersof-



Kat.Nr. V.19

Blick in den Tempel des „Afgod Vitek of Ninifo“ (DAPPER 1670, Taf. nach S. 122)

fen“ sei. Die Adoranten in Proskynese werden von genreartigen Gruppen flankiert, die ebenso wie der bizarre mit Schriftzeichen versehene Dekor den Reiz des Exotischen voll entfalten. Es bleibt zu überlegen, ob Dappers kritische Kommentare zur Bilderverehrung in China nicht auch als protestantischer Seitenhieb auf zeitgenössische katholische Glaubenspraxis zu werten ist.

AP

Lit.: Dawn ODELL: Creaturely Invented Letters and Dead Chinese Idols, in: Michael W. Cole / Rebecca E. Zorach (Hrsg.): *The Idol in the Age of Art. Objects, Devotions and the Early Modern World*, Farnham u. a. 2009, S. 267 f., 270 f.; ULRICHS 2003, S. 103–136, 141–145; Edwin J. VAN KLEY: *China in the Eyes of the Dutch, 1592–1685*, Chicago 1964, S. 28, 92 ff.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dapper1670>>

V.20

Der erste Amerikaner

Robert BEVERLEY: *Histoire de la Virginie*, Amsterdam: Thomas Lombrail, 1707, kl. 8°

UB Heidelberg, B 9696 RES

Robert Beverley (ca. 1667–1722) war ein amerikanischer Landbesitzer aus Virginia. Ausgebildet in England, kam Beverley etwa um 1690 in sein Heimatland zurück und ließ sich in Jamestown, Virginia nieder. Er versuchte sich in einer politischen Karriere, die allerdings durch skandalös kritische Briefe aus England über Virginia zunichte gemacht wurde. Als Reaktion auf den Skandal verfasste Beverley *The History and Present State of Virginia*, die 1705 in London verlegt wurde. Mit diesem 300 Seiten umfassenden Werk mit 14 Bildtafeln, die teils ausführlich be-

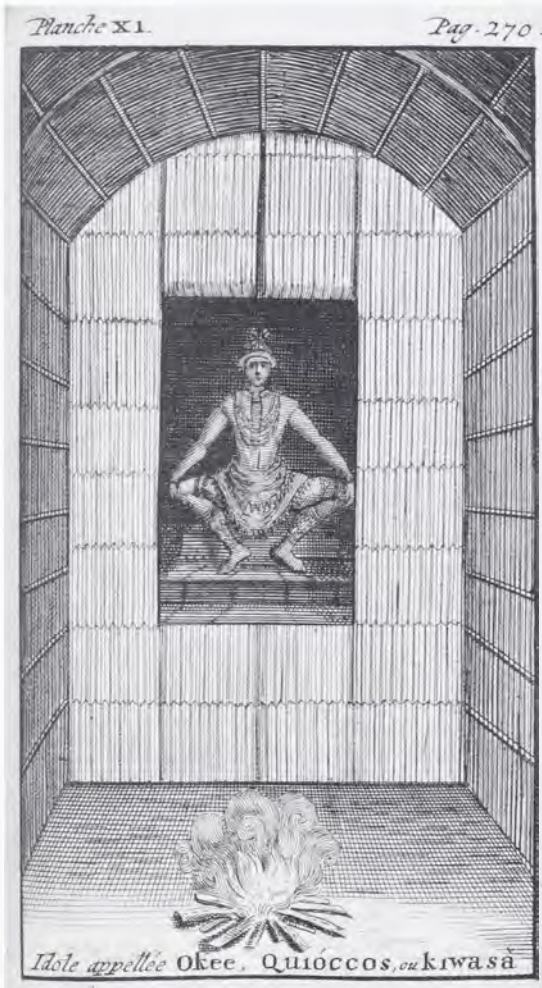
schrieben und kommentiert werden, machte sich Beverley einen Namen. Eine englische zweite Auflage, die Beverley selbst kurz vor seinem Tod neu editiert hatte, erschien 1722. Auch die französische Übersetzung von 1707 und eine weitere Auflage 1712 folgen der Unterteilung in vier Großkapitel.

Das erste handelt von der Geschichte des Bundesstaates Virginia seit der Ankunft der Engländer, das zweite von der Natur des Landes, das dritte von den Sitten und Gebräuchen der Indianer in vorkolonialer Zeit und das vierte Kapitel schließlich von Politik, Staat und Gesellschaft. Robert Beverleys Schrift wird heute als eines der ersten genuin amerikanischen literarischen Erzeugnisse gesehen, in das der Autor sich unmissverständlich als Amerikaner einführt.

Beverley äußert sich sehr wohlwollend über die

Ureinwohner des kolonialisierten Landes: „On peut voir par cette courte relation que je viens de donner sur l'état naturel des *Indiens*, qu'ils ont grand sujet de se plaindre des *Européens*, puis qu'ils semblent avoir perdu leur innocence & leur félicité, depuis l'arrivée de ces derniers chez eux.“ So schließt Beverley das dritte Buch über die Sitten und Gebräuche der Indianer. Die Abbildungen finden sich allesamt – bis auf eine Ausnahme am Ende des zweiten Buches – in diesem dritten Buch von Beverleys Schrift. Tafel XI zeigt das „Idole appelée Okee, Quióccos, ou Kiwasà“ in einem indianischen Tabernakel – die Vorlage dazu stammt von de Brys *America* (Kat.Nr. V.1), die auch noch Picart verwenden sollte. Obwohl Beverley zugibt, wenig über die Religion der Indianer zu wissen (denn sie sprächen sehr ungern darüber), so verfolgt er doch einige Überlegungen zum Wesen ihrer Religion, bleibt dabei aber zurückhaltend. DS

Lit.: Jeffrey RUGGLES: Early Views of Virginia Indians, in: *Virginia Magazine of History and Biography* 111, 2003, S. 67–77; Fairfax HARRISON: Robert Beverley. The Historian of Virginia, in: *Virginia Magazine of History and Biography* 36, 1928, S. 333–344.



Kat.Nr. V.20

Das Idol der Indianer namens Okee, Quióccos oder Kiwasà (BEVERLEY 1707, Taf. XI)

V.21

Beschauliches Brasilien

Kaspar van BAERLE: *Descriptio Totius Brasiliae*, Kleve: Tobias Silberling (d.Ä.), 1698, kl. 8°
UB Heidelberg, B 9810 A RES

Kaspar van Baerle oder Caspar Barlaeus (1584–1648), geboren in Antwerpen, war in den Niederlanden als Theologe, Historiker und Dichter tätig. Ab 1617 war Barlaeus Professor für Logik an der Universität Leiden, später dann, ab 1632, an der Universität in Amsterdam, mit deren Gründungsgeschichte Barlaeus' Namen verbunden ist. Barlaeus ist selbst nie nach Amerika gereist; dennoch zeigte er sich wie so viele seiner Zeitgenossen fasziniert vom „neuen“ Kontinent. Von Johann Moritz Fürst von Nassau-Siegen wurde Barlaeus mit einem Buch beauftragt, das dessen Expedition und Kolonialverwaltung von Nordostbrasilien schildern sollte.

Das in der ursprünglichen Ausgabe betitelt



Kat.Nr. V.21

Zucker-Plantage im Nordosten Brasiliens (BAERLE 1698, Taf. nach S. 121)

Werk *Rerum per octennium in Brasilia* von 1647 mit 58 Illustrationen existiert in einer zweiten gekürzten Ausgabe von 1660 und auch in einer deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1659; es ist ein klassisches Werk über die niederländische Besetzung Nordostbrasilien und ist vielfach rezipiert worden. Wenn auch der Schwerpunkt des Interesses bei Herrschaft und Handel liegt (wobei etwa auch die Beziehungen zwischen Afrika und Brasilien beschrieben werden), so kommt doch mit der Kultur auch die Religion zur Sprache. Ganz ähnlich wie Kolumbus rund 150 Jahre früher beschreibt Baerle eine Kulturstufe der Menschheit vor Ausbreitung der Idolatrie: Die Einwohner Brasiliens würden keine Götter kennen und verehren, allein Blitz und Donner schienen ihnen wohl Ausdruck einer höheren Macht. Dagegen herrsche allgemeine Furcht vor bösen Geistern und man achte abergläubisch auf alle Formen von Prodigien.

Die Kupferstiche zu Barlaeus Werk wurden nach Zeichnungen von Frans Post angefertigt, der im Zuge der Expeditionen von Johann Moritz von Nassau-Siegen selbst nach Brasilien gereist war. Die spätere Ausgabe *Descriptio Totius Brasiliae* von 1698, die auch einen naturwissenschaftlichen Aufsatz von Willem Piso über Brasilien enthält, ist eine gekürzte Fassung mit sieben Kupferstichen. Die Stiche sind allesamt durch eine ‚Postkarten-Motivik‘ gekennzeichnet, d. h. Landschaftsdarstellungen aus der Ferne, die den Eindruck von Ruhe und Idylle vermitteln. Ein großer Teil der Bildfläche wird vom Himmel eingenommen. Eine Bildtafel zeigt im exemplarischen Stil von Frans Post eine Anlage mit Zuckerrohrmühle, auch Sklaven sind bei der Arbeit zu erkennen. Die Wappen von Pernambuco, I. Tamarica, Parayba und Rio Granda stehen für den Nordosten Brasiliens. Heute wird das Werk von Kaspar van Baerle

vor allem im Hinblick auf seine Schilderungen der Sklaverei gelesen, die teilweise differenzierte Töne anklingen lassen. DS

Lit.: Ineke PHAF-RHEINBERGER: *The ‚Air of Liberty‘. Narratives of the South Atlantic Past*, Amsterdam / New York 2008; Antonius Johannes Engbert HARMSEN: *Barlaeus's Description of the Dutch Colony in Brazil*, in: Zweder von Martels (Hrsg.): *Travel fact and travel fiction. Studies on fiction, literary tradition, scholarly discovery and observation in travel writing*, Leiden 1994, S. 158–169; Karel PORTEMAN: *Joachim von Sandrart, Joost van den Vondel, Caspar Barlaeus. De maanden van het jaar*, Wommelgem 1987; Koert VAN DER HORST: *Inventaire de la correspondance de Caspar Barlaeus 1602–1648*, Assen 1978; Frans BLOK: *Caspar Barlaeus. From the correspondence of a melancholic*, Assen 1976.

V.22

Die gelehrte Kartographierung Chinas

Willem JANSZON BLAEU: *Novus Atlas, das ist Weltbeschreibung*, Amsterdam: Johannes Guilielmus Blaeu, 6 Bde., 1649–1655, gr. 2°
UB Heidelberg, A 5191 Gross RES

Willem Janszoon Blaeu (1571–1638) erwarb seine Kenntnisse der Astronomie und Kartographie bei dem bekannten Astronomen Tycho Brahe. Blaeus' Karriere begann mit der Fertigung von Erd- und Himmelsgloben. So schuf er im Bereich der Kartographie beispielsweise Seekarten sowie die bekannte 1605 gefertigte Weltkarte. Das weitreichende Verlagsprogramm seiner Offizin trug ebenfalls zu seinem Ruhm bei. Sein eigenständiges Atlas-Projekt erschien 1634 in deutscher Sprache, wurde ein Jahr später erweitert und erschien zweibändig in lateinischer, französischer und holländischer Sprache. Weitere Bände folgten – die Atlanten beziehen sich alle auf Darstellungen Europas – erst der sechste Band mit dem Titel *Novus Atlas Sinensis Das ist ausführliche Beschreibung des grossen Reichs Sina* widmet sich in 17 Karten China und Japan. Im Vorwort des fünften Bands (1654) schreibt Blaeu, dass ihm der aus Asien zurückgekehrte Pater Martino Martini (1614–1661) seine Beschreibungen zur Veröffentlichung anbot. Von der Idee begeistert veröffentlicht der Verleger bereits

1655 den ersten europäischen China-Atlas mit vollständiger Beschreibung, der maßgeblich bis ins 19. Jahrhundert blieb.

Der „Atlas Sinensis“ ist im Vergleich zu den anderen Bänden durch die geringere Anzahl an Karten sowie dem auf dem Text liegenden Schwerpunkt auffallend. Die Karten besitzen durch die soliden Kenntnisse der chinesischen Kartographie eigenständigen Wert – einzelne Provinzen werden auf den kolorierten Karten im Maßstab dargestellt, geziert von qualitativollen Chinoiserien. In der Vorrede des Missionars Martini sind die „gleichwohl vile Magi“ besitzenden religiösen Rituale und Praktiken beschrieben. Das Titelblatt zeigt eine Palazzo-Architektur mit geöffnetem Portal, das den Blick in eine nordalpine Landschaft freigibt. Am rechten Bildrand wird die Tür von einem in Rückenansicht dargestellten muskulösen Atlas gehalten. Im Vordergrund beschäftigen sich Putti spielerisch mit einem Globus, der China und Japan zeigt, einer Landkarte sowie diversen Messwerkzeugen. Ein Putto verweist auf die Inschrift, die das Werk als „Atlas Sinensis“ benennt und Martino Martini erwähnt. Die Architektur ist zweigeteilt: Ein unterer rustizierter Teil wird von einem antiken Tympanon überfangen, mittig befindet sich ein handschriftlicher Eintrag, der diesen Band als ersten Teil eines größeren Kompendiums ausweist. Das großformatige Titelblatt mit seiner Landschaftsdarstellung hat keinen Bezug zu den im Atlas dargestellten Ländern – erst die detaillierten Karten bringen dem europäischen Betrachter China und Japan näher.

TJ

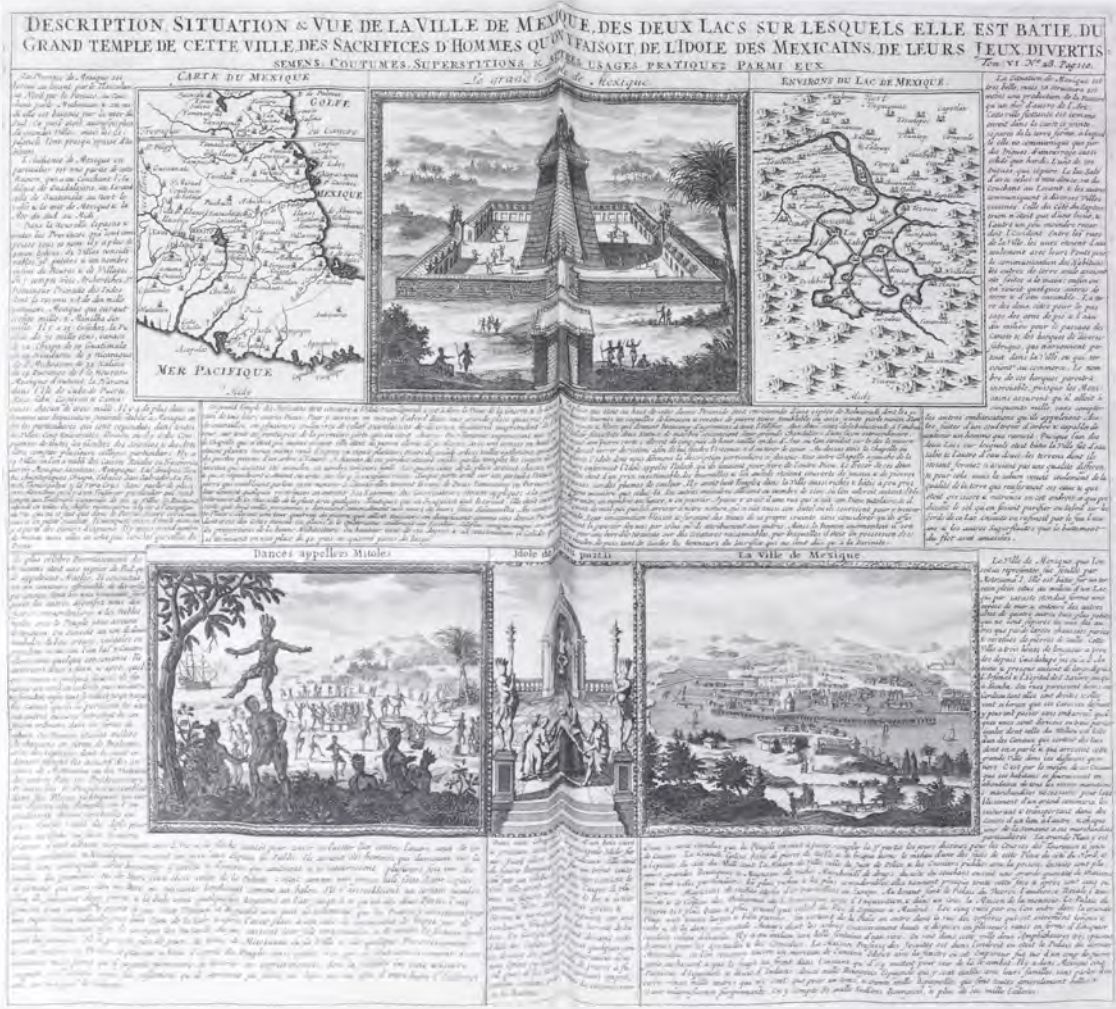
Lit.: Johannes KEUNING / Marijke DONKERSLOOT-DEVRIJ (Hrsg.): *Willem Jansz. Blaeu. A biography and history of his work as cartographer and publisher*, Amsterdam 1973; Edward Luther STEVENSON: *Willem Janszoon Blaeu, 1571–1638. A sketch of his life and work with an especial reference to his large world map of 1605*, New York 1914.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/blaeu1646ga>>



Kat.Nr. V.22

Das heroische Öffnen des Atlas-Portals (BLAEU 1649–1655, Bd. 6, 1655, Kupfertitel)



Kat.Nr. V.23
Mexiko mit seinen Idolen und Menschenopfern (CHATELAIN 1720–1739, Bd. 6, Taf. nach S. 110)

V.23 (Abb. 56)
Die Welt im Grossformat
Henri Abraham CHATELAIN: Atlas Historique, Ou Nouvelle Introduction A l'Histoire, à la Chronologie & à la Géographie Ancienne & Moderne, 7 Bde., Amsterdam: Châtelain, 1720–1739, gr. 2° UB Heidelberg, B 1698 Gross RES

Das monumentale Unternehmen, das in sieben Bänden Ansichten der alten und gegenwärtigen Welt zeigt, wurde erstmals zwischen 1705 und 1720 in Amsterdam publiziert, eine zweite Auflage schloss sich gleich an. Die Atlanten erwiesen sich als sehr einflussreich und wurden häufig kopiert. Verlegt wurden die Bände von Zacharias Châtelain, seinem Sohn Henri Abraham und wiederum dessen Sohn Zacharias. Der Text

wurde vermutlich von Nicholas Gueudeville geschrieben, das Kartenmaterial geht zu Teilen auf Guillaume de l'Isle zurück und wurde von Henri Abraham Châtelain (1684–1743) gefertigt. Über die Autorschaft des *Atlas Historique* im Einzelnen besteht allerdings Uneinigkeit. An einem Teil der Bildausstattung wirkte auch Bernard Picart mit: Das Frontispiz des fünften Bandes wurde von Picart selbst entworfen und gestochen. Es zeigt die Personifikationen Asiens, Afrikas und Amerikas mit einer hellhäutigen Frau im Hintergrund, die ein aufgeblähtes Tuch hält – eine Allegorie der Schifffahrt, während Hermes als Gott des Handels vom Himmel schwebt. Die orientalische bekleidete Figur hält ein Gefäß mit kostbaren Duftessenzen auf ihrem Schoß, jene „parfums“ ihres Kontinents, von denen in der Beischrift die Rede



Kat.Nr. V.23 Die Schifffahrt eröffnet Europa den Zugang zu den anderen Erdteilen (CHATELAIN 1720–1739, Bd. 5, Frontispiz)

ist. Picart lieferte auch andere Stiche für den *Atlas*, die er selbst kurze Zeit später in seinen *Coutumes religieuses* verwendete. Dazu zählt eine Reihe von Bildern über das indische Mogulreich, die nach Vorlagen indischer Miniaturen aus dem Besitz des italienischen Diplomaten Abate Giovanni Antonio Baldini entstanden. Die Übertragung erfolgte dabei in einer Sorgfalt, die auch die stilistischen Eigenschaften der Vorlagen erahnen lässt.

Im sechsten Band erfolgt schließlich unter anderem die Beschreibung der beiden Amerika. Hier nimmt die Darstellung des Aztekenreiches eine wichtige Stellung ein. Das auf dieser Überblickskarte zentral gesetzte Bild des aztekischen Kriegs- und Sonnengottes Huitzilopochtli bzw. des „Vit-

zili Puztli“ und das Vorführen der Menschenopfer war ein gern verwendetes Motiv, das vor allem durch die Publikationen des Theodor de Bry (Kat. Nr. V.1) und später Arnold Montanus 1671 (mit einem Stich Jacob von Meurs) bekannt gemacht wurde. Daneben bilden Szenen der tanzenden indigenen Bevölkerung, die Stadt Mexiko selbst und der zentrale Tempel die Orientierungspunkte, auf die auch der Text sich bezieht. CL

Lit: WYSS-GIACOSA 2006; Walter A. GOFFART: *Historical Atlases. The first three hundred years, 1570–1870*, Chicago 2003; Aubrey ROSENBERG: *Nicolas Gueudville and his work (1652–172?)*, Den Haag 1982.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/chatelain1720ga>>

Literaturverzeichnis

ADB

<<http://www.deutsche-biographie.de>>

Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig, 1875–1912

AKBARI 2009

Suzanne Conklin AKBARI: Idols in the East. European Representations of Islam and the Orient 1100–1450, Ithaca / London 2009

AKBARI / IANNUCCI 2008

Suzanne Conklin AKBARI / Amilcare A. IANNUCCI (Hrsg.): Marco Polo and the Encounter of East and West, Toronto 2008

ALLEN 1970

Don Cameron ALLEN: Mysteriously Meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance, Baltimore 1970

ANDERSON 2009

Jaynie ANDERSON (Hrsg.): Crossing Cultures: Conflict, migration and convergence, Carlton 2009

ASSMANN 1998

Jan ASSMANN: Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur, München u. a. 1998

ASSMANN 2001

Jan ASSMANN: Das Geheimnis der Wahrheit. Das Konzept von der ‚doppelten Religion‘ und die Erfindung der Religionsgeschichte, in: Archiv für Religionsgeschichte 3, 2001, S. 108–134

BAILEY 1998

Gauvin A. BAILEY: The Jesuits and the Grand Mogul. Renaissance Art at the Court of India, 1580–1630, Washington, DC 1998

BALLASTER 2005

Ros BALLASTER: Fabulous Orients. Fictions of the East in England 1662–1785, Oxford 2005

BASSANI / McLEOD 2000

Ezio BASSANI / Malcolm D. McLEOD (Hrsg.): African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800, London 2000

BERNAND / GRUZINSKI 1988

Carmen BERNAND / Serge GRUZINSKI: Del'idolatrie. Une archéologie des sciences religieuses, Paris 1988

BERNS 2009

Jörg Jochen BERNS: Bildenzyklopädistik 1550–1650, in: Martin Schierbaum (Hrsg.): Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens, Münster 2009, S. 41–78

BICKENDORF 1998

Gabriele BICKENDORF: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998

BLAIR ST. GEORGE 2000

Robert BLAIR ST. GEORGE: Possible Pasts. Becoming colonial in early America, Cornell 2000

BLIER 2009

Susanne Preston BLIER: Capricious Arts: Idols in Renaissance-era Africa and Europe (The Case of Sapi and Kongo), in: Cole / Zorach 2009, S. 11–29

BOSCHUNG 2008

Dietrich BOSCHUNG: Montfaucon, Spence, Winckelmann: Drei Versuche des 18. Jahrhunderts, die Antike zu bewältigen, in: Thomas Fischer (Hrsg.): Bilder der Vergangenheit. Zur Geschichte der archäologischen Fächer, Wiesbaden 2008, S. 105–144

BOOGAART 2003

Ernst van den BOOGAART: Civil and Corrupt Asia: Image and Text in the *Itinerario* and the *Icones* of Jan Huygen van Linschoten, Chicago 2003

BOONE 1989

Elizabeth H. BOONE: Incarnations of the Aztec Supernatural. The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe, in: Transactions of the American Philosophical Society 79/2, 1989, S. 1–107

BOSSE 1997

Monika BOSSE u. a. (Hrsg.): Theatrum Mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika: Literatur – Kunst – Bildmedien, Bielefeld 1997

BOTT / SPIELMANN 1991

Gerhard BOTT / Heinz SPIELMANN (Hrsg.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum u. a., 1991–1992, Nürnberg 1991

- BRISSEON 2004
Luc BRISSEON: *How philosophers saved myths: allegorical interpretation and classical mythology*, Chicago 2004
- BUDDENSIEG 1965
Tilmann BUDDENSIEG: *Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols: The history of a legend concerning the decline of ancient art and literature*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, S. 44–65
- BUJOK 2004
Elke BUJOK: *Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670*, Berlin 2004
- BURDORF / SCHWEICKARD 1998
Dieter BURDORF / Wolfgang SCHWEICKARD (Hrsg.): *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, Tübingen 1998
- BURGHARTZ 2004
Susanna BURGHARTZ (Hrsg.): *Inszenierte Welten. Die west- und ostindischen Reisen der Verleger de Bry, 1590–1630 / Staging New Worlds. De Bry's Illustrated Travel Reports, 1590–1630*, Basel 2004
- BURNHAM 2007
Michelle BURNHAM: *Folded Selves. Colonial New England writing in the world system*, Hanover / London 2007
- CAMILLE 1989
Michael CAMILLE: *The Gothic Idol. Ideology and image-making in medieval art*, Cambridge, Mass. u.a. 1989
- CAMPBELL 1988
Mary B. CAMPBELL: *The Witness and the Other World: Exotic European travel writing, 400–1600*, Ithaca 1988
- CAMPAGNE 1996
Hervé CAMPAGNE: *Mythologie et Rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris 1996
- CAÑIZARES-ESGUERRA 2002
Jorge CAÑIZARES-ESGUERRA: *How to write the history of the New World: Histories, epistemologies, and identities in the eighteenth-century Atlantic World*, Stanford 2002
- CAREY 1956
George CAREY: *The Medieval Alexander*, Cambridge, Mass. 1956
- CASTILLO / SCHWEITZER 2001
Susan P. CASTILLO / Ivy SCHWEITZER: *The Literatures of Colonial America. An anthology*, Malden / Oxford 2001
- CERTEAU 1987
Michel de Certeau: *Writing vs. Time. History and Anthropology in the Work of Lafitau*, in: *Yale French Studies* 59, 1987, S. 37–64
- CHANG 2003
Sheng-Ching CHANG: *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst*, Berlin 2003
- CLIFFORD 1986
James CLIFFORD: *On Ethnographic Allegory*, in: James Clifford / George E. Marcus: *Writing culture: the poetic and politics of ethnography*, University of California 1986, S. 98–121
- CLIFFORD 1988
James CLIFFORD: *The Predicament of Culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art*, Harvard 1988
- COLE / ZORACH 2009
Michael Wayne COLE / Rebecca ZORACH (Hrsg.): *The Idol in the Age of Art*, Farnham / Burlington 2009
- COLLET 2007
Dominik COLLET: *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007
- CONNELLY 1995
Frances S. CONNELLY: *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park, Pen. 1995
- CUMMINS 2010
Thomas CUMMINS: *The Golden Calf in America*, in: Cole / Zorach 2009, S. 77–104
- CURL 1982
James Stevens CURL: *The Egyptian Revival: An introductory study of a recurring theme in the history of taste*, London 1982

CURRAN 2007

Brian CURRAN: *The Egyptian Renaissance. The after-life of ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago / London 2007

DACOSTA KAUFMANN 1996

Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Eurocentrism and Art History? Universal history and the historiography of the arts before Winckelmann*, in: Wessel Reininck / Jeroen Stumpel (Hrsg.): *Memory & Oblivion*, Dordrecht 1996, S. 35–42

DACAOSTA KAUFMANN 1996a

Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Before Winckelmann: Towards the origins of the history of art*, in: Gerhild Scholz Williams u.a. (Hrsg.): *Knowledge, Science and Literature in the Early Modern Period*, Chapel Hill 1996, S. 71–89

DACAOSTA KAUFMANN 2001

Thomas DACOSTA KAUFMANN: *Antiquarianism, the History of Objects and the History of Art before Winckelmann*, in: *Journal of the History of Ideas* 62, 2001, S. 523–541

DALY DAVIS 1994

Margret DALY DAVIS (Hrsg.), *Archäologie der Antike. Aus den Beständen der Herzog August Bibliothek 1500–1700*, Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1994, Wiesbaden 1994

DALY DAVIS 2007

Margaret DALY DAVIS: *Thesaurus antiquitatum Romanarum Graecarumque. Autoren- und Sachregister der ‚Thesauri-Corpora‘ (Venedig 1732–1737)*, 2007 <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/386>>

DBI

Dizionario biografico degli Italiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, hrsg. von Mario Caravale, bisher 74 Bde., Rom 1960–2010

DÉCULTOT 2010

Élisabeth DÉCULTOT (Hrsg.): *Musées de papier. L'Antiquité en livres 1600–1800*, Paris 2010

DEKONINCK / WATTHEE-DELMOTTE 2005

Ralph DEKONINCK / Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Hrsg.): *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris u.a. 2005

DETIENNE 2000

Marcel DETIENNE: *Comparer l'incomparable*, Paris 2000

DHARAMPAL-FRICK 1994

Gita DHARAMPAL-FRICK: *Indien im Spiegel deutscher Quellen der Frühen Neuzeit (1500–1750). Studien zu einer interkulturellen Konstellation*, Tübingen 1994

ELLIOTT 1992

John Huxtable ELLIOTT: *The Old World and the New 1492–1650*, Cambridge 1992

FARAGO 2010

Claire FARAGO: *On the Peripatetic Life of Objects in the Era of Globalization*, in: Mary D. Sheriff (Hrsg.): *Cultural Contact and the Making of European Art since the Age of Exploration*, Chapel Hill 2010, S. 17–41

FEEST 1995

Christian F. FEEST: *The Collecting of American Indian Artifacts in Europe, 1493–1750*, in: Karen Ordahl Kuppermann (Hrsg.): *America in European Consciousness*, North Carolina 1995, S. 324–360

FIORE 2010

Francesca FIORE: *La voix des citations comme la voire dans une étude investigatrice. La Réception des ‚Relations des Jésuites‘ dans les ‚Moeurs des sauvages américains‘ de Joseph-François Lafitau*, Paris 2010

FONTAINE 2002

Marie M. FONTAINE: *Antiquaires et rites funéraires*, in: Jean Balsamo (Hrsg.): *Les funérailles à la Renaissance*, Genf 2002, S. 329–355

FREEDMAN 2011

Luba FREEDMAN: *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011

FRÜBIS 1995

Hildegard FRÜBIS: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995

GARCÍA 1607

Gregorio GARCÍA: *Orígen de los Indios de el Nuevo Mundo e Indios Occidentales*, Valencia 1607

GARDAZ 1997

Michel GARDAZ: *Les manuels d'histoire des religions en France au XIX^e siècle*, in: *Revue de l'Histoire des Religions* 214, 1997, S. 341–361

GAUDIO 2006

Michael GAUDIO: *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*, Minneapolis / London 2006

GISI 2007

Lucas Marco GISI: *Einbildungskraft und Mythologie, Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*, Berlin 2007

GOCKEL 1981

Heinz GOCKEL: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt a.M. 1981

GOMBRICH 1986 [1948]

Ernst H. GOMBRICH: „*Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluß auf die Kunst*“, in: Ders.: *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance*, Stuttgart 1986 [1948], S. 150–232, 275–284

GRAFTON / SHELFORD / SIRAISSI 2005

Anthony GRAFTON/April SHELFORD/Nancy G. SIRAISSI: *New Worlds, Ancient Texts. The power of tradition and the shock of discovery*, Harvard 2005

GREER / MIGNOLO / QUILLIGAN 2007

Margaret R. GREER / Walter D. MIGNOLO / Maureen QUILLIGAN (Hrsg.): *Rereading the Black Legend. The discourses of religious and racial difference in the Renaissance empires*, Chicago 2007

GREVE 2004

Anna GREVE: *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry*, Köln u.a. 2004

GRIMM 2000

Alfred GRIMM: *Hierogrammatismus oder die Welt als Hieroglyphe. Eine kosmologische Allegorese des Athanasius Kircher*, in: Seipel 2000, S. 193–211

GROESEN 2008

Michiel van GROESEN: *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590–1634)*, Leiden u.a. 2008

GRÜMMER 1986

Gerhard GRÜMMER (Hrsg.): *Johann von Mandeville. Von seltsamen Ländern und wunderlich Völkern. Ein Reisebuch von 1356*, Leipzig 1986, S. 210–211

GUTHMÜLLER 1986

Bodo GUTHMÜLLER: *Bersuire und Boccaccio. Der My-*

thos zwischen Theologie und Poetik, in: Ders.: *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 21–33

HAASE / REINHOLD 1994

Wolfgang HAASE / Meyer REINHOLD (Hrsg.): *The Classical Tradition and the Americas. Volume I: European Images of the Americas and the Classical Tradition*, Berlin / New York 1994

HÄFNER 2003

Ralph HÄFNER: *Götter im Exil. Frühneuzeitliches Dichtungsverständnis im Spannungsfeld christlicher Apologetik und philologischer Kritik (ca. 1590–1736)*, Tübingen 2003

HAMMARLUND 2005

Anders HAMMARLUND: *Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers*, in: Andreas Kreul (Hrsg.): *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005, S. 93–109

HASKELL 1995

Francis HASKELL: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995

HEENES 2003

Volker HEENES: *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stendal 2003

HERKLOTZ 1999

Ingo HERKLOTZ: *Cassiano del Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999

HODGEN 1964

Margaret Trabue HODGEN: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia 1964

HOLST 1993

Christian von HOLST (Hrsg.): *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1993, 2 Bde., Stuttgart 1993

HOLT 1962

Peter M. HOLT: *The Treatment of Arab History by Prideaux, Ockley and Sale*, in: Bernhard Lewis / Peter M. Holt (Hrsg.): *Historians of the Middle East*, New York / Toronto 1962, S. 290–302

- HONOUR 1976
Hugh HONOUR: *The New Golden Land. European Images of America from the Discovery to the Present Time*, London 1976
- HORN / WALTER 1997
Hans-Jürgen HORN / Hermann WALTER (Hrsg.): *Die Allegorese des antiken Mythos in der Literatur, Wissenschaft und Kunst Europas*, Wiesbaden 1997
- HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010
Lynn HUNT / Margaret JACOB / Jacob MIJNHARDT: *The book that changed Europe. Picart & Bernard's Religious ceremonies of the world*, Cambridge, Mass. 2010
- HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a
Lynn HUNT / Margaret JACOB / Jacob MIJNHARDT (Hrsg.): *Bernard Picart and the first global vision of religion*, Los Angeles, Calif. 2010
- HUREL / ROGE 1998
Daniel-Odon HUREL / Raymond ROGE (Hrsg.): *Dom Bernard de Montfaucon. Actes du colloque de Carcassonne*, 2 Bde., Carcassonne 1998
- JACKSON / JAFFER 2004
Anna JACKSON / Amin JAFFER (Hrsg.): *Encounters. The Meeting of Asia and Europe, 1500–1800*, London 2004
- JAMME 1998
Christoph JAMME: *Sprache der Phantasie. Karl Philipp Moritz' ästhetische Mythologie*, in: BURDORF / SCHWEICKARD 1998, S. 45–60
- JANMOHAMED 1985
A.R. JANMOHAMED: *The economy of Manichean allegory. The Function of racial difference in colonialist literature*, in: *Critical Inquiry* 12, 1985, S. 59–87
- JANSMA 1998
N.S.H. JANSMA (Hrsg.): *De oudheid verbeeld: archeologische boekillustraties, 1500–1900*, Den Haag 1998
- JONG 1917
Albert Johannes de JONG (Hrsg.): *Afgoderye der oost-Indische Heydenen door Ph. Baldaeus*, Den Haag 1917
- KÄLIN 1943
Kaspar KÄLIN: *Indianer und Urvölker nach Jos. Fr. Lafitau (1681–1746)*, Diss. Freiburg (Schweiz) 1943
- KEAZOR 1998
Henry KEAZOR: *Theodore de Bry's Images for 'America'*, in: *Print Quarterly* 15, 1998, S. 131–149
- KEEN 1990
Benjamin KEEN: *The Aztec Image in Western Thought*, Piscataway, New Jersey 1990
- KELLEY 1997
Theresa M. KELLEY: *Reinventing Allegory*, Cambridge 1997
- KILLY 1984
Walter KILLY (Hrsg.): *Mythographie der frühen Neuzeit. Ihre Anwendung in den Künsten*, Wiesbaden 1984
- KOHL 1986
Karl-Heinz KOHL: *Entzauberter Blick. Das Bild vom guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*, Frankfurt a.M. 1986
- KOHL 2003
Karl-Heinz KOHL: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003
- KRATZSCH 1979
Siegfried KRATZSCH: *Die Darstellung der zehn Avatars Visnus in Olfert Dappers Asia und ihre Hauptquelle*, in: Heinz Mode / Hans-Joachim Peuke (Hrsg.): *Der Beitrag Indiens zur Weltkultur*, Halle 1979, S. 26–49
- KRATZSCH 1982
Siegfried KRATZSCH: *Die Darstellung der zehn Avatars Visnus in Athanasius Kirchers China illustrata*, in: *Alt-orientalische Forschungen* 9, 1982, S. 133–144
- KRATZSCH 1984
Siegfried KRATZSCH: *Die Darstellung der zehn Avatars Visnus bei Philippus Baldaeus und ihre Quellen*, in: Burchard Brentjes / Hans-Joachim Peuke (Hrsg.): *Kulturhistorische Probleme Südasiens und Zentralasiens*, Halle 1984, S. 105–119
- KRATZSCH 1992
Siegfried KRATZSCH: *A 17th Century Dutch Manuscript Describing the Ten Avatars of Visnu*, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, Supplbd. 36, Wien 1992, S. 121–136
- KRATZSCH 2007
Siegfried KRATZSCH: *Deex Autaer von Philip Angel. Eine niederländische Handschrift aus dem 17. Jahrhundert über die zehn Avatars des Visnu*, Halle 2007

KRUMPEL 2004

Heinz KRUMPEL: *Aufklärung und Romantik in Lateinamerika. Ein Beitrag zu Identität, Vergleich und Wechselwirkung zwischen lateinamerikanischem und europäischem Denken*, Frankfurt a.M. 2004

KUNOTH 1956

George KUNOTH: *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956

KUNZE 2010

Max KUNZE [Hrsg.]: *Götzen, Götter und Idole. Frühe Menschenbilder aus 10 Jahrtausenden*, Ausst.-Kat. Winckelmann-Museum Stendal u. a., Ruhpolding / Mainz 2010

LACH 1977

Donald F. LACH: *Asia in the Making of Europe*, 2 Bde., Chicago 1977

LACH / VAN KLEY 1993

Donald F. LACH / Edwin J. VAN KLEY: *Asia in the Making of Europe. A Century of Advance*, Bd. 4: East Asia, Chicago / London 1993

LAFITAU 1987 [1752]

Joseph-François LAFITAU / Helmut REIM (Kom.): *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*. Neudruck der 1. Abt. von Bd. 1 der 1752 in Halle erschienenen zweibd. Ausg. „Allgemeine Geschichte der Laender und Voelker von America“, Weinheim 1987

LEITCH 2010

Stephanie LEITCH: *Mapping Ethnography in Early Modern Germany*, New York / London 2010

LÉON-PORTILLA 2002

Miguel LÉON-PORTILLA: *Bernhardino de Sahagún, First Anthropologist*, Norman, Oklahoma 2002

LEPENIES 1988

Wolf LEPENIES: „Fast wie ein Poet. Johann Joachim Winckelmanns Begründung der Kunstgeschichte“, in: Ders. (Hrsg.): *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert*. Buffon, Linné, Winckelmann, Georg Forster, Erasmus Darwin, München 1988, S. 91–120

LIGHTBOWN 1969

Ronald William LIGHTBOWN: *Oriental Art and the Orient in Late Renaissance and Baroque Italy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 228–279

LÖHR / THIMANN 2006

Wolf-Dietrich LÖHR / Michael THIMANN (Hrsg.): *Bilder im Wortfeld*, Berlin 2006

LUPHER 2003

David A. LUPHER: *Romans in a New World. Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*, Ann Arbor 2003

MACCORMACK 1991

Sabine MACCORMACK: *Religion in the Andes. Vision and imagination in early colonial Peru*, Princeton 1991

MACCORMACK 1995

Sabine MACCORMACK: *Limits of Understanding. Perceptions of Greco-Roman and Amerindian Paganism in Early Modern Europe 1493–1750*, in: Karen Ordahl-Kuppermann (Hrsg.): *America in European Consciousness*, North Carolina 1995, S. 79–129

MACCORMACK 2006

Sabine MACCORMACK: *Gods, Demons, and Idols in the Andes*, in: *Journal of the History of Ideas* 67, 2006, S. 623–648

MACCORMACK 2007

Sabine MACCORMACK: *On the Wings of Time. Rome, the Incas, Spain and Peru*, Princeton 2007

MCCABE 2008

Ina Baghdiantz MCCABE: *Orientalism in Early Modern France. Eurasian trade, exoticism, and the Ancien Régime*, Oxford 2008

MANUEL 1959

Frank Edward MANUEL: *The Eighteenth Century confronts the Gods*, Cambridge, Mass., 1959

MANUEL 1983

Frank Edward MANUEL: *The Changing of the Gods*, Hanover / London 1983

MARTIN / CHARTIER 1984

Henri-Jean MARTIN / Roger CHARTIER: *Histoire de l'édition française*, Bd. 2, *Le livre triomphant 1660–1830*, Paris 1984

MASON 1998

Peter MASON: *Infelicities. Representations of the exotic*, Baltimore / London 1998

MILLER 2001

Peter MILLER: *Taking Paganism Seriously. Anthropology and antiquarianism in early seventeenth-century*

- histories of religion, in: Archiv für Religionsgeschichte 3, 2001, S. 183–209
- MILLER / ZIMMERMANN 2007
Matthias MILLER / Karin ZIMMERMANN: Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495), Wiesbaden 2007
- MITTER 1992 [1977]
Partha MITTER: Much Maligned Monsters: History of European reactions to Indian art, Oxford 1992 [1. Auflage 1977]
- MONDINI 2005
Daniela MONDINI: Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, Zürich 2005
- MORITZ 1804
Karl Philipp MORITZ: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten, Berlin 1804
- MORRIL 2007
Penny C. MORRIL: The Queen of Heaven Reigns in New Spain. The Triumph of Eternity in the Casa del Deán Murals, in: Kellen Kee McIntyre / Richard E. Philips (Hrsg.): Woman and art in early modern Latin America, Leiden 2007, S. 21–45
- MOTSCH 2001
Andreas MOTSCH: L'afitau e l'émergence du discours ethnographique, Paris 2001
- MULSOW 2001
Martin MULSOW: John Seldens *De Diis Syris*. Idolatriekritik und vergleichende Religionsgeschichte im 17. Jahrhundert, in: Archiv für Religionsgeschichte 3, 2001, S. 1–24
- MULSOW 2002
Martin MULSOW: Moderne aus dem Untergrund. Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720, Hamburg 2002
- MULSOW 2005
Martin MULSOW: Antiquarianism and Idolatry. The *historia* of religions in the seventeenth century, in: Gianna Pomata / Nancy Siraisi (Hrsg.): *Historia, Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge / London 2005, S. 181–209
- MULSOW 2012
Martin MULSOW: Die Thematisierung paganer Religionen in der Frühen Neuzeit, in: Christoph Bultmann (Hrsg.): *Religionen in Nachbarschaft. Pluralismus als Markenzeichen der Europäischen Religionsgeschichte*, Münster 2012, S. 109–123 und 240–247
- MUNGELLO 1987
David E. MUNGELLO: Aus den Anfängen der China-kunde in Europa 1687–1770, in: Walravens 1987, S. 67–78
- NDB
<<http://www.deutsche-biographie.de>>
Neue Deutschen Biographie (online bisher 23 Bände), hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Bayerischen Staatsbibliothek, bislang 24 Bde., Berlin 1953–2010
- NEUBER 1991
Wolfgang NEUBER: Fremde Welt im europäischen Horizont, Berlin 1991
- NEVILLE 2007
Kristofer NEVILLE: The early reception of Fischer von Erlach's Entwurf einer historischen Architektur, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 66, 2007, S. 160–175
- NOVA 1995
Alessandro NOVA: „Popular“ Art in Renaissance Italy. Early Response to the Holy Mountain at Varallo, in: Claire Farago (Hrsg.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and Latin America 1450–1650*, New Haven / London 1995, S. 112–126
- NUTZ 2009
Thomas NUTZ: „Varietäten des Menschengeschlechts“. Die Wissenschaften vom Menschen in der Zeit der Aufklärung, Köln 2009
- OECHSLIN 1986
Werner OECHSLIN: Fischer von Erlachs „Entwurf einer Historischen Architectur“. Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in die Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien, in: Hermann FILLITZ / Martina PIPPAL (Hrsg.): *Wien und der europäische Barock*, Wien 1986, S. 77–81
- OSTERKAMP 2001
Ernst OSTERKAMP: Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom, in: Margret Stufmann / Werner Busch (Hrsg.): *Zeichnen in Rom. 1790–1830*, Köln 2001, S. 247–274

PAGDEN 1986

Anthony PAGDEN: *The Fall of Natural Man. The American Indian and the origins of comparative ethnology*, Cambridge 1986

PAILIN 1984

David A. PAILIN: *Attitudes to Other Religions. Comparative religion in seventeenth- and eighteenth-century Britain*, Manchester 1984

PIETZ 1983 / 1987

William PIETZ: *The Problem of the Fetish*, in: RES 9, 1983, S. 5–17 und 13, 1987, S. 23–45

POCHAT 1970

Götz PCHAT: *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance*, Stockholm 1970

POHL / LYONS 2010

John M. D. POHL / Claire L. LYONS (Hrsg.): *The Aztec Pantheon and the Art of Empire*, Ausst.-Kat. J. Paul Getty Museum 2010, Los Angeles, Calif. 2010

POLLEROSS 1996

Friedrich POLLEROSS: *Docent et delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, S. 165–206

PORTERFIELD 1998

Todd PORTERFIELD: *The Allure of Empire. Art in the service of French Imperialism 1798–1836*, Princeton, New Jersey 1998

PREGARDIEN 1985

Danièle PREGARDIEN: *L'Iconographie des Cérémonies et coutumes*, in: Daniel Droixhe / Pol-P. Gossiaux (Hrsg.): *L'Homme des lumières et la découverte de l'autre*, Brüssel 1985, S. 183–190

RABIN 1999

Lisa RABIN: *Figures of Conversion and Subjectivity in Colonial Narrative*, in: *Hispania* 82/1, 1999, S. 40–45

RANDALL 1999

Michael RANDALL: *The Virgin and the Cosmographer. On notions of space in Jean Parmentier's „Chants Royaux“*, in: *Modern Language Notes* 114, 1999, S. 897–914

REED 2010

Marcia REED: *Bernard Picart in China: „Curious“ Discourses and Images Taken Principally from Jesuit Sources*, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010, S. 215–234

REES 2002

Joachim REES: *Ethos und Pathos. Der Apoll vom Belvedere und die Laokoon-Gruppe im Spektrum von Kunsttheorie und Antikenrezeption im 18. Jahrhundert*, in: Ekkehard Mai / Kurt Wettengl (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, S. 152–169

ROGERS 1962

Francis M. ROGERS: *The Quest for Eastern Christians: Travels and rumor in the age of discovery*, Minnesota 1962

ROLING 2008

Bernd ROLING: *Humphrey Prideaux, Eric Fahlenius, Adrian Reland, Jacob Erharth und die Ehre des Propheten. Koranpolemik im Barock*, in: Dietrich Klein / Birte Platow (Hrsg.): *Wahrnehmung des Islam zwischen Reformation und Aufklärung*, München 2008, S. 61–76

RUBIÉS 1991

Joan-Pau RUBIÉS: *Hugo Grotius's Dissertation on the Origin of the American Peoples and the Use of Comparative Methods*, in: *Journal of the History of Ideas* 52, 1991, S. 221–244

RUBIÉS 2000

Joan-Pau RUBIÉS: *Travel and Ethnology in the Renaissance. South India through European Eyes, 1250–1625*, Cambridge, Mass. 2000

RUBIÉS 2006

Joan-Pau RUBIÉS: *Theology, Ethnography, and the Historicization of Idolatry*, in: *Journal of the History of Ideas* 67/4, 2006, S. 571–596

RYAN 1981

Michel T. RYAN: *Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Comparative Studies and History* 23, 1981, S. 519–538

SAID 1978

Edward W. SAID: *Orientalism*, New York 1978

SCANLAN 1999

Thomas SCANLAN: *Colonial writing and the New World, 1583–1671. Allegories of desire*, Cambridge, Mass. 1999

SCHMID 2002

Benjamin SCHMID: *Inventing Exotism. The Project of Dutch Geography and the Marketing of the World, circa 1700*, in: Pamela H. Smith / Paula Findlen (Hrsg.):

- Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe, London 2002, S. 347–369
- SCHMIDT 1985
Francis SCHMIDT: Naissance des Polythéismes (1624–1757), in: Archives de Sciences Sociales des Religions 59, 1985, S. 77–90
- SCHMIDT-BIGGEMANN 1998
Wilhelm SCHMIDT-BIGGEMANN: Philosophia perennis. Historische Umriss abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit, Frankfurt a.M. 1998
- SCHMIDT-BIGGEMANN 2001
Wilhelm SCHMIDT-BIGGEMANN: Hermes Trismegistos, Isis und Osiris in Athanasius Kirchers ‚Oedipus Aegyptiacus‘, in: Archiv für Religionsgeschichte 3, 2001, S. 67–88
- SCHMIDT-LINSEHOFF 2010
Viktoria SCHMIDT-LINSEHOFF: Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert, 2 Bde., Marburg 2010
- SEIPEL 2000
Wilfried SEIPEL (Hrsg.): Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute, Wien 2000
- SEZNEC 1931
Jean SEZNEC: Un essai de mythologie comparée au début du XVIIe siècle, in: Mélanges d'histoire et d'archéologie 1931, S. 268–281
- SEZNEC 1990 [1940]
Jean SEZNEC: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance, München 1990 [zuerst London 1940]
- SHEEHAN 2006
Jonathan SHEEHAN: The Altars of the Idols. Religion, Sacrifice, and the Early Modern Polity, in: Journal of the History of Ideas 67, 2006, S. 649–674
- SHEEHAN 2006a
Jonathan SHEEHAN: Sacred and Profane. Idolatry, Antiquarianism, and the Politics of Distinction in the Seventeenth Century, in: Past and Present 192, 2006, S. 35–66
- SILVER 2010
Larry SILVER: India Ink. Imagery of the Subcontinent in Early Modern Europe, in: Liselotte Saurma-Jeltsch / Anja Eisenbeiß (Hrsg.): The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations, Berlin / München 2010, S. 217–247
- SKELTON 1985
Robert SKELTON: Indian Art and Artefacts in Early European Collecting, in: Oliver Impey / Arthur MacGregor (Hrsg.): The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985, S. 274–280
- SLOAN 2007
Kim SLOAN: A New World. England's first view of America, Chapel Hill 2007
- STEENBRINK 2006
Karel A. STEENBRINK: Dutch Colonialism and Indonesian Islam. Contacts and conflicts, 1596–1950, Amsterdam 2006
- STEINER 2005
Ulrike STEINER: Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav, Stendal / Ruppolding 2005
- STRAUSBERG 1998
Michael STRAUSBERG: Faszination Zarathustra. Zoroaster und die europäische Religionsgeschichte der frühen Neuzeit, 2 Bde., Berlin 1998
- STONEMAN 1995
Richard STONEMAN: Naked Philosophers. The Brahmans in the Alexander Historians and the Alexander Romance, in: Journal of Hellenic Studies 115, 1995, S. 99–114
- STROUMSA 2010
Guy G. STROUMSA: A New Science. The discovery of religion in the Age of Reason, Cambridge, Mass. 2010
- SUN 1996
Ying SUN: Wandlungen des europäischen Chinabildes in illustrierten Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. u.a. 1996
- SWEETMAN 2003
Will SWEETMAN: Mapping Hinduism. Hinduism and the study of Indian religions 1600–1776, Halle 2003
- SYDRAM 1989
Dirk SYDRAM: Das Erbe der Pharaonen. Zur Ikonographie Ägyptens in Europa, in: Gereon Sievernich / Henrik Budde (Hrsg.): Europa und der Orient 800–1900, Berlin 1989, S. 18–57

SYDRAM 1990

Dirk SYDRAM: Ägypten. Faszinationen, Frankfurt a.M. 1990

TAMBLING 2010

Jeremy TAMBLING: Allegory, Abington / New York 2010

TESKEY 1996

Gordon TESKEY: Allegory and Violence, Cornell 1996

THEVET 2006

André THEVET: Histoire d'André Thevet Angoumois-sin, Cosmographe du Roy, de deux voyages par luy faits aux Indes Australes, et Occidentales, hrsg. von Jean-Claude Laborie / Frank Lestringant, Genf 2006

THIMANN 2002

Michael THIMANN: Lügenhafte Bilder. Ovids *favole* und das Historienbild in der italienischen Renaissance, Göttingen 2002

THIMANN 2005

Michael THIMANN: Jean Jacques Boissard – Ovids Metamorphosen, 1556. Die Bildhandschrift 79 C 7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 2005

THIMANN 2007

Michael THIMANN: Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie, Freiburg i.Br. 2007

THIMANN 2010

Michael THIMANN: Nachahmung der Natur um 1800. Zur Krise einer europäischen Idee bei Christian Gottlieb Schick, in: Isabelle Jansen / Friederike Kitchens (Hrsg.): Dialog und Differenzen. 1789–1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen, München / Berlin 2010, S. 259–281

TREXLER 1992

Richard C. TREXLER: Das sprechende Bildnis. Versuch einer Typologie im Spiegel spanischer Quellen des 16. Jahrhunderts, in: Klaus Schreiner (Hrsg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge, Oldenburg 1992, S. 283–308

ULRICHS 2003

Friederike ULRICHS: Johan Nieuhofs Blick auf China (1655–1657). Die Kupferstiche in seinem Chinabuch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs, Wiesbaden 2003

VAIANI 2001

Elena VAIANI (Hrsg.): Dell'antiquaria e dei suoi metodi, Pisa 2001

VAN KLEY 1996

Dale K. VAN KLEY: The Religious Origins of the French Revolution from Calvin to the civil constitution, 1560–1791, New Haven 1996

VOLPI 1992

Caterina VOLPI: Le vecchie e le nuove illustrazioni delle Immagini degli Dei degli antichi di Vincenzo Cartari (1571 e 1615), in: Storia dell'arte 74, 1992, S. 48–80

VOLPI 1996

Caterina VOLPI: Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari, Rom 1996

WALRAVENS 1987

Hartmut WALRAVENS (Hrsg.): China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 1987, Weinheim 1987

WEINSHENKER 2008

Anne Betty WEINSHENKER: A God or a Bench. Sculpture as a Problematic Art during the Ancien Régime, Bern u.a. 2008

WEISSERT 1999

Caecilie WEISSERT: Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999

WIESSNER 1954

Wolfgang WIESSNER: David Nerreter (1649–1726). Ein Lebensbild aus dem Zeitalter des beginnenden Pietismus, in: Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte 23, 1954, S. 144–164

WREDE 2005

Henning WREDE: Die ‚Monumentalisierung‘ der Antike um 1700, Ruppolding 2005

WYSS-GIACOSA 2006

Paola von WYSS-GIACOSA: Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, Wabern 2006

WYSS-GIACOSA 2007

Paola von WYSS-GIACOSA: Ethnographische Bildquellen der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Illustrationen

tionen in den Ceremonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, in: Philippe Kaenel / Rolf Reichardt (Hrsg.): Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert, Hildesheim u.a. 2007, S. 95–118

WYSS-GIACOSA 2010

Paola von WYSS-GIACOSA: Dessiné d'après nature. Die Repräsentation jüdischer Religion in Bernard Picarts Bildtafeln für die Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde, in: Bärbel Beinhauer-Köhler u.a. (Hrsg.): Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse, Zürich 2010, S. 283–309

WYSS-GIACOSA 2012

Paola von WYSS-GIACOSA: Investigating religion visually. The role of engravings in Athanasius Kircher's *China illustrata*, in: Nic Leonhard / Eva Zhang (Hrsg.):

The Way I see it. Transcultural Perspectives on Image, Gaze and Perception (erscheint 2012)

ZEDELMAIER 2003

Helmut ZEDELMAIER: Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert, Hamburg 2003

ZIMMERMANN 2003

Karin ZIMMERMANN u.a.: Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181), Wiesbaden 2003

ZWINK 2006

Christian ZWINK: Imagination und Repräsentation. Die theoretische Formierung der Historiographie im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert in Frankreich, Tübingen 2006

Bildnachweis

- © Bayerische Staatsbibliothek München (Abb. 32, 33, Kat.Nr. IV.7)
- © Bibliothèque Nationale de France Paris (Abb. 23, 24, 29)
- © Bodleian Library Oxford (Abb. 22)
- © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Kat. Nr. I.12)
- © Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (Abb. 34)
- © Österreichische Nationalbibliothek Wien (Abb. 43)
- © Staatliche Museen zu Berlin SPK, Kupferstichkabinett (Foto: Volker-H. Schneider) (Farbtafel 2)
- © Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (Kat.Nr. II.22, IV.21)
- © Universitätsbibliothek München (Abb. 54)
- © Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Abb. 38, Kat.Nr. I.8, III.17, IV.6, V.6, V.9a,b, V.14)
- © Zentralbibliothek Zürich (Abb. 40, Kat.Nr. V.14 [S. 294])
- © Privatsammlung (Abb. 45, Kat.Nr. I.2b, I.9b, I.9c, I.10, II.14a, II.14c, II.15, II.24, II.26, II.43, III.5, III.7, IV.2, Farbtafel 4a)

Stephanie LEITCH: Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print, in: *Art Bulletin* 91, 2009, S. 137, Abb. 3 (Abb. 3)

Nelke BARTELINGS: Bernard Picart. A French engraver in the Dutch Republic, in: Gaëtane Maës u.a. (Hrsg.): *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010, S. 46, Abb. 8 (Abb. 4)

David JAFFÉ: The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens, and their Contemporaries, in: *Journal of the History of Collections* 1, 1989, S. 119, Abb. 1 (Abb. 6)

SEIPEL 2000, S. 41 (Abb. 7), S. 162 (Abb. 26)

Lubomír SLAVÍČEK: The National Gallery in Prague: Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2, Prag 2000, S. 232 (Abb. 8)

Christian von HOLST (Hrsg.): Joseph Anton Koch, *Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie 1989*, Stuttgart 1989, Abb. S. 35 (Abb. 10)

KUNZE 2010, S. 60f. (Abb. 44)

POHL / LYONS 2010, S. 25 (Abb. 56)

Alle übrigen Abbildungen und Farbtafeln: Universitätsbibliothek Heidelberg

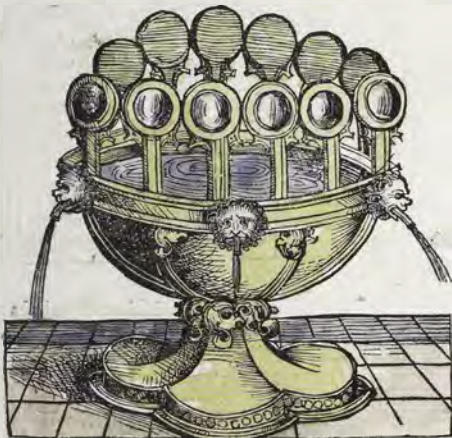
Als Eingangsbilder der Sektionen im Katalogteil wurden verwendet:

BANIER/PICART 1741, Bd. 1, S. I (Sektion I), S. 221 (Sektion II), Bd. 6, S. 293 (Sektion III), Bd. 5, S. 5 (Sektion IV), Bd. 6, S. 92 (Sektion V)

Der hertz gepote auch einen altar der ganzen opffer zernachen von Sethim holz. derselb altar was vierecktet fünff elnogen lang vnd prait vnd dreyer hoh vnd hol gle. ch wie die archen. on ein deck. die wend warñ hützein. vnd innen vnd auß en mit eimen plechen bedeckt das sie mochten geprennet werden. sein podē was ein wie der archen poden. darauff wardt das feu: gemacht das durch das fenster an der seyten des aufgangs eingeleget ward. in die vier obern wünceln warñ außien vier wider gekrümbte hörner vnd daran vier fette mit ringe gehenckē. daran hiegt ein etines rösflein in gestalt eins negs gefomt bis zu dem mittel des altars hinab steygende darauff leget man die ding die zu wolgesmack dem herren verprennet wardē. Aber bey dē vndern wünceln warñ vier etine ring daran tet man die stangen von Sethim holz mit ere bedeket den altare damit zetragen.



Der herr stund auch bey Moysen sprechend. das er die heiligen buefsterschafft sanem bruder Aaron gebē solt mit anzeigung wie die buefsterlich kledung gemacht solten werden. Es warñ vier klander gemeine allē auch den mündern buefster. als ein leynin hembd. ein rock von weyß leynin tuch zwifach durchauß. ein gürtlichier vier finger prait mit hübscher mancherlay gestalt. vnd ein hawben in die höhe oben gespizt. Darüber betlaidet sich der höhst buefster mit aignen kledern. Das erst was ein iacinctischer rock in dēß vnderm samen warm glöcklein vñnd margramöpffel eingeweben. Das ander was superhumetale. ein schulterleid. on erml. hinnab bis' auff die lennd also das es übergeqürtet werden mocht mit mancherlay zierheit. Das drit ein zwifachs vierecktes rational. vñnd darinn. ij. köstlich stein. Das vierdt ein gürtel von fünff farben. Des fünft ein iacinctische hawbē auff dem hawbt. ob der von bisso weyß leynen tuch gemacht. vñnd das sechste ein guldeins plech als ein halber möde gefomt. darinn der groß gottes namen Thetragramaton geschriben stund. vñnd darnach gealift als ein kron die über die stirn von anem ore zu dem andern raichet.



Der herr redet abermals zu moysen. du solt auch machen ein etins geyßfäß mit seinem süß. das was zwischē dem tabernackl vñnd altar des opffer 3. darinn mit dem daran gegossen wasser die buefster we hend vud süß wuschen wenn sie die heiligen kleyder zum opffer anthon vñnd in den tabernackl vñnd darauff geen wolten. als Aaron vñ sein sün gethan hettē. tragende von dē plür der geopfferten hostien für die sünd des volcks. vñnd weñ sie zu dem altar giengen das sie darauff den wolriechendē gesmack opfferten. das was gemacht von den spiegeln der weiber die bey dem eingäg des tabernackl wachten. dieselben spiegel warñ in vmbtrais der obern leyften herumb gefest. darinn sich die buefster besēhen mochten ob sie anff angefsicht oder kleide etliche mackel abzewaschen hettē.



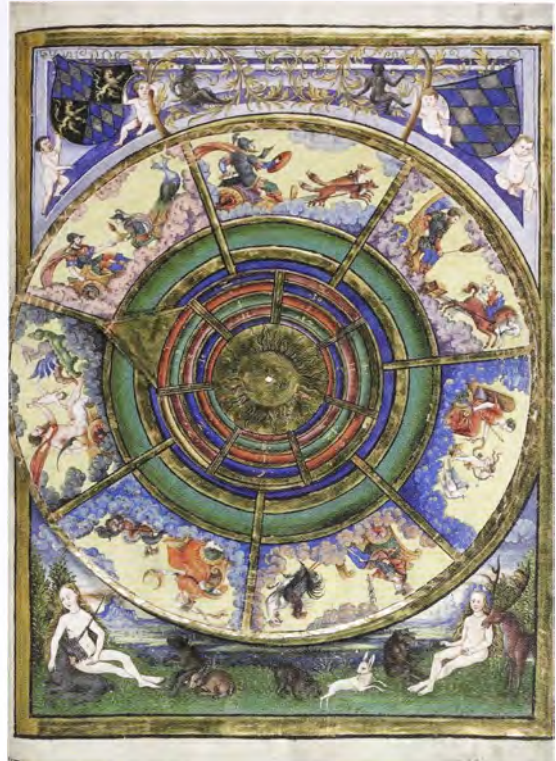


Kat.Nr. I.19

„Opfer an Priapus“ aus dem unvollendeten Buchprojekt *Archetypus triumphantis Romae* (WOLGEMUT / GALLENSDORFER, um 1493/97)



Kat.Nr. II.45
 Die Göttin Venus als Personifikation des gleichnamigen Planeten (Cod. Pal. germ. 438, um 1430, Bl. 150v)



Kat.Nr. II.46
 Astrolabium (Cod. Pal. germ. 833, Bl. 98r)



Kat.Nr. IV.27
 König Balthasar von Babylonien betet einen Götzen an (Cod. Pal. germ. 336, Bl. 135r)



Kat.Nr. IV.28
 Prozession mit Götzen (Cod. Pal. germ. 90, Bl. 100r)



Kat.Nr. IV.1

Allegorie auf die Ankunft des Kolumbus in der Neuen Welt (Americae Retectio, um 1592, Bl. 2)



Kat.Nr. V.12

Ansicht von Quinsai, der „schönsten Stadt der Welt“ (POLO / MEGISER 1611, Taf. S. 256)



Kat.Nr. IV.4

Enthüllung und Triumph der christlichen Wahrheit im Lauf der Geschichte (BASNAGE / ALEWYN 1707, Frontispiz)



Kat.Nr. IV.26
Sturz der ägyptischen Götzen (Cod. Pal. germ. 34, Bl. 5r)



Wm ist gegeben aller gewalt im Himmel und
 auf Erden Math. 28. Saul. Saul. warum
 verfolgst du mich. Ich bin IESUS der
 du verfolgst Art

Bestia hat die
 play des Schwerts
 Apoc. 13.

Daniel 5. Dieser Ort ist
 wichtig. Pan vos cum
 fuerit in domo vestra
 gaudet et dicit. Et dicit
 vobis vobis dicit
 dicit vobis dicit
 vobis dicit dicit
 dicit vobis dicit

Apor. 17. die gndlich
 und der glanz der
 heiligen Apocal

Siehe diese Vision die dich aus der Hand
 Michum fuhren die alle in der Hand
 die gndlich wird an der Hand
 vobis dicit dicit dicit dicit
 Apocal. 13.

Der ghat
 der vobis
 vobis dicit
 dicit dicit

Der Feuerflam todter
 die verfolger der
 heiligen dicit
 Daniel 5.

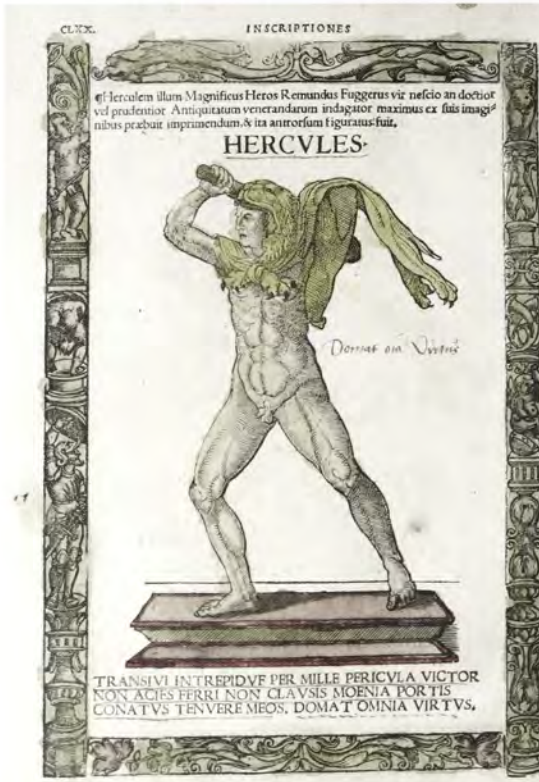
Die sieben horte sind
 sieben Leuzig die werden
 der Land horte Apoc. 17.

Es. 15. Propterea delatavit
 inferni amaram suam et dicit
 dicit dicit

Daniel 7. Vidi dicit omnia est bestia e perditum corpus
 eius traditumque in combustionem ignis

Apocal 18. Vox vox Civitas illa magna Babilon. Civitas illa fortis que
 amicta erat bysso e purpura et cocco, et decorata erat auro e
 lapide pretioso e margaritis
 Apocal 19. Et apprehensa est bestia e cum illa pseudopropheta. Et
 qui adoraverunt imaginem eius, et qui non inventus est in libro
 vitae scriptur, coniectus est in stagnum ignis

Kat.Nr. IV.29
 Götzenbild Nebukadnezars (Cod. Pal. germ. 336, Bl. 15r)



Kat.Nr. V.2

Zwei Ansichten einer Herkules-Statuette aus der Sammlung Raymund Fuggers (APIAN / AMANTIUS 1534, S. 170f.)



Kat.Nr. V.2

Der „Eichelstein“ in Mainz (APIAN / AMANTIUS 1534, S. 474)



Kat.Nr. V.2

Satyr, wie er in den Grenzgebieten Äthiopiens lebte (APIAN / AMANTIUS 1534, S. 516)



Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit

Europas Blick auf die Religionen der Welt changierte in der Frühen Neuzeit zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen Furcht vor dem Unbekannten und gleichzeitiger Faszination. Neben die Konflikte um die verschiedenen innereuropäischen Glaubensrichtungen trat verstärkt seit dem 16. Jahrhundert die Auseinandersetzung mit fremden Religionen: Diese waren nicht nur in Asien, Afrika und Amerika zu finden, sondern auch in der Vergangenheit der Alten Welt. Die Erweiterung des europäischen Blicks in geographischer wie chronologischer Hinsicht führte zugleich zu einem vertieften Bewusstsein von der Identität der eigenen Kultur und ihren historischen Bedingungen.

Bei der Formierung dieser Vorstellungen spielten neben Texten von Anfang an auch Bilder, zumeist Buchillustrationen, eine zentrale Rolle. Der vorliegende Band präsentiert die wirkmächtigsten druckgraphischen Bildprägungen, die wichtigsten Texte und Überlieferungstraditionen zu den paganen Glaubensvorstellungen, Göttern und Kulte vor dem Hintergrund der religiösen, historisch-antiquarischen und ethnographischen Interessen der Frühen Neuzeit und beleuchtet die Funktionen der Bilder und Texte zu den fremden Religionen für einen Kulturvergleich zwischen Wissenschaft, Fiktion und Polemik.