



# Bilder exotischer Tiere

zwischen wissenschaftlicher Erfassung  
und gesellschaftlicher Normierung  
1500 - 1800

Hrsg. von Robert Bauernfeind und Pia Rudolph

**Inhalt**

Vorwort der Herausgebenden.....	2
Robert Bauernfeind: Einleitung .....	3
Christine Kleiter: Vom „Schnabel eines Vogels aus den neuen Ländern“. Der Tukan in Pierre Belons Vogeltraktat .....	23
Anna Boroffka: Fremde Tiere, fremde Götter. Strategien der Differenzierung und Aneignung im <i>Codex Florentinus</i> .....	50
Ivo Raband: Zwischen Orient und Okzident. Die Kamele in den Prozessionen Erzherzogs Ernst von Österreich (1553–1595) .....	77
Maurice Saß: Liebelei und Fehde. Frühneuzeitliche Pokale aus Rhinozeros-Horn als Wissensobjekte .....	96
Robert Bauernfeind: Schlangen und Spinnen Brasiliens. Die tierlichen Attribute von Albert Eckhouts Tapuya-Mann .....	125
Beitragende .....	148

## **Vorwort der Herausgebenden**

Die vorliegende Publikation versammelt fünf Beiträge, die aus dem Workshop *Bilder exotischer Tiere zwischen wissenschaftlicher Erfassung und gesellschaftlicher Normierung* hervorgegangen sind. Dieser an den wissenschaftlichen Nachwuchs gerichtete Workshop fand im Oktober 2017 an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg statt. Einige Teilnehmende stellten Kapitel aus bereits geplanten Publikationen vor und sahen daher von der Veröffentlichung ihrer Beiträge im Tagungsband ab. Interne Schwierigkeiten eines ursprünglich für die Publikation vorgesehenen Verlags, schließlich auch die Einschränkungen im Rahmen der Eindämmung des Covid-19-Virus trugen zur Verzögerung der Publikation bei. Umso dankbarer sind wir für die Möglichkeit, die verschriftlichten Beiträge nun über den Publikationsserver der Universität Augsburg veröffentlichen zu können.

Wir möchten jenen Teilnehmenden der Tagung, die keine Beiträge eingereicht haben, noch einmal herzlich für die anregenden Diskussionen während des Workshops danken: Florike Egmond, Angelica Groom, Stephanie Hanke, Christoph Schmälzle, Didi van Trijp, Lisanne Wepler und Concepció Cortes Zulueta. Unser Dank gebührt außerdem Rebecca Müller, die die Veranstaltung mit Enthusiasmus zu realisieren half, sowie der Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg, die den Workshop großzügig mitfinanziert hat. Josefine Bauernfeind und Eva Schuster haben zum reibungslosen Ablauf des Workshops beigetragen. Sonja Härkönen hat die digitale Publikation mit Umsicht begleitet. Ihnen sei noch einmal herzlich gedankt.

Augsburg und München im Januar 2021

Robert Bauernfeind und Pia Rudolph

Robert Bauernfeind

## Einleitung

### Bilder exotischer Tiere – ein Überblick

Mit eleganter Selbstgewissheit begegnet Albertus Seba (1665–1736) den Betrachtenden auf einem Porträt, das den *Locupletissimi rerum naturalium thesauri* vorangestellt war, der auf vier Bände angelegten Bildpublikation seiner Naturaliensammlung (Abb. 1). Seba sitzt in Arbeitsmantel und Allongeperücke an einem Tischchen, auf dem in stillebenhaftem Arrangement Muschelgehäuse, Graphiken und eine aufgeschlagene Seite des *Thesaurus* selbst zusammengestellt sind. Mit zierlichem Zeigegestus der linken Hand weist Seba auf dieses Arrangement hin, während er mit der rechten ein Glasgefäß darüber hält, in dem eine Echse und eine Schlange eingelegt sind. Ein Vorhang und eine Säule trennen den Vorder- vom Hintergrund, in dem ein Regal voll weiterer Feuchtpräparate steht. Es wird bekrönt von einer Koralle und zwei Muschelgehäusen. Die Abbildungen im aufgeschlagenen Buch zeigen ein Beuteltier und einen Affen neben Insekten, einem Vogel und einer Eidechse, die Graphik darunter eine Pflanze.



Abb. 1: *Jacobus Houbraken: Albertus Seba, 1731*

Seba, Sohn eines ostfriesländischen Bauern, hatte in Amsterdam eine Ausbildung zum Apotheker abgeschlossen, wo er sich 1697 niederließ. Sein Interesse an Naturalien dürfte zunächst deren Verwendung als Heilmittel gegolten haben, doch ermöglichten ihm auch seine Kontakte zu Seeleuten, die von Amsterdam aus die ganze Welt bereisten, den Aufbau einer umfangreichen Sammlung. Zu ihr gehörte eine Vielzahl von Präparaten außereuropäischer Tiere. Nicht wenige Stücke soll Seba direkt von den Schiffen in Empfang genommen haben, die nach Fahrten nach Afrika, nach Südamerika oder Ostasien am Amsterdamer Hafen anlegten. Sebas Sammlung war bald so prestigeträchtig, dass sie das Interesse des Adels erweckte. 1716 verkaufte er sie vollständig an Zar Peter den Großen (1672–1725), der sie in seine Kunstkammer in St. Petersburg eingliederte.<sup>1</sup> Seba hingegen nahm bald den Aufbau

<sup>1</sup> Die Geschichte dieses Handels hat Jozien Jannetta Driessen-van het Reve detailliert beschrieben, siehe Driessen-van het Reve 2006, S. 106–117. Zur Kunstkammer Peters des Großen siehe auch Buberl/Dückerhoff 2003.

einer neuen Sammlung in Angriff. Die Bestände dieser Sammlung ließ er ab 1731 für die Publikation des *Thesaurus* von Künstlern wie Jacobus Houbraken (1698–1780) in Kupferstichen darstellen.<sup>2</sup>

Sebas Bildnis, das Houbraken nach einem Gemälde von Jan Maurits Quinkhard (1688–1772) in Kupfer stach, lässt die Produktion von Bildern exotischer Tiere im frühneuzeitlichen Europa als beinahe müheloses Unterfangen erscheinen. Gleichsam im Handumdrehen scheinen die Naturalien auf dem Tisch als lebensnahe Abbildungen ins Buch zu gelangen. Diese Mühelosigkeit ist indes als Untertreibung zu verstehen, als ein visuelles Stilmittel, das darauf abgezielt haben dürfte, den Wert der Publikation zu verdeutlichen, inszeniert das Porträt Seba doch als eine Kapazität auf seinem Gebiet, als eine Instanz, die die komplizierten Prozesse des Sammelns, Bestimmens und Klassifizierens der Objekte der Natur durchlaufen hat und deren Wissen nun im Buch komprimiert erscheint. Als Träger dieses Wissens, eines Wissens hauptsächlich über exotische Tiere, erscheinen Bilder.

Als ein Bild, das selbst Bilder thematisiert, ist Sebas Porträt programmatisch für ein zentrales Anliegen der frühneuzeitlichen Naturgeschichte, in der Bildern als Medien des Wissens ein hoher Rang zukam. Diesen Rang nahmen sie von Beginn an ein. Bereits Conrad Gessner (1516–1565), dessen vierbändige, von 1551 bis 1558 publizierte und dann über Jahrhunderte in unterschiedlichen Versionen neuaufgelegte *Historia Animalium* als Pionierwerk der Zoologie kaum zu überschätzen ist, bemühte sich intensiv um bildliche Darstellungen möglichst aller Tiere, die er in seinen Schriften behandelte. Für ihn dienten Bilder längst nicht nur als Illustrationen seiner schriftlichen Ausführungen. Gerade im Fall von exotischen Tieren, die in Europa nur selten und noch seltener lebendig zu sehen waren, bildeten sie zumeist die Grundlage der wissenschaftlichen Erfassung. Entsprechend hoch sollte die Qualität sein; Gessner beauftragte nicht nur selbst Künstler damit, Tiere zu zeichnen, er nutzte auch einen weiten Kreis wissenschaftlicher Korrespondenten, um an hochwertige Tierdarstellungen zu gelangen. Die typische Erfassung der Tiere in Seitenansicht und in ganzer Figur, die einen vollständigen Überblick über die Gestalt der einzelnen Geschöpfe gewährleistete, sollte sich als Standard der zoologischen Darstellung etablieren. In ihrer druckgraphischen Reproduktion kam diesen Bildern eine integrale Bedeutung in Gessners Büchern zu, denn Gessner ordnete seine Kapitel jeweils um die Abbildung des behandelten Tiers an, auf die im Text fortwährend Bezug genommen wird. Ebenso verfuhr Gessners Zeitgenosse Ulisse Aldrovandi, dessen zahlreiche,

---

<sup>2</sup> Grundlegend zu Sebas Sammlung und der Entstehung des *Thesaurus* siehe Müsch 2011; siehe auch Jorink 2010, S. 333–337; Smit 1994, S. 803–804.

überwiegend postum veröffentlichte Schriften ein weiteres Hauptwerk der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit bildeten.<sup>3</sup>

Gessners und Aldrovandis Bücher sind ohne den Impuls kaum denkbar, den die europäische Expansion auf die frühneuzeitliche Naturgeschichte ausübte. Infolge der Kolonisierung Südamerikas, der Gründung von Handelsstationen entlang der afrikanischen Küsten und von Niederlassungen in Indien sowie Ostasien gelangten Tiere, zumindest aber ihre Präparate oder eben ihre bildlichen Darstellungen nach Europa, die sich von der dort bekannten Fauna in so aufreizender Weise unterschieden, dass sie eine Neubewertung und Erweiterung jener antiken zoologischen Schriften unumgänglich erscheinen ließen, die die humanistischen Gelehrten des 16. Jahrhunderts eigentlich als vorbildliche Autoritäten ansahen; die naturgeschichtlichen Publikationen der Frühen Neuzeit sind auch philologische Arbeiten, die die überlieferten Texte von Aristoteles, Plinius und anderen Autoren des Altertums einer Prüfung unterziehen.<sup>4</sup> Die Weite des Feldes, dessen sich die Naturforschenden dieser Zeit annahmen, wird darin deutlich, dass bereits zur Entstehungszeit von Gessners Büchern auch solche erschienen, die ein einzelnes Gebiet des Tierreichs behandelten. Nach aristotelischem Vorbild hatte Gessner sein Werk unterteilt in Bände zu Vögeln, zu Landtieren und zu Tieren, die im Wasser leben; 1555 erschien mit *L'histoire de la nature des oyseaux* des französischen Gelehrten Pierre Belon (1517–1564) ein erstes auf die Ornithologie spezialisiertes Buch, drei Jahre später, 1558, mit Guillaume Rondelets *Histoire entière des poissons* das erste rein ichthyologische Werk der Frühen Neuzeit. Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert unternahm Carolus Clusius (1526–1609), ein aus Flandern stammender Schüler Rondelets, den Versuch, eine Bilanz der Kenntnisse außereuropäischer Fauna und Flora zu ziehen. Für seine 1605 in Leiden publizierten *Exoticorum libri decem* vermochte er auf die Zuarbeit von Korrespondenten zurückzugreifen, die die ‚Neue Welt‘ bereisten.<sup>5</sup> Das zweite große Publikationsprojekt des 17. Jahrhunderts, das sich ausschließlich außereuropäischen Tieren und Pflanzen (und in geringem Umfang Menschen) widmete, war die 1648 in Amsterdam erschienene *Historia Naturalis Brasiliae* des niederländischen Arztes Willem Piso (1611–1678) und des aus Sachsen stammenden Botanikers Georg Marcgraf (1610–1644). Sie war das Ergebnis der Forschungen, die die Autoren wenige Jahre zuvor selbst in der niederländischen Kolonie in Brasilien unternommen hatten.

---

<sup>3</sup> Zur wissenschaftlichen Verfahrensweise von Gessner und Aldrovandi siehe Riedl-Dorn 1989. Zur Bedeutung der Bilder für beide Autoren insbesondere siehe Fischel 2009 sowie Kusukawa 2012 und öfter. Ein Sensationsfund gelang Florike Egmond, die die Originalzeichnungen, die Gessners Tierbüchern zugrunde lagen, entdeckt und ausgewertet hat, siehe Egmond 2018.

<sup>4</sup> Siehe hierzu Fischel 2009, S. 18–21; Peters 2016. Zugleich zählte Plinius' *Historia Naturalis*, seit sie 1469 erstmals im Druck erschienen war, zu den am häufigsten gedruckten Büchern der Frühen Neuzeit, zur Rezeption siehe McHam 2013.

<sup>5</sup> Grundlegend zu Clusius siehe Egmond 2010.

1650, zwei Jahre nach Erscheinen dieses Buchs, begann der Frankfurter Verlag Matthäus Merians (1593–1650) mit der Herausgabe der fünfbändigen *Historia naturalis animalium* des schottischen Gelehrten John Johnston (1603–1675); rund einhundert Jahre nach Gessners grundlegendem Werk sollten diese Bücher erneut das zoologische Wissen ihrer Zeit zusammenfassen.

In diesen und zahlreichen weiteren Publikationen bis ins 18. Jahrhundert fand eine rege Übernahme von Bildern statt. Gessner übernahm bereits Bilder aus Rondelets Buch über Fische, Aldrovandi übernahm Bilder aus Gessners Tierbüchern, und selbst Piso und Marcgraf, die die Tiere, die sie beschrieben, in Brasilien selbst vor Augen gehabt hatten, nahmen in ihr Buch auch Bilder aus dem des Carolus Clusius auf. So formierte sich in der frühneuzeitlichen Naturgeschichte ein Bestand an Bildern, die in minimalen Varianten von Buch zu Buch wiederholt, aber immer auch um neue Prototypen erweitert wurden.<sup>6</sup> Berühmte Beispiele für lange Ketten solcher Bildtransfers sind das Rhinoceros, das Albrecht Dürer (1471–1528) 1515 in einem Holzschnitt dargestellt und das Gessner wegen Dürers künstlerischer Autorität in die *Historia Animalium* aufgenommen hatte, aber auch jene Seeungeheuer, die ursprünglich als Fauna der Nordsee auf der *Carta Marina* zu sehen waren, einer 1539 von dem schwedischen Bischoff Olaus Magnus (1490–1557) veröffentlichten Landkarte Skandinaviens, von der sie nicht nur Gessner, sondern 1544 bereits Sebastian Münster (1488–1552) für seine *Cosmographia* übernommen hatte.<sup>7</sup>

Wie für Sebas *Thesaurus* dienten auch bereits für die zoologischen Illustrationen des 16. und 17. Jahrhunderts oft Objekte aus den Sammlungen der Forscher als Vorlagen. Gessner verfügte über ein verhältnismäßig bescheidenes Naturalienkabinett; Aldrovandis Sammlung war hingegen so umfangreich, dass sie als Sehenswürdigkeit galt. Zahlreiche weitere Gelehrte der Zeit sammelten Naturalien, die nicht nur wissenschaftlichen Zwecken dienten. Waren die Objekte einerseits für jene Forschung bestimmt, die sich in der praktischen und auf Empirie angelegten Behandlung der Objekte von der mittelalterlichen, auf theoretische Betrachtungen abzielenden Tradition der Naturkunde abhob, so war der Besitz besonders rarer Stücke andererseits auch prestigeträchtig. Als solche galten auch exotische Tiere per se als Kuriositäten in dem frühneuzeitlichen Sinn des Begriffs, dass sie ein zur sorgfältigen Betrachtung anregendes Staunen auslösten.<sup>8</sup> Ihr Besitz konnte aber auch den gesellschaftlichen Status der zumeist

---

<sup>6</sup> Exemplarisch für die Variationen, die solche Bildtransfers durchlaufen konnten, ist etwa die Darstellung eines Nereidenpaares, das in zahlreichen Publikationen der Zeit zu sehen ist, siehe Fischel 2008. Dasselbe Verfahren kann auch für Bilder in Pflanzenbüchern der Zeit beobachtet werden, siehe Rudolph 2020.

<sup>7</sup> Zur langen Rezeptionsgeschichte von Dürers Rhinoceros siehe Clarke 1986; siehe auch den Beitrag von Maurice Saß in diesem Band. Zu den Seeungeheuern der *Carta Marina* siehe u.a. van Duzer 2013; Claussen 2015.

<sup>8</sup> Grundlegend zur Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit in der Frühen Neuzeit siehe Daston/Park 1998. Zum Begriff der *curiositas* siehe Krüger 2002.

bürgerlichen Gelehrten aufwerten, da er, wie in Sebas Fall, die Aufmerksamkeit des Adels zu erregen vermochte. Naturalien wie die Präparate exotischer Tiere waren unabdingbare Komponenten fürstlicher Kunstkammern, die sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Bestandteil höfischer Repräsentation etabliert hatten. In der Zusammenführung besonders merkwürdiger Objekte der natürlichen und der künstlerischen Gestaltungskraft zielten diese Sammlungen im Idealfall darauf ab, die Gesamtheit der Schöpfung modellhaft zu veranschaulichen.<sup>9</sup> Von der Suggestion herrschaftlicher Ansprüche abgesehen repräsentierten höfische Sammlungen nicht nur die Gelehrsamkeit, sondern auch die weitreichenden wirtschaftlichen und diplomatischen Verbindungen des Fürsten.<sup>10</sup> Fürstliche Zuwendungen an bürgerliche Sammler konnten nicht nur darin bestehen, dass die Sammlungen im Rahmen von Bildungsreisen mit einer Besichtigung beehrt wurden; Gelehrte wie Aldrovandi und Athanasius Kircher (1602–1680), der in Rom eine der größten Sammlungen des 17. Jahrhunderts installierte, untermauerten ihren Rang damit, fürstlichen Gönnern Expertisen zukommen zu lassen.<sup>11</sup>

Exotische Tiere spielten auch lebend eine Rolle in der höfischen Repräsentation, da sie für fürstliche Menagerien begehrt waren. Seit der Antike umgaben sich Herrscher mit wilden Tieren, da die Dominanz über diese Geschöpfe ein Bild herrschaftlicher Ordnung erzeugte. Auch dabei vermochten Exoten weitreichende Beziehungen und Ansprüche zu verkörpern; sie dienten als Trophäen oder als diplomatische Aufwartungen wie jenes unglückselige Nashorn, das Dürer in seinem berühmten Holzschnitt dargestellt hat. Es war 1515 an den Hof Manuels I. (1469–1521) in Lissabon gesendet worden und ertrank während der Verschiffung zum Papst nach Rom.<sup>12</sup> Die Bestimmung der Menagerien wandelte sich in der Frühen Neuzeit von versprengten Zwingern, wo kräftige und potentiell gefährliche Tiere gehalten wurden, hin zur konzentrierten Darbietung vielfältiger, womöglich anmutiger Geschöpfe. Hatte schon Rudolph II. (1552–1612) seine Prager Menagerie als Anspielung auf die ursprüngliche Harmonie des Gartens Eden inszenieren lassen, so realisierte Louis Le Vau (1612–1670) für die Menagerie Ludwigs XIV. (1638–1715) in Versailles erstmals einen Bau, der ganz auf die Betrachtung der einzelnen Tiere im bildhaften Arrangement ihrer Gehege angelegt war; in dieser quasi-synoptischen Anlage repräsentierten die überwiegend exotischen Tiere, die in Versailles gehalten wurden, nichts Geringeres als die Befriedung der weltweiten Fauna durch den Souverän.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Aus der Fülle der Literatur zu den Kunstkammern der Frühen Neuzeit sei hier nur grundlegend verwiesen auf Grote 1994; Minges 1998; Bredekamp 2000; Felfe/Lozar 2006.

<sup>10</sup> Grundlegend hierzu Seipel 2000; Collet 2007.

<sup>11</sup> Grundlegend hierzu Findlen 1996. Zu Kirchers Wissensinszenierung, Netzwerk und Patronage siehe auch Asmussen 2016.

<sup>12</sup> Clarke 1986, S. 16–27.

<sup>13</sup> Spickernagel 2010, S. 29–48. Zur Geschichte der Menagerie siehe auch Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 12–83; Haag 2015.

Wie die Gelehrten der Zeit engagierten auch Fürsten Künstler zur visuellen Dokumentation der Tiere in ihrem Besitz. Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595), der auf Schloss Ambras bei Innsbruck eine der prototypischen Kunstkammern des 16. Jahrhunderts angelegt hat, ließ seine Jagdhunde porträtieren; Künstler wie Giorgio Liberale (1527–1579) und Jacopo Ligozzi (1547–1627), der auch für Aldrovandi arbeitete, fertigten für ihn und seinen Neffen Rudolph II. aber auch umfangreiche Codizes mit akribisch gezeichneten Tierdarstellungen an. Die Bilder, die Liberale für Ferdinand anfertigte, setzen insofern einen Schwerpunkt auf Exoten, als sie seltene Tiere der Adria, darunter Haie und Seespinnen, aber auch in der Ferne verbreitete Wesen wie ein Nilkrokodil zeigen.<sup>14</sup> Besonders prachtvoll ist im Übrigen die Serie der vier Elemente, die Joris Hoefnagel (1542–1600) für Rudolph anfertigte und in der jedem Element seine typische Fauna zugeordnet wird (zum Feuer gehören Insekten). Auch in den Miniaturen dieser auf das Weltganze abzielenden Bildersammlung sind zahlreiche Exoten dargestellt.<sup>15</sup>

Die universelle Ausrichtung derartiger Bildfolgen und der Sammlungen, in deren Kontext sie entstanden, wird auch in den naturhistorischen Büchern greifbar. Die Aspekte, unter denen sich die Gelehrten des 16. und 17. Jahrhunderts mit Tieren beschäftigten, gingen weit über die Bereiche der modernen Zoologie hinaus. Sie waren darum bemüht, nicht nur die Nomenklatur, die Morphologie und das Verhalten der Tiere zu erfassen, sondern auch Zusammenhänge, die heute in gesonderten Disziplinen wie der Pharmakologie oder den Kulturwissenschaften behandelt würden, darunter die Verwendung der Tiere bzw. einzelner Teile als Heil- und Nahrungsmittel, aber auch ihr Vorkommen in Symbolen und Sprichwörtern. Auch in dieser Hinsicht – neben dem Umstand, dass Künstler den Forschern mit Tierdarstellungen zuarbeiteten – konnten Übergänge von Naturgeschichte und Bildkünsten bruchlos verlaufen. So verfasste etwa der Nürnberger Botaniker Joachim Camerarius d. J. (1534–1598) mit den *Symbola et Emblemata* ein EmblemBuch, das in vier Bänden über Pflanzen sowie die Tiere des Himmels, der Erde und des Wassers ausschließlich Naturobjekte beschreibt. Camerarius stand in Kontakt mit den Naturforschern seiner Zeit und korrespondierte etwa mit Aldrovandi und Clusius, mit denen er auch Bilder austauschte.<sup>16</sup>

Die Titelseiten volkssprachlicher Gessner-Ausgaben weisen darauf hin, dass die in den Büchern enthaltenen Holzschnitte nicht zuletzt Künstlern als Vorlagen dienen sollten.<sup>17</sup> Auf

---

<sup>14</sup> Die Zeichnungen Liberales und Ligozzis befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, wo sie 2011 ausgestellt wurden. Eine Auswahl ist im begleitenden Katalog publiziert, siehe Weiler 2011.

<sup>15</sup> Zu Hoefnagels Elementen siehe Hendrix 1984; Bass 2019.

<sup>16</sup> Harms/Kuechen 1986, S. 16–17. Zu Camerarius als Korrespondent siehe auch Wenning 2015, S. 49–124.

<sup>17</sup> So wirbt die Titelseite einer deutschsprachigen Ausgabe des Tierbuchs damit, es sei „alles zu nutz und gutem allen liebhabern der künsten/Arzeten/Maleren/Bildschnitzern/Weydleüten und Köchen/gestellt“, Gessner 1583, Titel.

Tierdarstellungen spezialisierte Maler wie die Flamen Frans Snyders (1579–1657) und Jan van Kessel (1629–1679) haben in zahlreichen Fällen Motive aus den Büchern von Gessner, Aldrovandi und anderen Autoren für ihre Gemälde adaptiert.<sup>18</sup> Von den seltenen Fällen abgesehen, in denen europäische Künstler auf Reisen exotische Tiere in deren ursprünglicher Umgebung sehen konnten, gab es aber noch andere Möglichkeiten, exotische Tiere zu studieren. Von Jan Brueghel (1568–1625) etwa ist bekannt, dass der Maler Löwen und andere Tiere im fürstlichen Besitz der Habsburger Statthalter in Brüssel beobachten konnte.<sup>19</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) scheint in Rom ein Nilpferd skizziert zu haben, das dort öffentlich ausgestellt wurde.<sup>20</sup> Es sind zahlreiche Fälle bekannt, in denen fahrende Schausteller in der Frühen Neuzeit exotische Tiere oder deren Präparate gegen Geld sehen ließen.<sup>21</sup> Zu besonderer Berühmtheit gelangte das Clara genannte Nashorn, das von 1741 an durch ganz Europa tourte; namhafte Maler wie Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) und Pietro Longhi (1702–1785) haben es porträtiert.<sup>22</sup>

Exotische Tiere wurden in allen Bildgattungen der frühneuzeitlichen Malerei und Graphik dargestellt. Äffchen und Papageien beleben Porträts und Interieurs, Insekten und andere Kleintiere Stillleben, Löwen, Kamele und andere Exoten tragen zur Wirklichkeitsnähe außereuropäischer Historien bei. Rubens hat das erwähnte Nilpferd in einer der vier Großwildjagden als angsteinflößende Bestie dargestellt, die er für Maximilian I. (1573–1651) von Bayern malte; diese Gemälde waren wiederum vorbildlich für eine monumentale Jagdserie, die für den Ausbau Versailles unter Ludwig XV. angefertigt wurde.<sup>23</sup> Davon abgesehen, dass Tiermalerei in der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit generell einen niedrigeren Rang einnahm als die auf den Menschen konzentrierte Historienmalerei, vermochte die Darstellung derartiger Ungetüme im klassizistisch orientierten Kunstbetrieb der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Missbilligung hervorzurufen: Der Künstlerbiograph Joachim von Sandrart (1606–1688) reagierte verhalten auf Rubens' bayerische Gemälde,<sup>24</sup> und an der französischen Akademie der Künste entstand 1667 eine kontroverse Auseinandersetzung über die Angemessenheit exotischer Tiere im Historienbild.<sup>25</sup> Unter den Subgenres, die sich im zunehmend austarierten Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts verselbständigten, sind mit der Paradieslandschaft, dem Vogelkonzert, der

---

<sup>18</sup> Vgl. Bauernfeind 2016, S. 161–172.

<sup>19</sup> Kolb 2005, S. 47–60.

<sup>20</sup> Balis 1981.

<sup>21</sup> Grundlegend hierzu, wenn auch die Frühe Neuzeit nur summarisch erwähnend: Rieke-Müller/Dittrich 1999.

<sup>22</sup> Siehe hierzu neben Clarke 1986 auch Ridley 2005.

<sup>23</sup> Spickernagel 2010, S. 44.

<sup>24</sup> Vgl. Balis 1986, S. 118–123.

<sup>25</sup> Held 2001, S. 115–116.

Fabel und dem Sottobosco vier hervorzuheben, in denen Tiere, darunter viele exotische Tiere, als Hauptfiguren erscheinen.<sup>26</sup>

Von fundamentaler Bedeutung waren exotische Tiere auch für das Kunsthandwerk. Tierliches Material wie das aus der in subtropischen und tropischen Gebieten verbreiteten Meeresschildkröte gewonnene Schildpatt wurde nicht nur wegen seiner ästhetischen Reize in zahlreichen Stücken verarbeitet, sondern versah deren Besitzende auch mit repräsentativer Exklusivität, da es rar und kostspielig war und – wie lebende exotische Tiere auch – Dominanz über entlegene Bereiche der Welt suggerierte. Vielen tierlichen Materialien wurden überdies ans Wundertätige grenzende Eigenschaften zugesprochen. Korallenketten sollten Kinder vor Krankheiten schützen, versteinerte Haifischzähne, die als Drachenzungen galten, sogar Gift in Flüssigkeiten anzeigen.<sup>27</sup> In charakteristischen Kunstkammerstücken wie Nautiluspokalen sind die tierlichen Bestandteile oft Material und ikonographisches Thema zugleich, da die figürlichen Einfassungen auf ihre Herkunft aus dem Meer anspielen.<sup>28</sup>

In der Geschichte von Bildern exotischer Tiere in der Frühen Neuzeit nimmt der eingangs erwähnte *Thesaurus* Albertus Sebas den Rang eines späten Hauptwerks ein. Infolge der Fülle, in der sie nach Europa gebracht wurden, büßten exotische Tiere in Europa im Verlauf des 18. Jahrhunderts jenen Reiz des Kuriosen ein, der sie als repräsentative Objekte begehrt erscheinen ließ. Die Tierschau verlagerte sich zunehmend vom höfischen Kontext in populäre Bereiche. Nach dem Tod Kaiser Franz I. (1708–1765) wurde etwa die Menagerie von Schönbrunn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht;<sup>29</sup> die Öffnung ihres großen Vorbildes, der Menagerie von Versailles, und die Überführung der Tierbestände nach Paris sollten 1792 als ein Akt der Revolution gefeiert werden.<sup>30</sup> Auch fand im späten 18. Jahrhundert eine Professionalisierung kommerzieller Tierschauen statt. Sie bildete eine Grundlage für bürgerliche Gründungen von zoologischen Gärten im 19. Jahrhundert, aber auch für die immer umfangreichere Darbietung exotischer Tiere durch fahrende Schausteller, die zu einem speziellen Thema der Malerei dieser Zeit avancieren sollten.<sup>31</sup>

Zugleich trug auch und gerade die Beschäftigung mit exotischen Tieren im 18. Jahrhundert zu jenem Wandel in den Grundlagen der Naturgeschichte bei, der sich in ihrer

---

<sup>26</sup> Zum frühneuzeitlichen Kunstmarkt siehe de Marchi/van Miegroet 2006; zur Paradieslandschaft siehe Kleinmann 2003; zum Sottobosco siehe Leonhard 2013; Seelig 2017. Zum Vogelkonzert und zur Fabel siehe Wepler 2014.

<sup>27</sup> Zu Korallen im Kunsthandwerk siehe Grasskamp 2013; zu Drachenzungen siehe Schmeisser 2010.

<sup>28</sup> Zu Nautiluspokalen siehe Mette 1995; zu maritimen Materialien im frühneuzeitlichen Kunsthandwerk siehe auch Möller 2013.

<sup>29</sup> Paust 2001, S. 42.

<sup>30</sup> Siehe hierzu Spickernagel 2010, S. 49–65.

<sup>31</sup> Hierzu grundlegend Kaselow 1999; siehe auch Lippincott/Blühm 2005, S. 120–121.

Auflösung als einheitlicher, auf einem ganzheitlichen Konzept beruhenden Wissenschaft niederschlug. Von Gessner bis Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788), dessen ab 1749 publizierte, reich bebilderte *Histoire naturelle* als letztes großes Werk der frühneuzeitlichen Naturgeschichte angesehen werden kann, waren die Naturforscher der Frühen Neuzeit vom aristotelischen Modell einer einmaligen und unveränderlichen Abfolge der Lebewesen ausgegangen.<sup>32</sup> Dieses Modell schien nicht nur vom exponentiellen Anwachsen der Kenntnis neuer Arten überfrachtet, sondern auch infolge paradoxer Beobachtungen in der vermeintlichen Kontinuität aller Wesen zunehmend fragwürdig; die Zeit ließ sich als ein bestimmender Faktor für die Entwicklung des Lebens erahnen.<sup>33</sup>

Mit den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bedingungen für den Umgang mit exotischen Tieren veränderten sich auch die Bedingungen für deren bildliche Darstellung grundlegend. Ende des 18. Jahrhunderts war die visuelle Dokumentation selten zu sehender Arten kein kostbares Gut im repräsentativen Apparat der Höfe und in den Reihen nach fürstlichen Privilegien strebender Gelehrter mehr. In der Rezeption von Carl von Linnés (1707–1778) *Systema Naturae* interessierte die Erfassung von Konstanten mehr als die jener Anomalien, die die Forscher des 16. und 17. Jahrhunderts in besonderem Maße angeregt hatten. Die nach dem Muster höfischer Kunstkammern angelegten Universalsammlungen wurden in Spezialsammlungen aufgeteilt oder verwilderten als exzentrischer Zeitvertreib.<sup>34</sup> Als Medien naturhistorischen Wissens büßten Bilder ihren hohen Rang ein, dienten nur mehr als pädagogisches Hilfsmittel oder wurden rundheraus als dem Text gegenüber nichtssagend verworfen.<sup>35</sup> Wenn um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein Maler wie Eugène Delacroix (1798–1863) Tiger malte, mögen diese Bilder auf einige fortwährende Bedeutungen der Motive wie ungezähmtes Verhalten angespielt haben.<sup>36</sup> Die Blicke auf sie hatten sich indes verändert, denn Bilder exotischer Tiere riefen nicht mehr das besondere Wissen einiger Gelehrter ab; die grundlegenden zoologischen Kenntnisse waren ein Bestandteil bürgerlicher Bildung geworden.

### *Forschungsansätze*

Das Interesse an Tieren hat in den letzten zwei Jahrzehnten auch in der Kunstgeschichte zugenommen.<sup>37</sup> Davon zeugen in erster Linie einige große Ausstellungen wie jene mit dem Titel

---

<sup>32</sup> Zu den Illustrationen von Buffons Naturgeschichte siehe Hoquet 2007.

<sup>33</sup> Grundlegend zur Geschichte einer Kette der Wesen als leitendes Modell der frühneuzeitlichen Naturkunde siehe Lovejoy 1985. Zum Wandel der Naturgeschichte im 18. Jahrhundert siehe Lepenies 1976; siehe auch Feuerstein-Herz 2007; Förschler/Mariss 2017.

<sup>34</sup> Bredekamp 2000, S. 77–85; vgl. auch Collet 2007, S. 9–10.

<sup>35</sup> Chakkalalal 2014, S. 7–11.

<sup>36</sup> Zu Delacroix' Tigerdarstellungen siehe u.a. Mack-Andrick/Jacob-Friesen 2003, S. 187–200; Ubl 2005.

<sup>37</sup> Zum Animal Turn in der Kunstgeschichte siehe Ullrich 2016.

*Fierce Friends. Artists and Animals, 1750–1900*, die bereits 2005 in Amsterdam und Pittsburgh Tiere in Gemälden des 19. Jahrhunderts zeigte.<sup>38</sup> Die Ausstellung *Im Reich der Tiere. Streifzüge durch Kunst und Natur* des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover im Jahr 2012 verfolgte einen interdisziplinären Ansatz, indem sie Tierdarstellungen der Kunst vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert Präsentationsformen von Naturkundemuseen gegenüberstellte und damit ein erneutes Zusammendenken der museumsgeschichtlich längst getrennten Sparten anregte.<sup>39</sup> Die 2017 im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg präsentierte Ausstellung *Tiere. Respekt Harmonie Unterwerfung* historisierte Tierdarstellungen bis in die Frühgeschichte, um die Bilder als Quellen historischer Mensch-Tier-Verhältnisse verständlich zu machen.<sup>40</sup> Nicht wenige weitere Schauen ließen erkennen, dass Tiere von untergeordneten Motiven der Malerei, Graphik und Bildhauerei aller Epochen zum Gegenstand erhöhter Aufmerksamkeit avanciert sind.<sup>41</sup>

Zwei Impulse scheinen dabei vor allem ausschlaggebend zu sein. Zum einen öffnete sich das Fach mit einem Selbstverständnis als historische Bildwissenschaft zunehmend der Behandlung von Bildern, die nicht oder nicht in erster Linie als Kunst hergestellt wurden. Dazu zählen mit wissenschaftlichen Bildern jene zoologischen Darstellungen, die Naturforscher der Frühen Neuzeit für ihre Arbeit anfertigen ließen, aber auch Präparate wie ausgestopfte Tierhäute und nicht zuletzt die bildhafte Inszenierung derartiger Objekte in europäischen Sammlungen wie den frühneuzeitlichen Naturalienkabinetten und den naturkundlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts.<sup>42</sup> In einiger Hinsicht wurde die universal ausgerichtete Sammlungskultur der Frühen Neuzeit als historischer Vorläufer der digitalen Bilderwelten der Gegenwart gedeutet und erschien damit als exemplarisches Modell zur Erprobung eines allen Bereichen von Bildproduktion gegenüber offenen Selbstverständnisses der Kunstgeschichte.<sup>43</sup> Das erhöhte Interesse an Sammlungen der Frühen Neuzeit vermag selbstverständlich auch methodische Orientierungen für die Beschäftigung mit exotischen Tieren in Kunstkammern und Naturalienkabinetten zu bieten.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> Lippincott/Blühm 2005.

<sup>39</sup> Andratschke/Eichler 2012.

<sup>40</sup> Schulze/Conrad 2017.

<sup>41</sup> Hier sei nur eine Auswahl erwähnt, so die Ausstellung *Tierperspektiven* im Georg-Kolbe-Museum Berlin 2009, die auf Tierstilleben spezialisierte Schau *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne* in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 2011, *We love animals – 400 Jahre Tier und Mensch in der Kunst* im Kunstmuseum Ravensburg 2017, *Vom Drachen bis zur Friedenstaube. Tierbilder und Tiermythen vom Mittelalter bis heute* des Städtischen Museums Überlingen 2017 und *HumAnimal – Das Tier und wir* im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe 2020.

<sup>42</sup> Zu Tierpräparaten siehe grundlegend Lange-Berndt 2009.

<sup>43</sup> Vgl. Bredekamp 2000; Marksches u.a. 2011; Beßler 2012.

<sup>44</sup> Zu aktuellen Forschungsperspektiven siehe u.a. Felfe 2014; Bredekamp 2015.

Zum anderen reagierten Ausstellungen wie die oben genannten auf den Impuls der Human-Animal Studies. Human-Animal Studies haben sich seit den 1990er Jahren als interdisziplinäres Forschungsfeld etabliert, in dessen Fokus das Verhältnis des Menschen zu den anderen Tieren vor dem Hintergrund eines Bewusstseins ökologischer Krisen hinterfragt wird.<sup>45</sup> Hauptsächliche Fragestellungen ergeben sich dabei in Bereichen der Tierethik und betreffen etwa den ökonomischen Umgang mit Tieren.<sup>46</sup> Kulturwissenschaftliche Beiträge können unter dem Begriff der Cultural and Literary Animal Studies zusammengefasst werden; in ihren historisierenden Ansätzen konstatieren diese ein seit der Antike Mensch-Tier-Diskurse dominierendes, dichotomes Modell, das auf der – zumeist logozentrischen – Gegenüberstellung von menschlichem Handeln und tierlichem Verhalten als konstitutiv für Kulturbegriffe beruht; ein zentrales Anliegen von Human-Animal Studies besteht darin, derart statische Trennungen von Menschen und anderen Tieren mit Bemühungen um post-anthropozentrische Warten zu hinterfragen.<sup>47</sup> Auffällig ist dabei, dass der Fokus der Human Animal-Studies mit Haus- und Nutztieren auf solchen Tieren liegt, die in einer vom Menschen geschaffenen Sphäre leben. So ist es bezeichnend, dass mit Jacques Derridas Konfrontation mit seiner Katze im Badezimmer und Donna Haraways Zusammenleben mit ihrer Hündin zwei Situationen Ausgangspunkte kanonischer Texte bilden, in denen domestizierte Tiere als Exempel beschrieben werden.<sup>48</sup> Die Beschäftigung mit ihnen zielt darauf ab, die Differenz zwischen Menschen und anderen Tieren als kulturelles Konstrukt zu hinterfragen, um Tieren ihre aktive Teilhabe an jener Gestaltung der Lebenswelt zuzugestehen, die als genuin menschliche Leistung verklärt erscheint.<sup>49</sup>

Der vorliegende Band ist insofern als kunsthistorische, vom Forschungsfeld der Human-Animal Studies angeregte Publikation zu verstehen, als die einzelnen Aufsätze deren Fragestellungen in die Deutung frühneuzeitlicher Bilder und Kunstwerke miteinbeziehen. In Auseinandersetzung mit Human-Animal Studies haben sich einige Studien mit Mensch-Tier-Verhältnissen in der Frühen Neuzeit beschäftigt.<sup>50</sup> Auffällig ist, dass auch diese Arbeiten in erster Linie domestizierte Tiere behandeln, wie auch der Fokus kunsthistorischer Studien zu Tieren auf heimischen Haus- und Nutztieren liegt.<sup>51</sup> Die Repräsentation exotischer, vor allem wegen ihrer Fremdartigkeit und mutmaßlichen Wildheit herausfordernder Tiere in Bildern der Frühen

---

<sup>45</sup> Grundlegend hierzu Chimaira 2011; de Mello 2012; Kompatscher/Spannring/Schachinger 2017.

<sup>46</sup> Zur Interdisziplinarität der Human-Animal Studies siehe Spannring/Schachinger/Boucabeille 2015.

<sup>47</sup> Grundlegend hierzu Borgards 2016; Jaeger 2020. Zur Historisierung von Mensch-Tier-Beziehungen siehe Dinzelbacher 2000; Krüger/Steinbrecher/Wischermann 2014.

<sup>48</sup> Vgl. Derrida 2010; Haraway 2003.

<sup>49</sup> Zur Handlungsmacht von Tieren siehe Wirth u.a. 2016.

<sup>50</sup> Zu nennen sind hier u.a. Fudge 2004; Fudge 2006; Wild 2006; Förschler/Mariss 2017; Quinsey 2017.

<sup>51</sup> Ullrich 2016, S. 207.

Neuzeit blieb hingegen ein bislang wenig beachtetes Thema.<sup>52</sup> Zu seiner Behandlung sollen die folgenden Aufsätze beitragen. Mit dem Begriff des Exotischen soll dabei nicht eine eurozentrische Werte festgelegt werden; gemeint sind generell Tiere, die gerade kein Bestandteil der eigenen Erfahrungsräume waren, mit denen im Gegensatz zu Haus- und Nutztieren kein vertrauter Umgang in bestimmten Traditionen etabliert war, sondern Umgangsformen erst gefunden werden mussten. So thematisiert Anna Boroffkas Beitrag etwa auch den Blick der Mexica auf die Pferde der spanischen Konquistadoren. Im Sinne derartiger Erstkontakte ist auch die titelgebende wissenschaftliche Erfassung zu verstehen; wie oben dargelegt, bildete die bildliche Darstellung und Beschreibung fremder Tiere in der frühneuzeitlichen Naturgeschichte in zahlreichen Fällen die Grundlage für die Übernahme der Tiermotive in die europäische Kunst. Anhand einer Studie zum Tukan rekonstruiert Christine Kleiters Beitrag einen exemplarischen Fall und lässt zugleich wesentliche Akteure der Naturgeschichte im 16. Jahrhundert Revue passieren. In einem an Material Studies orientierten Ansatz zeigt Maurice Saß' Beitrag auf, in wie tiefgründiger Weise die figurative Gestaltung von Rhinoceros-Horn im europäischen Kunsthandwerk naturgeschichtliche Annahmen zu diesen Tieren zu visualisieren vermochte und zugleich Aneignung und Dominanz über die fremde Fauna markierte.

In vielen Fällen war die Kenntnisnahme exotischer Tiere begleitet, wenn nicht sogar nur ein Nebeneffekt von kulturellen und politischen Konflikten. Insbesondere daher liegt ein zweiter Schwerpunkt der hier versammelten Aufsätze auf der Frage nach gesellschaftlichen Normierungen, nach der oft dynamischen Eingliederung der Kenntnis fremder Fauna in soziale und kulturelle Vorstellungen. Mit den Tierdarstellungen des *Codex Florentinus* untersucht Anna Boroffkas Beitrag die wechselseitige Aneignung und kulturelle Aushandlung exotischer Tiere vor dem Hintergrund der gewaltsamen Eroberung Mexikos durch Spanien im 16. Jahrhundert. Ivo Rabands Aufsatz thematisiert hingegen die Präsentation von lebenden Kamelen in den Festumzügen Erzherzog Ernsts von Österreich (1553–1595), mit denen dieser sein Amt als Statthalter der Niederlande antrat und bei denen die Tiere in variabler Weise den Reichtum des ‚Orient‘, aber auch die militärische Überlegenheit des Erzherzogs über die osmanischen Streitkräfte symbolisieren sollten. Mein eigener Beitrag fragt schließlich nach der nicht ganz selbstverständlichen Bedeutung von Schlangen und Spinnen in Albert Eckhouts (um 1607–1666) Gemäldezyklus der Einwohner der niederländischen Kolonie in Brasilien, der als implizite Hierarchisierung der in der Kolonie lebenden Ethnien gegenüber dem europäischen Kolonialherren gilt.

---

<sup>52</sup> Zu nennen ist hier in erster Linie Enenkel 2007; Spickernagel 2010. Zur besonderen Herausforderung tierlicher Wildheit und Aggression siehe Saß 2017; Saß 2018.

Die hier versammelten Beiträge können als exemplarische Fallstudien lediglich einen Einblick in einen umfangreichen Forschungsbereich eröffnen. Weitere methodische Konturierungen einer auf die Darstellung exotischer Tiere in der frühneuzeitlichen Bildproduktion ausgerichteten kunsthistorischen Forschung stehen noch aus;<sup>53</sup> ihnen mögen die folgenden Texte Anreize bieten.

---

<sup>53</sup> Vgl. Spickernagel 2010, S. 9; Ullrich 2016, S. 208–209.

## **Literaturverzeichnis**

**Andratschke/Eichler 2012:** Thomas Andratschke/Alexandra Eichler (Hrsg.): *Im Reich der Tiere. Streifzüge durch Natur und Kunst*. Katalog zur Ausstellung des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover. Köln 2012.

**Asmussen 2016:** Tina Asmussen: *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*. Affalterbach 2016.

**Balis 1981:** Arnout Balis: Hippopotamus Rubenii. Een hoofdstukje uit de geschiedenis van de zoölogie. In: *Feestbundel bij de opening van het kolveniershof en het Rubenianum*. Antwerpen 1981, S. 127–142.

**Balis 1986:** Arnout Balis: *Rubens Hunting Scenes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIII-2*. London/Oxford 1986.

**Baratay/Hardouin-Fugier 2000:** Eric Baratay/Elisabeth Hardouin-Fugier: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*. Berlin 2000.

**Bass 2019:** Marisa Anne Bass: *Insect Artifice. Nature and art in the Dutch revolt*. Princeton 2019.

**Bauernfeind 2016:** Robert Bauernfeind: *Die Ordnung der Dinge durch die Malerei. Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus*. Augsburg 2016.

**Beßler 2012:** Gabriele Beßler: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*. Zweite, erweiterte Auflage. Berlin 2012.

**Bredenkamp 2000:** Horst Bredenkamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 2000.

**Bredenkamp 2015:** Horst Bredenkamp: Die Renaissance der Kunstkammer. In: Katharina Hoins/Felicitas von Mallinckrodt (Hrsg.): *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen des 21. Jahrhunderts*. Bielefeld 2015, S. 45–62.

**Borgards 2016:** Roland Borgards (Hrsg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2016.

**Buberl/Dückerhoff 2003:** Brigitte Buberl/Michael Dückerhoff (Hrsg.): *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund. München 2003.

**Chakkalakal 2014:** Silvy Chakkalakal: *Die Welt in Bildern. Erfahrung und Evidenz in Friedrich J. Bertuchs „Bilderbuch für Kinder“ (1790–1830)*. Göttingen 2014.

**Chimaira 2011:** Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011.

**Clarke 1986:** T.H. Clarke: *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs. 1515–1799*. London 1986.

**Claussen 2015:** Peter Cornelius Claussen: Unter der Oberfläche. Seeungeheuer. In: Peggy Große (Hrsg.): *Monster. Phantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Nürnberg 2015, S. 104–123.

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

**Daston/Park 1998:** Lorraine Daston/Katharine Park: *Wonders and the order of nature*. New York 1998.

**De Marchi/van Miegroet 2006:** Neil de Marchi/Hans J. van Miegroet (Hrsg.): *Mapping markets for painting in Europe 1450–1750*. Turnhout 2006.

**DeMello 2012:** Margo DeMello: *Animals and society. An introduction to human-animal studies*. New York 2012.

**Derrida 2010:** Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien 2010.

**Dinzelbacher 2000:** Peter Dinzelbacher: *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Stuttgart 2000.

**Driessen-van het Reve 2006:** Jozien Jannetta Driessen-van het Reve: *De Kunstkamera van Peter de Grote. De Hollandse inbreng, gereconstrueerd uit brieven van Albert Seba en Johann Daniel Schumacher uit de jaren 1711–1752*. Hilversum 2006.

**Egmond 2010:** Florike Egmond: *The World of Carolus Clusius. Natural History in the Making. 1550–1610*. London 2010.

**Egmond 2018:** Florike Egmond: *Conrad Gessners „Thierbuch.“ Die Originalzeichnungen*. Darmstadt 2018.

**Enenkel 2007:** Karl A.E. Enenkel (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Leiden/Boston 2007.

**Felfe/Lozar 2006:** Robert Felfe/Angelika Lozar (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin 2006.

**Felfe 2014:** Robert Felfe: *Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst kommen wird*. In: *Kunstchronik* 67.2014. Nürnberg 2014, S. 342–352.

**Feuerstein-Herz 2007:** Petra Feuerstein-Herz: „Die große Kette der Wesen.“ *Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit*. Katalog zur Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Wiesbaden 2007.

**Findlen 1996:** Paula Findlen: *Possessing nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley 1996.

**Fischel 2008:** Angela Fischel: *Zeichnung und Naturbeobachtung. Naturgeschichte um 1600 am Beispiel von Aldrovandis Bildern*. In: Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hrsg.): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin 2008, S. 212–223.

**Fischel 2009:** Angela Fischel: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin 2009.

**Förschler/Mariss 2017:** Silke Förschler/Anne Mariss (Hrsg.): *Akteure Tiere Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*. Wien 2017.

**Fudge 2004:** Erica Fudge (Hrsg.): *Renaissance Beasts: of animals, humans, and other wonderful creatures*. Chicago 2004.

**Fudge 2006:** Erica Fudge: *Brutal Reasoning. Animals, Rationality and Humanity in Early Modern England*. Ithaca, NY 2006.

**Gessner 1583:** Conrad Gessner: *Thierbuch*. Hrsg. von Conrad Forer. Zürich 1583.

**Grasskamp 2013:** Anna Grasskamp: *Metamorphose in Rot. Die Inszenierung von Korallenfragmenten in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*. In: Jessica Ullrich/Antonia Ulrich (Hrsg.): *Metzamorphosen*. *Tierstudien* 4.2012, S. 13–24.

**Grote 1994:** Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994.

**Haag 2015:** Sabine Haag (Hrsg.): *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten*. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Wien 2015.

**Haraway 2003:** Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and significant otherness*. Chicago 2003.

**Harms/Kuechen 1986:** Wolfgang Harms/Ulla-Britta Kuechen: Einführung. In: Joachim Camerarius: *Symbola et Emblemata (Nürnberg 1590-1604)*. Hrsg. von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen. Erster Band, Graz 1986, S. 1–24.

**Held 2001:** Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie*. Berlin 2001.

**Hendrix 1984:** Marjorie Lee Hendrix: *Joris Hoefnagel and the 'four elements.' A study on sixteenth-century nature painting*. Princeton 1984.

**Hoquet 2007:** Thierry Hoquet: *Buffon illustré. Les gravures de l'"Histoire naturelle" (1749–1767)*. Paris 2007.

**Jaeger 2020:** Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Menschen und Tiere. Grundlagen und Herausforderungen der Human-Animal Studies*. Stuttgart 2020.

**Jorink 2010:** Eric Jorink: *Reading the Book of Nature in Dutch Golden Age. 1575–1715*. Leiden/Boston 2010.

**Kaselow 1999:** Gerhild Kaselow: *Die Schaulust am exotischen Tier. Studien zur Darstellung des zoologischen Gartens in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Berlin 1999.

**Kleinmann 2003:** Ute Kleinmann: Die Paradieslandschaft. In: Wilfried Seipel (Hrsg.): *Die flämische Landschaft. 1520–1700*. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Kulturstiftung Ruhr Essen. Lingen 2003, S. 278–303.

**Kolb 2005:** Arianne Faber Kolb: *Jan Brueghel the Elder. The entry of the animals into Noah's ark*. Los Angeles 2005.

**Kompatscher/Spannring/Schachinger 2017:** Gabriela Kompatscher/Reingard Spannring/Karin Schachinger: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Stuttgart 2017.

**Krüger 2002:** Klaus Krüger (Hrsg.): *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen 2002.

**Krüger/Steinbrecher/Wischermann 2014:** Gesine Krüger/Aline Steinbrecher/Clemens Wischermann (Hrsg.): *Tiere und Geschichte. Konturen einer Animate History*. Stuttgart 2014.

**Kusukawa 2012:** Sachiko Kusukawa: *Picturing the Book of Nature. Images, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago u.a. 2012.

**Lange-Berndt 2009:** Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst. 1850–2000.* München 2009.

**Leonhard 2013:** Karin Leonhard: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts.* Berlin 2013.

**Lepenies 1976:** Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.* München 1976.

**Lippincott/Blühm 2005:** Louise Lippincott/Andreas Blühm (Hrsg.): *Fierce Friends. Artists and Animals, 1750–1900.* Katalog zur Ausstellung des Van Gogh Museum Amsterdam und des Carnegie Museum of Art Pittsburgh. London 2005.

**Lovejoy 1985:** Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens.* Frankfurt am Main 1985 (1936).

**Mack-Andrick/Jacob-Friesen 2003:** Jessica Mack-Andrick/Holger Jacob-Friesen (Hrsg.): *Eugène Delacroix.* Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg 2003.

**Markschies u.a. 2011:** Christoph Markschies/Ingeborg Reichle/Jochen Brüning/Peter Deuffhard (Hrsg.): *Atlas der Weltbilder.* Berlin 2011.

**McHam 2013:** Sarah Blake McHam: *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the „Natural History.“* New Haven 2013.

**Mette 1995:** Hanns-Ulrich Mette: *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen.* München 1995.

**Minges 1998:** Klaus Minges: *Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung.* Münster 1998.

**Möller 2013:** Karin Anette Möller (Hrsg.): *Schimmern aus der Tiefe. Muscheln, Perlen, Nautilus.* Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums Schwerin. Petersberg 2013.

**Müsch 2011:** Irmgard Müsch: Albertus Sebas Naturaliensammlung und ihr Bildinventar. In: *Albertus Seba. A Cabinet of Natural Curiosities.* Köln 2011, S. 14–22.

**Paust 2001:** Bettina Paust, „...nach der zu Versailles für eine der schönsten in Europa...“ Zwei Wiener Barockmenagerien. In: Lothar Dittrich/Dietrich von Engelhardt/Annelore Rieke-Müller (Hrsg.): *Die Kulturgeschichte des Zoos.* Berlin 2001, S. 31–46.

**Peters 2016:** Manfred Peters: Conrad Gessner als Sprachwissenschaftler. In: Urs. B. Leu/Mylène Ruoss (Hrsg.): *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*. Katalog zur Ausstellung des Landesmuseums Zürich. Zürich 2016, S. 75–84.

**Quinsey 2017:** Katherine M. Quinsey (Hrsg.): *Animals and Humans. Sensibility and representation, 1650–1820*. Oxford 2017.

**Ridley 2005:** Glynis Ridley: *Clara's Grand Tour. Travels with a Rhinoceros in Eighteenth-Century Europe*. New York 2005.

**Riedl-Dorn 1989:** Christa Riedl-Dorn: *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Wien 1989.

**Rieke-Müller/Dittrich 1999:** Annelore Rieke-Müller/Lothar Dittrich: *Unterwegs mit wilden Tieren. Wandermenagerien zwischen Belehrung und Kommerz*. Marburg 1999.

**Rudolph 2020:** Pia Rudolph: *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien 2020.

**Saß 2017:** Maurice Saß: Imposant und gefährlich. Bilder tierlicher Größe, Stärke und Aggression. In: Sabine Schulze/Dennis Conrad (Hrsg.): *Tiere. Respekt, Harmonie, Unterwerfung*. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. München 2017, S. 84–105.

**Saß 2018:** Maurice Saß: Brüllen, Kratzen, Beißen. Tierkämpfe und die Faszination animalischer Kräfte. In: Frank Fehrenbach/Robert Felfe/Karin Leonhard (Hrsg.): *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*. Berlin/Boston 2018, S. 161–176.

**Schmeisser 2010:** Martin Schmeisser. Erdgeschichte und Paläontologie im 17. Jahrhundert: Bernard Palissy, Agostino Scilla, Nicolaus Steno und Leibniz. In: Herbert Jaumann (Hrsg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*. Berlin 2010, S. 809–858.

**Schulze/Conrad 2017:** Sabine Schulze/Dennis Conrad (Hrsg.): *Tiere. Respekt, Harmonie, Unterwerfung*. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. München 2017.

**Seelig 2017:** Gero Seelig (Hrsg.): *Die Menagerie der Medusa. Otto Marseus van Schrieck und die Gelehrten*. Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums Schwerin und des Rijksmuseum Twenthe Enschede. München 2017.

**Seipel 2000:** Wilfried Seipel (Hrsg.): *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Katalog zur Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Mailand 2000.

**Smit 1994:** Pieter Smit: Die Ostindische Kompanie und das holländische Naturalienkabinett. In: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994, S. 799–816.

**Spickernagel 2010:** Ellen Spickernagel: *Der Fortgang der Tiere. Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.–19. Jahrhunderts*. Wien 2010.

**Ubl 2005:** Ralph Ubl: Tiefe des Lebens, Reflexion der Malerei, Sitten der Tiger. Zu Eugène Delacroix' *Jeune tigre jouant avec sa mère*. In: Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hrsg.): *Animation, Transgression. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin 2005, S. 183–206.

**Ullrich 2016:** Jessica Ullrich: Tiere und Bildende Kunst. In: Roland Borgards (Hrsg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2016, S. 195–215.

**Van Duzer 2013:** Chet van Duzer: *Sea monsters on medieval and Renaissance maps*. London 2013.

**Weiler 2011:** Christina Weiler (Hrsg.): *Von Fischen, Vögeln und Reptilien. Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen*. Katalog zur Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Wien 2011.

**Wenning 2015:** Svenja Wenning: *Joachim II. Camerarius (1534 - 1598). Eine Studie über sein Leben, seine Werke und seine Briefwechsel*. Duisburg 2015.

**Wepler 2014:** Lisanne Wepler: *Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks*. Petersberg 2014.

**Wild 2006:** Markus Wild: *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der Frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*. Berlin 2006.

**Wirth u.a. 2016:** Sven Wirth/Anett Laue/Markus Kurth/Katharina Dornenzweig/Leonie Bossert/Karsten Balgar (Hrsg.): *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies*. Bielefeld 2016.

## **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: The Wellcome Collection London.

Christine Kleiter

## Vom „Schnabel eines Vogels aus den neuen Ländern“

### Der Tukan in Pierre Belons Vogeltraktat

#### Einleitung

Der Naturforscher Pierre Belon (1517–1564) veröffentlichte 1555 eines der ersten bebilderten naturhistorischen Traktate zu Vögeln: *L'Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraits retirez du naturel*. Nach einem Studium der Botanik und Medizin in Wittenberg, Padua und Paris bereiste er zwischen 1547 und 1549 den Nahen Osten. Sein gesammeltes Wissen schrieb er in zahlreichen Traktaten nieder, erste Spuren seines ornithologischen Interesses finden sich in seinem Reisebericht *Les Observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvees en Grece, Asie, Judee, Egypte, Arabie & autres pays estranges* von 1553, wohingegen Teile seines Hauptwerks zu Vögeln 1557 in *Portraits d'oyseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie et d'Égypte...* einfließen.<sup>1</sup>

Belons Vogeltraktat wird zu einer Zeit veröffentlicht, die sehr oft als erste „wissenschaftliche Revolution“ beschrieben wird, als zahlreiche Forscher wie Nicolaus Copernicus (1473–1543), Andreas Vesalius (1514–1564) und Leonhart Fuchs (1501–1566) ihre bahnbrechenden Werke zu Astronomie, Anatomie und Botanik publizierten.<sup>2</sup> In diesen Werken wird antikes Wissen mit neuen Beobachtungen zusammengeführt und es wurde versucht, die Natur zu katalogisieren, wobei das Ordnen und Klassifizieren der Vögel ein Teil davon war.<sup>3</sup> Dieses Katalogisieren erreichte ein kritisches Moment, als unbekannte Tierarten aus der sogenannten Neuen Welt und ein gesteigertes Interesse an den verschiedenen Vogelarten mit Fragen der Klassifizierung und der Bezugnahme auf antike Ordnungen, wie in den Werken von Aristoteles und anderen dargelegt, vereinbart werden sollten.

Belon selbst spielte dabei eine wichtige Rolle, indem er als Reisender und Forscher Daten sammelte und dieses gesammelte Wissen in ein gedrucktes Buch mit Holzschnitten transferierte. Sein Vogelbuch ist in sieben Bücher unterteilt, beinhaltet insgesamt 159 Holzschnitte und wurde im selben Jahr wie Conrad Gessners (1516–1565) *De avium natura* publiziert, das einen Teil von dessen *Historiae animalium* bildet; Ulisse Aldrovandis (1522–1605) Publikation in drei Bänden, *Ornithologiae*, wurde hingegen erst später (1599, 1600 und 1603)

---

<sup>1</sup> Allgemeine Informationen zu Belons Biographie und seinem Schaffen finden sich bei Trabucco 2004; Barsi 2001; Delaunay 1922–1925. Vgl. auch die Einleitung zur kommentierten Edition in Belon 1997.

<sup>2</sup>Vgl. Freeland/Corones 2000.

<sup>3</sup> Olmi 1992.

veröffentlicht. Somit handelt es sich bei den Werken Belons und Gessners um die ersten gedruckten Werke mit Illustrationen verschiedener Vogelarten.

Visuelle Information in all ihren Formen wurde unter Naturforschern gesammelt und verbreitet, um, wie Lorraine Daston und Peter Galison es ausdrückten, einen „kollektiven Empirismus“ zu formen.<sup>4</sup> Diese transregionale und epochenübergreifende Gemeinschaft entwickelte maßgeblich neues Wissen, welches sich auch in einem visuellen Narrativ der Ornithologie niederschlug, das jedoch keineswegs als linear oder chronologisch zu bezeichnen ist.

Im Folgenden soll der in Belons Buch erstmalig eingeführte Riesentukan (*Ramphastos toco*), der dem Autor nur als Kopffragment bekannt war, als Fallbeispiel dienen, um zu zeigen, wie ein in Europa völlig unbekannter exotischer Vogel von der wissenschaftlichen Gemeinschaft rezipiert wurde. Von besonderem Interesse ist hier der Zustand des Vogelexemplars und wie dieser die Produktion visuellen Materials, aber auch die Beschreibungen und taxonomischen Einordnungen beeinflusste. Eine Schlüsselrolle nimmt hierbei die Frühform des Präparats ein, mit der sich Belon sowohl theoretisch als auch praktisch in seinen Studien auseinandersetzte.

#### *Vom Wissen um einen exotischen Vogel*

„[...] y la lengua que tiene es una pluma“. Die erste uns bekannte Beschreibung eines Tukans stammt aus dem Jahr 1526 aus der Feder des spanischen Chronisten Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478–1557) in seinem Werk *Sumario de la natural y general historia de las Indias* (1526).<sup>5</sup> Darin wird der sonderbar anmutende Vogel vor allem bezüglich der Körperproportionen und des beeindruckenden, weil enormen Schnabels beschrieben. Zudem werden sein buntes Federkleid sowie die eingangs zitierte Besonderheit seiner Feder-Zunge hervorgehoben. Diese Beschreibung eines lebenden Tukans sollte aber bis 1628 keinen Einfluss auf den Diskurs der Zeit haben, jenem Jahr, in dem sie von Johannes Faber (1574–1629) in sein Werk *Animalia Mexicana* aufgenommen wurde.<sup>6</sup> Visuell und textuell trat der Vogel für die wissenschaftliche Gemeinschaft und den sich bildenden Diskurs erstmals durch die Beschreibung in Belons Werk von 1555 in Erscheinung und sollte trotz ihrer Unvollständigkeit, was die rudimentäre Darstellung, aber auch den begleitenden Text betrifft, bis ins 18. Jahrhundert sehr einflussreich bleiben.<sup>7</sup> Dieses fragmentarische Wissen korreliert mit der von Karl Ehenkel beschriebenen

---

<sup>4</sup> Vgl. Daston/Galison 2010, S. 19–27.

<sup>5</sup> Online abrufbar unter <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000050339>. Das Kapitel zum als „Picudo“ benannten Tukan ist Kap. XLII.

<sup>6</sup> Faber 1628, S. 697–704.

<sup>7</sup> Für eine chronologische Aufarbeitung zur Einführung des Tukans (und des Rhinocerosvogels) in die frühneuzeitliche Zoologie bis Buffon siehe Smith 2007.

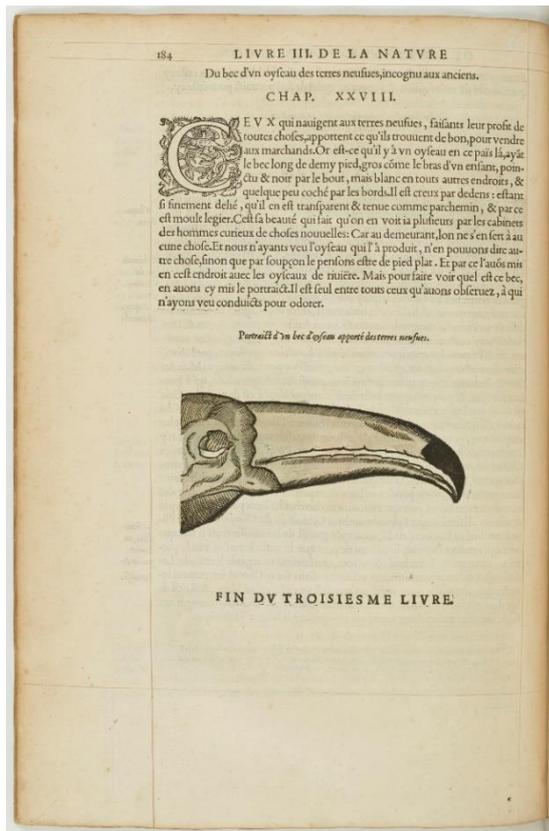


Abb. 1: Anonym, Darstellung des Kopfes eines toten Riesentukans. In: Belon 1555 a, S. 184

„Diversifizierung und Pluralität des intellektuellen Lebens“ der Frühen Neuzeit, in der sehr häufig und für lange Zeit empirisch gewonnenes Wissen allenfalls eine Ergänzung der tradierten Wissensbestände darstellte.<sup>8</sup> Es muss also betont werden, dass in der Frühen Neuzeit keineswegs von einer linearen Wissensgewinnung und -ergänzung die Rede sein kann, sondern dass tradiertes Wissen und „neue“, durch Beobachtung gewonnene Erkenntnisse nebeneinander bestehen. So bedeutet dies für den hier untersuchten Fall, dass Belons Vorgehen – und das seiner Zeitgenossen – keineswegs als „schlechte Wissenschaftspraxis“ zu bezeichnen ist, sondern einen sozialen Standard erfüllt und die Berufung auf Belons Beitrag zum Tukan durch andere Naturforscher diese Tatsache widerspiegelt.<sup>9</sup> Auch wenn der exotische Vogel *per se* nicht aus den

tradierten Wissensbeständen antiker Autoren wie Aristoteles (384–322 v. Chr.) oder Plinius d.Ä. (23/24–79) übernommen werden kann, so steht das Vorgehen der Autoren doch ganz in dieser Tradition.

Pierre Belon fügt am Ende des dritten Buches (Wasservögel mit flachen Füßen) den Holzschnitt eines Tukankopfs mit seinem charakteristischen großen Schnabel ein (Abb. 1),<sup>10</sup> es scheint der ihm einzig bekannte Teil des Vogels zu sein, und ist ihm, wie er es ausdrückt, aus Kabinetten von „hommes curieux de choses nouvelles“ ein Begriff.<sup>11</sup> Er benennt den Vogel nicht,

<sup>8</sup> Vgl. Enenkel 2007, S. 21.

<sup>9</sup> Vgl. Rößler 2013, S. 234–235.

<sup>10</sup> Belon unterscheidet in seinem Buch sechs Gruppen: Greifvögel, Wasservögel, Küstenvögel, auf dem Boden brütende Vögel, große auf Bäumen brütende Vögel, kleine in Büschen brütende Vögel.

<sup>11</sup> Belon 1555 a, S. 184:

„Du bec d’un oiseau des terres neufues, incognu aux anciens.

Ceux qui nauigent aux terres neufues, faisant leur profit de toutes choses, apportent ce qu’ils trouuent de bon, pour vendre aux marchands. Or est-ce qu’il y’a vn oiseau en ce pais lá, ayât le bec long de demy pied, gros cōme le bras d’un infant, pointu & noir par le bout, mais blanc en tous autres endroits, & quelque peu coché par les bords. Il est creux par dedens: estant si finement delié, qu’il en est transparent & tenue comme parchemin, & par ce est moult legier. Cest sa beauté qui fait qu’on en voit ia plusieurs par les cabinets des hommes curieux de choses nouvelles: Car au demeurant, lon ne s’ensert à aucune chose. Et nous n’ayants veu l’oiseau qui l’ a produit, n’en pouons dire autre chose, sinon que par soupçon le pensons estre de pied plat. Et par ce l’auõs mis en cest endroit avec les oiseaux de ruière. Mais pour faire

sondern verweist auf ihn als „Vogel aus den neuen Ländern, den Alten unbekannt“.<sup>12</sup> Das bedeutet auch, dass er damit klarmacht, dass er in antiken Quellen wie den Texten von Aristoteles oder Plinius d. Ä., die ihm als Grundlage seiner Forschung dienten, keinerlei Hinweise zu diesem Vogel finden konnte. Des Weiteren fügt Belon an, dass der Vogel bzw. dessen auffällige *Hardware*, der Schnabel, eine beliebte Ware ist, die nach Europa transportiert wird, um dort von den Händlern verkauft zu werden – impliziert ist also ein reger Handel mit den Schnäbeln bzw. den nicht verwesenden Fragmenten des Vogels. Da Belon dieser Schnabel als einziges Beweismittel für die Existenz dieses Vogels dient und wegen seiner Größe etwas Außergewöhnliches darstellt, wird er detailliert beschrieben. So verweist Belon auf die Länge und Beschaffenheit: „[...] einen halben Fuß lang, breit wie der Arm eines Kindes, spitz zulaufend und schwarz am Ende, aber ansonsten weiß, etwas abgeschrägt an den Enden. Innen ist er hohl: Er ist so filigran, dass er transparent ist und dünn wie Pergament und deswegen sehr leicht.“<sup>13</sup> Durch diese exakte Beschreibung wird auch heute noch eine Zuordnung ermöglicht. Vor allem aufgrund des großen, schwarzen Flecks am Ende des Schnabels kann dieser als Riesentukan (*Ramphastos toco*) identifiziert werden.

Die Einordnung als Sammelobjekt wird durch den Verweis auf die *beauté* des Objekts durch Belon betont, die ihm seinen Platz in den Sammlungen sichert, denn darüber hinaus sei er, so Belon, zu nichts nütze.<sup>14</sup> Für Belon stellt dieser also ein Sammelobjekt (und für ihn ein Studienobjekt) dar, nimmt demnach keine explizite doppelte Funktion, wie zum Beispiel Federn oder Federobjekte, ein, die die Kuriositätenkabinette der Zeit auch für andere Zwecke verließen.<sup>15</sup> Da er den Vogel nicht selbst lebend oder tot gesehen habe, könne er nichts weiter berichten und eine weitere Beschreibung des Vogelkörpers bleibt für Belon eine Hypothese. Die schematische Zuordnung durch Belon zu den Wasservögeln mit abgeflachten Füßen, die er wohl aufgrund der Schnabelform herleitet (der Pelikan befindet sich ebenso in dieser Gruppe), und die Platzierung des Vogels am Ende des dritten Buches sind augenscheinlich seiner Unsicherheit geschuldet und eine Methode mit ebendieser umzugehen, da er nach dem Ausschlussverfahren

---

voir quel est ce bec, en auons cy mis le portraict. Il est seul entre tous ceux qu’auons obseruez, à qui n’ayons veu conduicts pour odorer.

Portraict d’un bec d’oyseau apporté des terres neufues.“

<sup>12</sup> „[...] un oyseau des terres neufues, incognu aux anciens.“ Belon 1555 a, S. 184.

<sup>13</sup> „[...] ayât le bec long de demy pied, gros cōme le bras d’un infant, pointu & noir par le bout, mais blanc en tous autres endroits, & quelque peu coché par les bords. Il est creux par dedens: estant si finement delié, qu’il en est transparent & tenue comme parchemin, & par ce est moult legier.“ Belon 1555 a, S. 184.

<sup>14</sup> Vgl. Belon 1555 a, S. 184.

<sup>15</sup> Vgl. François 2016 allgemein zum Umgang mit den Federobjekten.

vorgeht.<sup>16</sup> Er schließt mit der Bemerkung, ab, dass dieses spezielle Objekt (er habe mehrere Exemplare gesehen) keine Nasenlöcher aufweise.<sup>17</sup>

Belons Holzschnitte aus verschiedenen Abhandlungen sowie eine stark gekürzte Version seiner Schriften werden 1557 wiederveröffentlicht. Obwohl manche Holzschnitte ergänzt werden – so greift er im Falle des mythologischen Phönix auf die Darstellung eines Paradiesvogels aus Gessners Werk zurück – bleibt er bei der fragmentarischen Darstellung des Vogels durch den Schnabel, wobei dieser nun als Schnabel eines Wasservogels aus den neuen Ländern beschrieben wird. Der beige stellte Text weist neben der Beschreibung des Schnabels einen Kommentar zur Bildpraxis anderer Autoren auf: „Wenn jemand einen Vogelkörper an diesen Schnabel macht, ohne die ausreichende Größe zu haben, dann möge er das diskret entscheiden, denn wir wollten es lieber so lassen anstatt es vorzutäuschen.“<sup>18</sup> Belon nimmt hier



Abb. 2: Anonym, Darstellung eines Tukans. In: Thevet 1558, S. 91r

wahrscheinlich bereits Stellung zur Beschreibung des Vogels von André Thevet oder auch der Darstellung von Tukanschnäbeln bzw. zu Präparaten und weiteren Zeichnungen in den ihm bekannten Kuriositätenkabinetten und Sammlungen.

Der französische Franziskanermönch, Kosmograf und Entdecker André Thevet (1516–1590) brachte nach seiner kurzen Reise ins heutige Brasilien 1555/56 zahlreiche mumifizierte Vögel und Federschmuck nach Frankreich. Er nimmt darauf Bezug in seinem Reisebericht, der erstmals 1557 publiziert wurde.<sup>19</sup> Thevet benennt den Vogel „Toucan“, so würden ihn nämlich die Einheimischen nennen, und fokussiert seinen Bericht auf die bunt gefärbten Federn des Vogels, die seiner Beschreibung nach ein wichtiges Handelsgut sind. König Heinrich

<sup>16</sup> Siehe dazu auch Garcia/Martin 2013; Teixeira/Papavero 2014.

<sup>17</sup> Aldrovandi wird schließlich in seinem Traktat darauf verweisen, dass der Vogel durch den transparenten Schnabel atme, Aldrovandi 1599, S. 801. Zudem könne er den Schnabel sowieso nicht komplett verschließen, vgl. Smith 2007, S. 80. In der Tat sitzen die Nasenlöcher am Schnabelansatz.

<sup>18</sup> Belon 1557, S. 40:

„Bec d’un oyseau aquatique apporté des terres neufues.

Si quelqu’un avoit fait un corps d’oyseau à ce bec sans avoir grosseur suffisante, qu’on le iuge fait à discretion, car nous l’avons mieux aymé laisser ainsi, que luy en feindre un.

Ce bec est gros comme le bras d’un enfant, creux par dedans, transparent comme verre, tenue & leger, venu d’estranger terre, noir par le bout, & blanc au demeurant.“

<sup>19</sup> Thevet 1557.

II. schenkt er eine Kopfbedeckung aus Tukanfedern.<sup>20</sup> Thevet bestreitet die These, dass es sich beim Tukan um einen Wasservogel handele und zeigt in seinem Holzschnitt erstmals eine vollständige Abbildung des Vogels in einem angedeuteten Land-Habitat (Abb. 2).<sup>21</sup> Hier sind die von Belon nicht zu lokalisierenden Nasenlöcher an falscher Stelle, nämlich in der Mitte des Schnabels, zu sehen.<sup>22</sup> Ein weiterer Fehler unterläuft Thevet bei der Darstellung der Krallen. Anstatt der paarig gestellten Krallen (wie bei den Spechtvögeln, zu deren Ordnung Tukane gezählt werden) werden drei Krallen vorn sowie eine Kralle hinten gezeigt. Wie von dieser Darstellung abzuleiten ist, erscheint es eher unwahrscheinlich, dass Thevet bzw. der beauftragte Künstler und Holzschneider einen Tukan in seiner Gesamtheit (lebend oder als Vogelbalg) gesehen hat oder zumindest eine korrekte Zeichnung eines solchen vorliegen hatte. Thevet korrigiert sich in seinem Werk *Cosmographie universelle* (1575) dann noch einmal und zeigt einen neu aufgelegten Holzschnitt ohne fiktive Nasenlöcher und mit geänderter Krallenstellung. Die Darstellung des Körpers und des Schnabels entfernen sich dabei stark von der ersten Darstellung im Holzschnitt von 1557.<sup>23</sup> Der französische Autor und Entdecker Jean de Léry (1534–1613), der den südamerikanischen Kontinent zwischen 1557 und 1558 bereiste,<sup>24</sup> führt in seinem Werk *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amerique* von 1578 ebenfalls an zwei Stellen eine Beschreibung des Tukans auf. Hier wird neben den Federn und der Verwendung von Vogelbälgen als Körperschmuck der monströse „Schnabel der Schnäbel“ beschrieben, der unproportional zur Körpergröße des Vogels sei.<sup>25</sup> De Léry verweist auf die

---

<sup>20</sup> Vgl. Thevet 1557, S. 90v–91v.

<sup>21</sup> Hier verweist Thevet sehr wahrscheinlich auf Belons Werk. Die Hypothese des Wasservogels lässt sich auch in Form von bildlichen Darstellungen als Hypothese nachzeichnen, so z.B. in einem Kupferstich von Jan Sadeler nach Maarten de Vos, *Der Fünfte Tag: Die Erschaffung von Vögeln und Fischen* (ca. 1587). In: *Imago Bonitatis*, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-5394. Der Vogel wird hier Entenvögeln gleich im Wasser dargestellt. Amanda K. Herrin versucht in ihrem Aufsatz herauszuarbeiten, dass bei dieser Darstellung die Nasenlöcher korrekt platziert seien, doch da sich diese realiter am Schnabelansatz befinden und im Stich wiederum auf dem Schnabel platziert wurden, erscheint mir diese Schlussfolgerung nicht korrekt. Siehe Herrin 2014, S.353–356.

<sup>22</sup> Thevet 1557, S. 91r. Thevet gibt auch an, dass er selbst einen einbalsamierten Tukan mit nach Frankreich bringt, vielleicht wird auch dieser dem König zum Geschenk gemacht.

Smith (2007, S. 86–87) verweist auf ein nicht zu Lebzeiten von Thevet veröffentlichtes Werk (*Histoire d'André Thevet de deux voyages par luy faits aux Indes Australes et Occidentales*, BnF, ms. Français 15454, Digitalisat <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061359x>), in dem Thevet angibt, dass er einen Tukanschnabel an Gessner geschickt habe sowie noch zwei weitere in seinem Kabinett in Paris verwahre. Auf fol. 91v–92r verweist Thevet auf die Tatsache, dass er zahlreiche Vogelbälge des Tukans (ergänzt also obige Aussage) in seiner Sammlung besaß, diese jedoch alle vom Ungeziefer zerfressen wurden. Dies positioniert den Schnabel als permanenten, dauerhaften Teil der Sammlung gegenüber den Bälgen als ephemeren Bestandteilen.

<sup>23</sup> Thevet 1575, S. 938r–v. Online abrufbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b862669iv/f1040.image>.

<sup>24</sup> Für eine detaillierte Analyse siehe Hupfeld 2007, S. 65–139.

<sup>25</sup> De Léry 1578, S. 175. Online abrufbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525073912/f233.item>.

Bedeutung des Namens „Toucan“ als „Feder“, was verdeutlicht, dass für die Tupinambá, die indigene Bevölkerungsgruppe, mit der de Léry in Austausch stand, das Augenmerk auf dem Vogel als Lieferant für das für sie wichtige Material Federn lag, wohingegen die aus Europa stammenden Reisenden der Zeit ihres eher auf den monströsen Schnabel, also das für sie Singuläre richteten. In der zweiten Edition von de Lérys Buch von 1580 befindet sich ein direkter Verweis auf Belons Darstellung des Schnabels, der Autor identifiziert den von Belon dargestellten Schnabel als den eines Tukans.<sup>26</sup> Der explizite Verweis auf Belons Beitrag dient zum einen dazu, de Lérys Beschreibung zu kontextualisieren, zum anderen die Arbeiten beider Autoren aufzuwerten und innerhalb eines größeren wissenschaftlichen Umfelds zu verorten.

Der Thevetsche Holzschnitt von 1575 wird von Ulisse Aldrovandi kopiert und in seinen *Ornithologiae* von 1599 publiziert.<sup>27</sup> Im zweiten dargestellten Holzschnitt bezieht sich Aldrovandi auf Gessner.<sup>28</sup> Aldrovandi hatte im Vorfeld eine aquarellierte Zeichnung auf Basis der Darstellung in Gessners Werk anfertigen lassen,<sup>29</sup> was deutlich aufzeigt, wie der transregionale Informationsfluss im 16. Jahrhundert seinen Niederschlag in den Abhandlungen der Zeit findet. Gessner bildet 1560 erstmals den Tukan in seinen *Icones avium* ab, ein Werk, das in seiner Art ähnlich den *Portraits* Belons ist.<sup>30</sup> Hier haben wir es mit einem Fantasiebild, einem Kompositbild zu tun: Wie Gessner berichtet, wird ihm von einem seiner Korrespondenten, dem Humanisten Giovanni Ferrerio, ein Tukanschnabel zugesandt, der ihm als direktes Anschauungsmaterial dienen konnte und Teil seiner privaten Sammlung war.<sup>31</sup> Der Körper hingegen beruht laut Gessner auf Thevets Beschreibungen. Der Schnabel ist dementsprechend sehr naturgetreu abgebildet, die Krallenstellung jedoch falsch, da sie sich mangels anderer Quellen an Thevets Holzschnitt orientiert.<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> De Léry 1580, S. 154–155.

Online abrufbar unter <https://archive.org/details/reizedoordebinneo3carv/page/154/mode/2up>.

<sup>27</sup> Aldrovandi 1599, S. 803, online abrufbar unter <https://amshistorica.unibo.it/26>. Die kolorierte Ausgabe des Traktats von Aldrovandi, welches in der Bologneser Universitätsbibliothek verwahrt wird, weist einen schwarzen Fleck an der Schnabelspitze auf, dieser ist in den unkolorierten Ausgaben nicht vorgesehen, siehe [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200210\\_00827.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200210_00827.html) (dies kann ebenfalls an der im Museo di Palazzo Poggi aufbewahrten Matrize des Holzschnitts abgelesen werden, siehe <https://bit.ly/3aZBkls>).

<sup>28</sup> Aldrovandi 1599, S. 802.

<sup>29</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna, Tavole di Animali, Vol. 002, c. 79, online abrufbar unter [http://moro.imss.fi.it/aldrovandi/UlisseAldrovandi\\_tavoleacquerellate.asp](http://moro.imss.fi.it/aldrovandi/UlisseAldrovandi_tavoleacquerellate.asp).

<sup>30</sup> Gessner, *Icones avium*, 1560, S. 130.

Online abrufbar unter <https://www.biodiversitylibrary.org/item/217591#page/134/mode/1up>.

<sup>31</sup> Vgl. Leu 2016, S. 190–194, zum Tukanschnabel S. 192.

<sup>32</sup> Vgl. Smith 2007, S. 87, und Durkan 1980, S. 352.

Für erste Beschreibungen des Tukans s. auch Mason 2015, S. 209. Hier wird der Aspekt des Einflusses der Holzschnitte auf Stickereien der Zeit wie die der Maria Stuart untersucht.

Bzgl. des Aspekts des metonymischen Kompositbildes und dessen Ursprünge in der Antike vgl. Margócsy 2011 und Mason 2009, S. 87–123.

Es ist dementsprechend im Panorama der Naturforscher des 16. Jahrhunderts einzigartig, dass Belon darauf besteht, allein den Schnabel abzubilden und auf ein Kompositbild, ein Pastiche, zu verzichten, sich also an den Gegebenheiten der Sammlungen und Bestände zu orientieren, die ihm zugänglich sind. Im Folgenden soll sich dem Studienobjekt selbst angenähert werden, indem zum einen die Frühformen der Präparate, die im 16. Jahrhundert zirkulierten, untersucht werden und zum anderen Belons Umgang mit diesen Gegebenheiten für seine Forschungen diskutiert werden.

### *Ein Vogelkopfs als Studienobjekt – Frühformen des Präparats*

Aufgrund der wenigen Objekte, die heute erhalten geblieben sind,<sup>33</sup> lässt sich erschließen, dass die Konservierung eines Vogels im 16. Jahrhundert nicht mit Leichtigkeit von statten ging, denn die Präparationsmethoden waren nicht ausgereift bzw. nicht auf eine lange Haltbarkeit angelegt.<sup>34</sup> In der Tat stammt das vermutlich älteste erhaltene Vogeltrockenpräparat eines Graupapageis aus den Anfängen des 18. Jahrhunderts und wird heute im Museum der Westminster Abbey verwahrt.<sup>35</sup>

So ist es interessant, dass Belon selbst eine der ersten gedruckten Beschreibungen der Vogelpräparation in seinem Vogelbuch gibt, um, wie er schreibt, die Vögel „von einem Land in das andere zu transportieren.“<sup>36</sup> Er beschreibt ein Abbalgen und Trocknen der Vögel, bei dem die Eingeweide entfernt werden, das Innere des Körpers mit Salz ausgerieben und der Körper dann mit den Füßen nach oben abgehängt wird. Auf diese Weise sollte der getrocknete Vogelbalg mit seinen Federn intakt bleiben.<sup>37</sup> Solch eine Beschreibung beweist Expertise, zeigt aber auch auf, dass dies keine Methode ist, die den Vogel für eine lange Zeit konservieren kann. Belons praktisches Vorgehen und seine Erfahrungen auf dem Gebiet – so seziierte er u.a. 1550 einen Fisch vor einer Gruppe Gelehrter in Oxford – beeinflusste dementsprechend seine schriftlichen Werke.<sup>38</sup> Wie im Folgenden am Beispiel Belons versucht wird darzulegen, sind Bilder von Vogelbälgen und toten Vögeln sowie deren Fragmente Teil des gemeinen

---

<sup>33</sup> Eine Übersicht über frühneuzeitliche Spezimina, Präparate und Fragmente von Vögeln, die in Museumsbeständen erhalten geblieben sind, liefert Steinheimer 2005.

<sup>34</sup> Vgl. Farber 1977; Schulze-Hagen/Steinheimer/Kinzelbach/Gasser 2003.

<sup>35</sup> Zusammen mit der Wachsfigur seiner Besitzerin – Frances Teresa Stuart (1647–1702), der Herzogin von Richmond und Geliebten des Königs Karl II. von England, Schottland und Irland <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/frances-teresa-stuart-duchess-of-richmond> Vgl. dazu auch Hendriksen 2019, Fußnote 18.

<sup>36</sup> Belon 1555 a, S. 8.

<sup>37</sup> Belon 1555 a, S. 8. Erwin Stresemann liefert 1923 eine gelungene Übersetzung ins Deutsche: Stresemann 1923, S. 113–114. Für weitere Präparationsmethoden und das Wissen um diese vgl. Farber 1977; Cook 2002; Schulze-Hagen/Steinheimer/Kinzelbach/Gasser 2003; Groom 2014.

<sup>38</sup> Belon 1555 b, S. 287–288; Barsi 2001, S. 20.

„wissenschaftlichen“ Bildmaterials in der Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>39</sup> Ältere Literatur beruft sich häufig auf die Hypothese, dass tote Spezimina aus den *Americae* den Anlass für eine tiefgehende Überlegung zur Konservierung von Vogelbälgen gaben; neuere Studien zeigen aber, dass es eine andauernde Tradition seit dem Mittelalter für die Präparation von Vogelkörpern gab, welche vornehmlich der Herstellung von Lockvögeln für die Falkenjagd diente.<sup>40</sup> Denkbar sind aber auch andere Gründe für die Herstellung wie die einer Jagdtrophäe oder Memoria des verstorbenen Haustiers. Dies führt zu einer Mehrfachfunktion präparierter Spezimina in Kabinetten und anderen Orten: als Objekte von ästhetischem Wert und/oder als Studienobjekt bzw. Gebrauchsgegenstand.<sup>41</sup> Die Sammlungen des 16. Jahrhunderts zeigten Bälge wie die der Paradiesvögel und Tiere in Frühformen von Dermoplastiken an prominenten Stellen, um deren Existenz zu beweisen und den Besitz eines Exemplars anzuzeigen.<sup>42</sup> Dies ist eine Idee, die Belon anspricht und seine Leserschaft animiert, ebenfalls nach seinem Beispiel unbekannte Vögel zu präparieren und in ihren Sammlungen auszustellen.<sup>43</sup> Sowohl das niedergeschriebene Wissen um den Präparationsprozess als auch immer wiederkehrende Verweise auf von ihm untersuchte Vogelbälge in seinem Werk sind als epistemische Tugenden zu werten, und dienen offensichtlich dazu, seine Glaubwürdigkeit zu steigern.<sup>44</sup>

Die Beschreibung einer Sektion und Einbalsamierung eines Tukans – und somit ein erneuter Verweis auf die Glaubwürdigkeit des Autors – findet sich im Werk des französischen Arztes Ambroise Paré (1510–1590). Der Vogel wird in der zweiten Ausgabe von Parés gesammelten Werke im 24. Buch aufgeführt, welches den Monstern und Wundern gewidmet ist, die entweder durch die Glorie oder die Wut Gottes erschaffen werden – zusammen mit dem Strauß und dem Paradiesvogel unter den „monstres volatiles“.<sup>45</sup> Wie seiner Beschreibung zu

---

<sup>39</sup> Vgl. Springer/Kinzelbach 2009.

<sup>40</sup> Vgl. Schulze-Hagen/Steinheimer/Kinzelbach/Gasser 2003.

<sup>41</sup> Vgl. Daston/Park 1998; Thimann 2015; Findlen 1994 a.

<sup>42</sup> Vgl. Thimann 2015, S. 245; Bleichmar 2011; Collet 2007, S. 332; Daston/Park 1998, S. 147–159.

<sup>43</sup> Belon 1555 a, S. 8.

<sup>44</sup> Vgl. Daston/Galison 2010, S. 39–42; Kusakawa 2019, S. 89–121.

<sup>45</sup> Paré 1579, 24. Buch, Kap. XXXVIII, online abrufbar unter [https://www.e-rara.ch/nev\\_r/content/zoom/1939036](https://www.e-rara.ch/nev_r/content/zoom/1939036).

„Thevet en sa Cosmographie dict qu’il a veu aux terres neufues vn oiseau que les sauuages appellent en leur gergon Toucan, lequel est fort monstreux & difforme, entant qu’il a le bec plus gros & plus long que tout le reste du corps. Il vit & mange de poiure, comme nos tourtes, merles & estourneaux font icy de grene de lierre, qui n’est point moins chaude que le poiure. Vn gentilhomme Prouençal en fait present d’vn au feu Roy Charles neufiesme ce qu’il ne peut faire vif, car en l’apportant mourut neantmoins le presenta au Roy: lequel apres l’auoir veu commanda à Monseigneur le Mareschal de Rets, me bailler pour l’anatomiser & embaumer à fin de le mieux cōseruer:

entnehmen ist, sollte Paré für König Karls IX. Sammlung einen toten Tukan konservieren, den Vogel ereilte aber alsbald das übliche Schicksal eines präparierten Vogels im 16. Jahrhundert – er fiel dem Insektenfraß zum Opfer. Trotz dieses Fakts mag es erst einmal verwunderlich erscheinen, dass Paré für die beige stellte Abbildung nicht auf sein eigenes Spezimen zurückgreift, sondern der Abbildung Thevets von 1575 folgt, die, wie er wahrscheinlich selbst recht gut nachvollziehen konnte, nicht korrekt war. Paré bezieht sich in seinem Werk aber an verschiedenen Stellen auf bereits „etablierte“ Holzschnitte und bildet so ein Beispiel für die wiederholte Benutzung (mit Verweis auf den Urheber) und die Mobilität von Holzschnitten im Rahmen ihrer Funktion als Mittel der visuellen Kommunikation.<sup>46</sup>

Der von Belon untersuchte Schnabel muss der Beschreibung zufolge – er wird als weiß beschrieben – von einem länger verstorbenen Vogel stammen bzw. sich in einem schlechten Konservierungszustand befunden haben, denn eigentlich ist der Schnabel des Riesentukans orange-rot gefärbt (mit Ausnahme des langgezogenen schwarzen Flecks an der Schnabelspitze und der Querbinde an der Wurzel). Hier lohnt ein Blick in weitere Sammlungen des 16. bis 18. Jahrhunderts, um das Objekt zu kontextualisieren. Im Museo di Storia Naturale dell'Università di Pisa in der Certosa in Calci werden heute zwei Vogelschädel eines Schildschnabels (*Rhinoplax vigil*) sowie eines Rhinozerosvogels (*Buceros rhinoceros*) verwahrt, die aus der Sammlung der Galleria dei Giardino dei Semplici in Pisa stammen, welche vor allem unter Ferdinand I. de' Medici (1549–1609) an Bedeutung gewann. Beide Exemplare wurden von Aldrovandi in seiner Zeichnungssammlung und in seinen gedruckten Werken dokumentiert und folgen so dem Darstellungsmodus Belons, wobei Aldrovandi den skelettierten Schädel des Schildschnabels als Phönixcranium identifizierte.<sup>47</sup> Die handkolorierten Zeichnungen weisen eine der natürlichen Färbung der Vogelköpfe ähnliche Kolorierung auf, sodass davon ausgegangen werden muss, dass in beiden Fällen die Objekte einen guten Konservierungszustand aufwiesen bzw. im Fall des

---

toutesfois bien tost apres se putrefia. Il estoit de grosseur & plumage à vn Corbeau, reste que le bec estoit plus grand que le reste du corps de couleur iaunastre transparent, fort leger, & dentelé en maniere de scye. le le garde comme vne chose quasi monstreuse. La figure duquel t'est icy representé.”

<sup>46</sup> Vgl. Moran 2017.

<sup>47</sup> Rhinozerosvogel (bei Aldrovandi noch als getrockneter Vogelkopf): Aldrovandi 1599, S. 804–805; Tavole Vol. 006-2 Animali, c. 92 und 93; Schildschnabel (bei Aldrovandi bereits als Knochenpräparat): Aldrovandi 1599, S. 833; Tavole Vol. 002 Animali, c. 86. Vgl. Olmi 2009 und Matteoli/Ugolini 1980. Die Sammlung wird ebenfalls von Frank D. Steinheimer erwähnt, der aber nicht den Bezug zur Sammlung der Medici und zu Aldrovandi herstellt, siehe Steinheimer 2005, S. 53.

womöglich getrockneten Rhinozerosvogelkopfes zwei Zeichnungen zu verschiedenen Momenten der Aufbewahrung der Objekte angefertigt wurden.<sup>48</sup>



Abb. 3: Schnabel eines Bunttukans aus der Sammlung Lazzaro Spallanzanis, 18. Jh. (?)

In Reggio Emilia befindet sich ein vermutlich aus dem 18. Jahrhundert stammender Schnabel eines Bunttukans (*Ramphastos dicolorus*, Abb. 3) der Sammlung Lazzaro Spallanzanis (1729–1799).<sup>49</sup> Dieser Schnabel weist eine bräunliche Färbung auf. Eigentlich sollte der überwiegende Teil des Schnabels des Bunttukans grünlich bis gelbgrünlich sein, was aufzeigt, wie stark die konservierten Objekte vom lebenden Objekt variieren, denn nackte Hautstellen, Beine und Schnabel verlieren nach dem Tod im Gegensatz zu den Federn ihre natürliche Farbe; sie werden in der heutigen Präparationspraxis häufig nachträglich koloriert.<sup>50</sup> Das Beispiel aus Reggio Emilia zeigt auf, dass die Farbigkeit des Schnabels, wie von Belon beschrieben, durchaus korrekt sein

kann. Die Beschreibung und Klassifizierung eines Spezimens anhand der Farben, wie sie damals vor allem für das Federkleid üblich war, stieß auch bei der Beschreibung des Schnabels offensichtlich schnell an ihre Grenzen.<sup>51</sup> Ein Umstand, der klar macht, wie schwierig ein „Studium der Natur“ war, sofern das einzige zur Verfügung stehende Studienmaterial tote/präparierte Spezimina oder Fragmente ebendieser waren. Was das Beispiel des Tukanschnabels ebenfalls augenscheinlich macht, ist die Tatsache, dass nicht nur die

---

<sup>48</sup> Letzterer Hinweis stammt von Smith 2007, S. 91. Wie Smith auch ausführt, stammen beide Zeichnungen laut Aldrovandis Beschreibung von Augenzeugen, die den Vogel bei der Schlacht von Lepanto 1571 gesehen haben wollen – er soll dort erlegt worden sein – und ihm dann die Zeichnungen zukommen ließen (in der Tat sind die beiden in Bologna verwahrten Zeichnungen eingeklebt, was auf eine Zusendung hinweist). Dies würde den Vogelkopf auch als eine Art Jagdtrophäe deklarieren.

<sup>49</sup> Ursprünglich handelte es sich um Spallanzanis eigene private Kabinettsammlung. Nach seinem Tod wurde diese von seinem Bruder an die Stadtverwaltung von Reggio Emilia verkauft und wird heute im Stadtmuseum ausgestellt. Neben den Schnäbeln befinden sich Vogelpräparate in den Vitrinen, so zum Beispiel auch ein Falke in Jagdhaltung und mit Falkenhaube. Die Vogelobjekte und -präparate stammen vornehmlich von den Reisen des Forschers nach Marseille (1781) und Konstantinopel (1785), wo er zahlreiche Kontakte mit Sammlern vor Ort knüpfte. Zur Sammlung Spallanzani und deren Geschichte siehe Spallanzani 1994; Spallanzani 1985, S. 12, 20–33; Castellani/Spallanzani 1990, S. 164.

<sup>50</sup> Siehe Helbig/Heck 2012, S. 52–53.

Wie mir Silvia Chicchi von den Musei Civici in Reggio Emilia mitteilte, sind beide Objekte des Museums sehr wahrscheinlich mit Schellack behandelt worden, was ihre heutige bräunliche Verfärbung erklären würde.

<sup>51</sup> Vgl. Freedberg 1994; Freedberg 2002.

Konservierung der verderblichen Partien des Vogels ein Problem darstellt, sondern auch die *Hardware* wie der Schnabel. Das Präparat als solches, welches eine Vielzahl von Formen annehmen kann, darunter fallen Knochen, Schädel, mumifizierte (Tier-)Körper und Feuchtpräparate etc. weist also eine Fülle von Problematiken auf, die Forscher, aber gleichzeitig auch Künstler und Sammler hinsichtlich Beschreibung, Abbildungsprozess und Einordnung beschäftigten.<sup>52</sup> In der ersten deutschen Museumslehre von Samuel Quiccheberg (1529–1567), den *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* von 1565, werden Tierpräparate in einem in fünf Sektionen aufgeteilten System in die dritte Klasse zu den *naturalia* (neben *artificialia* und *scientifica*) gezählt, und hier ist es wichtig anzumerken, dass es laut Quiccheberg am dienlichsten für eine Sammlung sei, das Tier ganz zu besitzen (als Dermoplastik oder Balg), oder als Abguss oder Nachbildung, wenn nicht möglich, seien auch Teile davon wie „Hörner, Schnäbel, Zähne ...“ nützlich, danach folgen schließlich Skelette.<sup>53</sup> Belons Tukankopf würde in dieser Reihung also zur zuletzt genannten Gruppe zählen.

Rheinberger spricht im Kontext des ‚wissenschaftlichen‘ Bildes von Präparaten als ‚Bilder‘ ihrer selbst, sie fungieren demnach als *materielle Metonymien*.<sup>54</sup> An sich bildet das Präparat als solches nichts ab, sondern wird erst in seiner Funktion der Demonstration von etwas Bestimmtem, das ihm von einem Kollektiv zugesprochen wird, mit einer Bedeutung aufgeladen. Wenn man so will, bedeutet dies für den hier untersuchten Vogelkopf, dass er, wie Belon selbst betont, an sich nutzlos ist, aber im Gesamtkonzept der Kabinette und schließlich auch seines Buches eine bestimmte Bedeutung erhält bzw. zugesprochen bekommt. Das Präparat ist, um erneut mit Rheinberger zu sprechen, ein ‚geronnenes Zwischending‘, ein Objekt, welches der Forschung dient, doch von endlicher Dauer und Nutzen für die Forschung selbst ist.<sup>55</sup> Ganz besonders interessant im Hinblick auf den Tukankopf – denn bei abgebildetem Objekt ist eindeutig ein Teil des Schädels und nicht nur der Schnabel, wie im Sprachgebrauch Belons und der Zeit reduziert, zu sehen – ist Gombrichs Idee des Präparats als „Faksimile-Duplikat“, welches als persönlicher Beitrag des Taxidermisten/Präparators durch Selektieren und Modifizieren des Kadavers zu sehen ist. Für Gombrich ist dies also kein Abbild im eigentlichen Sinn. Wie originalgetreu generell die Repräsentation auch sein mag, um die visuellen Informationen zu transportieren, der Prozess des Selektierens wird immer aufzeigen, welche Elemente für den Macher des Artefakts und schließlich im Falle Belons des

---

<sup>52</sup> Vgl. Rheinberger 2003, S. 10.

<sup>53</sup> Quiccheberg 2000, S. 54–57. Siehe auch Maxwell 2014.

<sup>54</sup> Vgl. Rheinberger 2003, S. 10. Einen Überblick über die animale Präparation liefert Ráček 1990.

<sup>55</sup> Rheinberger 2009, S. 138.

‚wissenschaftlichen‘ Bildes relevant sind.<sup>56</sup> Dies bedeutet also auch, dass Objekt, Bild und Verständnis darüber nur dann funktionieren, wenn der Betrachter, in diesem Fall also Sammler und Naturforscher, in diesem Sehen geschult ist. Eine wissenschaftliche Gemeinschaft, so Daston, kommuniziert erfolgreich, wenn es einen Konsens über den Code der epistemischen Tugenden gibt, die solche Objekte und Bilder (neben den sprachlichen Parametern) betreffen.<sup>57</sup>

Ein Beispiel dieses (angestrebten) Konsenses kann also der Belon zur Verfügung stehende Vogelkopf sein. Bei genauerer Betrachtung des Holzschnitts fällt auf, dass die leere Augenhöhle des Vogelkopfs aufgrund seines getrockneten Zustands eingefallen und verzerrt wirkt, die Darstellung weist keinerlei Versuch der „Belebung“ des toten Tieres auf. Gerade die Augen bilden beim modernen Präparat eine Schlüsselstelle und müssen möglichst lebensecht nachgestellt werden.<sup>58</sup> Dies scheint aber nicht im Fokus der Abbildung des Tukans in Belons Buch zu sein. Der Aspekt des toten Vogels wird durch eine solche Darstellung geradezu forciert und kann durchaus mit anderen, gleichzeitig bzw. kurz vorher entstehenden Bildtypen wie dem der Stilleben mit Jagdbeute in Verbindung gebracht werden. Dabei spielt der soeben erlegte Vogel als Sujet eine tragende Rolle. Eine der prominentesten und frühesten Darstellungen der Frühen Neuzeit findet sich in Jacopo de' Barbaris Darstellungen toter Rebhühner.<sup>59</sup> In diesem Kontext sollte auch der Aspekt der Jagdtrophäe, also das Aufbewahren von Köpfen bzw. anderen Tierfragmenten beachtet werden und in dem hier untersuchten Zusammenhang genauer betrachtet werden.<sup>60</sup> Die Eroberung der sogenannten Neuen Welt, in diesem Falle also Mittel- und Südamerikas, konnte durch Objekt- und schließlich Bild-Trophäen visualisiert und einer breiten Leserschaft zugänglich gemacht werden. Allerlei Federgetier, lebendig oder tot, Fragmente der Tiere, Federschwingen sowie Federschmuck (Umhänge, Kopfschmuck) etc. waren im Umlauf und wurden den Fürsten Europas zum Geschenk gemacht.<sup>61</sup> Der Tukan diente in diesem Sinne als Symbol für die Eroberung. Neben der Wissensgenese durch die Abbildung und Verbreitung in verschiedenen Medien legte man gleichzeitig auch darüber Zeugnis ab, den neuen Kontinent tatsächlich gesehen und bereist zu haben. Im Folgenden soll in aller Kürze eine

---

<sup>56</sup> Vgl. Gombrich 1972, S. 88.

<sup>57</sup> Vgl. Daston 2005, S. 118; siehe auch Daston/Galison 2010, S. 39–42.

<sup>58</sup> Vgl. Helbig/Heck 2012.

<sup>59</sup> Totes Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen, 1504, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek, München, Inv.Nr. 5066. Online abrufbar unter <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/jWLpZYX4KY> und die im British Museum verwahrte aquarellierte Tuschezeichnung eines Rebhuhns (Inv.Nr. 5264-23.1928-3-10-103, online abrufbar unter [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_SL-5264-23](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5264-23)).

<sup>60</sup> Vgl. Koreny 1985, S. 40–51. Bei Conrad Gessner wurde der Aspekt der Abbildung von toten Vögeln bereits eingehend untersucht, vgl. Springer/Kinzelbach 2009.

<sup>61</sup> Karen Wonders spricht hier von „trophies of travel“, siehe Wonders 1993, S. 419.

ähnliche Bildgeschichte eines anderen „Exoten“ ausgerollt werden, um mögliche Parallelen in der Bildgenese auszuloten.

### *Ein Tête-à-Tête zwischen Tukan und Walross – Parallelen der visuellen Kommunikation?*

Wie bereits dargelegt, haben wir es mit einem frühen Präparat eines Vogelfragments zu tun. Dieses erinnert in seiner Form an den eingesalzenen Kopf des damals ebenso exotischen, weil seltenen Walrosses, der 1520 vom norwegischen Erzbischof Erik Walkendorf (1465–1522) an Papst Leo X. (1475–1521) nach Rom gesendet wurde. Zuvor wurde er 1519 im Straßburger Rathaus als „cetus dentatus“ ausgestellt und sollte einen männlichen Wal repräsentieren.<sup>62</sup> Ebendieser Kopf bzw. Darstellungen nach Walrossköpfen wurden im 16. Jh. mehrmals bildlich reproduziert. Zunächst und wahrscheinlich in seiner bekanntesten Form, als Zeichnung von Albrecht Dürer (1471–1528) und mit Dürers Beschreibung versehen: „1521 / Das dosig thÿr van dem jch do das hawbt / contrefett hab ist gefangen worden / jn die niderlendischen see vnd / was XII ellen lang / brawendisch mit für fussen“.<sup>63</sup> Der beigestellte Text konstatiert, dass Dürer das Tier selbst auf seinen Reisen in die Niederlande gesehen habe. Zudem ist aber zu beachten, dass sein Schüler Hans Baldung Grien (1484/85–1545) im 1513/14 in Augsburg gedruckten und in den folgenden Jahren mit Randzeichnungen ausgeschmückten Gebetbuch des Maximilian I. (1459–1519) eine Darstellung anfertigte, die der Zeichnung Dürers sehr ähnelt, doch ein fantastisches Wasser-Tier darstellt, auf dem ein Knabe reitet.<sup>64</sup> Diese Zeichnung des Wassergeschöpfes wiederum ist verblüffend ähnlich der Darstellung des Walrosses, die Conrad Gessner rund 40 Jahre später im vierten Buch seiner *Historiae Animalium* von 1558 abdrucken lässt, wobei er darauf hinweist, dass diese wohl auf einem Pastiche beruht und nur der Kopf nach dem Schädel eines Walrosses erstellt wurde. Der Rest des Körpers beruht auf Mutmaßungen oder einem Bericht.<sup>65</sup> Es ist sehr

---

<sup>62</sup> Vgl. Seaver 1996.

<sup>63</sup> Inv.Nr. Sloane 5261–5267. Online abrufbar unter [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_SL-5261-167](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5261-167).

<sup>64</sup> Besançon, Res. 67.633, fol 03v., reproduziert in Lange-Krach 2017, Bildband, S. 162 und online abrufbar unter <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00107790/images/index.html?seite=156&fip=193.174.98.30>.

<sup>65</sup> Gessner 1558, S. 249:

„Pedes in hoc pisce expressi non placent;  
quanquam pietura etiam illa (...) pedes  
ostendit, sed in ea caput tantum ad  
skeleton ueri capitis factum audio,  
reliquum corpus ex coniectura aut  
narratione adiectum.“ Online abrufbar unter <https://www.e-rara.ch/zuz/content/zoom/5356558>.

Die Vorzeichnung für den Gessnerschen Holzschnitt wurde kürzlich von Florike Egmond in zwei Alben in der Amsterdamer Universitätsbibliothek aufgefunden, siehe Egmond 2018, S. 148. Neben dieser Darstellung des Walrosses zeigt Gessner noch eine weitere, die aus Olaus Magnus' 1555 publizierten *Historiae de gentibus septentrionalibus* stammt bzw. bereits 1539 in seiner *Carta Marina* zu sehen ist.

wahrscheinlich, dass sich Hans Baldung in Straßburg aufhielt, als der präparierte Walrosskopf bzw. das Bild und die Beschreibung gezeigt wurde.<sup>66</sup> Außerdem ist davon auszugehen, dass Griens Zeichnung im Gebetbuch zwischen 1518 und 1519 entstanden ist.<sup>67</sup> Da Dürers Zeichnung später datiert ist, kann vermutet werden, dass Griens Zeichnung der seines Meisters vorausgeht. Die raren Walrösser stellten vor allem wegen ihrer Zähne ein beliebtes Sammelobjekt in Wunderkammern dar – es ist demnach denkbar, dass zu Dürers und Baldungs Zeiten mehrere Objekte im Umlauf waren oder aber ein und dasselbe Präparat und dessen Zeichnung als Vorlage für beide Künstler diente.<sup>68</sup> Die Darstellung des Gessnerschen Holzschnitts kann als wohl imaginiertes, von der Decke hängendes Präparat auf dem Frontispiz des Inventars zu Ferrante Imperatos Sammlung in Neapel von 1599 wiederentdeckt werden.<sup>69</sup> Hier verschmelzen eindeutig die Grenzen zwischen Objekt, Präparat und Bild.

Dieser kurze Abriss sollte aufzeigen, dass die Betrachtung eines Präparats oder eines Fragments eines seltenen Tieres im 16. Jahrhundert damit einherging, dieses (schnellstmöglich) abzeichnen zu lassen. Wie der Fall des Straßburger Walrosses zeigt, war dieses, ähnlich wie das Dürersche Rhinoceros, maßgebend für die Verbreitung des (visuellen) Wissens um das Tier, auch wenn das Wissen um das Panzernashorn und dessen Darstellung bald überholt waren. Das Kopieren eines von der wissenschaftlichen Gemeinschaft akzeptierten Bildes war eine übliche Praxis.<sup>70</sup> Im Falle des hier fokussierten Tukanschnabels ist dies neben der Dokumentation des Objekts als solches auch von weiterem Interesse, da, wie oben bereits erwähnt, die Verfassung und Farbigkeit des Schnabels mit der Zeit abnimmt. Interessant ist deswegen abschließend ein Blick in eine Zeichnungssammlung des 16. Jahrhunderts.

---

Gessner nimmt in seinem Text auch einen direkten Bildvergleich zwischen beiden Darstellungen vor, wobei Gessner, trotz der oben bereits angedeuteten Probleme, die Straßburger Darstellung favorisiert. Gessner publiziert auch einige deutsche Verse, die der Darstellung beigelegt gewesen sein sollen, die im Straßburger Rathaus ausgestellt war, siehe Gessner 1558, S. 250.

<sup>66</sup> Margócsy 2011, S. 81, Fußnote 62 verweist darauf, dass Baldung Mitglied des Stadtrats war und dass Gessner betont, dass das Bild („pictura .... in panno expressa“) im Straßburger Rathaus gezeigt wurde. Weitere Recherchen sind nötig, um eine etwaige Zuordnung der Gessnerschen Zeichnung zu ermöglichen, vgl. Egmond 2013, S. 162–164 und weiterführende Literatur.

<sup>67</sup> Die Zahlungen wurden spätestens 1519 nach dem überraschenden Tod des Kaisers eingestellt, die Arbeiten nicht ganz abgeschlossen. Siehe Lange-Krach 2018 und 2017, Textband, S. 13–30. Diese Neudatierung würde Margócsy widersprechen.

<sup>68</sup> Siehe hierzu Borchert 2010; Bartrum 2002.

<sup>69</sup> Der Kupferstich ist in Ferrante Imperato: *Dell'Historia Naturale*, Neapel 1599 abgebildet und kann online konsultiert werden: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/183177#page/10/mode/iup>. Siehe zur Bild- und Wissensgeschichte des Walrosses (hier auch der Hinweis auf Ferrante Imperato, jedoch wird die Darstellung als Wandmalerei gewertet, dem ich widersprechen möchte): Ogilvie 2006, S. 231–243. Paré wird Gessners Holzschnitt auch in seiner Liste der Monster und Wunder aufnehmen, und zwar als Meerelefant, siehe [https://www.e-rara.ch/nev\\_r/content/zoom/1939021](https://www.e-rara.ch/nev_r/content/zoom/1939021).

<sup>70</sup> Vgl. Rößler 2013, S. 235–237.



Abb. 4: Anonym, Tukanschnabel, ca. 1554-1564

#### *Animales Präparat und visuelle Darstellungen als Gesamtheit des naturdokumentarischen Bildes*

Bei einem Vergleich des Belonschen Holzschnitts mit der aquarellierten Zeichnung eines Tukanschnabels eines anonymen Künstlers (Abb. 4), die sich heute in der New-York Historical Society befindet,<sup>71</sup> lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit oder zumindest eine ähnliche Form der Abbildungsweise zum Belonschen Holzschnitt erkennen, denn ebenso wie in Belons Holzschnitt wird ein Tukankopf abgebildet, der konserviert scheint. Die Zeichnung ist Teil eines Korpus, welches aus vier Alben mit 215 Aquarellen besteht, die zwischen 1552 und 1568 datiert wurden und einer in Lyon und Genf ansässigen Künstlergruppe um Pierre Vase (auch als Cruche oder Eskrich bekannt, 1518/20–nach 1590) zugeordnet wurden. Einige Zeichnungen können als Vorlagen für Gessners Vogeltraktat gedeutet werden.<sup>72</sup> Gessner wird den Vogel, wie oben erwähnt, aber erst 1560 in sein Werk aufnehmen. Ob die Zeichnung tatsächlich mit Gessners Holzschnitt in Verbindung steht, lässt sich bis dato nur vermuten. Bei Betrachtung des Gessnerschen Holzschnitts fällt aber auf, dass sich Zeichnung und Druck sehr ähneln, eine Orientierung an der Zeichnung des Schnabels scheint durchaus möglich. Aufgrund der Schwierigkeit der Datierung der New Yorker Zeichnung und der Tatsache, dass, wie bereits bei Belon erwähnt, viele Tukanschnäbel im Umlauf sind, kann nicht gesichert werden, ob es sich hier um die Vorlagenzeichnung nach dem oben erwähnten Schnabel im Besitz Gessners handelt.

<sup>71</sup> Inv. no. 1889.10.4.51.

<sup>72</sup> Vgl. Olson/Mazzitelli 2007 und Olson 2015.

Die handschriftliche Notiz in lateinischer Sprache unterhalb des Schnabels widerspricht Belons These, dass es sich hier um einen Wasservogel handele. Wie bei Belon wird auf die Tatsache des fehlenden Vogelkörpers verwiesen, doch wird der „monströse“ Schnabel einer „Pica indica“, also einer elster- oder spechtähnlichen Art zugeschrieben.<sup>73</sup> Somit folgt der beige gestellte Text den Beobachtungen Gessners. Beim Vergleich der Darstellungen ist zu beachten, dass Belon in seinem Traktat die weiße Färbung des Großteils des Schnabels beschreibt, eine Tatsache, die auch in der (Nicht-)Kolorierung einiger handkolorierter Ausgaben seinen Niederschlag findet, wohingegen die Zeichnung eine eher originalgetreue Wiedergabe des gelblich-orangen Schnabels aufweist.<sup>74</sup>

Eben diese goldgelbe Färbung des Schnabels erwähnt Aldrovandi in seinem Werk von 1599 und diese schlägt sich auch in einer der handkolorierten Darstellungen nieder (sowie auch in den *Tavole*, die als Vorlagenzeichnungen für die Holzschnitte gedient hatten).<sup>75</sup> Im Text gibt Aldrovandi an, dass er einen Schnabel von einem seiner Schüler erhalten habe, er verweist ausdrücklich darauf, nicht den ganzen Vogel nach dem Leben abbilden zu können.<sup>76</sup> Darüber hinaus findet sich in der handschriftlichen Übersetzung des Belonschen Traktats durch Aldrovandi eine Zeichnung des Belonschen Holzschnitts des Tukans. Da diese Tuschezeichnung zusammen mit der (ebenfalls in der Zeichnungssammlung vorhandenen) Kopie der bekannten Mensch-Vogel-Gegenüberstellung die einzige Kopie nach Belonschem Holzschnitt im Manuskript darstellt, wird klar, wie wichtig diese spezielle Darstellung des Tukankopfes für Aldrovandis Œuvre gewesen sein musste.<sup>77</sup> Die oben bereits angesprochenen Zeichnungen und Darstellungen nach Kopffragmenten in Aldrovandis Werken legen darüber Zeugnis ab. Die Darstellungsform eines notgedrungenen *pars pro toto*, welches im Falle des Tukankopfes Einzug in die Welt der gedruckten ornithologischen Abhandlungen erhält, nimmt bei Belon seinen Anfang und wird von Aldrovandi weitergeführt. Es handelt sich um eine Praxis der Darstellungsform, welche von der wissenschaftlichen Gemeinschaft akzeptiert wurde, da sie bereits seit dem Mittelalter aus dem Bereich der Botanik bekannt war und nun auch für

---

<sup>73</sup> „En tibi monstrosi, lector, miracula rostri: / Si mihi tota foret Indica pica, darem.“ (Übersetzung der Autorin: „Hier, dir Leser, die Wunder eines monströsen Schnabels: / Wenn mir alles wäre, würde ich Indische Elster geben.“

(Olson/Mazzitelli 2007, S. 514 lesen fälschlicherweise „similis“)

<sup>74</sup> Eine in der Lyoner Stadtbibliothek verwahrte handkolorierte Ausgabe des Belonschen Werks weist eine gelbe Farbgebung für den Schnabel auf, widerspricht somit also dem im Text vorgegebenen Farbschema. Zwei Ausgaben in der Pariser Nationalbibliothek weisen eine leicht gelbliche Lavierung auf.

<sup>75</sup> Aldrovandi 1599, S. 801–803; *Tavole* Vol. 002 Animali, c. 79; darüber hinaus befindet sich auf c. 147 eine weitere Tukandarstellung.

<sup>76</sup> Aldrovandi 1599, S. 801.

<sup>77</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. Aldrovandi 55/III.

zoologische Darstellungen herangezogen wurde.<sup>78</sup> So ergibt sich folglich neben der Darstellung „nach dem Leben“<sup>79</sup>, der Darstellung nach einem toten Exemplar und der Kompositdarstellung auch die Repräsentation eines Fragments wie dem Schädel oder dem Schnabel. Letztere stellt keineswegs die beliebteste dar, da es doch für einen Sammler und für den Naturforscher von größerem wissenschaftlichen Nutzen ist, ein „vollständiges“ Exemplar eines raren Objekts zu besitzen und zu beschreiben.<sup>80</sup> Bis dahin wird aber aus der naturdokumentarischen Bild- und Wissenschaftspraxis heraus mit Fragmenten bzw. Kompositdarstellungen gearbeitet, die Hypothesen erlauben.



*Abb. 5: Piemonteser Taxidermist (?), Tukan, 1600–1630*

Eine Zwischenform zwischen Präparat, Zeichnung und Artefakt, eine ganz besondere Form des „geronnenen Zwischendings“ stellt das auf Anfang des 17. Jahrhunderts datierte Album mit 18 Federbildern in der Biblioteca Reale in Turin dar, das auch die Darstellung eines Tukans beinhaltet (Abb. 5). Das Album war in der Galerie Karl Emanuels I. von Savoyen (1562–1630) aufbewahrt und Teil seiner umfangreichen enzyklopädischen Sammlung. Hier wird der Vogel, der, wie von de Léry beschrieben, „Feder“ genannt wird und dessen Zunge nach Oviedo ebenfalls eine Feder sein soll, wirklich aus Federn nachgebildet. Als Vorlage für das Federbild des Tukans dient Aldrovandis Darstellung nach Gessner, obwohl ein wesentliches Detail abgeändert wurde – die Darstellung der

Krallen wurde berichtigt. Schnabel, Augen und Beine sind mit Tempera gemalt, der Rest des Körpers mit Vogelfedern besetzt. Da die Federbilder stark von Insekten befallen und deshalb nur schlecht erhalten sind,<sup>81</sup> ereilte sie ein ähnliches Schicksal wie die ephemeren Vogelbälge, mit denen Belon und seine Zeitgenossen hantierten.

<sup>78</sup> Vgl. Egmond 2017, S. 164–191, hier vor allem S. 186–191.

<sup>79</sup> Vgl. Kleiter 2020; Felfe 2019; Felfe 2015, S. 77–111; Swan 1995; Parshall 1993. Zum selben Thema bei Jacopo Ligozzi siehe Thimann 2015.

<sup>80</sup> Siehe Findlen 1994 b, S. 221.

<sup>81</sup> Vgl. Passerin d’Entrèves 2016.

### *Schluss*

Der Tukan ist in den Beschreibungen und Darstellungen des 16. Jahrhunderts ein Vogel, der Feder und Schnabel ist. Was er aber nicht ist, ist ein Vogel in seinem Gesamtbild. Dazu fehlten zum einen wichtige Informationen, die in ihrer Vollständigkeit erst Ende des 18. Jahrhunderts gesammelt und im Sinne der heutigen Ornithologie geordnet werden konnten. Zum anderen spielt auch das Vorgehen der wissenschaftlichen Gemeinschaft, der Umgang mit dem Objekt selbst, dem Bildmaterial und die Suche nach dem „wahren“ Objekt und Bild eine tragende Rolle. Belons Beitrag zu dieser Wissens- und Bildgenese ist ein Puzzleteil der Gesamtheit des naturdokumentarischen Bildes des 16. Jahrhunderts, das hier in Auszügen am Beispiel des Tukans aufgezeigt werden sollte. Das Sammelobjekt des Schnabels bzw. der präparierte Vogelkopf als Frühform des Präparats, welcher als wertvolles Handelsgut dank seiner *beauté* und ‚Monstrosität‘ nach Europa kam, sowie die Federn und die daraus hergestellten Produkte des Vogels hielten Einzug in die Kabinette an den europäischen Höfen und bei weiteren Sammlern. Die von Belon geschilderte Präparationstechnik des Abbalgens und Trocknens eines Vogels zeigt zum einen, dass diese Technik zur Zeit der Entdeckungen für den Transport von exotischen Vögeln bzw. ihren Überresten sehr gefragt ist und Belon, wie andere Forscher der Zeit auch, ein Experte auf seinem Gebiet ist. Zum anderen verweist sie aber auch auf die Problematik, dass diese noch nicht ausgereifte Technik keine dauerhaften, weil ungezieferresistenten Präparate liefern kann. Das visuelle Material des Tukans, von der Zeichnung über den Holzschnitt bis zur Hybridform des Federbildes und zu Fragmenten in den Sammlungen der naturhistorischen Museen, legt davon Zeugnis ab.

## **Literaturverzeichnis**

**Aldrovandi 1599:** Ulisse Aldrovandi: *Ornithologiae hoc est De aibus historiae libri 12. ... Cum indice septendecim linguarum copiosissimo*. Bologna 1599.

**Barsi 2001:** Monica Barsi: *L'énigme de la chronique de Pierre Belon. Avec édition critique du manuscrit Arsenal 4651*. Mailand 2001.

**Bartrum 2002:** Giulia Bartrum (Hrsg.): *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*. Katalog zur Ausstellung des British Museum London. London 2002, S. 208–209, Kat.Nr. 153.

**Belon 1555 a:** Pierre Belon: *L'Histoire de la nature des oyseaux, avec leurs descriptions et naïfs portraits retirez du naturel*. Paris 1555.

**Belon 1555 b:** Pierre Belon: *La Nature et diversité des poissons*. Paris 1555.

**Belon 1557:** Pierre Belon: *Portraits d'oyseaux, animaux, serpens, herbes, arbres, hommes et femmes d'Arabie et d'Égypte....*Paris 1557.

**Belon 1997:** Pierre Belon: *L'Histoire de la Nature des Oyseaux. Fac-similé de l'édition de 1555 avec introduction et notes par Philippe Glardon*. Hrsg. von Philippe Glardon. Genf 1997.

**Bleichmar 2011:** Daniela Bleichmar: *Seeing the World in a Room: Looking at Exotica in Early Modern Collections*. In: Daniela Bleichmar/Peter C. Mancall (Hrsg.): *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia 2011, S. 1–30.

**Borchert 2010:** Till-Holger Borchert (Hrsg.): *Van Eyck bis Dürer, Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*. Katalog zur Ausstellung des Groenigemuseums Brügge. Stuttgart 2010.

**Castellani/Spallanzani 1990:** Carlo Castellani/Mariafranca Spallanzani (Hrsg.): *Lazzaro Spallanzani. Pagine scelte dalle opere*. Reggio Emilia 1990.

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

**Cook 2002:** Harold J. Cook: *Time's Bodies: Crafting the Preparation and Preservation of Naturalia*. In: Pamela H. Smith/Paula Findlen (Hrsg.): *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*. New York/London 2002, S. 223–247.

**Daston/Park 1998:** Lorraine Daston/Katherine Park: *Wonders and the Order of Nature: 1150–1750*. New York 1998.

**Daston 2005:** Lorraine Daston: Bilder der Wahrheit, Bilder der Objektivität. In: Jörg Huber (Hrsg.): *Einbildungen*. Wien 2005, S. 117–153.

**Daston/Galison 2010:** Lorraine Daston/Peter Galison: *Objectivity*. New York 2010.

**Delaunay 1922–1925:** Paul Delaunay: L'aventureuse existence de Pierre Belon. In: *Revue du seizième siècle* IX.1922, S. 251–268; X.1923, S. 1–34, S. 125–47; XI.1924, S. 30–48, S. 222–32; XII.1925, S. 78–97, S. 259–68.

**De Léry 1578 :** Jean de Léry: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*. La Rochelle 1578.

**De Léry 1580:** Jean de Léry: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*. Genf 1580.

**Durkan 1980:** John Durkan: Giovanni Ferrerio, Gesner and French Affairs. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 42.2 (1980), S. 349–360.

**Egmond 2013:** Florike Egmond: A collection within a collection. Rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter. In: *Journal of the History of Collections*, 25.2 (2013), S. 149–170.

**Egmond 2017:** Florike Egmond: *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500–1630*. London 2017.

**Egmond 2018:** Florike Egmond (Hrsg.): *Conrad Gessners "Thierbuch". Die Originalzeichnungen*. Darmstadt 2018.

**Enenkel 2007:** Karl A. E. Enenkel: Zur Konstituierung der Zoologie als Wissenschaft in der Frühen Neuzeit: Diskursanalyse zweier Großprojekte (Wotton, Gesner). In: Karl A.E. Enenkel und Paul J. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and Visual Arts*. Leiden/Boston 2007, S. 15–74.

**Faber 1628:** Johannes Faber: *Animalia Mexicana descriptionibus scholijsq. exposita. Thesauri rerum medicarum Novae Hispaniae, seu plantarum, animalium, mineralium Mexicanorum historiae Francisci Hernandi... et Nardi Antonii Recchi... primi tomi pars*. Rom 1628

**Farber 1977:** Paul Lawrence Farber: The Development of Taxidermy and the History of Ornithology. In: *Isis* 68.4 (1977), S. 550–566.

**Felfe 2015:** Robert Felfe: *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin 2015.

**Felfe 2019:** Robert Felfe: 'Naer het leven': between imagegenerating techniques and aesthetic mediation. In: Thomas Balfe/Joanna Woodall/Claus Zittel (Hrsg.): *Ad vivum? Visual materials and the vocabulary of life-likeness in Europe before 1800*. Leiden 2019, S. 44–88.

**Findlen 1994 a:** Paula Findlen: Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750. In: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*. Opladen 1994, S. 191–207.

**Findlen 1994 b:** Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley u.a. 1994.

**Françoço 2016:** Mariana Françoço: Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe. In: Anne Gerritsen/Giorgio Riello (Hrsg.): *The Global Lives of Things. The material culture of connections in the early modern world*. London 2016, S. 105–127.

**Freedberg 1994:** David Freedberg: The Failure of Colour. In: John Onians (Hrsg.): *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich*. London 1994, S. 245–62.

**Freedberg 2002:** David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*. Chicago/London 2002.

**Freeland/Corones 2000:** Guy Freeland/Anthony Corones (Hrsg.): *1543 and All That. Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific-Revolution*. Dordrecht/Boston/London 2000.

**Garcia/Martin 2013:** Géraldine Garcia/Pierre Martin: Le Toucan. Un bec amigu. In: Dominique Moncond'huy (Hrsg.): *La licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités. Katalog der Ausstellung des Musée Sainte-Croix/Espace Mendès-France Poitiers*. Montreuil 2013, S. 300–301.

**Gessner 1558:** Conrad Gessner: *Historiae animalium liber IIII. qui est de piscium & aquatiliu animantium natura*. Zürich 1558.

**Gessner 1560:** Conrad Gessner: *Icones avium omnium, quae in historia avium Conradi Gesneri describuntur....* Zürich 1560.

**Gombrich 1972:** Ernst H. Gombrich: The Visual Image. In: *The Scientific American* 227.3 (1972), S. 82–97.

**Hupfeld 2007:** Tanja Hupfeld: *Zur Wahrnehmung und Darstellung des Fremden in ausgewählten französischen Reiseberichten des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007.

**Groom 2014:** Angelica Groom: Collecting Zoological Rarities at the Medici Court: Real, Stuffed and Depicted Beasts as Cultural Signs. In: Andrea Gáldy/Sylvia Heudecker (Hrsg.): *Collecting Nature*. Newcastle upon Tyne 2014, S. 19–35.

**Helbig/Heck 2012:** Jutta Helbig/Karsten Heck: „Ein Präparator muss dieses Formfeeling haben“. Ein Gespräch der Bildwelten des Wissens mit Jürgen Fiebig. In: *Bildwelten des Wissens*. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, 9.1 (2012), S. 49–59.

**Hendriksen 2019:** Marieke M.A. Hendriksen: Animal Bodies between Wonder and Natural History: Taxidermy in the Cabinet and Menagerie of Stadholder Willem V (1748–1806). In: *Journal of Social History*, 52.4 (2019), S. 1110–1131.

**Herrin 2014:** Amanda K. Herrin: Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century. In: Karl A.E. Enenkel/Paul L. Smith (Hrsg.): *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philosophy, and Political and Religious Education*. Leiden 2014, S. 329–400.

**Kleiter 2020:** Christine Kleiter: Birds, Colour, and Feet: A “naïf portrait” of the Brazilian tanager in Pierre Belon’s *L’Histoire de la nature des oyseaux* (1555). In: *Journal of the LUCAS Graduate Conference*, 8 (2020): *Animals (Un)tamed: Human-Animal Encounters in Science, Art, and Literature*, S. 6–29.

**Koreny 1985:** Fritz Koreny: *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance*. München 1985.

**Kusukawa 2019:** Sachiko Kusukawa: ‘Ad vivum’ images and knowledge of nature in early modern Europe. In: Thomas Balfe/ Joanna Woodall/Claus Zittel (Hrsg.): *Ad vivum? Visual materials and the vocabulary of life-likeness in Europe before 1800*. Leiden/Boston 2019, S. 89–121.

**Lange-Krach 2017:** Heidrun Lange-Krach: *Das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Meisterhafte Zeichnungen der deutschen Renaissance*. Luzern 2017.

**Lange-Krach 2018:** Heidrun Lange-Krach: Illustrationen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. In: Wolfgang Augustyn/Manuel Teget-Welz (Hrsg.): Hans Burgkmair. Neue Forschungen. Passau 2018, S. 315–332.

**Leu 2016:** Urs B. Leu: *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*. Zürich 2016.

**Margócsy 2011:** Dániel Margócsy: The camel's head: Representing unseen animals in sixteenth-century Europe. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 61 (2011), S. 61–85.

**Mason 2009:** Peter Mason: *Before disenchantment. Images of exotic plants and animals in the early modern world*. London 2009.

**Mason 2015:** Peter Mason: André Thevet, Pierre Belon and Americana in the Embroideries of Mary Queen of Scots. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 78 (2015), S. 207–221.

**Matteoli/Ugolini 1980:** Luciano Matteoli/Federica Ugolini: Kat.Nr. C.IV.44 und C.IV.45. In: *Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici. Pisa e "contado": una città e il suo territorio nella Toscana dei Medici; l'immagine del potere dal centro alla periferia; aspetti della riorganizzazione istituzionale dello Studio Pisano; il Giardino dei Semplici*. Katalog der Ausstellung Pisa. Pisa 1980, S. 546–7.

**Maxwell 2014:** Susan Maxwell: Every Living Beast: Collecting Animals and Art in Early Modern Munich. In: Pia F. Cuneo (Hrsg.): *Animals and Modern Identity*. Farnham u.a. 2014, S. 45–66.

**Moran 2017:** Bruce T. Moran: Preserving the Cutting Edge: Traveling Woodblocks, Material Networks and Visualizing Plants in Early Modern Europe. In: Matteo Valleriani (Hrsg.): *The Structures of Practical Knowledge*. Cham 2017, S. 393–419.

**Ogilvie 2006:** Brian W. Ogilvie: *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*. Chicago/London 2006.

**Olmi 1992:** Giuseppe Olmi: *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna 1992.

**Olmi 2009:** Giuseppe Olmi: Kat.Nr. 53–62. In: Lucia Tongiorgi Tomasi und Alessandro Tosi (Hrsg.): *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*. Katalog zur Ausstellung im Palazzo Blù Pisa. Florenz 2009, S. 346.

**Olson/Mazzitelli 2007:** Roberta J.M. Olson/Alexandra Mazzitelli: The discovery of a cache of over 200 sixteenth-century avian watercolors. A missing chapter in the history of ornithological illustration In: *Master Drawings* 45.4 (2007), S. 435–521.

**Olson 2015:** Roberta J.M. Olson: Les dessins d'oiseaux de Pierre Eskrich et c<sup>ie</sup> et la question des échanges netre Genève et Lyon. In: Ludmila Virassamynaïken (Hrsg.): *Lyon Renaissance. Arts et Humansime*. Katalog zur Ausstellung des Musée des Beaux-Arts Lyon. Paris 2015, S. 88–97.

**Paré 1579:** Ambroise Paré: *Les oeuvres*. Paris 1579.

**Parshall 1993:** Peter Parshall: *Imago contrafacta: Images and facts in the Northern Renaissance*. In: *Art History* 16.4 (1993), S. 554–79.

**Passerin d'Entrèves 2016:** Pietro Passerin d'Entrèves, Kat.Nr. 51. In: Anna Maria Bava und Enrica Pagella (Hrsg.): *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*. Katalog zur Ausstellung der Musei Reali di Torino. Genua 2016, S. 135–36.

**Quiccheberg 2000:** Samuel Quicceberg: *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“*. Lateinisch–Deutsch. Hrsg. von Harriet Roth. Berlin 2000.

**Ráček 1990:** Milan Ráček: *Mumia viva. Kulturgeschichte der Human- und Animalpräparation*. Graz 1990.

**Rheinberger 2003:** Hans-Jörg Rheinberger: Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 1.2(2003), S. 9–19.

**Rheinberger 2009:** Hans-Jörg Rheinberger: Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a.M. 2009, S. 127–145.

**Rößler 2013:** Hole Rößler: Kircher und das Gürteltier. Empirisches Wissen in der zoologischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit. In: Tina Asmussen, Lucas Burkart und Hole Rößler (Hrsg.): *Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert*. Wiesbaden 2013, S. 227–277.

**Schulze-Hagen/Steinheimer/Kinzelbach/Gasser 2003:** Karl Schulze-Hagen/Frank Steinheimer/Ragnar Kinzelbach/Christoph Gasser: Avian taxidermy in Europe from the Middle Ages to the Renaissance. In: *Journal of Ornithology* 144 (2003), S. 459–478.

**Seaver 1996:** Kirsten A. Seaver: A very common and usual trade. In: *British Library Journal*, 22 (1996), S. 9–11.

**Smith 2007:** Paul Smith: On Toucans and Hornbills: Readings in Early Modern Ornithology from Belon to Buffon. In: Karl A.E. Enekel/Paul J. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Leiden/Boston 2007, S. 75–115.

**Spallanzani 1985:** Mariafranca Spallanzani: *La collezione naturalistica di Lazzaro Spallanzani: I modi e i tempi della sua formazione*. Reggio Emilia 1985.

**Spallanzani 1994:** Mariafranca Spallanzani: Vom „Studiolo“ zum Laboratorium. Die „piccola raccolta di naturali produzioni“ des Lazzaro Spallanzani (1729–1799). In: Andreas Grote (Hrsg.) *Macrococosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994, S. 679–694.

**Springer/Kinzelbach 2009:** Katharina B. Springer/Ragnar K. Kinzelbach: Das Vogelbuch von Conrad Gessner (1516–1565): Ein Archiv für avifaunistische Daten. Berlin/Heidelberg 2009.

**Steinheimer 2005:** Frank D. Steinheimer: The whereabouts of pre-nineteenth century bird specimens. In: *Zool. Med. Leiden* 79 (2005), S. 45–67.

**Stresemann 1923:** Erwin Stresemann: Die Anfänge ornithologischer Sammlungen. In: *Journal für Ornithologie*, 71 (1923), S. 112–127.

**Swan 1995:** Claudia Swan, “Ad vivum, near het leven, from the life: defining a mode of representation. In: *Word&Image* 11.4 (1995), S. 353–373.

**Teixeira/Papavero 2014:** Dante Martins Teixeira/Nelson Papavero : Os Animais do Brasil nas Obras de Pierre Belon (1517–1564). In: *Arquivos de Zoologia* 45.3 (2014), S. 45–94.

**Thevet 1557 :** André Thevet: *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*. Paris 1557.

**Thevet 1575:** André Thevet: *La cosmographie universelle*. Paris 1575.

**Thimann 2015:** Michael Thimann: Image and Objectivity in Early Modern Ornithology. In: Alessandra Russo/Gerhard Wolf/Diane Fane (Hrsg.): *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe 1400–1700*. München 2015, S. 241–249.

**Trabucco 2004:** Oreste Trabucco: Pierre Belon viaggiatore e naturalista: dalle observations des singularités alla histoire de la nature. In: *Schede umanistiche* 2.2004, S. 53–87.

**Wonders 1993:** Karen Wonders: Bird Taxidermy and the origin of the Habitat Diorama. In: Renato G. Mazzolini (Hrsg.): *Non-Verbal Communication in Science prior to 1900*. Florenz 1993, S. 411–447.

## **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: © BnF

Abb. 2: © BnF

Abb. 3: © Musei Civici, Comune di Reggio Emilia

Abb. 4: © New-York Historical Society, Inv.Nr. 1889.10.4.51.

Abb. 5: Mit freundlicher Genehmigung: © MiBACT - Musei Reali, Biblioteca Reale – Torino.

Anna Boroffka

## Fremde Tiere, fremde Götter

### Strategien der Differenzierung und Aneignung im *Codex Florentinus*<sup>1</sup>

Im Vorwort zum elften, der Naturgeschichte Neuspaniens (dem heutigen Mexiko) gewidmeten Buch des *Codex Florentinus* (1577) unterstreicht der Franziskaner Bernardino de Sahagún (1499–1590) den Nutzen seiner Wissenskompilation und deren missionarische Agenda:<sup>2</sup> „Das Werk“, so schreibt er an seine spanischsprachige Leserschaft gerichtet,

„wird sehr hilfreich sein, um sie [die Indigenen] von der Bedeutung der Geschöpfe zu unterrichten, auf dass sie nicht allem Göttlichkeit zuschreiben, denn was immer für ein Geschöpf ihnen herausragend im Guten oder Bösen erscheint, das nannten sie *teotl*,<sup>3</sup> was Gott bedeutet. Das heißt, dass sie die Sonne aufgrund ihrer Schönheit *teotl* nannten, ebenso nannten sie wegen seiner Größe und Wildheit das Meer, und auch vielen besonders furchteinflößenden oder mutigen Tieren gaben sie diesen Namen.“<sup>4</sup>

Die Wissenssammlung präsentiert sich damit als Korrektiv einer – aus Sahagúns Sicht häretischen – Zuschreibung göttlicher Wirkmacht an die Geschöpfe. Die in vorkolonialen Konzepten verankerte indigene Weltsicht, die Sahagún mit der Taxonomie seiner Naturgeschichte einzuhegen versucht, kontrastiert nicht nur das im europäischen Denken des 16. Jahrhunderts etablierte Modell einer christlichen *Scala naturae*,<sup>5</sup> sondern tendiert auch dazu, neuplatonische Differenzierungen und Gattungsgrenzen zwischen Göttern, Tieren und Menschen in Frage zu stellen. Der folgende Beitrag zeichnet nach, wie der spanische Missionar nicht nur das elfte Buch, sondern den gesamten Manuskriptraum seines Codex nutzt, um dieser Problematik zu begegnen – und an welche Grenzen er dabei stößt. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der Auseinandersetzung mit Tieren. Vor dem Hintergrund der Human-Animal Studies

---

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz entstand im Rahmen meiner in den Sonderforschungsbereich 950 *Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa* eingebundenen Forschung am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg und wurde durch die Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG) gefördert.

<sup>2</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia universal de las cosas de Nueva España*, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 218–220.

<sup>3</sup> Zum Terminus *teotl* siehe Hvidtfeldt 1958.

<sup>4</sup> „Sera tambien esta obra muy oportuna, para darlos a entender, el ualor de las criaturas: para que no las atribuian divinidad: porque a qualquiera criatura, que vian ser iminente: en bien o en mal, la llamauan teutl quiere dezir dios: de manera que al sol, le llamauan teutl: por su lindeza: al mar tambien por su grandeza, i ferocidad: i tambien a muchos de los animales los llamauan por ester nombre por razon de su espantable disposition, i braueza“. CF, XI/Prolog, fol. 152v.

<sup>5</sup> Zum Konzept der *Scala naturae* grundlegend Lovejoy 1936.

thematisiere ich den *Codex Florentinus* nicht nur als Ort der europäischen Normierung außereuropäischer Erfahrungswelten, sondern als Aushandlungsraum, in dem der Status von Tieren und ihre potenzielle Identifizierung mit bzw. Abgrenzung von Göttern und Mensch auf dem Prüfstand steht.<sup>6</sup>

### *Eine historia universalis Neuspaniens: Die Konzeption und Kompilation des Codex Florentinus*

Die *Historia universal de las cosas de Nueva España*, wie der ursprüngliche Titel des *Codex Florentinus* lautet, wurde von Sahagúns indigenen Mitarbeitern im Franziskanerkloster von Tlatelolco (heute in Mexiko-Stadt) angefertigt.<sup>7</sup> Das dreisprachige, auf Nahuatl,<sup>8</sup> Kastilisch und Latein verfasste Manuskript verzahnt im Stil eines Wörterbuchs inhaltliche Informationen mit indigener Lexikographie und gliedert sich in zwölf Bücher. Die ersten *libri* widmen sich der lokalen Moral- und Naturgeschichte.<sup>9</sup> Das letzte Buch berichtet von der spanischen Eroberung (1529–1521) sowie der Gefangennahme und dem Tod des letzten aztekischen Herrschers Moctezuma II. (ca. 1466–1520). In der bisherigen Forschung wurde Sahagúns Codex vor allem als Enzyklopädie bzw. vormoderne Wissenssammlung rezipiert.<sup>10</sup> Weniger Aufmerksamkeit fand dagegen die Tatsache, dass das Werk als Chorographie Neuspaniens verfasst wurde und als solche Teil der *Relaciones Geográficas*-Manuskripte ist, die ab den 1530er Jahren im Auftrag des Indienrates entstanden, um die spanische Krone über ihre neuspanischen Untertanen und Gebiete zu informieren.<sup>11</sup> Die Inhalte dieser reich illuminierten Kompilationen, zu denen neben dem *Codex Florentinus* auch die franziskanische *Relación de Michoacán* (1541),<sup>12</sup> der zentralmexikanische *Codex Mendoza* (ca. 1542) oder der philippinische *Boxer Codex* (ca. 1590) gehören,<sup>13</sup> reagieren auf vom Indienrat verschickte Fragebögen und zeichnen sich durch eine für das frühneuzeitliche chorographische Genre typische Verzahnung von linguistischen und

---

<sup>6</sup> Zur Skizzierung des Forschungsfeldes der Human-Animal Studies u. a. Fudge 2002; Shapiro 2008; DeMello 2012; Marvin/McHugh 2014.

<sup>7</sup> Die Titelseite des Manuskriptes ist nicht überliefert. Rao 2011, S. 35–40. In der Forschung etablierte sich der Titel *Historia general...*, obwohl Quellen des 16. Jahrhunderts davon zeugen, dass der Originaltitel *Historia universal* lautete. Bustamante García 1990, S. 249–250.

<sup>8</sup> Die Sprache der Nahuatl und damalige *lingua franca* Zentralmexikos.

<sup>9</sup> Bücher I–VII behandeln Götter und Riten der Nahuatl sowie indigene Astrologie, Zukunftsdeutung, Kosmologie, Rhetorik und Moralphilosophie. Bücher VIII–XI thematisieren die Sozialstruktur der Nahuatl, die Lebensformen und Gebräuche von Regenten und Untertanen, Tugenden und Laster, Erziehung, Ausbildung und Berufsstände, gefolgt von einer Nahuatl-Terminologie der Körperteile, Abhandlungen über Krankheiten und Heilmittel sowie einer Taxonomie der lokalen Fauna, Flora und Mineralien, Vokabellisten und Typologien zur Beschaffenheit der Böden und Hydrographie, dem lokalen Wegenetz und indigenen Bauten.

<sup>10</sup> Robertson 1966; Binkley 1997; Peterson/Terraciano 2019.

<sup>11</sup> Zur Wissensakquise der spanischen Krone siehe Brendecke 2009.

<sup>12</sup> San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, C IV.

<sup>13</sup> Indiana, Bloomington, Lilly Library LMC 2444. Oxford, Bodleian Library MS. Arch. Selden. A. 1.

antiquarischen Studien, Moralgeschichte (*historia moralis*), Naturgeschichte (*historia naturalis*) und Historiographie aus.<sup>14</sup> Ein spezifisches Charakteristikum von Sahagúns Werk ist die zusätzliche Verknüpfung von Chorographie und Universalgeschichte,<sup>15</sup> eine Gattungskombination, die sich nicht nur auf die Entstehungsgeschichte des Manuskriptes, sondern auch die generelle Instabilität und Durchlässigkeit literarischer Genres und Formen von Wissenssammlungen in der Frühen Neuzeit zurückführen lässt.<sup>16</sup> Sowohl der Titel als auch der eingeflochtene *ordo rerum*, der alle Dinge der Schöpfung in Themenfelder gegliedert einteilt, verweist auf die Tradition der christlichen *historia universalis*.<sup>17</sup> Einflussreiche Vorbilder sind hier das mittelalterliche Kompendium *De rerum naturis (De universo)* des Benediktinermönchs Rabanus Maurus (um 780–856) sowie populäre Wissenskompilationen aus dem 13. Jahrhundert, darunter der *Liber de floribus rerum naturalium* des Arnoldus Saxo, der *Liber de natura rerum* (um 1241) des Dominikaners Thomas von Cantimpré (um 1200–um 1270) und franziskanische Universalgeschichten wie der *Liber de proprietatibus rerum* (um 1245) des Bartholomaeus Anglicus (um 1190–nach 1250).<sup>18</sup> Im *Codex Florentinus* adaptierte Sahagún die mittelalterliche Tradition der Universalgeschichte für den frühneuzeitlichen kolonialen Kontext. Unter der Prämisse einer *philosophia perennis* nach Augustinus von Hippo (354–430) und der Annahme, dass sich alles weltliche Wissen aus einer gemeinsamen göttlichen Quelle speist, kompilierte er keine globale, sondern eine lokale Universalgeschichte der Dinge Neuspaniens, die im Partikularen das Allumfassende sucht bzw. konstruiert.<sup>19</sup>

Sahagúns Projekt startete um 1558 als eine auf Nahuatl verfasste, für die Missionsarbeit konzipierte Abhandlung über die heidnischen Altertümer (*antigüedades*) Zentralmexikos.<sup>20</sup> Der Franziskaner und seine multilingualen Mitarbeiter führten hierfür an mehreren mexikanischen Orten Befragungen der indigenen Bevölkerung durch – eine für die frühneuzeitliche

---

<sup>14</sup> Einführend zum Genre McRae 2015; Vine 2017. Zu Chorographien der Habsburgermonarchie Kagan 1995, S. 84–99.

<sup>15</sup> Hierzu ausführlicher Boroffka 2021. Zur *historia universalis* Liddel/Fear 2010; Bjørnstad/Jordheim/Régent-Susini 2019.

<sup>16</sup> Blair 2010, S. 46.

<sup>17</sup> Zu Ordnungskonzeptionen in Antike und Mittelalter Meier 1984; 2002; Steiner 2008, S. 28–47; Ventura 2014.

<sup>18</sup> Sahagúns Systematik ähnelt am ehesten der anonymen spätmittelalterlichen dritten Redaktion des *Liber de natura rerum*. Zu Thomas III Ventura 2014, S. 165, S. 180–185. Zu Struktur und Rezeption des *Liber de proprietatibus rerum* ebenda, S. 185–188. Zu franziskanischen Universalgeschichten Roest 1997.

<sup>19</sup> Boroffka 2021. Zum Konzept der *philosophia perennis* Schmidt-Biggemann 2004; Frank 2016.

<sup>20</sup> Sahagúns Kompilation folgt dem Modell früherer missionarischer Studien über die Altertümer der indigenen Völker Amerikas, darunter die Wissenskompilation des Hieronymiten Ramón Pané (ca. 1475–1498) über die auf Hispaniola lebenden Taínos und die Wissenssammlungen der Franziskaner Andrés de Olmos (ca. 1485–1571), Toribio de Benavente Motolinia (1482–1568) und Jerónimo de Alcalá (ca. 1508–ca. 1545) über die in Mexiko lebenden Nahua und Purépecha.

Wissensakquise typische Methode.<sup>21</sup> Basierend auf mündlichen Überlieferungen und, wie Sahagún betont, der Transkription indigener Zeichnungen, die als voralphabetische Wissensspeicher dienten, entstand so ein mit zahlreichen Illuminationen versehenes Kompendium, die *Primeros Memoriales*. Bis 1569 wurden die zugehörigen Texte erweitert, überarbeitet und in zwölf Bücher gegliedert. In ihrer finalen Form bildeten sie die Grundlage der Nahuatltexte des zwischen ca. 1575 und 1577 kompilierten *Codex Florentinus*. Angefertigt wurde dieser für Philipp II. (1527–1598) und den Indienrat, der zu jenem Zeitpunkt Informationen für das projektierte, letztlich aber nicht realisierte *Libro de las descripciones de Indias* sammelte.<sup>22</sup> Um Sahagúns Schriften für ein nicht nahuatlsprachiges Publikum zugänglich zu machen, entstanden für den Codex umfangreiche kastilische Paratexte sowie kastilische Zusammenfassungen der Nahuatltexte und etwa 2.463 Illuminationen,<sup>23</sup> die den Nahuatlcorpus erklären, kommentieren und übersetzen. Diese neuen Komponenten modifizieren die ursprüngliche Funktion von Sahagúns Wissenssammlung: Aus einer für die franziskanische Mission in Zentralmexiko intendierten Universalgeschichte der Nahua wird eine für eine europäische Leserschaft angefertigte Chorographie Neuspaniens. 1577 verfügte Philipp II. den Abschluss von Sahagúns Projekt und die Verschiffung des Manuskriptes sowie aller zugehörigen Schriften nach Spanien.<sup>24</sup> Es ist anzunehmen, dass die *Historia* nach ihrer Ankunft in Europa zunächst vom Indienrat begutachtet wurde und sich im Besitz Philipps II. befand, obwohl zugehörige Belege bis heute fehlen. Bezeugt ist nur, dass das Manuskript in den 1580er Jahren nach Rom kam und dort Eigentum Ferdinands I. de' Medici (1549–1609) wurde, der es 1588 nach Florenz überführte und in das zunächst im Palazzo Vecchio und später in den Uffizien untergebrachte Kunst- und Kuriositätenkabinett seiner Familie integrierte.<sup>25</sup>

Die in den 1920er Jahren einsetzende frühe Forschung zu Sahagúns Manuskript tendierte dazu, die *Historia* aus der Wissensgeschichte des 16. Jahrhunderts herauszulösen, indem sie die Einzigartigkeit und vermeintliche Modernität des Werkes herausstellte und die franziskanische Wissenskompilation zu einem Vermächtnis der Nahuakulturen stilisierte.<sup>26</sup> Diese Deutung blieb auch nach den 1950er Jahren einflussreich, als man – ausgehend von der im elften Buch des Manuskriptes wiedergegebenen Taxonomie der neuspanischen Fauna – begonnen hatte, den

---

<sup>21</sup> Zur Generierung chorographischer Daten mithilfe von Fragebögen Hodgson 1964, S. 90–93; Shapiro 2000, S. 82–84; Mainberger 2003, S. 186–192.

<sup>22</sup> FC, II, fol. 56r. Siehe auch Baudot 1995, S. 493–504; Browne 2000, S. 26–36; Portuondo 2009, S. 135–136, 169; Brendecke 2009, S. 217–260.

<sup>23</sup> Peterson 1988, S. 274. Die Anzahl der Illuminationen variiert je nach Zählweise und reicht bis 2.686. Magaloni Kerpel 2011.

<sup>24</sup> Baudot 1995, S. 493–504; Browne 2000, S. 26–36; Portuondo 2009, S. 169–170.

<sup>25</sup> Markey 2001. Siehe auch Rao 2019.

<sup>26</sup> Browne 2000; Ríos Castaño 2014.

Codex als vormodernes enzyklopädisches Kompendium zu rezipieren und potentielle literarische Vorbilder ausfindig zu machen.<sup>27</sup> In den folgenden Jahrzehnten rückten dabei auch die im Manuskript wiedergegebenen Tierbeschreibungen in den Fokus der Forschung, wobei man sich insbesondere der Frage nach deren indigenem bzw. europäischem Gehalt widmete. Während zahlreiche Studien den europäischen Einfluss aufzeigten,<sup>28</sup> betonten andere die Kontinuität vorkolonialer Konzepte.<sup>29</sup> In den vergangenen Jahren haben die sich neu formierenden Forschungsfelder des Ecocriticism und der Human-Animal Studies der Auseinandersetzung mit Sahagúns Werk neue Impulse verliehen und die Debatte um potentielle Vorbilder und Einflüsse durch Studien zur kolonialzeitlichen Realität und Interaktion zwischen Mensch und Tier in Zentralmexiko ergänzt.<sup>30</sup> Neben dem elften Buch fanden dabei auch andere Stellen der *Historia* Beachtung. Bis heute fehlt in der Auseinandersetzung mit den Tierdarstellungen aber die systematische Einbeziehung des gesamten Manuskriptes und die Reflexion des Werkes als Chorographie.<sup>31</sup> Typisch für diese auf Berichten lokaler Akteure basierenden Kompilationen ist ihre Mehrstimmigkeit und die Verhandlung partikularer, nicht selten gegenläufiger Interessen und Ansichten – ein Aspekt, der auch die Konzeption von Tieren im *Codex Florentinus* prägte.

#### *Geköpfte Menschen, geköpfte Pferde: Der tzompantli des Codex Florentinus*

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist eine Miniatur (Abb. 1) aus dem zwölften Buch des Manuskriptes, in dem aus Perspektive der Mexica – der Nahuatl sprechenden Bewohner der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlan – von der gewaltsamen Auseinandersetzung mit den spanischen Eroberern und deren indigenen Verbündeten berichtet wird. In diesen Bericht eingebunden ist eine in Grisaille gehaltene Illumination, die einen sogenannten *tzompantli* zeigt, eine altarähnliche Schädelstätte, auf der, auf einem Holzgerüst aufgereiht, zwölf Köpfe präsentiert werden. Zwei Reihen des *tzompantli* zeigen Menschenköpfe, eine Reihe Pferdeköpfe. Der zur Miniatur gehörende kastilische Text erläutert, dass diese Schädelstätte 1520 nach einem temporären Sieg der Mexica über die Spanier errichtet wurde.

---

<sup>27</sup> Als Vorbilder diskutiert wurden u. a. die *Historia animalium* (350 v. Chr.) des Aristoteles (384–322 v. Chr.), die *Naturalis historia* (ca. 77–79) von Plinius d. Ä. (23–79), der frühchristliche *Physiologus* (2.–4. Jh.), *De Doctrina Christiana* (397–426) von Augustinus, Isidor von Sevilas (ca. 560–636) *Etymologiae* (ca. 630) und Bartolomeaus' *De proprietatibus rerum*. Robertson 1959, S. 167–178; 1966; Garibay Kintana 1971, S. 64–88; Escalante Gonzalbo 1999; Reyes Equiguas 2007.

<sup>28</sup> Escalante Gonzalbo 1999; Palmeri Capesciotti 2001; Olivier 2007; Reyes Equiguas 2011. Steven Wagschal verweist ebenfalls auf Sahagúns europäische Vorbilder und Modelle, versucht aber, Gemeinsamkeiten zwischen der indigenen und europäischen Tradition herauszustellen, die er auf universelle menschliche Kognitionen zurückführt. Wagschal 2018, S. 116–184.

<sup>29</sup> Asúa/French 2005, S. 42–46.

<sup>30</sup> Gimmel 2008; Alves 2011; Few/Tortorici 2013; Schürch 2018.

<sup>31</sup> Siehe hierzu Boroffka 2021.



Abb. 1: Codex Florentinus, Buch XII/Kap. 35, fol. 475r

Die Präsentation von abgetrennten Häuption hat im mesoamerikanischen Raum eine lange Tradition und wurde von der Forschung mit vorkolonialen Ballspielen, religiös-kosmologischen Konzepten sowie imperialer Machtdemonstration in Verbindung gebracht.<sup>32</sup> Kolonialzeitliche Quellen bezeugen die Existenz mehrerer *tzompantlis* in Tenochtitlan. Die größte Schädelstätte, der *huey tzompantli*, befand sich am Templo Mayor (oder *huey teocalli*), dem Haupttempel der Stadt. Im *Codex Durán* (1581) und dem verwandten *Manuscrito Tovar* (ca. 1585) werden der Templo Mayor und der angegliederte *tzompantli* mit der Verehrung der Götter Tlaloc und Huitzilopochtli in Verbindung gebracht.<sup>33</sup> Im Gegensatz zur Miniatur des *Codex Florentinus* zeigen die Illuminationen der Codices nicht abgeschlagene Köpfe, sondern – dem regulären vorspanischen Ritual entsprechend – von Haaren und Haut befreite menschliche Schädel,<sup>34</sup> die auf Holzstäbe gereiht präsentiert werden. Eine 2015 begonnene Grabung legte Teile des *huey tzompantli* von Tenochtitlan frei: Die Kultstätte bestand offenbar aus hintereinander aufgestellten mehrreihigen Holzgerüsten, die zusammen ein rechteckiges Gebilde von ca. 35 Metern Länge, 4–5 Metern Höhe und 12–14 Metern Tiefe bildeten; die Schädelgerüste wurden von

<sup>32</sup> Miller 1999; Mendoza 2007; Stevenson Day 2009; Chávez Balderas 2018.

<sup>33</sup> *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 26–11. *Historia de la benida de los Yndios apoblar a Mexico...*, Providence, The John Carter Brown Library, Codex Ind. 2.

<sup>34</sup> Dem Franziskanermissionar Toribio de Benavente (genannt Motolinia) zufolge wurden in Sonderfällen, etwa bei hochrangigen Opfern, auch die Haare erhalten. Hierzu Mendoza 2007, S. 413.

zwei Schädeltürmen von mindestens 1,7 Metern Höhe und mehreren Metern Dicke flankiert, die aus mit Mörtel befestigten, kreisförmig angeordneten Totenschädeln gemauert waren.<sup>35</sup> Auch am nahe gelegene Templo Mayor wurden offenbar abgetrennte menschliche Häupter präsentiert.<sup>36</sup> In kolonialzeitlichen Schilderungen, wie der *Historia verdadera de la conquista de Mexico* (1568) von Bernal Díaz del Castillo (ca. 1496–1584), galten die Schädelstätten als Beleg aztekischer Grausamkeit und dienten nicht selten der Rechtfertigung spanischer Brutalität bei der Eroberung des Landes.<sup>37</sup> In ihrem vorspanischen Kontext wurden *tzompantlis* dagegen offenbar mit fruchttragenden Bäumen assoziiert und waren mit Konzepten von Fruchtbarkeit und Erneuerung, von Ernten und Nähren verknüpft.<sup>38</sup> Der Kopf galt bei den Nahuatl als Sitz des *tonalli*, einer der drei Seelen des Menschen und einer Kraft, die mit Wärme, Sonne, Lebensenergie und Mut in Verbindung gebracht wird.<sup>39</sup> Über den Tod hinaus konnten Schädelstätten so als Kontaktmedien zwischen der Welt der Lebenden und der der Verstorbenen fungieren, indem sie Orte schufen, an die das *tonalli* der Verstorbenen zu einem bestimmten Zeitpunkt im Jahr zurückkehren konnte. Kolonialzeitliche Manuskripte, darunter der *Codex Florentinus*,<sup>40</sup> berichten zudem, dass einige der enthaupteten Menschen vor ihrem Tod Gottheiten repräsentierten; durch die rituelle Neusemantisierung der geopfert Körper wurden damit auch die *post mortem* präsentierten Schädel Teil einer physischen Manifestation göttlicher Kräfte.<sup>41</sup> In der früheren Forschung ging man davon aus, dass an *tzompantlis* ausschließlich Köpfe von besiegten jungen Kriegerern präsentiert wurden. Mehrere in den letzten Jahren in Mexiko-Stadt durchgeführte Ausgrabungen zeigten aber, dass dieses Bild korrekturbedürftig ist. So konnte nachgewiesen werden, dass am *huey tzompantli* rund 20 Jahre vor der spanischen Eroberung neben männlichen Schädeln auch die Schädel von Frauen und Kindern ausgestellt wurden.<sup>42</sup>

---

<sup>35</sup> Lizzie Wade, Feeding the gods: Hundreds of skulls reveal massive scale of human sacrifice in Aztec capital, in: Science, 21.6.2018 <https://www.sciencemag.org/news/2018/06/feeding-gods-hundreds-skulls-reveal-massive-scale-human-sacrifice-aztec-capital> (2.9.2020). Zur Struktur des *huey tzompantli* auch Mendoza 2007, S. 410–413.

<sup>36</sup> Ebd., S. 413.

<sup>37</sup> Betont wird dabei immer wieder die große Anzahl der am *huey tzompantli* ausgestellten Schädel. Díaz del Castillo 2005, S. 181.

<sup>38</sup> Mendoza 2007.

<sup>39</sup> López Austin 1996; Chávez Balderas 2018, S. 142.

<sup>40</sup> FC, II/24, fol. 84r–91r.

<sup>41</sup> Chávez Balderas 2018, S. 143. Zu rituell begrabenen Schädeln und Schädelmasken, die als Opfergaben und Repräsentationen von Göttern dienten ebenda, S. 148–154.

<sup>42</sup> 70% der gefundenen Schädel stammen von Männern, 20 % von Frauen und 10 % von Kindern. Zur Ausgrabung siehe: Alec Forssmann, Hallan calaveras de mujeres y de niños en el Gran Tzompantli de la antigua Tenochtitlán, in: National Geographic, 4.6.2017, [http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/hallan-calaveras-mujeres-ninos-gran-tzompantli-antigua-tenochtitlan\\_11689](http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/hallan-calaveras-mujeres-ninos-gran-tzompantli-antigua-tenochtitlan_11689) (2.9.2020); EFE, México, Un grupo de arqueólogos encuentra 461 cráneos en México, in: La Vanguardia, 9.7.2017,

*Tzompantlis* sind damit Zeugnisse von Opferritualen, aber nicht männlichen Opfern vorbehalten. 2013 wurde bekannt, dass offenbar auch Tierschädel in die Schädelstätten integriert wurden: Beim Bau der Metro war man in Mexiko-Stadt auf vier einem *tzompantli* zugehörige Totenschädel gestoßen, die zwischen 1350 und 1521 datiert werden.<sup>43</sup> Darunter zwei männliche und ein weiblicher Schädel und der eines Hundes – der bisher einzige Tierschädel unter einer Vielzahl von Menschenschädeln. Eine klare wissenschaftliche Einordnung dieses Fundes gibt es noch nicht. Gemutmaßt wird aber, dass der Hundekopf – der wie die menschlichen Schädel an den Schläfen perforiert ist, um auf einen Holzstab gereiht präsentiert zu werden – auf vorkoloniale Riten verweist.<sup>44</sup> So galten Hunde als Begleiter der Verstorbenen, die die Toten in die Unterwelt Mictlán führten.<sup>45</sup> Die Singularität des Fundes lässt (zumindest nach bisherigem Kenntnisstand) aber darauf schließen, dass die Einbindung eines Hundeschädels in die Semantik des *tzompantli* eine Besonderheit darstellte – ein Aspekt, der die Annahme einer etablierten vorkolonialen Praxis in Zweifel zieht.<sup>46</sup> Mehrere neuspanische Manuskripte bezeugen aber, dass man während der spanischen Eroberung (1519–1521) begann, Tierschädel an mexikanischen Schädelstätten auszustellen, wobei hier jedoch von Pferde-, nicht Hundeschädeln berichtet wird, so auch im *Codex Florentinus*.<sup>47</sup>

In der bisherigen Forschung fand die *tzompantli*-Miniatur des Codex noch vergleichsweise wenig Beachtung.<sup>48</sup> Während Ross Hassig die Präsentation der Tierschädel als

---

<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170708/423958134945/arqueologos-craneos-mexico.html> (2.9.2020). Siehe auch Chávez Balderas 2018, S. 142–143.

<sup>43</sup> Die Ausgrabung fand zwischen 2008 und 2012 statt. Der Fund des Tierschädels wurde am 31.12.2013 durch eine Pressemeldung kommuniziert und in den darauffolgenden Wochen in mehreren Zeitungen thematisiert.

<sup>44</sup> Ritual Aztec Skulls Found in Mexico City, in: *Archaeology*, 2.1.2014, <https://www.archaeology.org/news/1689-mexico-city-aztec-severed-heads-display-rack> (2.9.2020); Hallan cuatro cráneos pertenecientes a un "tzompantli", in: *National Geographic*, 11.1.1014, <http://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/hallan-cuatro-craneos-pertenecientes-a-un-tzompantli-7905> (2.9.2020).

<sup>45</sup> Diese Vorstellung lässt sich auf die *Leyenda de los Soles*, den Schöpfungsmythos der Nahuas, zurückführen, der davon berichtet, dass Xólotl, eine mit dem aztekischen Ballspiel assoziierte Gottheit, die mit einem Hundekopf dargestellt wurde, in der Lage war, nach Mictlán herabzusteigen und auch die Sonne auf ihrer nächtlichen Reise durch die Dunkelheit der Unterwelt führte. Blanco Padilla/Cedillo Vargas/Duran Anda 2004; Chávez Balderas 2018, S. 149–150.

<sup>46</sup> Unter der mit 240 steinernen Totenschädeln dekorierten sogenannten Struktur B des Templo Mayor fand man die Skelette eines als Opfergabe bestatteten jungen Jaguars und eines jungen Wolfes. Die Freitreppe der Struktur B sowie die Köpfe der Tiere weisen nach Westen, in Richtung des Huey Tzompantli. López Luján 1994, S. 323; Mendoza 2007, S. 417–418. Auch andere aztekische Tieropfer sind belegt, doch auch hier wurden die Tierschädel in der Regel nicht in einen *tzompantli* integriert.

<sup>47</sup> Neben dem *Codex Florentinus* berichten auch die *Anales de Tlatelolco* (Paris, Bibliothèque Nationale de France) von an Schädelstätten ausgestellten Pferdeköpfen. Lockhart 1993, S. 265–267.

<sup>48</sup> Ausnahmen sind Hassig 1988, S. 250; Pecci 2007; Rogers 2018, S. 137; Schürch 2018. Hassig befasst sich mit dem historischen Ereignis, Pecci, Rogers und Schürch thematisieren die Miniatur im *Codex Florentinus*.

Machtdemonstration deutete, interpretierten Alessandra Pecci und Isabell Schürch sie als besondere Wertschätzung der aus Europa importierten fremdartigen Tiere.<sup>49</sup> Betrachten wir die Zeichnung etwas genauer: Die Miniatur bildet den Abschluss einer sechsteiligen Bilderserie, die – von kastilischen Zusammenfassungen in der linken Codexspalte gerahmt – dem Nahuatltext der rechten Spalte gegenüber steht.<sup>50</sup> Auf Nahuatl wird vom sich wandelnden Kriegsglück der Mexica berichtet und erzählt, wie ein heroischer Sieg über die Spanier und deren Verbündete in eine Belagerung und Hungersnot mündete, die die Mexica in eine verzweifelte Lage brachte. Die kastilischen Texte und die Illuminationen verschieben dagegen den Fokus der Erzählung: Thematisiert und ins Bild gesetzt sind hier vor allem die Niederlage des spanischen Heeres und die Gefangennahme und rituelle Opferung der Besiegten. Die Miniaturen konstituieren so ein weitgehend eigenständiges Narrativ, das sich von den flankierenden Texten abgrenzt, zusätzliche Informationen einfließt und eigene Schwerpunkte setzt. Die Bilder differenzieren dabei explizit – und eindeutiger als die Textcorpora auf Nahuatl und Kastilisch – zwischen dem Schicksal der 53 spanischen Soldaten und ihrer (nicht näher bezifferten) indigenen Verbündeten.<sup>51</sup> Die ersten beiden Miniaturen zeigen die beiden Gruppierungen, bestehend aus Spaniern und Pferden sowie unberittenen Verbündeten, im Kampf gegen die Mexica. Die Eroberung eines spanischen Banners, der abgetrennte Kopf eines getöteten Spaniers und eines Indigenen sowie das in der dritten Miniatur gezeigte Abführen der Gefangenen visualisieren den Ausgang der Schlacht.<sup>52</sup> Die nächsten zwei Illuminationen zeigen die Gefangenen auf dem Opferstein, wobei auch hier eine deutliche Differenzierung der Gruppierungen vorgenommen wird: Die dem Text zufolge zuerst zu Ehren der Götter geopfert Spanier – die im Bild durch Hut und Bart als Europäer markiert sind – werden mit gebundenen Händen und damit wehrlos zur Hinrichtung geführt. Die im Anschluss geopfert Indigenen, die in Tierhaut gekleidet und mit einem Schild gezeigt sind, sterben dagegen in einem Zweikampf, der als ritueller Gladiatorenkampf ausgeführt wird – ein Detail, das in den zugehörigen Texten nicht thematisiert wird.<sup>53</sup> Die abschließende *tzompantli*-Miniatur betont die Distinktion beider Gruppen und korrigiert zugleich die kastilische Zusammenfassung: In dieser heißt es, dass an der Schädelstätte untereinander gereiht die Köpfe

---

<sup>49</sup> Pecci 2007.

<sup>50</sup> CF, XII/35 fol. 473r–475r. Transkription und Übersetzung der Texte: Lockhart 1993, S. 215–219; 2000–2018.

<sup>51</sup> Den Texten zufolge hatten die Spanier „viele“ Verbündete aus Texcoco, Tlaxcala, Acolhuacan, Chalco und Xochimilco (heute ein Teil von Mexiko-Stadt).

<sup>52</sup> Zum Bildmotiv von geköpften Gegnern in neuspanischen Manuskripten siehe Navarrete Linares 2008; Rogers 2018, S. 132–133.

<sup>53</sup> Der sogenannte Gladiatorenkampf (*sacrificio gladiatorio*) ist ein ritueller Kampf unter ungleichen Bedingungen. Das Opfer war dabei mit einer symbolischen Waffe ausgestattet und mit einer Schnur an den Opferstein gebunden. Zur Bedeutung des Gladiatorenkampfes siehe auch Kern 2013, S. 255–340.

von getöteten Spaniern, indigenen Verbündeten und Pferden ausgestellt wurden.<sup>54</sup> Im ursprünglichen Nahuatltext, den wir in der rechten Codexspalte finden, wird dagegen betont, dass am *tzompantli* nicht die Köpfe der indigenen Opfer gezeigt wurden, sondern nur die der Spanier und – unter diesen – die Schädel von vier in der Schlacht getöteten Pferden. Die Miniatur visualisiert das Ereignis und bekräftigt die Aussage des Nahuatltextes, indem sie neben den Pferdeköpfen keine indigenen, sondern nur explizit bärtige und damit explizit europäische Gesichter zeigt. Der Verzicht darauf, enthäutete Schädel darzustellen, ermöglicht dem Bild nicht nur eine intendierte phänotypische Charakterisierung, sondern bewirkt auch eine Individualisierung der Opfer, die die Tiere einbezieht. Im Gegensatz zu den Menschen sind die Pferde dabei in Profilansicht gezeigt. Diese Bildformel knüpft an Pferdeporträts der europäischen Renaissance an, insbesondere an die norditalienische Tradition in Seitenansicht porträtierter Pferde, wie wir sie etwa im *Codice dei palii gonzagheschi* (ca. 1512–1518) oder den Ausmalungen der Sala dei Cavalli im Palazzo del Tè in Mantua (ca. 1526–1527) finden.<sup>55</sup> Die in der *tzompantli*-Miniatur dargestellte gemeinsame Präsentation von Menschen- und Pferdeköpfen hebt die Trennung zwischen rituellem Menschenopfer und in der Schlacht erfolgter und damit nicht rituell-religiös inszenierter Tötung der Tiere auf. Auch Anzahl und Anordnung der in zwei Viererreihen präsentierten spanischen Häupter wurde offenbar mit der Tierdarstellung korreliert. Die in der Schlacht getöteten Pferde werden damit zum strukturgebenden Ordnungsprinzip der Bildfindung und untermauern die Zusammengehörigkeit von Spaniern und Pferden.<sup>56</sup>

Die Forschung befasst sich schon länger mit der mexikanischen Rezeption der aus Europa eingeführten Reittiere, welche maßgeblich zum Erfolg der spanischen Eroberung und Kolonisierung beitrugen.<sup>57</sup> Angesichts des *tzompantli* im *Codex Florentinus* mutmaßte Pecci, dass die Mexica Reiter und Pferde als Doppelwesen betrachteten.<sup>58</sup> Eine Interpretation, die sich auf kolonialzeitliche Quellen stützt, darunter die Schriften von Díaz de Castillo über die Schlacht von

---

<sup>54</sup> “... pusieron las cabeças en unos palos delante los ydolos todas espetadas por las sienas las de los españoles mas atras y las de los otros indios mas baxas y las de los cauallos mas baxas“. CF, XII/35, fol. 473 v.-474r. Zur auch an anderen Stellen festzustellenden Diskrepanz zwischen dem Nahuatltext und dem kastilischen Text Terraciano 2019.

<sup>55</sup> Silvestro da Lucca und Lauro Padovano, *Codice dei palii gonzagheschi*, ca. 1512–1518, Privatsammlung. Zu europäischen und insbesondere den italienischen Pferdeporträts Fémelat 2020. Zur Entwicklung europäischer Tiergemälde auch Brassat 2013.

<sup>56</sup> Die enge Assoziation von Pferden und Spaniern wurde in der frühen Kolonialzeit (1521–ca. 1600) von der Tatsache bekräftigt, dass das Reiten von Pferden (neben dem Tragen von Waffen und europäischer Kleidung) ein spanisches Privileg war, das auch Indigenen gewährt werden konnte, aber nicht automatisch zustand.

<sup>57</sup> Hierzu grundlegend Graham 1949. Siehe auch Crosby 1972, S. 64–121.

<sup>58</sup> Pecci 2007.

Centla (1519) gegen die Maya, in denen es heißt, dass die Indigenen die berittenen Spanier fürchteten und vor ihnen flohen, da sie Pferde und Reiter für körperliche Einheiten hielten.<sup>59</sup> Die für die kastilische Krone tätigen Geschichtsschreiber Petrus Martyr de Anghiera (1457–1526) und Francisco López de Gómara (ca. 1511–ca. 1566) schmückten die Erzählung weiter aus und berichteten, die Indigenen hätten die berittenen Soldaten als Kentauren wahrgenommen – ein Antikenverweis, der aus dem Körperbild des Reiters eine mythologische, monströse Verschmelzung von Mensch- und Tierleib formt.<sup>60</sup> Die Legende, dass die Reiter zunächst als Doppelwesen bzw. Kentauren angesehen wurden, wird bis ins 18. Jahrhundert hinein kolportiert, dürfte aber eher die europäische Imagination indigener Alteritätserfahrung charakterisieren als den tatsächlichen mexikanischen Deutungshorizont.<sup>61</sup> Die mesoamerikanische Auseinandersetzung mit der neuen Spezies basierte auf bereits bestehenden vorkolonialen religiösen Konzepten und Mensch-Tier-Beziehungen.<sup>62</sup> Den überlieferten Quellen zufolge teilten die Nahua dabei nicht die im christlichen Weltbild etablierte und durch Autoritäten wie Augustinus von Hippo postulierte Taxonomie der Wesensformen, die eine explizite und hierarchische Abgrenzung zwischen Mensch und Tier inkludiert.<sup>63</sup> In vorkolonialer Zeit ging man darüber hinaus von einer tendenziellen Permeabilität zwischen dem Göttlichen und Irdischen sowie sich potentiell wandelbaren Gestalten der einzelnen Spezies aus: Götter bzw. deren Wirkkraft (*teotl*) konnten sich in mannigfaltiger Form (*texiptla*) manifestieren, etwa in Objekten und Landschaftsformationen, Natur- und Wetterphänomenen oder in Tier- und Menschengestalt.<sup>64</sup> Der Schöpfungsmythos der Nahua berichtet, dass alle Elemente des Universums und damit sowohl Menschen als auch Tiere geschaffen wurden, indem die Götter einen Teil ihres eigenen Wesens opferten und damit transferierten; jedes Element der physischen Welt – die Tiere eingeschlossen – ließ sich so einer oder mehreren Gottheiten zuordnen, deren transzendente Kraft es inkorporiert.<sup>65</sup> Ebenso etabliert war die Vorstellung, dass sich sowohl Menschen als auch Tiere willentlich in (andere) Tiere verwandeln konnten (*nagualismo*).<sup>66</sup> Ein

---

<sup>59</sup> Graham 1949, S. 63–64; Schwartz 2000, S. 60.

<sup>60</sup> *Décadas del Nuevo Mundo*, Década IV (1520), Kap. VII; *Historia de las Indias y Conquista de México* (1552), Batalla de Cintla. Siehe auch Read 2000, S. 60; Pasierowska 2021.

<sup>61</sup> Restall 2003, S. 118. Siehe auch Lockhart 1992, S. 270–272; Schürch 2018.

<sup>62</sup> Eine aktuelle Auseinandersetzung mit mesoamerikanischen Kosmologiekonzepten bietet Díaz 2020.

<sup>63</sup> Zu den europäisch-christlichen Positionen siehe Ach/Borchers 2018.

<sup>64</sup> Hvidtfeldt 1958; Bassett 2015.

<sup>65</sup> López Austin 2002.

<sup>66</sup> López Austin 2004, S. 416–432; Alves 2011, S. 113–148. In anderen Regionen Mesoamerikas war der Glaube verbreitet, dass jeder Mensch über eine Art Schutzgeist oder Alter Ego in Tiergestalt (*tona*) verfügt, mit dem man von Geburt an verbunden ist und dessen Schicksal man teilt (*tonalismo*). Ob dieses Konzept unter den zentralmexikanischen Nahua ebenfalls verbreitet war, ist unklar. Ebenda, S. 431. Im *Codex Florentinus* wird nur der *nagualismo* thematisiert. Ein *nagual* (von *nahualli* „verborgen“) ist hier eine

spezifischer Tierkörper stellte damit keine normierte und klassifizierbare Einheit dar, sondern war ein potentiell polyvalenter Ort, der physische Manifestation der Wirkkraft eines Gottes, Menschen oder anderen Tieres sein konnte. Die durch das Motiv des Doppelwesens und Kentaur aufgeworfene Frage nach der körperlichen und intellektuellen Einheit bzw. Distinktion zwischen Tier und Mensch – die Teil einer im christlichen Europa mit Vehemenz geführten Abgrenzungsdebatte war – dürfte in der mexikanischen Rezeption damit weniger relevant gewesen sein, als die Frage, welche Wirkkraft die Pferdeleiber inkorporierten.<sup>67</sup>



Abb. 2: *Codex Florentinus*, Buch XII/Kap. 24, fol. 450r

Ein Aspekt, der meiner Ansicht nach auch im *Codex Florentinus* zum Tragen kommt. So zeigen mehrere der die *tzompantli*-Miniatur umgebenden Illuminationen aus dem zwölften Buch des Manuskriptes die Auseinandersetzung mit den europäischen Reittieren und ihrer Wirkmacht, indem sie Pferde wiederholt als eigenständig handelnde Akteure in der Schlacht thematisieren: Die Tiere sind Teil eines zerstörerischen Strudels, der Mensch- und Tierkörper gleichermaßen auflöst (Abb. 2), trampeln über Mexica hin-

weg oder werden – in mesoamerikanischen Bildzeichen ausgedrückt – als schwitzend, mit den Hufen scharrend und Laute von sich gebend dargestellt (Abb. 3), während ihre Reiter stumm bleiben. Die Schlachtrösser erscheinen dabei wie eine zweite Spezies Verbündeter der Spanier, womit die Differenzierung zwischen spanischen und indigenen Kriegerern um die Kategorie des animalischen Kriegers erweitert wird. Reiter und Tiere werden in den Bildern zudem mexikanischen Adler- und Jaguarkriegerern gegenübergestellt, die aus Federn und Fellen hergestellte Tierkostüme tragen.

---

Person, die sich willentlich in ein Tier verwandeln kann. Dem Text zufolge haben alle Personen, die an einem bestimmten Tag des Ritualkalenders (1 Regen) geboren werden, diese Fähigkeit.

<sup>67</sup> Zu Diskursen der Abgrenzung von Mensch und Tier im europäischen Mittelalter Friedrich 2009. Zum Vorgehen gegen Inversionen der christlichen kosmischen Weltordnung in Europa (u. a. in Form von Inquisitionsprozessen gegen vermeintliche Hexen und Zauberer, die sich in Tiere verwandeln konnten) Alves 2011, S. 113–148.



Abb. 3: *Codex Florentinus*, Buch XII/Kap. 15, fol. 429v

Die beiden vorkolonialen Kriegerkassen sind mit den Göttern Nanahuatzin und Tecuciztecal verbunden, von denen es heißt, dass sie Sonne und Mond schufen, indem sie sich im Feuer opferten. Eine Schöpfungslegende, die auch im *Codex Florentinus* wiedergegeben wird, wobei die beiden Gottheiten mit der Tiergestalt von Adler und Jaguar assoziiert werden, deren dunkle Federn und Flecken im Fell noch von der Hitze des Opferfeuers zeugen.<sup>68</sup> Die Zusammenschau von berittenen Soldaten und in Federn und Felle gekleideten Mexica-

Kriegern macht die Eroberungskämpfe zur Auseinandersetzung zwischen europäischen und mesoamerikanischen Mensch-Tier-Verbindungen, wobei die Europäer durch ihre Reittiere ebenso charakterisiert werden wie die Mexica durch Adler und Jaguar. Die enge Korrelation von Spaniern und Pferden und ihre Assoziation mit indigenen Kriegerkassen wird so zur Methode der Fremdheitsbewältigung, des Bemühens, die fremdartige Spezies in die bestehende Weltsicht zu integrieren.

### *Vom Gott zur Schlange – Die Manuskriptarchitektur des Codex Florentinus*

Eine ganz ähnliche, wenn auch konträr ausgerichtete Strategie verfolgt die von Sahagún festgelegte Systematik des *Codex Florentinus*, welche die kompilierten indigenen Wissensbestände in das Raster einer christlichen Schöpfungsordnung einpasst. Der dabei gewählte *ordo* orientiert sich nicht an der Chronologie des Sechstageswerks, sondern dem Modell einer frühneuzeitlichen *Scala naturae*, die – dem neuplatonischen Ordnungsprinzip des *descensus* folgend – in hierarchischer Abstufung zunächst das Göttliche und Kosmische, dann

<sup>68</sup> CF, III/1, fol. 202r; VII/2, fol. 228r–233v.

die Menschen und im Anschluss die Tiere, Pflanzen und Gesteine behandelt.<sup>69</sup> Wie bewusst Sahagún die thematische Gliederung seines Manuskriptes bzw. die dadurch postulierte Schöpfungsordnung als Gegenentwurf zur vorspanischen Durchlässigkeit der Gestalt- und Wesensbegriffe einsetzt, verdeutlicht die Darstellung Quetzalcoatl, einer mesoamerikanischen Gottheit bzw. göttlichen Kraft (*teotl*), deren Name als „gefiederte Schlange“ übersetzt wird. Die frühesten überlieferten Darstellungen Quetzalcoatl stammen aus voraztekischer Zeit und zeigen diesen als zoomorphes Wesen in Form einer gefiederten Schlange,<sup>70</sup> spätere Darstellungen statten Quetzalcoatl auch mit anthropomorphen Zügen aus. Die Nahuatl nutzten offenbar beide Darstellungsweisen.<sup>71</sup> In frühkolonialen Manuskripten, darunter dem *Codex Borbonicus* (16. Jh.),<sup>72</sup> wird Quetzalcoatl alternierend in zoomorpher und anthropomorpher Gestalt gezeigt. Im



Abb. 4: *Codex Florentinus*, Buch III/Kap. 3, fol. 411r

*Codex Florentinus* ist Quetzalcoatl ebenfalls in beiden Körperformen vertreten. Diese werden aber durch die Manuskriptarchitektur, d.h. die hierarchische Gliederung und räumliche Verortung von Inhalten mithilfe der *libri*, bewusst voneinander getrennt. So zeigen das den Göttern gewidmete erste und dritte Buch Quetzalcoatl in anthropomorpher Form als Gottheit (Abb. 4). Im elften, der Naturgeschichte gewidmeten Buch taucht Quetzalcoatl dagegen als gefiederte Schlange auf (Abb. 5). Allerdings – und das ist entscheidend – wird die Schlange hier nicht als zoomorphe göttliche Inkarnation präsentiert, sondern als zoologische Spezies. Die Zuordnung zu unterschiedlichen Büchern und damit unter-

<sup>69</sup> Im Prolog des *Codex* skizziert Sahagún die dreiteilige Systematik seines Manuskriptes und markiert den vorchristlichen Glauben der Nahuatl zugleich als Idolatrie. Sahagún schreibt, er habe zwölf Bücher über die „göttlichen oder besser gesagt idolatrischen Dinge, die menschlichen Dinge und die natürlichen Dinge Neuspaniens geschrieben (\"escreui doze libros de las cosas diuinas o por mejor dezir ydolatricas y humanas y naturales desta nueua españa\") CF, I/Prolog, fol. 1r. Zur Systematik des *descensus* Hübner 2002.

<sup>70</sup> Ein Beispiel hierfür sind die Steinreliefs am zwischen 150 und 250 errichteten Tempel des Quetzalcoatl in Teotihuacán.

<sup>71</sup> Boone 1989. Überliefert ist eine Basaltskulptur Quetzalcoatl als gefiederte Schlange, die über das eingefügte Kalenderzeichen 1 Schilf mit dem vorkolonialen Ritualkalender verbunden ist. Ebenso belegt sind anthropomorphe Darstellungen, darunter die als Quetzalcoatl gedeutete Steinbüste eines in Federn gekleideten Menschen mit einem Schlangenkopf in der rechten Hand.

<sup>72</sup> Paris, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Y 120.

schiedlichen Themenbereichen und Kategorien der *Scala naturae* markiert so die Trennung zwischen Gott und Tier.

Die Systematik des Manuskriptes und der von Sahagún gewählte *ordo rerum* sind damit nicht nur Hilfsmittel zur Strukturierung von Wissen, sondern in die missionarische Umformung vorkolonialer religiöser Konzepte eingebunden, womit sie Teil der Wissensproduktion und -transformation werden. Ähnliches gilt für die umliegenden, die Miniatur der Quetzalschlange rahmenden Texte und Bilder des elften Buchs. In ihrer Analyse der den neuspanischen Schlangen gewidmeten Nahuatltexte des *Codex Florentinus* stellten Élodie Dupey García und Guilhem Olivier mehrere Ausdrücke fest, die in anderen Kontexten (d. h. in anderen Manuskripten) mit aztekischen Göttern, diesen zugeordneten Farben, Eigenschaften und Kulturen verknüpft sind.<sup>73</sup> Dupey García und Olivier werteten dies als Beleg einer, wenn auch im *Codex Florentinus* verschleierte, indigenen Kontinuität. Meiner Meinung nach ist das Gegenteil der Fall: Die Zusammenschau der Nahuatltexte in der rechten Codexspalte mit den danach entstandenen kastilischen Texten der linken Spalte dokumentiert vielmehr eine sich stufenweise vollziehende, absichtsvolle Trennung zwischen Gott und Tier. Zwar inkorporiert der Nahuatltext noch Wörter, die auf eine vorkoloniale wechselseitige Durchdringung von Fauna und Transzendente verweisen mögen, dies kommt aber nicht mehr explizit zu Sprache. In den kastilischen Texten fehlen derartige Bezüge gänzlich. Zu Quetzalcoatl lesen wir lediglich, dass es sich um eine insbesondere in den südlichen Regionen Mexikos verbreitete Schlangenart handelt, deren Biss tödlich ist und die sich vor dem Angriff in die Luft erhebt, um aus dieser überlegenen Position heraus ihr Opfer zu attackieren. Das Gefieder der Schlange, vormals Anzeichen ihrer inhärenten göttlichen Wirkkraft, ist hier nicht mehr als eine heimtückische animalische Waffe. Diese Naturalisierung bewirkt eine Neutralisierung des Transzendenten: Quetzalcoatl wird von einer göttlichen Kraft zum gefährlichen fremdartigen Tier. Zugleich binden die umliegenden Texte und Bilder des Codex die gefiederte Schlange in eine feste hierarchische Taxonomie ein, die zunächst an Land lebende Säugetiere, dann Vögel und Fische, Wassertiere und Schlangen und schließlich Insekten behandelt.<sup>74</sup> Die Definition der zoologischen Spezies Quetzalcoatl und ihre Abgrenzung von der gleichnamigen Gottheit zeigt sich im *Codex Florentinus* damit als mehrschichtiger Prozess der Wissensproduktion, in den die Manuskriptarchitektur, d. h. die

---

<sup>73</sup> Dupey García/Olivier 2014. Auch Asúa/French 2005, S. 45–46 verweisen auf die in den Nahuatltexten implizite Verbindung zwischen der Schlangenart und der Gottheit Quetzalcoatl.

<sup>74</sup> Die von Sahagún gewählte Systematik folgt damit nicht einer Reihung, wie wir sie in der *Naturalis Historia* von Plinius d. Ä. finden (Landtiere, Wassertiere, Vögel, Insekten, Bäume, Pflanzen, Kräuter, Metalle, Steine, Edelsteine), obwohl sich das Werk nachweislich in der Bibliothek des Franziskanerklosters von Tlatelolco befand. Vielmehr orientiert sich die Reihung am *Proprietatibus rerum* und der Taxonomie des *Hortus Sanitatis*. Zur Systematik der frühneuzeitlichen Tierkunde weiterführend Friedrich 1995, S. 15–24. Zur frühneuzeitlichen Zoologie Enenkel/Smith 2007.

räumliche Verortung von Informationen nach dem von Sahagún gewählten *ordo*, ebenso eingebunden ist wie die flankierenden Texte und die Anordnung der umliegenden Bilder.



Abb. 5: *Codex Florentinus*, Buch XII/Kap. 5, fol. 241v

für den Wissenshorizont einer europäischen Leserschaft des 16. Jahrhunderts anschlussfähige Spezies. Das von Sahagún mit Hilfe des *Codex Florentinus* kompilierte bzw. generierte Wissen über Neuspanien erscheint so nicht nur als Erweiterung bestehender europäischer Wissensbestände, sondern fügt sich auch in die dem Manuskript zugrundeliegende Annahme einer *philosophia perennis* ein. Die christliche Prämisse einer universell gültigen göttlichen Wahrheit (*prisca sapientia*), die Gott einst Adam offenbarte und die – wenn mitunter auch fehlerhaft und fragmentarisch überliefert – der Ursprung alles weltlichen Wissens ist, ermöglicht Sahagún den Zugriff auf aus christlicher Sicht heidnische indigene Informationen.<sup>77</sup> Dabei zutage

<sup>75</sup> Escalante Gonzalbo 1999. Escalante Gonzalbo verweist dabei auf die 1536 in Straßburg gedruckte Edition des *Hortus sanitatis*.

<sup>76</sup> Die Jaculusschlange wird auch von Lucan (*Bellum civile*, IX, 720), Plinius d. Ä. (*Naturalis Historia*, VIII, 23) und Isidor von Sevilla (*Etymologiae*, XII, 4) erwähnt.

<sup>77</sup> Zur Konzeption der *prisca sapientia* in der Renaissance siehe Leinkauf 2017, S. 1227–1238.

tretende bzw. erzeugte Parallelen zwischen Berichten über die Quetzalschlange und den Jaculus nähern die ursprünglich unterschiedlichen Überlieferungen einander an und präsentieren sie wie zwei Varianten derselben Erzählung. Lokale Wissensbestände erscheinen so überregional gültig und das wissensgeschichtliche Postulat einer *philosophia perennis* bestätigt. Sahagúns Wissenssammlung zeigt sich damit – im Gegensatz zu anderen Berichten aus der „Neuen Welt“ – nicht an einer bewussten Exotisierung Neuspaniens und der Konstruktion von Alteritäten interessiert,<sup>78</sup> sondern an der Herstellung von universellen Entsprechungen.<sup>79</sup>

Eine Differenzierung zwischen vorkolonialen und kolonialen Spezies wird dennoch klar markiert, wie das Frontispiz des abschließenden zwölften Buchs zeigt. Das Bild kontrastiert die in der vorangestellten Naturgeschichte beschriebenen undomestizierten mesoamerikanischen Spezies mit der in Szene gesetzten Einfuhr europäischer Nutztiere (Abb. 6).<sup>80</sup> Durch den Import von Schweinen, Rindern, Schafen und Pferden kam es nach der Eroberung nicht nur zur Veränderung der Tierwelt und von Ernährungsgewohnheiten, sondern – durch neu entstandene gigantische Weideflächen – auch der Landschaft.<sup>81</sup> Zusätzlich drohten die mit den Nutztieren von den Spaniern ins Land gebrachten Krankheiten, die indigene Bevölkerung auszurotten.<sup>82</sup> Wie León García Garagarza zeigte, rief diese dramatische Umwälzung um 1558 – dem im aztekischen Kalender symbolträchtigen Jahr 1 Hase – den indigenen Prediger Juan Teton auf den Plan.<sup>83</sup> Basierend auf dem vorkolonialen Kalendersystem und Vorstellungen vom Ende und der Erneuerung der Welt, identifizierte Teton die Spanier als todbringende Dämonen, prognostizierte ein nahes Ende der Welt und riet den Nahua, sich die Taufe abzuwaschen und kein Fleisch europäischer Tiere zu essen, da sie sich sonst in eben diese Tiere verwandeln würden.<sup>84</sup> Das Auftauchen neuer Tierarten und das Verschwinden eines Großteils der Bevölkerung wurde so in Zusammenhang gebracht und in die etablierte Weltansicht integriert. Das

---

<sup>78</sup> Hierzu u. a. Greenblatt 1988.

<sup>79</sup> Hierzu weiterführend Boroffka 2021. Siehe auch Botta 2013.

<sup>80</sup> Zum Frontispiz Alves 2011, S. 95–196; Schürch 2018, S. 25–26. Die Forschung hat den vermeintlichen Bruch zwischen Enzyklopädie (Bücher I–XI) und Historiographie (Buch XII) zu lösen versucht, indem sie das zwölfte Buch entweder ausklammerte oder als Appendix behandelte. Siehe hierzu u. a. Garibay Kintana 1971, S. 70. Übersehen wurde dabei die erst in der Gesamtschau ersichtliche, durch die Reihung generierte Funktion des Buchs, welches die vorangegangenen *libri* als vorkolonial definiert und damit sowohl zur überlagerten Vergangenheit erklärt als auch rückblickend authentifiziert.

<sup>81</sup> Crosby 1972; 1986; Melville 1994; Alves 2011, S. 71–112.

<sup>82</sup> Alchon 2003, S. 68–70, S. 160–163.

<sup>83</sup> Das aztekische Kalendersystem bestand aus zwei miteinander verschränkten Zyklen: Einer 365-tägigen sogenannten Jahreszählung (*xihpōhualli*) und der Tageszählung des 260-tägigen Ritualkalenders (*tōnalpōhualli*). Alle 52 Jahre trafen sich die beiden Zyklen, wonach die Zählung von neuem begann. Zur Benennung der aufeinanderfolgenden 52 Jahre nutzte man die vier Tageszeichen Hase (*tochtli*), Schilfrohr (*acatl*), Feuerstein (*tecpatl*) und Haus (*calli*), die mit den Koeffizienten 1–13 kombiniert wurden, woraus sich eine Abfolge von 52 unterschiedlichen Bezeichnungen ergab.

<sup>84</sup> García Garagarza 2013.

Frontispiz des zwölften Buchs des *Codex Florentinus* zeigt die Invasion durch Mensch und Tier dagegen als idyllische Szene. Ein im Vordergrund liegendes Gewehr, das demonstrativ ruht, unterteilt die aus Europa verschifften Lebewesen in zwei Gruppen: Links im Bild sind Weidetiere und Waren entladende Schiffsleute zu sehen, rechts – erneut als Einheit zusammengefasst – Streitrösser und Soldaten.



Abb. 6: *Codex Florentinus*, Buch XII/Frontispiz, fol. 406r

Die spanischen Eroberer sind hier nicht Gegner, sondern Dialogpartner und selbstreferenzielle Verfasser des im zwölften Buch wiedergegebenen indigenen Berichts der Eroberung, den ein Soldat – einem Indigenen aufmerksam lauschend – notiert. Die sich anschließenden Schilderungen und Darstellungen der Kampfhandlungen wiederum kontrastieren die im Frontispiz suggerierte Harmonie und zeigen die Mexica als Opfer spanischer Grausamkeit und eingeschleppter Seuchen. Diese Perspektivwechsel und Brüche im aus den zweisprachigen Textcorpora und den Bildern zusammengesetzten Narrativ des *Codex Florentinus* markieren das Manuskript als Kompilation heterogener Stimmen und Akteure, die sich im wechselseitigen Bemühen um Deutungshoheit und Fortführung der eigenen Erzählung unterbrechen und widersprechen. Der Codex wird so zum Aushandlungsraum partikularer und subjektiver Wahrheiten und Interessen. Eine Dynamik, die sich auch in den Tierdarstellungen

manifestiert – sowohl in Sahagúns Konzeption einer vorkolonialen Fauna nach europäischem Modell als auch in dem von den Mexica vorgenommenen Einpassen der fremdartigen Pferde in bestehende vorkoloniale Praktiken und Konzepte. Beide Strategien sind miteinander vergleichbare Formen der Alteritätsbewältigung, deren gemeinsames Ziel das Überleben der eigenen Weltordnung ist. Wie die Fallbeispiele aus dem *Codex Florentinus* zeigen, ist das Wahren dieser eigenen Kontinuität letztlich aber nur durch die kolonialzeitliche Modifikation und Erweiterung der bestehenden Systematik möglich. Das Fremde wird dabei in das Eigene integriert, wie die Pferdeköpfe in den *tzompantli* und *Quetzalcoatli* als zoologische Spezies in Sahagúns christliche Schöpfungsordnung.

## **Literaturverzeichnis**

**Ach/Borchers 2018:** Johann S. Ach/Dagmar Borchers (Hrsg.): *Handbuch Tierethik. Grundlagen – Kontexte – Perspektiven*. Stuttgart 2018.

**Alchon 2003:** Suzanne Alchon: *A Pest in the Land. New World Epidemics in a Global Perspective*. Albuquerque 2003.

**Alves 2011:** Abel A. Alves: *The Animals of Spain. An Introduction to Imperial perceptions and Human Interaction with Animals, 1492–1826*. Leiden 2011.

**Asúa/French 2005:** Miguel de Asúa/Roger French: *A New World of Animals. Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*. Aldershot/Burlington 2005.

**Baudot 1995:** Georges Baudot: *Utopia and History in Mexico. The First Chroniclers of Mexican Civilization (1520–1569)*. Niwot, Col. 1995.

**Bassett 2015:** Molly H. Bassett: *The Fate of Earthly Things. Aztec Gods and God-Bodies. Recovering Languages and Literacies of the Americas*. Austin 2015.

**Binkley 1997:** Peter Binkley (Hrsg.): *Pre-Modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress. Groningen, 1–4 July 1996*. Leiden/New York/Köln 1997.

**Bjørnstad/Jordheim/Régent-Susini 2019:** Hall Bjørnstad/Helge Jordheim/Anne Régent-Susini (Hrsg.): *Universal History and the Making of the Global*. Routledge Approaches to History. New York/London 2019.

**Blair 2010:** Ann M. Blair: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*. New Haven/London 2010.

**Blanco Padilla/Cedillo Vargas/Durán Anda 2004:** Alicia Blanco Padilla/Reina A. Cedillo Vargas/María Trinidad Durán Anda: La transfiguración de Xólotl. In: Beatriz Barba de Piña Chán (Hrsg.): *Iconografía mexicana V. Vida, muerte y transfiguración*. Antropología Social, Mexiko-Stadt 2004, S. 161–168.

**Boone 1989:** Elizabeth Hill Boone: *Incarnations of the Aztec Supernatural. The Image of Huitzilopochtli in Mexico and Europe*. Transactions of the American Philosophical Society 79/2. Philadelphia 1989.

**Boroffka 2021:** Anna Boroffka: Painting a Universal History of the Aztec World. Translation and Transformation of Indigenous Knowledge in the Illuminations of the *Florentine Codex*. In: Laura Dierksmeier/Fabian Fechner/Kazuhisa Takeda (Hrsg.): *Indigenous Knowledge as a Resource*.

*Transmission, Reception, and Interaction of Knowledge between the Americas and Europe, 1492–1800.* RessourcenKulturen 14. Tübingen 2021.

**Botta 2013:** Sergio Botta (Hrsg.): *Manufacturing Otherness. Missions and Indigenous Cultures in Latin America.* Newcastle upon Tyne 2013.

**Brassat 2013:** Wolfgang Brassat: „Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an.“ Zu Gustave Courbets Tierdarstellungen. In Miorita Ulrich/Dina De Rentiis (Hrsg.): *Animalia in fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur.* Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 14. Bamberg 2013, S. 269–306.

**Brendecke 2009:** Arndt Brendecke: *Imperium und Empirie. Funktionen des Wissens in der spanischen Kolonialherrschaft.* Köln/Weimar/Wien 2009.

**Browne 2000:** Walden Browne: *Sahagún and the Transition to Modernity.* Norman 2000.

**Bustamante García 1990:** Jesús Bustamante García: *Fray Bernardino de Sahagún una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición.* Mexiko-Stadt 1990.

**Chávez Balderas 2018:** Ximena Chávez Balderas: Effigies of Death. Representation, Use and Reuse of Human Skulls at the Templo Mayor of Tenochtitlan. In: María Cecilia Lozada/Vera Tiesler (Hrsg.): *Social Skins of the Head. Body Beliefs and Ritual in Ancient Mesoamerica and the Andes.* Albuquerque 2018.

**Crosby 1972:** Alfred W. Crosby Jr.: *The Columbian Exchange. Biological and Cultural Consequences of 1492.* Contributions in American Studies 2. Westport, Conn. 1972.

**Crosby 1986:** Alfred W. Crosby: *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900–1900.* New York 1986.

**DeMello 2012:** Margo DeMello: *Animals and Society. An Introduction to Human-Animal Studies.* New York 2012.

**Díaz del Castillo 2005:** Bernal Díaz del Castillo: *The Discovery and Conquest of Mexico, 1517–1521.* Herausgegeben von Alfred Percival Maudslay. London/New York 2005.

**Díaz 2020:** Ana Díaz (Hrsg.): *Reshaping the World. Debates on Mesoamerican Cosmologies.* Louisville, Col. 2020.

**Dupey García/Olivier 2014:** Elodie Dupey García/Guilhem Olivier: Serpentes, Colores y Dioses en el Libro XI del *Códice florentino* de Fray Bernardino de Sahagún. In: Pilar Máñez/José Rubén

Romero Galván (Hrsg.): *El Universo de Sahagún. Pasado y Presente*. Mexiko-Stadt 2011, S. 185–200.

**Enenkel/Smith 2007:** Karl A. E. Enenkel/Paul J. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. 2 Bde. Intersections. Yearbook for Early Modern Studies 7. Leiden/Boston 2007.

**Escalante Gonzalbo 1999:** Pablo Escalante Gonzalbo: Los animales del Códice Florentino en el espejo de la tradición occidental. In: *Arqueología mexicana* 1999, VI/36, S. 52–59.

**Fémelat 2020:** Armelle Fémelat Rubino: El Serpentino, Viola, and the Others. Renaissance Portraits of Dogs and Horses at the Court of the Gonzagas. In: Mark Hengerer/Nadir Weber (Hrsg.): *Animals and Courts. Europe, c. 1200–1800*. Berlin/Boston 2020, S. 195–218.

**Few/Tortorici 2013:** Martha Few/Zeb Tortorici (Hrsg.): *Centering Animals in Latin American History*. Durham/London 2013

**Frank 2016:** Günter Frank: Philosophia perennis als christliche Einheits- und Universalwissenschaft. In: H. Jaumann/G. Stiening (Hrsg.): *Neue Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*. Berlin/Boston 2016, S. 319–344.

**Friedrich 1995:** Udo Friedrich: *Naturgeschichte zwischen artes liberales und frühneuzeitlicher Wissenschaft. Conrad Gessners "Historia animalium" und ihre volkssprachliche Rezeption*. Frühe Neuzeit 21. Tübingen 1995.

**Friedrich 2009:** Udo Friedrich: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen 2009.

**Fudge 2002:** Erica Fudge: A Left-Handed Blow. Writing the History of Animals. In: Nigel Rothfels (Hrsg.): *Representing Animals*. Bloomington 2002, S. 3–18.

**García Garagarza 2013:** León García Garagarza: The Year the People Turned into Cattle. The End of the World in New Spain. In: Few/Tortorici, S. 31–61.

**Garibay Kintana 1971:** Ángel María Garibay Kintana: *Historia de la literatura náhuatl*. Mexiko-Stadt 1971.

**Gimmel 2008:** Millie Gimmel: An Ecocritical Evaluation of Book XI of the Florentine Codex. In: Thomas Hallock/Ivo Kamps/Karen L. Raber (Hrsg.): *Early Modern Ecostudies. From the Florentine Codex to Shakespeare*. Early Modern Cultural Studies, 1500–1700. New York 2008, S. 167–180.

**Graham 1949:** Robert Cunninghame Graham: *Horses of the Conquest. A Study of the Steeds of the Spanish Conquistadors*. Herausgegeben von Robert Moorman Denhardt. Norman 1949.

**Greenblatt 1988:** Stephen Greenblatt: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford 1988.

**Hassig 1988:** Ross Hassig: *Aztec Warfare. Imperial Expansion and Political Control*. Norman 1988.

**Hodgen 1964:** Margaret T. Hodgen: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia 1964.

**Hübner 2002:** Wolfgang Hübner: Der *descensus* als ordnendes Prinzip in der „Naturalis historia“ des Plinius. In: Christel Meier (Hrsg.): *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*. München 2002, S. 25–41.

**Hvidtfeldt 1958:** Arild Hvidtfeldt: *Teotl and \*Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion. With a General Introduction on Cult and Myth*. Kopenhagen 1958.

**Kagan 1995:** Richard L. Kagan: Clio and the Crown. Writing History in Habsburg Spain, in Richard L. Kagan/Geoffrey Parker (Hrsg.): *Spain. Europe and the Atlantic World. Essays in Honor of John H. Elliott*. Cambridge 1995, S. 73–100.

**Kern 2013:** Margit Kern: *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit. Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*. Berlin/München 2013.

**Leinkauf 2017:** Thomas Leinkauf: *Grundriss Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)*. Hamburg 2017.

**Liddel/Fear 2010:** Peter Liddel/Andrew Fear (Hrsg.): *Historiae Mundi. Studies in Universal History*. London/New York 2010.

**Lockhart 1992:** James Lockhart: *The Nahuas after the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford, Calif. 1992.

**Lockhart 1993:** James Lockhart: *We people here. Nahuatl accounts of the conquest of Mexico*. Repertorium Columbianum. Los Angeles 1993.

**Lockhart 2000–2018:** James Lockhart (Hrsg.): Florentine Codex, Book 12, Ch 35. In: Stephanie Wood: *Early Nahuatl Library*. University of Oregon 2000–2018 (<https://enl.uoregon.edu/fcbk12ch35>) (2.9.2020).

**López Austin 1996:** Alfredo López Austin: *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Antropológica 39, S. 55–98, S. 221–262.

- López Austin 2002:** Alfredo López Austin: The Natural World. In: Eduardo Matos Moctezuma/Felipe Solís Olguín (Hrsg.): *Aztecs*. London 2002, S. 141–142.
- López Austin 2004:** Alfredo López Austin: *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Bd. 1. Antropológica 39. Mexiko-Stadt 2004.
- López Luján 1994:** Leonardo Lopez Luján: *The Offerings of the Templo Mayor of Tenochtitlan*. Übersetzt von Bernardo R. Ortiz de Montellano und Thelma Ortiz de Montellano. Niwot 1994.
- Lovejoy 1936:** Arthur O. Lovejoy: *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge 1936.
- Magaloni Kerpel 2011:** Diana Magaloni Kerpel: Painters of the New World. The Process of Making the Florentine Codex, in Wolf/Connors, S. 47–76.
- Mainberger 2003:** Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 22/256. Berlin/New York 2003.
- Markey 2011:** Lia Markey, Lia: 'Istoria della terra chiamata la nuova spagna'. The History and Reception of Sahagún's Codex at the Medici Court. In: Wolf/Connors, S. 199–220.
- Marvin/McHugh 2014:** Garry Marvin/Susan McHugh (Hrsg.): *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*. New York 2014.
- McRae 2015:** Andrew McRae: Early Modern Chorographies. In: Oxford Handbooks Online. 2015 (DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935338.013.102) (2.9.2020).
- Meier 1984:** Christel Meier: Grundzüge der mittelalterlichen Enzyklopädik. Zu Inhalten, Formen und Funktionen einer problematischen Gattung, in: Ludger Grenzmann/Karl Stackmann (Hrsg.): *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*. Germanistische Symposien, Berichtsbände 5. Stuttgart 1984, S. 467–500.
- Meier 2002:** Christel Meier: Enzyklopädischer Ordo und sozialer Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universalen Literaturform. In: Christel Meier (Hrsg.): *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit*. Akten des Kolloquiums des Projekts D im Sonderforschungsbereich 231. Münstersche Mittelalter-Schriften 78. München 2002, S. 511–532.
- Melville 1994:** Elinor G. K. Melville: *A Plague of Sheep. Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*. Studies in Environment and History. Cambridge 1994.

**Mendoza 2007:** Rubén G. Mendoza: The Divine Gourd Tree. Tzompantli Skull Racks, Decapitation Rituals, and Human Trophies in Ancient Mesoamerica. In: Richard J. Chacon/David H. Dye (Hrsg.): *The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians*. New York 2007, S. 400–443.

**Miller 1999:** Virginia E. Miller: The Skull Rack in Mesoamerica. In: Jeff Karl Kowalski (Hrsg.): *Mesoamerican Architecture as a Cultural Symbol*. New York/Oxford 1999, S. 340–366.

**Navarrete Linares 2008:** Federico Navarrete Linares: Beheadings and Massacres. Andean and Mesoamerican Representations of the Spanish Conquest. In: *RES Anthropology and Aesthetics* 53/54 (2008), S. 59–78.

**Olivier 2007:** Guilhem Olivier: ¿Modelos europeos o conceptos indígenas? El ejemplo de los animales en el libro XI del *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún. In: José Rubén, Romero Galván/Pilar Máynez (Hrsg.): *El Universo de Sahagún. Pasado y Presente. Coloquio 2005*. Mexiko-Stadt 2007, S. 125–140.

**Palmeri Capesciotti 2001:** Ilaria Palmeri Capesciotti: La fauna del libro XI del *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún. Dos sistemas taxonómicos frente a frente. In: *Estudios de Cultura Náhuatl* 32 (2001), S. 189–223.

**Pasierowska 2021:** Rachael L. Pasierowska: Atlantic History From the Saddle. The Role of Horses in the Slave-Trading Atlantic World. In: Chiara Mengozzi (Hrsg.): *Outside the Anthropological Machine. Crossing the Human-Animal Divide and Other Exit Strategies*. Perspectives on the Non-Human in Literature and Culture. New York 2021, ohne Paginierung.

**Pecci 2007:** Alessandra Pecci: The tzompantli. In: Monica Fintoni/Franca Arduini/Andrea Paoletti (Hrsg.): *The World of the Aztecs in the Florentine Codex*. English translation by Jeremy Carden/Andrea Paoletti, Florenz 2007, S. 22–23.

**Portuondo 2009:** María M. Portuondo: *Secret Science. Spanish Cosmography and the New World*. Chicago 2009.

**Rao 2011:** Ida Giovanna Rao: Mediceo Palantino 218–220 of the Biblioteca Medicea Laurenziana of Florence. In: Wolf/Connors, S. 27–45.

**Rao 2019:** Ida Giovanna Rao: On the Reception of the Florentine Codex. The First Italian Translation. In Peterson/Terraciano, S. 37–44.

**Read 2000:** David Read: *Temperate Conquests. Spenser and the Spanish New World*. Detroit 2020.

**Peterson 1988:** Jeanette Favrot Peterson, The Florentine Codex Imagery and the Colonial Tlacuilo. In: José Jorge Klor de Alva/H. B. Nicholson/Eloise Quiñones Keber (Hrsg.): *The Work of*

*Bernardino de Sahagún. Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico. Studies on Culture and Society 2. Albany 1988, S. 273–293.*

**Peterson/Terraciano 2019:** Jeanette Favrot Peterson, Kevin Terraciano (Hrsg.): *The Florentine Codex. An Encyclopedia of the Nahua World in Sixteenth-Century Mexico.* Austin 2019.

**Restall 2003:** Matthew Restall: *Seven Myths of the Spanish Conquest.* Oxford 2003.

**Reyes Equiguas 2007:** Salvador Reyes Equiguas: Juego de espejos. Concepciones castellanas y nahuas de la naturaleza tras la conquista. In: José Rubén Romero Galván/Pilar Máynez (Hrsg.): *El Universo de Sahagún. Pasado y Presente. Coloquio 2005.* Mexiko-Stadt 2007, S. 115–123.

**Reyes Equiguas 2011:** Salvador Reyes Equiguas: La representación de los seres vivos en el *Códice Florentino* y otras obras españolas de su época. In: Pilar Máynez/José Rubén Romero Galván (Hrsg.): *El universo de Sahagún. Pasado y Presente. Segundo Coloquio 2008.* Mexiko-Stadt 2011, S. 221–250.

**Ríos Castaño 2014:** Victoria Ríos Castaño: *Translation as Conquest. Sahagún and Universal History of the Things of New Spain.* Madrid 2014.

**Roest 1997:** Bert Roest: Compilation as Theme and Praxis in Franciscan Universal Chronicles. In: Binkley 1997, S. 213–226.

**Robertson 1959:** Donald Robertson: *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period.* New Haven 1959.

**Robertson 1966:** Donald Robertson: The Sixteenth Century Mexican Encyclopedia of Fray Bernardino de Sahagún. In: Cuadernos de Historia Mundial, IX/3 (1966), S. 617–628.

**Rogers 2018:** Claudia Jane Rogers: *'The People from Heaven'? Reading indigenous responses to Europeans during moments of early encounter in the Caribbean and Mesoamerica, 1492-c.1585.* Dissertation. University of Leeds 2018 (<http://etheses.whiterose.ac.uk/21328>) (2.9.2020).

**Schmidt-Biggemann 2004:** Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Philosophia Perennis. Historical Outlines of Western Spirituality in Ancient, Medieval and Early Modern Thought.* Internationale Archives of the History of Ideas 189. Dordrecht 2004.

**Schürch 2018:** Schürch, Isabell: Liminal Lives in the New World. In: Phil Howell/Aline Steinbrecher/Clemens Wischermann (Hrsg.): *Liminal Animal Lives. Animal History and the Modern City.* London 2018, 25–40.

**Schwartz 2000:** Stuart B. Schwartz: *Victors and Vanquished. Spanish and Nahua Views of the Conquest of Mexico.* Bedford Series in History and Culture. Boston/New York 2000.

**Shapiro 2000:** Barbara Shapiro: *A Culture of Fact. England, 1550–1720.* Ithaca 2000.

**Shapiro 2008:** Kenneth Shapiro: *Human-Animal Studies. Growing the Field, Applying the Field.* Ann Arbor 2008.

**Steiner 2008:** Benjamin Steiner: *Die Ordnung der Geschichte. Historische Tabellenwerke in der Frühen Neuzeit.* Norm und Struktur 34. Köln/Weimar/Wien 2008.

**Stevenson Day 2009:** Jane Stevenson Day: Heads of Flesh and Stone. In Heather Orr/Rex Koontz (Hrsg.): *Blood and Beauty. Organized Violence in the Art and Archaeology of Mesoamerica and Central America. Ideas, Debates, and Perspectives 4*. Los Angeles 2009, S. 223–246.

**Terraciano 2019:** Kevin Terraciano: Reading between the Lines of Book 12. In: Peterson/Terraciano 2019, S. 45–62.

**Ventura 2014:** Iolanda Ventura: Enzyklopädie. In: Fritz Peter Knapp (Hrsg.): *Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich*. GLMF 1. Berlin/Boston 2014, S. 161–200.

**Vine 2017:** Angus Vine: Travel and Chorography. In: John Lee (Hrsg.): *A Handbook of English Renaissance Literary Studies*. Hoboken 2017, S. 411–425.

**Wagschal 2018:** Steven Wagschal (2018): *Minding Animals in the Old and New Worlds. A Cognitive Historical Analysis*. Toronto/Buffalo/London 2018.

**Wolf/Connors 2011:** Gerhard Wolf/Joseph Connors (Hrsg.): *Colors between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*. Florenz 2011.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1–6: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT). Jede weitere Reproduktion oder Vervielfältigung der Bilder ist untersagt.

Ivo Raband

## Zwischen Orient und Okzident

### Die Kamele in den Prozessionen Erzherzogs Ernst von Österreich (1553–1595)

Kamele und Dromedare können in der europäischen Kunst der Frühen Neuzeit aufgrund ihrer exotischen Herkunft auf den Vorderen Orient, das osmanische Reich, Persien und generell ferne Länder des Morgenlandes verweisen.<sup>1</sup> Dies wird auch in Claes Jansz. Visschers (1587–1652) und Pieter Basts (1570–1605) „Ansicht Amsterdams“ deutlich (Abb. 1).



Abb. 1: Claes Jansz. Visscher und Pieter Bast: Ansicht von Amsterdam (Detail), 1611

Im Zentrum des großformatigen Drucks thront die weibliche Personifikation Amsterdams vor einem Panorama der Stadt, links von ihr haben sich Kaufleute ferner Herkunftsländer mit ihren Waren eingefunden. Als Transportmittel und Lasttiere werden sie begleitet von exotischen Tieren: ein Skandinavier mit einem Elch, zwei Männer, die Turbane tragen, mit einem Kamel

<sup>1</sup> Diese Tiere werden zoologisch als Altweltkamele und als Schwielensohler (Tylopoda) zusammengefasst. Bei den in diesem Text besprochen Tieren handelt es sich nach moderner Nomenklatur um Dromedare. Im Folgenden wird jedoch der Begriff „Kamel“ als Überbegriff verwendet, da in der Frühen Neuzeit der lateinische Überbegriff „camelus“ durchgängig verwendet wurde. Kamele treten in verschiedenen künstlerischen Kontexten im Profanen wie Sakralen auf. Da sie kein Tier des *Physiologus* darstellen, konnten sie in christlichen Bedeutungszusammenhängen erscheinen ohne eine christologische Interpretation zu erfahren. Die Wichtigkeit der Kamele ist bis ins 21. Jahrhundert greifbar. Die Vereinten Nationen haben daher das Jahr 2024 zum „Year of the Camelids“ erklärt, [https://www.un.org/en/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/C.2/72/L.29](https://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/C.2/72/L.29) (28.09.2020). Dieser Aufsatz situiert sich in diesem Kontext und möchte ebenfalls dazu aufrufen, diesen Tieren in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

und einem Elefanten.<sup>2</sup> Das Kamel trägt auf seinem Rücken eine Truhe, in der Münzen und Edelsteine zu sehen sind, wobei weitere Handelsware noch im Verborgenen bleiben. Die danebenstehenden Männer halten Stoffe in den Händen. Eine weitere Gruppe von drei Männern exotischer Herkunft nähert sich der Stadtmagd zusätzlich. Der Mann mit Turban, der wohl zur Gruppe neben dem Kamel zählt, präsentiert eine kleine Truhe mit Münzen, Ketten und einem Weihrauchschwenker.<sup>3</sup> Der begleitende Text beschreibt die Männer neben dem Kamel genauer als „17. der Tartar 18. und der Perser bringen mit einem vollbeladenen Kamel Edelsteine, orientalische Perlen, den medizinisch wirksamen Bezoarstein, vielerlei Arten von Seide, Balsamöl und Räucherwerk.“<sup>4</sup> Mit Verweis auf diese Szene unterstreicht Claudia Swan die Bedeutung der gehandelten Exotika und der fremdländischen Tiere. Swan verweist zudem auf die wichtige Rolle der „Rhetorik des Austauschs“ und der „Ästhetik des Neuen und des Staunens.“<sup>5</sup> Dieser Transfer wird in der Grafik jedoch als einseitig beschrieben und Holland als wichtiger Umschlagplatz der exotischen und gewinnbringenden Produkte ausgewiesen. Städte wie Amsterdam oder Antwerpen entwickelten sich im 16. bzw. 17. Jahrhundert zu einem „entrepôt“,<sup>6</sup> zu einem Ort des Austausches zwischen Orient und Okzident, und förderten den Prozess der Inbesitznahme des Fremden und des Exotischen.<sup>7</sup> Diese Verflechtungsgeschichte, in der Handelswaren, Kunstwerke, Personen und Tiere miteinander in Verbindung treten, wird im Folgenden im Kontext der vormodernen Festkultur besprochen.

Seit dem 13. Jahrhundert sind lebende Kamele im Rahmen von Prozessionen zur Inszenierung globaler Machtansprüche belegt.<sup>8</sup> Als Beispiel für einen solchen öffentlichkeitswirksamen Einsatz der Tiere werden im Folgenden die Prozessionen des Erzherzogs Ernst von Österreich (1553–1595) im Winter 1593/94 und im Sommer 1594 vorgestellt. Zu diesen gehören sein Einzug in die Stadt Nürnberg im Rahmen einer Reise als auch die *Blijde*

---

<sup>2</sup> Exotische Tierdarstellungen wurden oft nicht auf Grundlage lebendiger Tiere vorgenommen. Vielmehr stehen sich wiederholende Bildtraditionen im Vordergrund. Aus diesem Grund soll in diesem Kapitel keine Diskussion über die Naturtreue der dargestellten Kamele geführt werden, siehe Margócsy 2011.

<sup>3</sup> Weihrauch stammt aus Afrika, dem Orient und Indien und wird von Bäumen gewonnen, die nicht in Europa beheimatet waren, weswegen man auf den Handel mit diesem Material angewiesen war. Ab dem 15. Jahrhundert kontrollierte das osmanische Reich die sogenannte „Weihrauchstraße“, auf der Karawanen mit Kamelen eingesetzt wurden, Scheck 1995.

<sup>4</sup> „17. De Tarter / 18. Ende Persiaen / met een kameel gheladen / brengen Edelgesteeten / Orientaelsche Peerlen / de medecinale stehen Bezar / veel Zijdwerck / Balsem olye /ende Wieroock.“ Übersetzung des Autors.

<sup>5</sup> Swan 2013, S. 117. Siehe zu diesem Druck ebenfalls Corrigan/Campen/Diercks 2015, S. 52–53.

<sup>6</sup> Cook 2007, S. 225.

<sup>7</sup> Siehe hierzu den Katalog zur Ausstellung „Asia in Amsterdam: The Culture of Luxury in the Golden Age“, Corrigan/Campen/Diercks 2015.

<sup>8</sup> König Rudolf I. (1218–1291), der erste Habsburger König des Heiligen Römischen Reiches, führte die Tiere bei Hoftagen mit sich. Als der ungarische König Matthias Corvinus (1443–1490) Wien einnahm, ließ er 1485 über zwanzig Kamele in seiner Ankunftsprozession auftreten, Haag 2015, S. 246.

*Inkomst*, der „fröhliche Einzug“, in Brüssel und Antwerpen, wo der Habsburger als neuer Statthalter der Niederlande empfangen wurde.<sup>9</sup> Erzherzog Ernst gehörte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu den wichtigsten Mitgliedern der Habsburg-Dynastie. Er war der zweite Sohn Kaiser Maximilians II. (1527–1576) und um elf Monate jünger als sein Bruder Rudolf (1552–1612), der spätere Kaiser Rudolf II., mit dem Ernst Seite an Seite als möglicher Thronfolger erzogen worden war.<sup>10</sup> Ab 1576 war Ernst Statthalter Österreichs ob und unter der Enns und hatte ab 1590 ebenfalls die Regentschaft Innerösterreichs erhalten, wodurch er über ganz Österreich, mit Ausnahme von Tirol, regierte. 1592 wurde er zum General der imperialen Truppen im Krieg gegen die Türken in Ungarn berufen, wo er unmittelbar Siege erringen konnte.<sup>11</sup> Im Sommer 1593 ernannte ihn sein Onkel, Philipp II. von Spanien (1527–1598), zum neuen Statthalter der Spanischen Niederlande, die sich seit 1568 im Kriegszustand befanden.<sup>12</sup> Im November 1594 brach der Erzherzog daher von Ungarn nach Prag auf, um dann via Nürnberg, Würzburg, Frankfurt am Main und Lüttich in die südlichen Niederlande zu reisen. Zwei Kamele, die in Nürnberg, Brüssel und Antwerpen bildlich festgehalten wurden, begleiteten den Erzherzog. Die Annahme ist im Folgenden, dass die visuell eindrücklichen Tiere in den verschiedenen Prozessionen bewusst eingesetzt wurden, um kriegerische Erfolge, merkantile Erfolgsversprechen und imperiale Machtansprüche zu visualisieren.<sup>13</sup>

### *Schätze des Orients: Die Kamele in Nürnberg und Brüssel*

Die zwei Kamele werden das erste Mal auf einer Holzschnittserie aus Nürnberg, die bei Georg Lang (aktiv 1579–1598) in Auftrag gegeben worden war, festgehalten.<sup>14</sup> Die Drucke zeigen Mitglieder des Nürnberger Stadtrats, die den Erzherzog bei seiner Prozession in die Stadt begleiten. Das letzte Blatt der Serie präsentiert das Ende der Prozession mit zwei Kamelen, die

---

<sup>9</sup> Seit 1356 wurde ein solcher Einzug für jede neue Regentin und jeden neuen Regenten in den burgundischen Niederlanden veranstaltet, siehe Thøfner 2007. Die Publikationen zur *Blijde Inkomst* von 1594 sind: Diels 2003; Thøfner 2007; S. 180–197; Raband 2016; Raband 2019; Raband 2021.

<sup>10</sup> Um sie auf wichtige Ämter vorzubereiten, wurden Ernst und Rudolf von 1563 bis 1571 am Hof ihres Onkels Philipp II. von Spanien in Madrid erzogen, Mraz 1988.

<sup>11</sup> Es handelt sich hierbei um die Schlacht von Sissek/Sisak (1593), Haupt 1988.

<sup>12</sup> Zur Ernennungspolitik Philipps II. in Belangen der niederländischen Statthalterschaft siehe Soen 2011, besonders S. 9–15.

<sup>13</sup> Im portugiesischen Königreich zogen seit Manuel I. (1469–1521) bei Prozessionen auch exotische Tiere durch die Straßen Lissabons, siehe De Jonge 1991 und Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007, besonders S. 421–422.

<sup>14</sup> Ein bisher ausgebliebenes (kunst)historisches Interesse an Ernst von Österreich hat dazu geführt, dass auch diese Druckserie keine weitere Beachtung erfahren hat. Es ist unklar, ob es weitere Dokumente im Nürnberger Archiv gibt, die von der Durchreise des Erzherzogs berichten und unter Umständen die mitgeführten Kamele beschreiben.

von Fußsoldaten an Stricken geführt werden und die gezeigte Personengruppe durch ihre Größe überragen (Abb. 2).



Abb. 2: Georg Lang (Stecher): Ankunft des Erzherzogs Ernst von Österreich in Nürnberg (Detail), 1593

Die Tiere sind beladen mit großen Truhen, über denen Decken mit dem Wappen des Erzherzogs (Bindenschild mit Erzherzogshut) zu sehen sind. Dieses Detail der Besitzanzeige durch die heraldisch verzierten Stoffe hebt deutlich hervor, dass die Tiere Erzherzog Ernst gehörten und Teil seiner Entourage bildeten. Die Kamele konnten so während des Einzugs gezielt als exotische Tiere aus dem Besitz des Habsburgers vorgeführt werden. Die Darstellung zeugt zudem von der Funktion der Kamele als Lasttiere, die sie in Rahmen von Karawanen innehatten. Bereits Plinius der Ältere beschreibt in seiner *Historia Naturalis* Kamele als Last- und Reittiere und betont, wie lange sie ohne Wasser auskommen und dass sie bis zu 100 Jahre alt werden können (8. Buch, 67–68). Diese Assoziation von Kamelen mit den Karawanen des Orients lässt auch die Truhen in einem anderen Licht erscheinen.<sup>15</sup> Unklar ist, was die abgebildeten Kamele des Erzherzogs im Winter 1593 wirklich transportiert haben. Doch während der Prozession, und später im Druck, konnten die verborgenen Inhalte zu einem

<sup>15</sup> Frühneuzeitliche Betrachter\*innen werden die Kamele damit als Tiere reicher Karawanen wahrgenommen haben, die biblisch belegt waren. So führte die Königin von Saba bei ihrem Zusammentreffen mit König Salomo Kamele mit sich, „die Spezerei trugen und viel Gold und Edelsteine“ (1 Kön 10,2; Bibelübersetzung: Lutherbibel 1984 via [www.bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de), 10.9.2020). Kamele tauchen immer wieder als Lasttiere reicher Karawanen in der Bibel auf (Gen 37,25; 2 Kön 8,9; Jes 60,6) oder gelten selbst als Zeichen großen Reichtums (Hi 1,3).

Synonym orientalischer, generell fremdländischer, Schätze werden. Ob sie tatsächlich Teile der Sammlung des Erzherzogs trugen, die ebenfalls exotische Objekte enthielt, kann nur vermutet werden.<sup>16</sup>

Am 30. Januar 1594 erreichte der Erzherzog mit Brüssel, dem historischen Sitz der Herzöge von Brabant und Burgund, das Ziel seiner Reise. Von seiner Ankunft zeugt das offizielle Festbuch der Stadt, welches noch im gleichen Jahr publiziert wurde. Der anonyme Autor, ein Brüsseler Stadtschreiber, hat in der *Descriptio et Explicatio Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum* die ephemeren Aufbauten, die zu Ehren des Erzherzogs errichtet worden waren, beschrieben und gibt so Einblick in das Dekorationsprogramm.<sup>17</sup> Diese *Blijde Inkomst* wurde traditionell von der Stadt organisiert und thematisierte 1594 die dynastische Herkunft des Erzherzogs sowie seine Rolle als Retter der Niederlande.<sup>18</sup> Da das Festbuch die Möglichkeit bot, die Aussagen des Festes zu konkretisieren, wurde zum Ende des Textes die Prozessionsgruppe des Erzherzogs auf vier Stichen abgebildet.<sup>19</sup> Auf dem ersten Druck sind die zwei Kamele zu sehen, die mit „Cameli duo“ überschrieben wurden (Abb. 3).



Abb. 3: Anonym: Ankunft der Prozessionsgruppe mit zwei Kamelen am Coudenberg-Palast, 1594

<sup>16</sup> Eine wichtige Rolle in der Distribution exotischer Objekte nahm im 16. Jahrhundert der portugiesische Seehandel ein. Während Albrecht von Österreich (1559–1621), ein weiterer Sohn Maximilians II., Vizekönig von Portugal war, versorgte er seine Familienmitglieder mit unterschiedlichen Geschenken nicht europäischer Herkunft, siehe Jordan Gschwend 1998; Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2001, besonders Fußnote 61, und Raband 2019, S. 224. Das Nachlassinventar von Erzherzog Ernst befindet sich in Brüssel (Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume, Papiers d'État et de l'Audience, Nr. 1196, T 098, Dok. 2).

<sup>17</sup> Anonym 1594. Mögliche Autoren wurden für das Festbuch diskutiert, siehe Thøfner 2007, S. 170–171. Vgl. auch Raband 2019, S. 50, Fußnote 143.

<sup>18</sup> Raband 2019, S. 55–79.

<sup>19</sup> Raband 2019, S. 76–78.

Anders als in Nürnberg tragen die Tiere keine Truhen, sondern sind mit Kopfputzen aus Straußenfedern geschmückt worden. Dem vorderen Tier wurde ebenfalls ein Reitgeschirr aufgesetzt. Geführt werden die Tiere, wie im Nürnberger Druck, von zwei Männern, die allerdings nicht mehr als Fußsoldaten erscheinen, sondern nun in orientalisierenden Kostümen auftreten. Es kann sich hier um ‚verkleidete‘ Soldaten des Erzherzogs, oder um Männer fremdländischer Herkunft, die sich speziell um die Tiere kümmerten, handeln.<sup>20</sup> Zu betonen ist, dass sich diese Präsentation in eine spezifische Festkultur einreicht. Im Rahmen habsburgischer Feste wurden immer wieder türkische Elemente eingesetzt, um die eigene Superiorität gegenüber dem osmanischen Reich zur Schau zu stellen. Hierfür wurden bewusst Kostümierungen der beteiligten Personen, bei denen es sich auch um hochrangige Mitglieder der Dynastie handeln konnte, eingesetzt.<sup>21</sup>

Der Vergleich beider Drucke zeigt, dass die Kamele zwischen Süddeutschland und den Niederlanden eine Bedeutungsintensivierung erfahren haben. Während die Tiere auf dem Nürnberger Holzschnitt als erzherzogliche Lasttiere unter seinem Wappen und geführt von seinen Soldaten die Stadt betraten, wurden sie in Brüssel durch ihre Antreiber orientalisiert und durch den Federschmuck in einen höfischen Kontext eingeordnet.<sup>22</sup> An anderer Stelle erhalten wir zudem Auskunft über den vermeintlichen Herkunftsort der Kamele. Diese sollen aus Ungarn – *Pannonia* im lateinischen Original – stammen, wo der Erzherzog gegen die Türken gekämpft hatte.<sup>23</sup> Dies lässt die Annahme zu, dass es sich bei den Kamelen um Tiere handelt, die der Erzherzog durch sein taktischen Können und kriegerische Erfolge errungen hatte.<sup>24</sup> Während in Nürnberg die Kamele als Lasttiere der ‚Schätze‘ des Erzherzogs zu sehen waren, wurde die Tiere in den Niederlanden als Kriegsbeute und Symbole einer „domestizierten Wildheit“ vorgeführt.<sup>25</sup> Der kurze, jedoch für den Erzherzog erfolgreiche Ungarnfeldzug nimmt dabei eine wichtige Rolle ein. Dies wurde auch von der lokalen Bevölkerung anerkannt und von Maximilian de

---

<sup>20</sup> Zur Rolle des Tierführers in der Frühen Neuzeit, Cockram 2017.

<sup>21</sup> Sommer-Mathis 2014, S. 307–311. Erzherzog Ernst besaß ebenfalls türkische Objekte. Zu diesen zählten Gürtel, Waffen, sowie ein Sattel und mit Gold und Edelsteinen verziertes Zaumzeug, Brüssel, Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume, Papiers d’État et de l’Audience, Nr. 1196, T 098, Dok. 2, fol. 26v–27r. Ob es sich hierbei um Zaumzeug für Pferde oder speziell für die zwei Kamele handelt, wird in der Quelle nicht weiter qualifiziert.

<sup>22</sup> Siehe hierzu die Forschungsergebnisse des Schweizerischen Forschungsprojekts „Materialized Identities“ und dem Subprojekt zu Federn in der Frühen Neuzeit geleitet von Prof. Ulinka Rublack (Cambridge University), <https://www.materializedidentities.com/feathers> (1.10.2020).

<sup>23</sup> „Duae etiam ex Pannonia adductae cameli [...]“, Bochius 1595, S. 136.

<sup>24</sup> Ob die Tiere nicht doch aus einer der habsburgischen Menagerien stammten, bleibt an dieser Stelle unklar. Kamele können in den habsburgischen Menagerien seit dem 15. Jahrhundert nachgewiesen werden. 1485 erreichten über zwanzig Kamele den Wiener Kaiserhof als Geschenke des Sultans. Ab den 1480er Jahren wurde ein Dromedar von Kaiser Friedrich III. (1415–1493) in Linz gehalten, Haag 2015, S. 246. Zu den Menagerien der Habsburger siehe Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007.

<sup>25</sup> „Domesticated wildness“ im Original, Verbeckmoes 2002, S. 59.

Wignacourt (1560–1620), latinisiert Vignacurtius, in einer kurzen Lobrede über die Ankunft Erzherzog Ernsts in Brüssel geschildert.<sup>26</sup> Zu Beginn des zwölf Seiten umfassenden Büchleins findet sich ein Dialog zwischen *Austrius* (Österreich) und *Pannonius* (Ungarn), in dem beschrieben wird, dass Belgien durch den Erzherzog ebenso gerettet werde wie zuvor Ungarn.<sup>27</sup> Die enge Verbindung von Kamelen zum persischen und omanischen Reich wurde auch in einer der wichtigsten zoologischen Publikationen des 16. Jahrhunderts deutlich gemacht. Der Schweizer Arzt und Naturphilosoph Conrad Gessner (1516–1565) hat in seiner *Historia Animalium* eine ähnliche Präsentation seines „camelus“ vorgenommen und wird damit eine Darstellungskonventionen in Teilen geprägt haben.<sup>28</sup> Das Kamel trägt ein Halfter mit einer schweren Kette, die einem Mann dazu dient, das Tier zu führen (Abb. 4).



Abb. 4: Anonym: Kamel in der *Historia Animalium*, 1560

Dieser Kameltreiber kann über seine Kleidung, die turbanähnliche Kopfbedeckung sowie einen prägnanten Schnurrbart als eine Person osmanischer Herkunft, vermutlich als einer der Janitscharen, identifiziert werden.<sup>29</sup> Diese Domestizierung der Kamele konnte in den Bedeutungszusammenhängen der *Blijde Inkomst* ausdrucksstark genutzt werden, um die Erfolge

<sup>26</sup> Vignacurtius 1594.

<sup>27</sup> Auf einem Porträtstich, den der Erzherzog bei den Gebrüdern Otto und Gijsbrecht van Veen in Auftrag gab, finden sich ebenfalls türkische und osmanische Spolienbündel abgebildet, sowie in einer Textkartusche ein Verweis auf den erfolgreichen Ungarnfeldzug, siehe Raband 2019, S. 202–203.

<sup>28</sup> Gessner, wie auch seine Zeitgenossen, unterscheiden zwischen Kamel und Dromedar, benennen jedoch beide auf Latein als „camelus“ respektive „camelus arabica/dromas“, siehe Gessner 1560, S. 22–23.

<sup>29</sup> Für die Janitscharen, besonders ehrenvolle Soldaten des Sultans des osmanischen Reiches, existierte eine spezielle Schnurrbarttradition. Ebenfalls könnte es sich bei dem Mann um einen ungarischen Husaren handeln, siehe Sommer-Mathis 2014, S. 308.

des Erzherzogs zu unterstreichen. Dieser hatte es geschafft, wilde – und bisweilen gefährliche – Tiere zu zähmen, was im übertragenen Sinn auf die Osmanen im Speziellen und Häretiker im Allgemeinen bezogen werden konnte.<sup>30</sup> Die erbeuteten und vorgeführten Kamele konnten so für den Sieg des Christentums über die Ungläubigen einstehen, den der Erzherzog in den Niederlanden herbeiführen wollte.<sup>31</sup>

Diese besondere Tugendhaftigkeit des Erzherzogs, die ihn zum Retter der Niederlande werden lassen sollte, ist auch in einem Memo des niederländischen Staatsrat D'Assoleville spürbar. Dieser fordert, dass der Erzherzog sofortige Lösungen für alle Probleme findet, die die Niederlande „beinah ruiniert und überwältigt“ hätten.<sup>32</sup> Diese deutlichen Worte werden den Erzherzog und sein Gefolge noch vor der *Blijde Inkomst* in Antwerpen erreicht und die Geschäfte des Hofes beeinflusst haben. Während sich die Scheldemetropole auf ihre eigene *Blijde Inkomst* vorbereitete, traf auch der Hof in Brüssel Vorbereitungen, um den Erzherzog in der Handelsmetropole gebührend zu präsentieren; erneut sollten hierfür die Kamele eingesetzt werden.<sup>33</sup>

### *Globale Machtansprüche: Die Kamele in Antwerpen*

Als eindrucksvolle Schilderung der Ereignisse und Dekorationen der *Blijde Inkomst* in Antwerpen, die am 14. Juni 1594 stattfand, verfasste der Stadtsekretär Johannes Bochius das Festbuch *Descriptio Publicae Gratulationis, Spectaculorum, et Ludorum*.<sup>34</sup> Für diese Publikation fertigte Pieter van der Borcht (ca. 1530–ca. 1611) die Druckgrafiken an, für die er Vorlagen von Joos de Momper d. Ä. (1564–1635) und Cornelis Floris III. (gest. 1615) erhielt.<sup>35</sup> Neben einseitigen Drucken der ephemeren Architekturen gestaltete er doppelseitige Kupferstiche mit narrativen

---

<sup>30</sup> Aristoteles beschrieb Kamele als besonders aggressiv, vor allem während der Paarungszeit und machte deutlich, dass sie Menschen verletzen können, Zonta 1999, S. 57.

<sup>31</sup> In der Bibliothek des Erzherzogs findet sich unter anderem ein nicht weiter identifizierbares Buch zu den Schrecken der Häretiker mit dem Titel „Theatrum Crudelitatum Haereticorum“, Brüssel, Algemeen Rijksarchief/Archives générales de Royaume, Papiers d'État et de l'Audience, Nr. 1196, T 098, Dok. 2, fol. 30r.

<sup>32</sup> Eigene Übersetzung, zitiert nach Stensland 2012, S. 115.

<sup>33</sup> Da es sich um städtische Feste handelte, standen diese im Kontrast zu den höfischen Festen, die Erzherzog Ernst aus Spanien oder Österreich kannte. Der Einfluss des neuen Statthalters kann also generell als gering eingestuft werden, Thøfner 2007, S. 39–40 und Raband 2019, S. 32–39.

<sup>34</sup> Bochius 1595. Der lateinische Text liegt in Übersetzung vor als Stevenson/Gwynne/Liebrechts 2004. Über Johannes Bochius ist wenig bekannt. Er war ein Schüler Kardinals Roberto Bellarmin (1542–1621) und erreichte Antwerpen 1585, <https://www.dwc.knaw.nl/bochius-joannes-1555-1609/> (11.9.2020).

<sup>35</sup> Pieter van der Borcht war einer der erfolgreichsten Bildstecher zu dieser Zeit in Antwerpen und hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, siehe Mielke/Mielke/Luijten 2005. Es kann angenommen werden, dass, während Floris die Architekturzeichnungen anfertigte, de Momper die narrativen Szenen anfertigte. Weitere Informationen finden sich in der RKD-Künstlerdatenbank: <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=Joos+de+Momper&start=1> (11.09.2020) und <https://rkd.nl/en/explore/artists/record?query=Cornelis+Floris+III&start=0> (11.09.2020).

Szenen, die im Rahmen des Bildgebrauchs in der niederländischen Festkultur als Neuheit einzustufen sind.<sup>36</sup> Zu den drei Stichen dieser Art zählt ebenfalls der mit „Ludi Equestres Apparatissimi“ betitete Stich, der als letzter Druck des Festbuchs ein sogenanntes Ringelrennen darstellt.<sup>37</sup> Dieser Abschnitt der Feierlichkeiten wurde auf dem *Meir*, der breiten Hauptstraße Antwerpens, aufgeführt und umfasste verschiedene Ereignisse, die im Druck gleichzeitig dargestellt wurden (Abb. 5).<sup>38</sup>

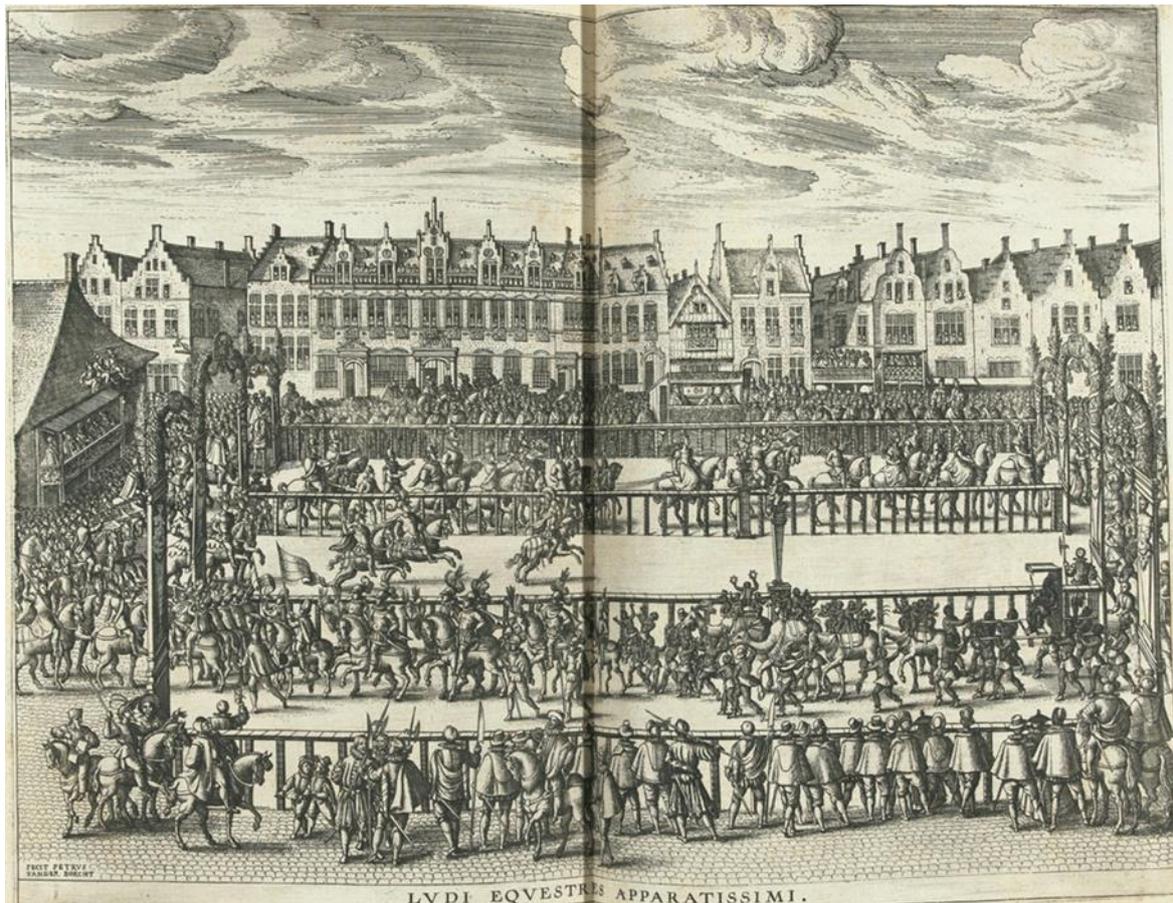


Abb. 5: Pieter van der Borcht (Stecher) nach Joos de Momper d. Ä. und Cornelis Floris III. (Vorlage):  
Ringelrennen

<sup>36</sup> Zu den narrativen Szenen siehe Raband 2014.

<sup>37</sup> Ein Ringelrennen, auch als „ringsteken“ bezeichnet, ist eine vormoderne Turnierform, bei der es unter Zurschaustellung der eigenen Geschicklichkeit darum geht, eine Lanze durch einen Ring, der in der Mitte der Rennbahn aufgehängt wurde, zu stoßen.

<sup>38</sup> Auf dem Druck konnte Petra Maclot das Wohnhaus der portugiesischen Handelsfamilie Ximenez identifizieren, siehe <http://ximenez.unibe.ch/meir/> (11.9.2020).



Abb. 6: Detail von Abb. 5 mit der Ankunft eines afrikanischen Königs als Allegorie der Africa

„Eine solche Art von Tier, die man viele Jahre in Antwerpen nicht sah.“<sup>39</sup> Mit diesen Worten beschreibt Johannes Bochius die zwei Kamele, die uns bereits aus Nürnberg und Brüssel bekannt sind. Diese sind im rechten Bildvordergrund als Teil einer größeren Mensch-Tier-Gruppe zu erkennen (Abb. 6). Gezeigt werden rund 40 dunkelhäutige Jungen und Männer, die von einem afrikanischen König in einer Sänfte begleitet werden.<sup>40</sup> Ihnen voran gegangen war, laut Festbuch, der erzherzogliche Berater und Finanzverwalter, Baron Johann von Pernstein (1561–1597). Der Text identifiziert die Afrikaner geographisch präziser und gibt an, dass sie aus Äthiopien stammen würden. Dies lässt die ‚wilden Afrikaner‘ deutlich zivilisierter erscheinen, da sie somit Teil einer alten christlich-orthodoxen Glaubensgemeinschaft waren.<sup>41</sup> Bei dieser Szene handelt sich allerdings nicht um die tatsächliche Ankunft eines christlich-afrikanischen Monarchen mit Gefolgschaft, sondern um das Detail einer allegorischen Aufführung der vier Kontinente.<sup>42</sup> Dies wird jedoch nur durch den Festbuchttext deutlich, der die verschiedenen dargestellten Gruppen genauer beschreibt.<sup>43</sup> Der gesamte Aufzug war von Erzherzog Ernst angeführt worden. Dieser trug einen Helm in Löwenform und ein „goldene[s] Pantherfell“,<sup>44</sup> wodurch sich der neue Statthalter als das heraldische Tier Brabants und als *Leo Belgicus* kostümiert hatte. Im Kontext der Aufführung stand Ernst damit stellvertretend für *Europa*. Es schloss sich die Gruppe mit den Kamelen an, die *Africa* repräsentierten. Danach folgte Albrecht Fugger, Sohn Marx Fuggers (1529–1597) und Kämmerer Erzherzog Ernsts, mit acht Männern, die

<sup>39</sup> „[...] quod genus animantis à plurimis annis Antverpia non viderat“, Bochius 1595, S. 136.

<sup>40</sup> „Æthiopum festiuè personatus“, Bochius 1595, S. 136.

<sup>41</sup> In Äthiopien etablierte sich im frühen 4. Jahrhundert eine christliche Gemeinde, die durch die Ausbreitung des Islams in Afrika stark isoliert wurde.

<sup>42</sup> Unklar ist, ob es sich hier um echte Afrikaner oder um Personen mit bemalter Haut handelte. *Blackface* ist in der frühneuzeitlichen Festkultur eingesetzt worden, prominent zum Beispiel in der „Mask of Blackness“ im Jahr 1605 am Hof der Anna von Dänemark (1574–1619) in London. Der Text liegt als Digitalisat vor unter <http://www.luminarium.org/editions/maskblack.htm> (1.10.2020).

<sup>43</sup> Bochius 1595, S. 136–137.

<sup>44</sup> „pellis pantherina tota fuit aurea“, Bochius 1595, S. 136.

in „asiatischen Gewändern“<sup>45</sup> als Amazonen der *Asia* gewandet waren.<sup>46</sup> Zuletzt erschienen niederländische Adlige, die mit brasilianischen Federn geschmückt waren und somit den vierten und letzten Kontinent, *America*, vertraten.<sup>47</sup>

Für die Gruppe des afrikanischen Kontinents schienen für den Festbuchautor weder die Hautfarbe noch die vermeintliche Herkunft aus Äthiopien besonders erwähnenswert. Viel interessanter schien das Auftreten der beiden Höckertiere, die nun in ihrer Herkunft als afrikanisch präsentiert wurden. Marília dos Santos Lopes hat in ihrer Arbeit zur Wahrnehmung des Fremden und Exotischen die Bedeutung von „Verwunderung und Vereinnahmung“ unterstrichen.<sup>48</sup> Dass die Kamele viele Jahre in Antwerpen nicht gesehen worden waren, lässt deutlich werden, dass die Tiere des Erzherzogs für Verwunderung und Erstaunen gesorgt haben müssen. Staunen, so dos Santos Lopes, führt im Kontext des Umgangs mit dem Exotischen im frühneuzeitlichen Europa zur „Identifizierung und Vereinnahmung“<sup>49</sup> des Fremden. Der Druck aus Antwerpen lässt demnach nicht nur Überlegungen zu den verschiedenen Bedeutungsebenen der Kamele zu, sondern ebenfalls zu ihrer „agency“.<sup>50</sup> Vor allem mit Blick auf den Einsatz der Kamele in Nürnberg und Brüssel wird deutlich, wie sich der Symbolcharakter der Kamele in verschiedenen Kontexten sowie durch unterschiedliche Präsentationsformen verändern ließ.<sup>51</sup>

Aufgrund der großen Zahl höfischer Mitglieder dieses Spektakels muss angenommen werden, dass das Ringelrennen nicht Teil der städtisch ausgerichteten Feierlichkeiten war, auch wenn sich dessen Beschreibung und Darstellung im offiziellen Festbuch findet. Vielmehr scheint es so, dass dieses Turnier vom Brüsseler Hof unter der Ägide Erzherzog Ernsts geplant worden war. Diese Annahme wird unterstützt durch Einträge aus dem *Kassabuch* des Erzherzogs, das

---

<sup>45</sup> „tunicis Asiatico“, Bochius 1595, S. 137.

<sup>46</sup> „Amazoniis armata“, Bochius 1595, S. 137. Amazonen lebten, der griechischen Mythologie und den römischen Erzählungen folgend, in Gebieten um das Kaspische Meer und in Kleinasien, wodurch der Verweis auf asiatische Kleidung zu erklären ist. Die Figur der Amazone erfreute sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit im Kontext höfischer Feste, da sie dazu diente, „das militärische Können der Männer [die die Amazonen im Turnier verkörperten] unter Beweis zu stellen“, Watanabe-O’Kelly 2009, S. 136.

<sup>47</sup> Neumann 2018. Weitere exotische Tiere – einen Elefanten, einen Löwen, ein Gürteltier und ein Nashorn – fanden sich im Einzug, jedoch in Bildform, als Dekorationen des Triumphbogens der portugiesischen Kaufleute als Begleittiere der Personifikationen Äthiopiens, Mauretaniens, Brasiliens und Indiens, De Jonge 1991.

<sup>48</sup> Dos Santos Lopes 2007.

<sup>49</sup> Dos Santos Lopes 2007, S. 270. Dieser Prozess der Vereinnahmung lässt sich in den Niederlanden auch mit dem Einsatz von Kamelen in kirchlichen Umzügen belegen. So finden sich am 31. Mai 1615 im *ommegang* in Brüssel, einer kirchlichen Prozession, sowohl echte Kamele im linken Bildvordergrund als auch „ephemere“ Kamele, hohle Aufbauten auf Rollen, im Hintergrund, <http://collections.vam.ac.uk/item/O18973/the-ommegang-in-brussels-on-painting-alsloot-denys-van> (17.09.2020), siehe Thøfner 1999 und Verbeckmoes 2002, S. 59.

<sup>50</sup> Als „agency“ wird hier der Einfluss verstanden, den Tiere in verschiedenen Kontexten auf historische Erfahrungen von Menschen hatten, Bowd/Cockram 2017, S. 185.

<sup>51</sup> Bowd/Cockram 2017, S. 185–186.

alle persönlichen Ausgaben und Einnahmen minutiös auflistet.<sup>52</sup> Darin findet sich der Eintrag, dass der persönliche Sekretär des Erzherzogs die Unkosten des Ringelrennens bezahlt habe.<sup>53</sup> Zusätzlich finden sich Zahlungen in Höhe von über 2.600 Florin an mehrere Künstler und Ausgaben für Materialien wie Seide in Höhe von fast 1.200 Florin sowie für die drei goldenen Medaillen, die als „tres annuli deaureati“<sup>54</sup> für die Mitte der Rennbahn vorgesehen waren.<sup>55</sup>

Unter Umständen wollte der Erzherzog mit diesem Aufzug, der vor allem seine eigene, neue Machtposition unterstreichen sollte, auf eine Antwerpener Festtradition zurückgreifen. Erstmals wurden in der europäischen Festkultur 1520 Erdteilallegorien der *Europa*, *Asia* und *Africa* in Antwerpen präsentiert. Dieses geschah innerhalb des feierlichen Einzugs Karls V. (1500–1558) im Rahmen seiner Kaiserkrönung in Aachen.<sup>56</sup> Elisabeth Neumann folgend, wurden diese Allegorien sowohl als Symbole einer globalen und damit imperialen Herrschaft genutzt als auch als Bestätigung der Ankunft eines zweiten Goldenen Zeitalters.<sup>57</sup> 1549 wiederholte die Stadt diese Präsentation der Erdteile für den Einzug Karls V. und seines Sohns und Erben Philipps von Spanien.<sup>58</sup> An dieser Stelle kann spekuliert werden, ob die Kamele von Beginn an dafür vorgesehen waren, in einem solchen Spektakel und für die Visualisierung eines Erdteils eingesetzt zu werden. Möglich erscheint es aber auch, dass der erzherzogliche Hof nach dem Einzug in Brüssel das Potential dieser eindrücklichen Tiere weiter ausschöpfen wollte und erst in den Niederlanden mit der Planung des Ringelrennens begonnen worden war. Die Kamele, die in der visuellen Kultur der Erdteilallegorien häufig zu finden sind, treten meistens als Begleittiere der *Asia* auf.<sup>59</sup> Dies unterstreicht zuletzt die Flexibilität der Bedeutungsebenen dieser Tiere, die zwischen dem osmanischen Reich, Persien und dem fernen Afrika oszillieren konnten. Dieses symbolische Potential der Kamele gänzlich auszuschöpfen, scheint in den Prozessionen des Erzherzogs vollkommen erfüllt.

---

<sup>52</sup> Das *Kassabuch* wurde als edierte und kommentierte Quelle veröffentlicht als Haupt/Wied 2010.

<sup>53</sup> „In disem monnat hab ich zalt die uncossten des ringlrennens, welches ir fr. dr. zu Antorff [...] gehalten hatt.“ Haupt/Wied 2010, S. 228.

<sup>54</sup> Bochius 1595, S. 136.

<sup>55</sup> Haupt/Wied 2010, S. 228–229.

<sup>56</sup> Neumann 2018, besonders S. 139.

<sup>57</sup> Die geschah unter Bezugnahme auf eine neue Zeit des globalen Friedens, wie sie von Vergil (70–19 v. u. Z.) in seiner vierten Ekloge für ein neues Goldenes Zeitalter prophezeit worden war. Zum Motiv des Goldenen Zeitalters im Einzug Ernsts von Österreich, siehe Raband 2021.

<sup>58</sup> Neumann 2018, S. 139–140. Ebenfalls möglich ist ein Bezug auf die Festpraxis des Wiener Hofes, für den im Jahr 1571 ein Ringelrennen mit Repräsentationen der Kontinente belegt ist und an dem Ernst von Österreich teilgenommen hatte, Sommer-Mathis 2014, S. 310–311. Grund für die Aufführung dieses Turniers war die Hochzeit Karls von Innerösterreich mit Maria Anna von Bayern, für die die Erzherzoge Ernst und Rudolf aus Spanien zurückgekehrt waren, siehe Mraz 1988.

<sup>59</sup> Siehe Margócsy 2011.

### Vom Nachleben der Kamele in den Niederlanden

Bei den Kamelen des Erzherzogs Ernst von Österreich handelt es sich um Tiere, die zuvor in den Niederlanden (fast) nur durch sekundäre Bild- und Textquellen bekannt waren.<sup>60</sup> Da wir Ähnliches auch für die anderen Stationen der Reise von Prag nach Brüssel annehmen können, wurden die Kamele im Tross des neuen Statthalters der Niederlande wohl überall mit großem Aufsehen und Staunen empfangen. Im Nachgang der Einzüge müssen die Kamele in der Menagerie in Brüssel verblieben sein. Nachdem Erzherzog Ernst im Februar 1595, dreizehn Monate nach seiner Ankunft in den Niederlanden, plötzlich verstarb, wurde die Menagerie ab 1596 von seinem Nachfolger und Bruder Albrecht von Österreich (1559–1621) unterhalten. Gemeinsam mit seiner Ehefrau, der Infantin Isabella Clara Eugenia von Spanien (1566–1633), gewährte er Künstlern Zugang zur dieser Tiersammlung.<sup>61</sup> So beschreibt Jan Brueghel der Ältere (1568–1625) in einem Brief, dass er lebende Kamele in Brüssel zeichnen konnte.<sup>62</sup> Unter diesen Künstlern befand sich auch Peter Paul Rubens (1577–1640), der die Kamele in zwei seiner Versionen der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ von 1609 und 1624 in Szene setzte. Besonders in der Version von 1624, die für das St. Michaelskloster in Antwerpen angefertigt wurde, nehmen die Tiere einen großen Teil der Bildfläche ein (Abb. 7).

Die bewusste Darstellung der zwei Kamele im Profil und in der Frontalansicht unterstreicht Rubens' genaues Wissen um das Aussehen der Tiere. Ihr prominentes Auftreten stellt darüber hinaus einen besonderen Verweis auf die Reichtümer und Geschenke der drei Könige dar. Wie für die Prozessionen Erzherzog Ernsts gezeigt, konnten Kamele für Afrika, den vorderen Orient und Asien symbolisch einstehen. Dies wiederholte Peter Paul Rubens in seiner Anbetung bewusst, indem er auf den Kamelen drei Männer zeigt, die durch Hautfarbe, Physiognomie, Haartracht und Kopfschmuck den drei genannten Regionen zugeordnet werden können. Gemein ist all diesen Orten jedoch, dass sie außerhalb des Abendlandes lagen und in der Vorstellung der Europäer große Reichtümer besaßen, die es in Besitz zu nehmen galt. Diese Assoziation, die von Rubens gekonnt in Szene gesetzt wurde, kann für die Prozessionen Ernsts von Österreich ebenfalls angenommen werden und lässt die Deutung zu, dass der Erzherzog sich nicht nur als Friedensbringer, sondern auch als Bringer großer Reichtümer verstand.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Margócsy 2011.

<sup>61</sup> Van Mulders 2008, S. 75. Siehe auch dort weiterführende Hinweise zur Menagerie in Brüssel.

<sup>62</sup> Anatomisch korrekt dargestellte Dromedare finden sich zahlreich in Jan Bruegels Gemälden des Paradieses oder der Arche Noah, siehe Van Mulders 2008, S. 76.

<sup>63</sup> Dies wird sich auf die wirtschaftliche und landwirtschaftliche Situation in den südlichen Niederlanden bezogen haben. Zum einen war Antwerpens Wirtschaft in einem Prozess der Transformation begriffen und wurde trotz eines Aufwärtstrends durch die Belagerung des Scheldedeltas durch die nördlichen Provinzen von vorherigen wirtschaftlichen Erfolgen zurückgehalten. Gleichzeitig hatte die „Kleine Eiszeit“ zu einer besonders schwierigen Lage in der lokalen Landwirtschaft geführt. Während der *Blijde*



Abb. 7: Peter Paul Rubens: *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 1624

Ein ephemeres Fest wie der Triumphzug von 1594 bot Erzherzog Ernst von Österreich die perfekte Gelegenheit, seine (vermeintlich) erbeuteten Kamele zu präsentieren. Durch sie konnte er sowohl sein Wissen über die (exotische) Natur zur Schau stellen, als auch seine globalen Herrschaftsansprüche verdeutlichen. Ebenso wie sich der Erzherzog während des Ringelrennens als Löwe Brabants zum legitimen Statthalter der Niederlande machte, wurden die zwei Kamele während der Prozessionen allegorisch eingesetzt. Als Symbole eines reichen Karawanenhandels, als Kriegsbeute oder als Repräsentanten des afrikanischen Kontinents traten die Tiere an allen drei Orten anders in Erscheinung und konnten so in immer wieder neuen und inspirierenden Bedeutungszusammenhängen eingesetzt werden. Frühneuzeitliche Kamele und Dromedare erscheinen damit für die Kunstgeschichtsforschung nicht nur als Symbole der Träger reicher Schätze, sondern auch als Träger einer reichen und immer wieder präzise zu deutenden Verflechtungsgeschichte.

---

*Inkomst* wurde an verschiedenen Stellen auf diese Umstände, und den Wunsch nach Verbesserung, verwiesen, siehe Raband 2021.

## Literaturverzeichnis

**Anonym 1594:** Anonym: *Descriptio et Explicatio Pegmatum, Arcuum et Spectaculorum. Quae Bruxellae Brabant, Pridie Cal. Febr. A[nn]o M.D.XCIII. Exhibita Fuere, sub Ingressum Sereniss. Principis Ernesti*, [...]. Brüssel 1594.

**Bochius 1595:** Johannes Bochius: *Descriptio Publicae Gratulationis, Spectaculorum, et Ludorum, in Adventu Sereniss. Principis Ernesti Archdiducis Austriae* [...]. Antwerpen 1595.

**Bowd/Cockram 2017:** Stephen Bowd/Sarah Cockram: Introduction. The Animal in Renaissance Italy. In: *Renaissance Studies* 31, Nr. 2, 2017, Special Issue, The Animal in Renaissance Italy, S. 183–200.

**Cook 2007:** Harold John Cook: *Matters of Exchange. Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. New Haven 2007.

**Corrigan/Campen/Diercks 2015:** Karina H. Corrigan/Jan van Campen/Femke Diercks (Hrsg.): *Asia in Amsterdam. The Culture of Luxury in the Golden Age*. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum, Amsterdam, und Peabody Essex Museum, Salem. New Haven 2015.

**De Jonge 1991:** Krista De Jonge: De Kunst van het efemere. Portugees-Vlaamse feestarchitectuur in de zestiende eeuw. In: *Vlaanderen* 40, 1991, S. 157–162.

**Diels 2003:** Ann Diels: Van opdracht tot veiling. Kunstaanbestedingen naar aanleiding van de Blijde Intrede van Aartshertog Ernest van Oostenrijk te Antwerpen in 1594. In: *De Zeventiende Eeuw* 19, 2003, S. 25–54.

**Dos Santos Lopes 2002:** Marília dos Santos Lopes: Verwunderung und Vereinnahmung. Novos Mundos in der Bildgrafik der Frühen Neuzeit. In: Michael Kraus/Hans Ottomeyer (Hrsg.): *Novos Mundos, Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen*. Dresden 2007, S. 266–273.

**Gessner 1560:** Conrad Gessner: *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum. Quae in Historiae animalium Conradi Gesneri libro I. et II. describuntur* [...]. Zürich 1560.

**Haag 2015:** Sabine Haag (Hrsg.): *Echt Tierisch! Die Menagerie des Fürsten*. Katalog zur Ausstellung auf Schloss Ambras. Wien 2015.

**Haupt 1988:** Herbert Haupt: Der Türkenkrieg Kaiser Rudolfs II. 1593–1606. In: Jürgen Schultze (Hrsg.): *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*. Band 1. Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel in Essen. Freren 1988, S. 97–98.

**Haupt/Wied 2010:** Herbert Haupt/Alexander Wied: Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595). Statthalter der Spanischen Niederlande. Das Kassabuch der Jahre 1589 bis 1595. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 12, 2010, S. 153–275.

**Jordan Gschwend 1998:** Annemarie Jordan Gschwend: In the Shadow of Philip II, El Rey Lusitano. Archduke Albert of Austria as Viceroy of Portugal (1583–1593). In: Thomas Werner/Luc Duerloo (Hrsg.): *Albert & Isabella, 1598–1621. Essays*. Brepols 1998, S. 39–46.

**Margócsy 2011:** Dániel Margócsy: The Camel's Head. Representing Unseen Animals in Sixteenth-Century Europe. In: Eric Jorink/Bart Ramakers (Hrsg.): *Art and Science in the Early Modern Netherlands*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 61. Zwolle 2011, S. 62–85.

**Mielke/Mielke/Luijten 2005:** Zusammengestellt von Hans Mielke und Ursula Mielke, herausgegeben von Ger Luijten: *Peeter van der Borch. Book Illustrations. The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700* 13. Rotterdam 2005.

**Mraz 1988:** Gerda Mraz: Erzherzog Ernst. In: Brigitte Hamann (Hrsg.): *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*. München 1988, S. 98–99.

**Neumann 2018:** Elisabeth Neumann: Inventing Europe in Antwerp's 1520 Entry for Charles V. An Erasmian Allegory in the Face of Global Empire. In: Ethan Matt Kavaler/Anne-Laure Van Bruaene (Hrsg.): *Netherlandish Culture of the Sixteenth Century. Urban Perspectives*. Studies in European Urban History (1100–1800) 41. Turnhout 2018, S. 130–146.

**Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2001:** Almudena Pérez de Tudela/Annemarie Jordan Gschwend: Luxury Goods for Royal Collectors. Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560–1612). In: Sabine Haag/Helmut Trnek (Hrsg.): *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst und Wunderkammern der Renaissance*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 3. Mainz 2001, S. 1–128.

**Pérez de Tudela/Jordan Gschwend 2007:** Almudena Pérez de Tudela/Annemarie Jordan Gschwend: Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe. In: Karl A. E. Enenkel/M. S. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Intersections 7. Leiden/Boston 2007, Band 2, S. 427–456.

**Raband 2014:** Ivo Raband: Printed Narrative. The Festival Books for Archduke Ernest of Austria from Brussels and Antwerp, 1594/95. In: Kayo Hirakawa (Hrsg.): *Aspects of the Narrative in Art*. Kyoto 2014, S. 17–32.

**Raband 2016:** Ivo Raband: Staging Genoa in Antwerp. The Triumphal Arch of the Genoese Nation for the Blijde Inkomst of Archduke Ernest of Austria into Antwerp, 1594. In: Susanna Burghartz/Lucas Burkart/Christine Göttler (Hrsg.): *Sites of Mediation. Connected Histories of Places, Processes, and Objects in Europe and Beyond, 1450–1650*. Intersections 47. Leiden/Boston 2016, S. 46–70.

**Raband 2019:** Ivo Raband: *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht. Die Blijde Inkomst für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594*. Heidelberg 2019. <https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/449>.

**Raband 2021:** Ivo Raband: Aurea Aetas Antverpiensis. Envisioning Potential and Fertile Land(scapes) In the Blijde Inkomst for Ernest of Austria into Antwerp, 1594 . In: Christine Göttler/Mia M. Mochizuki (Hrsg.): *Landscape and Earth. Depicting Unruly Nature in Early Modernity*. Amsterdam (im Erscheinen).

**Scheck 1995:** Frank Rainer Scheck: *Die Weihrauchstraße. Von Arabien nach Rom. Auf den Spuren antiker Weltkulturen*. Bergisch Gladbach 1995.

**Soen 2011:** Violet Soen: Philip II's Quest. The Appointment of Governors-General During the Dutch Revolt. In: *The Low Countries Historical Review/Bijdragen en Medelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 126, Nr. 1, 2011, S. 3–29.

**Stensland 2012:** Monica Stensland: *Habsburg Communication in the Dutch Revolt*. Amsterdam 2012.

**Stevenson/Gwynne/Liebregts 2004:** Jane Stevenson/Paul Gwynne/Peter Liebregts: Description of the Public Thanksgiving, of the Spectacles and the Games at the Entry of the Most Serene Prince Ernst Archduke of Austria, Knight of the Golden Fleece, Prefect of the Belgian Province to His Royal Catholic Majesty on 14 June 1594, Published at Antwerp Some Days Later. In: J. Ronnie Mulryne/Helen Watanabe-O'Kelly/Margaret Shewring (Hrsg.): *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Aldershot/Burlington 2004, Band 1, S. 496–574.

**Swan 2013:** Claudia Swan: *Lost in Translation. Exotismus in den Niederlanden der Frühen Neuzeit.* In: Axel Langer (Hrsg.): *Sehnsucht Persien. Austausch und Rezeption in der Kunst Persiens und Europas im 17. Jahrhundert.* Bern 2013, S. 100–116.

**Thøfner 1999:** Margit Thøfner: *The Court in the City, the City in the Court.* Denis van Alsloot's Depictions of the 1615 Brussels ‚Ommegang‘. In: Reindert Leonard Falkenburg (Hrsg.): *Court, State and City Ceremonies.* Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49. Zwolle 1999, S. 185–207.

**Thøfner 2007:** Margot Thøfner: *A Common Art. Urban Ceremonials in Antwerp and Brussels During and After the Dutch Revolt.* Studies in Netherlandish Art and Cultural History 7. Zwolle 2007.

**Van Mulders 2008:** Christine Van Mulders: *Rubens' Antwerpse Aanbidding door de koningen en het specifieke iconografisch programma.* In: *Rubensbulletin* 2008, S. 59–79.

**Verbeckmoes 2002:** Johan Verbeckmoes: *Parading Hilarious Exotics in the Spanish Netherlands.* In: Jan de Jong et al. (Hrsg.): *Picturing the Exotic 1550–1950. Peasants and Outlandish Peoples in Netherlandish Art.* Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 53. Leiden/Boston 2002, S. 52–69.

**Vignacurtius 1594:** Maximilian Vignacurtius: *Ode qua adventum Serenissimi Principis Ernest Austriaci Archiducis Austriae Belgicae gratulantur Pannonius et Austrius, caussarum prenuntij.* Brüssel 1594.

**Watanabe-O'Kelly 2009:** Helen Watanabe-O'Kelly: *Amazonen in der sozialen und ästhetischen Praxis der deutschen Festkultur der Frühen Neuzeit.* In: Kirsten Dickhaut/Jörn Steigerwald/Birgit Wagner (Hrsg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert.* Culturæ 1. Wiesbaden 2009, S. 127–148.

**Zonta 1999:** Mauro Zonta: *The Zoological Writings in the Hebrew Tradition. The Hebrew Approach to Aristotle's Zoological Writings and to their Ancient and Medieval Commentators in the Middle Ages.* In: Carlos Steel/Guy Guldentops/Pieter Beulens (Hrsg.): *Aristotle's Animals in the Middle Ages and Renaissance.* Leuven 1999, S. 44–68.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 2: © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 3: Anonym 1594, nicht paginiert. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 4.: Conrad Gessner 1560, S. 22. © Smithsonian Libraries.

Abb. 5, 6: Bochius 1595, S. 140. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Abb. 7: © Foto: Hugo Maertens, Collection KMSKA – Flemish Community (CCo).



primärer Erkenntnisträger der vormodernen Zoologie war und andererseits fundamental zur ‚Popularisierung‘ naturkundlichen Wissens beitrug.

Die Rezeption von Dürers Holzschnitt und seiner sukzessiven Ablösung durch zoologisch präzisere Abbildungen ist gut erforscht.<sup>5</sup> Im Folgenden geht es darum, diese Geschichte um bislang vernachlässigte Perspektiven der Material Studies sowie der Objekt- und Provenienz-Forschung zu erweitern. Der Bild-Geschichte des Nashorns gilt es eine Geschichte seines Materials an die Seite zu stellen. Denn am exotischen Werkstoff des Rhinoceros-Horns lässt sich gut studieren, an welchen Stellen es ‚knirschte‘, als sich das Wissen über das Nashorn



Abb. 2: Süddeutsch, Deckelpokal aus Rhinoceros-Horn u.a., Mitte 17. Jh.

durch dessen Import nach Europa mehrte und die neuen Erkenntnisse in Einklang mit tradierten Vorstellungen zu bringen waren. Dieser Transfer- und Aneignungsprozess wird besonders anschaulich an einem Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Pokal aus Rhinoceros-Horn, der im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung steht (Abb. 2).<sup>6</sup> Das 45,5 cm hohe und 29 cm breite Bravourstück aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien ist mit einem aufwendig gestalteten Figurenschmuck versehen: Den Sockel über der vergoldeten Basis überzieht eine Vielzahl an Seelebewesen, die in einen frontenlosen Kampf jeder gegen jeden verwickelt sind. Der Schaft darüber besteht aus einem vollplastisch gearbeiteten Liebespaar. Während sie mit einem von der Schulter fallenden und um die Lenden geschwungenen Tuch bekleidet ist, trägt er einen Federrock. Auf der Kupa darüber ist wiederum ein Tierkampf dargestellt. Ein Elefant kämpft hier mit einer drachenartigen Schlange, während daneben eine Raubkatze über ein Pferd herfällt, das seinerseits über ein geflügeltes Fabelwesen dahingaloppiert, das sich im Kampf mit einem Seeungetüm befindet. Auf der anderen Seite geht es nicht friedlicher zu: Über zwei kämpfenden Vierbeinern fügen sich hier Einhorn und Löwe gegenseitig tiefe Fleischwunden zu, während daneben ein mächtiger Ochse rücklings von einer

<sup>5</sup> Dies ist insbesondere den ikonographischen Arbeiten von Timothy H. Clarke (v.a. 1985) sowie dem Lebenswerk von Leender C. Rookmaaker zu verdanken (vgl. Anm. 4, 10, 17 und 30f. sowie Rookmaaker 1981 und 2000).

<sup>6</sup> Süddeutsch (Nürnberger Beschaumarke), Deckelpokal, Rhinoceros-Horn u.a., 45,5 x 29 cm (H x B), Mitte 17. Jh., Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3715, dazu Thomas Kuster in Haag 2015, S. 138f., Nr. 2.5; Thomas Kuster in Seipel 2006, S. 120–122, Nr. 2.63; Scheicher 1995, S. 122f. und 1977, S. 38, Nr. 45.

Raubkatze angefallen wird. Der Abschluss des Pokals ist dagegen deutlich ruhiger und greift durch Geschlecht und Kleidung die Figuren des Schafts wieder auf. Auf dem Deckel reitet ein Mann betont aufrecht – um nicht zu sagen triumphierend – auf einem Nashorn. Dahinter sitzt eine Frau im Schatten ihres nach asiatischem Vorbild gestalteten Sonnenschirms.

Der Figurenschmuck des Pokals unterstreicht auf den ersten Blick den ‚exotischen‘ Charakter des Stücks und damit dessen Kostbarkeit und Seltenheit.<sup>7</sup> In diesem Sinne wurden von der bisherigen Forschung die Tiere und ‚exotischen‘ Motive pauschal als Verweis auf das ferne Heimatland von Nashörnern gedeutet.<sup>8</sup> Im Folgenden wird dagegen verständlich werden, dass das ikonographische Programm eine hoch reflektierte Auseinandersetzung mit dem tierlichen Material darstellt und die einzelnen Figurengruppen Eckdaten über das zoologische Wissen vom Nashorn ins Bild setzen. Dazu gilt es die Prozesse in den Blick zu nehmen, die zur Einspeisung von Wissen in das historische Objekt führten, und zu beleuchten, wie dabei Formgebung, Bildprogramm und tierliches Material ineinandergriffen. Denn nicht nur naturkundliche Bilder wie Dürers Holzschnitt, sondern auch Kunstkammer-Stücke aus Rhinozeros-Horn partizipierten an den wissenschaftlichen Diskursen ihrer Zeit.<sup>9</sup> Mit ihrem tierlichen Material lieferten sie keine abschließenden Antworten darauf, wie das exotische Tier in die wertebestimmten und wertebestimmenden Ordnungsmuster der Zoologie hätte reibungslos aufgenommen werden können. Rhinozeros-Arbeiten wie der Wiener Pokal regten jedoch zum Nachdenken über die Semantiken ihres eigenen tierlichen Materials an und visualisierten zentrale Schwierigkeiten der Integration von neuem Wissen über das Nashorn in das bestehende Repräsentationssystem, das sie unterliefen, spielerisch verkomplizierten oder auch stützten.

### *Das Horn des Rhinozeros*

Dem in Indien lebenden Panzernashorn wächst ein Leben lang auf seinem Nasenbein ein Horn, das selten als Waffe in ritualisierten Paarungskämpfen verwendet wird.<sup>10</sup> Es besteht aus demselben Protein (agglutiniertem Keratin), das auch in menschlichen Haaren und Nägeln vorkommt. Seine vielen einzelnen Fasern verjüngen sich nach oben, wodurch sich seine

---

<sup>7</sup> Für die historische (und hochproblematische) Vorstellung des ‚Exotischen‘ im Kontext frühneuzeitlichen Sammelns vgl. die exemplarischen Studien von Schmidt 2015 und Collet 2007; einführend zu Fragen der Materialität im globalen Handel der Frühen Neuzeit vgl. Göttler/Mochizuku 2018; Gerritsen/Riello 2016; Bleichmar 2013.

<sup>8</sup> Dies ist die korrekte, aber nicht erschöpfende Deutung vieler Autoren wie Thomas Kuster in Haag 2015, S. 138, Nr. 2.5; Antje Scherner in Eissenhauer 2008, S. 244f., Nr. 99; Thomas Kuster in Seipel 2006, S. 122, Nr. 2.63; Stark 2003/04, S. 87f.; Scheicher 1995, S. 121f.

<sup>9</sup> Einführend zu Wissensobjekten in frühneuzeitlichen Sammlungen vgl. Bredekamp 1993.

<sup>10</sup> Rookmaaker 1983, S. 138, Nr. 9.10.22.

charakteristische Form bildet. Der Kern ist dunkler und fester. Nach außen hin kann das Horn etwas faserig sein, ist aber in der Regel im Ganzen schnitzbar.<sup>11</sup> Die gesamte Frühe Neuzeit hindurch war das dem Tier seinen Namen gebende Horn ein preisintensives und begehrtes Material, über dessen Import sich die Zeugnisse ab dem Ende des 16. Jahrhunderts mehren.<sup>12</sup> Das indische Goa war für den Kauf des in Asien viel gehandelten Horns die bedeutendste Anlaufstelle für die europäischen Händler und entsprechend Lissabon der zentrale Umschlagsplatz in Europa.<sup>13</sup> In stattlicher Anzahl wurden vor allem in China gefertigte Trinkgefäße importiert.<sup>14</sup> Es mangelt aber auch nicht an hybriden Arbeiten, die auf der iberischen Halbinsel überarbeitet oder in starker formaler Anlehnung an die asiatischen Vorbilder gefertigt wurden.<sup>15</sup>

Ferner galt das Horn des Rhinoceros auch unabhängig von seiner künstlerischen Bearbeitung und der exotischen Formensprache als sammlungswürdig.<sup>16</sup> In Berichten über frühneuzeitliche Wunderkammern wird bisweilen zwischen Präparaten und Kunstwerken aus Rhinoceros-Horn gar nicht unterschieden und Sammlungs-Inventare wie von Erzherzog Ernst von Österreich oder den Herzögen von Württemberg machen keinen Unterschied zwischen europäischen und asiatischen Fabrikaten, sondern gruppieren ihre Objekte pauschal nach dem exotischen Material.<sup>17</sup> Eine der Seiten im vermutlich von Dirck de Quade van Ravesteyn (1565–

---

<sup>11</sup> Ryder 1962; vgl. auch Rookmaaker 1983, S. 30, Nr. 4.6.3 und S. 129, Nr. 9.4.5.

<sup>12</sup> Zum monetären Wert von Rhinoceros-Horn vgl. die Quellenangaben in Rudolf 2001, S. 199; Stark 2003/04, S. 84 und 91; Clarke 1987, S. 343.

<sup>13</sup> Jordan-Gschwend 2015, S. 158f.; vgl. zudem Vassallo e Silva 2000, S. 71.

<sup>14</sup> Vgl. exemplarisch allein die indischen und chinesischen Rhinoceros-Gefäße im Kunsthistorischen Museum Wien: Seipel 2000, S. 199–204, Nr. 109–111 und S. 260–267, Nr. 174–183.

<sup>15</sup> Beispielhaft seien zwei bekanntere Arbeiten von Nikolaus Pfaff angeführt (Becher, Rhinoceros-Horn, 29,6 cm (H), ca. 1610, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3701, dazu Scheicher 1995, S. 122f.; Becher, Rhinoceros-Horn, 22,5 cm (H), 1610, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3737, dazu Le Fur 2006, S. 66f., Nr. 59) sowie ein weniger bekannter Pokal aus Gottorf (süddeutsch, Deckelpokal, Rhinoceros-Horn und vergoldetes Silber, 21,6 cm (H), Schleswig, Schloss Gottorf, Inv. No2-D206, dazu Mogens Bencard in Spielmann 1997, Bd. 2, S. 87 und 194, Nr. 61.16); vgl. dazu Jordan-Gschwend 2000, S. 48f. und 52–57; Nuno Vassallo e Silva 2000, S. 197–199, Nr. 108; Chapman 1999, S. 235f. und 268–270. – Weiterführend zu derartigen Imitationen vgl. Chapman 1999, S. 265–271.

<sup>16</sup> Wie in Wien (Fassung um 1580, Kunsthistorisches Museum, Inv. KK-3702, dazu Förchler 2017, S. 195f.) so hat sich auch in München ein solches ungefasstes Naturalium erhalten (Rhinoceros-Horn, 13,6 x 16,4 x 11,3 cm (H x B x T), 17. Jh., München, Residenzmuseum, Inv. HG-167-WAF, dazu Eikermann 2009, S. 63, Nr. 22). Möglicherweise ist dies identisch mit demjenigen, das sich bereits 1611 in der Sammlung befand, vgl. Langenkamp 1990, S. 143. Für vergleichbare Erwähnungen von Rhinoceros-Hörnern als Naturalia in frühneuzeitlichen Sammlungen vgl. Olearius 1674, S. 12, Nr. 3–5; Krekwitz 1686, S. 270; ferner die Quellenzitate in Syndram/Minning 2010, Bd. 1, fol. 9r und Bd. 3, fol. 390v–391r; Walz 1994, S. 28; Gundestrup 1991, S. 40f., Nr. 648/15f. und 648/18; Rossacher 1966, S. 210, Nr. 331.

<sup>17</sup> Für Nashorn-Naturalia in frühneuzeitlichen Sammlungen vgl. Rookmaaker 1998/99. Für das Inventar der Sammlung des Hofs in Baden-Baden vgl. Theuerkauff 1974, S. 92. Das unpublizierte Inventar der Sammlung von Erzherzog Ernst (Königliches Archiv, Brüssel, Signatur To89, 1196, doc. 2) erwähnt einen Löffel aus Rhinoceros-Horn (fol. 6r) und zwei ganze Hörner (fol. 8r) sowie „zwen große und ain khlaines pecherle von ainem RHINOCEROTE“ (fol. 17v). Die letzten drei kamen wohl als Geschenk in die Sammlung, da sie nicht im *Kassabuch* erwähnt sind (Ed. Haupt/Wied 2010). Ich danke Ivo Rabant für diesen Hinweis.



Abb. 3: Dirck de Quade van Ravesteyn (?): Illustration im *Museum Rudolfs II.*, ca. 1600

1620) um 1600 angelegten *Museum Rudolfs II.* (Abb. 3), eine Art Bestiarium der kaiserlichen Sammlung, stellt dies mit präpariertem Horn links und gedrechseltem Hornpokal daneben anschaulich vor Augen.<sup>18</sup> Diese Wertschätzung, die dem tierlichen Material beigegeben wurde, lässt sich auch an der Gestaltung des

Wiener Pokals selbst ablesen (Abb. 2). Denn dieser gibt die natürliche Form des Horns unmittelbar zu erkennen. Seine Kuppe wirkt wie ein stolz exponiertes Sammelstück.

Diese Eigenschaft teilt er mit einer ganzen Reihe von Pokalen aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die aus demselben begrenzten Motiv- und Formenschatz schöpfen (vgl. etwa Abb. 4, 8 und 11). Aufgrund der stilistischen Bandbreite dieser Arbeiten aus verschiedenen tierlichen Materialien ist anzunehmen, dass die Gruppe von verschiedenen Künstlern in mehreren süddeutschen Werkstätten geschaffen wurde. Das Wiener Stück hat eine Nürnberger Beschaumarke, die in der Vergangenheit zu spekulativen Zuschreibungen verleitet hat.<sup>19</sup> Insgesamt ist über den eigentlichen Herstellungsprozess, den Handel oder Gebrauch der Objekte kaum etwas bekannt. Auffällig ist die elaborierte Ikonographie einzelner Stücke, die auf individuelle Wünsche einzelner Auftraggeber hinweisen könnte.<sup>20</sup> Von einigen Stücken weiß man, dass sie als wertvolle Geschenke in fürstliche Kunstkammern gelangten.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Dirck de Quade van Ravesteyn (?), *Museum Rudolfs II.*, ca. 1600, 2 Bde., Öl/Pergament, 405 x 295 mm, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 129 Han, Bd. 1, fol. 10r; zum *Museum* vgl. Vignau-Wilberg 1990, speziell zur Seite mit den Nashorn-Objekten vgl. Friederike Wappenschmidt in Eikermann 2009, S. 64, Nr. 22–25; de Tudela/Jordan-Gschwend 2001, S. 50; Scheicher 1995, S. 123 und 1993/94; Vignau-Wilberg 1990, S. 114f.

<sup>19</sup> Theuerkauff (1974, S. 90–96) hat den Wiener Pokal und motivisch verwandte Arbeiten mit Georg Pfründt zusammengebracht, was vom Kunstmarkt und in der Forschung vielfach wieder aufgegriffen wurde. Gegen diese schwer haltbare These vgl. Sigalas 2018, S. 4f.; Kappel 2017, S. 119, Nr. I.31; Burk 2017; Schutte 2001, S. 292, Nr. 66.

<sup>20</sup> Zur Deutung eines motivisch mit dem Wiener Pokal verwandten Deckelpokals aus Narwalzahn als Allegorie Amerikas vgl. so Sigalas 2018, S. 7–16.

<sup>21</sup> Vgl. etwa den Bericht von Andrea Bacci über einen Rhinoceros-Pokal, der Cosimo de' Medici geschenkt wurde: Morrall 2018, S. 28, Anm. 45; für zwei weitere Fälle vgl. die Pokale in Anm. 17 und 70.



Abb. 4: Johann Matthias Scheppich (Fassung): Deckelpokal aus Rhinozeros-Horn, Elfenbein u.a., ca. 1675



Abb. 5: Süddeutsch: Deckelpokal aus Zebuhorn u.a., 2. Hälfte 17. Jh.

Wie wichtig für diese Arbeiten ihr tierliches Material ist, zeigt sich neben der Kuppelform auch daran, dass auffällig viele Pokale nicht nur pauschal die exklusive Provenienz ihres Materials durch indische oder im weitesten Sinne ‚exotische‘ Motive markieren, sondern den tierlichen Ursprung ihres Materials mittels eines Nashorn-Bildes unmissverständlich machen. Das im Fokus stehende Stück aus Wien (Abb. 2) bekrönt so eine Kleinskulptur des nach seinem Horn benannten Tiers, dessen Aussehen Dürers Holzschnitt folgt und die so montiert ist, dass geschnitztes Horn und Miniatur-Horn in augenfälliger Analogie stehen. Derartige Nashorn-Statuetten finden sich auch bei anderen Pokalen aus Rhinozeros-Horn (vgl. Abb. 4),<sup>22</sup> die

<sup>22</sup> Süddeutsch (Schnitzerei) / Johann Matthias Scheppich (Fassung), Deckelpokal, Rhinozeros-Horn, Elfenbein, Silber u.a., 45 x 35 cm (H x B), ca. 1675, Privatbesitz, dazu Le Fur 2006, S. 64f. Die Kombination von Rhinozeros-Horn und Elfenbein war beliebt und dürfte sich jenseits ästhetischer Gründe auch mit der Provenienz beider Materialien sowie vielleicht der angenommenen Rivalität von Nashorn und Elefant erklären (vgl. Kap. 4). Vgl. auch die aus Rhinozeros-Horn gefertigten Nashorn-Kleinskulpturen auf Pokalen, die wie die übrige Fassung aus vergoldetem Edelmetall angefertigt sind: süddeutsch, Deckelpokal, Rhinozeros-Horn und vergoldetes Silber, 16,7 x 11 cm (H x B), Mitte 17. Jh., Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. KK-112; dazu Beck 1981, S. 76f., Nr. 32; süddeutsch, Deckelpokal, Rhinozeros-Horn, Gold u.a., 18,7 x 5,5–7,8 cm (H x B), ca. 1590, München, Residenzmuseum, Inv. 535; dazu Clarke 1987, S. 346f.; Thoma/Brunner 1964, S. 221, Nr. 535. Zudem gibt es auch Nashorn-Kleinskulpturen, die nur auf ihr eigenes Material verweisen: Johann Elias Geibinger, Pokal, Nautiluschale, Rhinozeros-Horn, Holz, vergoldetes Silber u.a., 45 cm (H), 1691, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-4089, dazu Schütz/Bauer 1994, S. 170f. Nr. 60; Scheicher 1995, S. 123, vgl. auch Abb. 9.

alternativ auch durch vollplastische Nashorn-Köpfe (vgl. *Abb. 8*)<sup>23</sup> oder Reliefs mit Nashorndarstellungen die Herkunft ihres Materials ausweisen (vgl. *Abb. 10–11*).<sup>24</sup>

Diese tautologische Materialikonographie begegnet auch bei anderen Pretiosen wie Nautilus- und Straußeneier-Pokalen oder Arbeiten aus Schildkröten-Panzer, deren Material ebenfalls hohe Bedeutung beigemessen wurde. Auch Pokale und Humpen aus Büffelhorn und Narwal-Zahn artikulieren regelmäßig den fabelhaften Charakter ihres Materials durch Greifenbeziehungswise Einhorn-Motive.<sup>25</sup> Besonders notwendig ist hier die Visualisierung der Materialprovenienz, weil sich Büffelhorn und Narwal-Zahn dem ungeschulten Auge nicht sofort als das zu erkennen geben, für was sie gehalten wurden. Ganz ähnlich verhält es sich beim Horn des Rhinoceros, das in geschnitzter und polierter Form leicht mit dem Horn anderer großer Säugetiere verwechselt werden kann (vgl. *Abb. 5*) – und das nicht nur, weil das ‚exotische‘ Nashorn ein fast ebenso selten in Europa gesehenes Tier war wie die beiden Fabelwesen.<sup>26</sup> Vielmehr wurden in China nicht nur während des 17. Jahrhunderts bewusst Fälschungen aus dem Horn anderer Tiere produziert, die bis heute von Spezialisten leicht fehlgedeutet werden.<sup>27</sup>

### *Frau und Reiter*

Das Belassen der Hornform als Kupa und die Exponierung des Horns als querliegendes Hauptstück des Pokals verdeutlichen zusammen mit den Nashorn-Motiven den ‚exotischen‘ Charakter der Rhinoceros-Pokale und betonen die Exklusivität wie Kostbarkeit ihres Materials. Mit Blick auf die übrige figurative Gestaltung des Pokals liegt daher nahe zu fragen, in welcher Form auch diese auf die Semantiken seines Materials reagiert. Mit Blick auf die bekrönende

---

<sup>23</sup> Süddeutsch (Schnitzerei) / Elias Adam (Fassung), Deckelpokal, Rhinoceros-Horn und vergoldetes Silber, 53 x 32 cm (H x B), 1. Drittel 18. Jh., München, Residenzmuseum, Inv. 1176-WAF; dazu Thoma/Brunner 1964, S. 348f., Nr. 1176; Le Fur 2006, S. 64, Nr. 55; süddeutsch (Monogramm I.N.R.; Schnitzerei), Deckelpokal, Rhinoceros-Horn, Holz, Ebenholz, vergoldetes Silber, 60,5 x 31 x 12,9 cm (H x B x T), 2. Hälfte 17. Jh., Schwerin, Staatliches Museum, Inv. KH-479, dazu Möller 2013, S. 19; vgl. zudem den fragmentierten Pokal in Dresden in Anm. 50.

<sup>24</sup> Für Rhinoceros-Pokale mit Darstellungen von Nashörnern im Relief der Kupa vgl. *Abb. 4* und 10–11 sowie die Pokale in Anm. 50, 53 und 57; vgl. zudem zwei Pokale mit Nashorn-Reliefs auf der Innenseite ihrer Deckel: süddeutsch, Deckelpokal, Rhinoceros-Horn, 46,4 x 11,7 cm (H x D), ca. 1660/80, London, British Museum, Inv. 1962-1004-1, dazu Schutte 2001, S. 292, Nr. 66; süddeutsch, Humpen, Rhinoceros-Horn u.a., 29 x 14–19 cm (H x B), 2. Hälfte 17. Jh., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Elf.-377, dazu Christian von Heusinger in Klessmann 1975, S. 80, Nr. 142.

<sup>25</sup> Einführend zu Greifenklauen-Trinkhörnern vgl. Jászai 2015, Kap. III.A.3.a.; Scheicher 1995, S. 118–120; Wagner 1986. Einführend zu Einhorn-Humpen aus Narwalzahn vgl. Morrall 2018; Schoenberger 1950 und 1935/36, S. 216–233; zum Zusammenhang von Narwal und Einhorn vgl. zudem Sigalas 2018, S. 7f.; Cordez 2012.

<sup>26</sup> Süddeutsch, Deckelpokal, Zebu-Horn u.a., 43 cm (H), 2. Hälfte 17. Jh., Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv. K-3429; dazu Theuerkauff, 1974, S. 94. Auch wenn das Aussehen von Rhinoceros-Horn und Zebu-Horn verschieden ist, liegt aufgrund der Vergleichbarkeit der Ikonographie nahe, dass dieser Pokal irrtümlich oder fälschend als Arbeit aus Rhinoceros-Horn ausgegeben wurde.

<sup>27</sup> Zu diesen Imitaten vor allem aus Büffelhorn vgl. Chapman 1999, S. 14f.

Figurengruppe ist dazu nötig sich zu vergegenwärtigen, dass in der frühneuzeitlichen Naturkunde das Nashorn eng mit dem Einhorn verbunden war.<sup>28</sup> Ein eindrückliches Beispiel dafür bildet das monumentale Einhorn-Gemälde von Maarten de Vos (Abb. 6), insofern es nicht nur den Narwal-Zahn zu seiner Authentizitätssteigerung einbindet, sondern auch die von



Abb. 6: Maarten de Vos: Einhorn, 1572

Dürers *Rhinoceros* vertraute Gestaltung der Füße mit drei kleinen Hufen.<sup>29</sup> Insbesondere das ‚indische‘ einhörnige Nashorn (*asinus indicus*), dessen Verhältnis zu den zweihörnigen afrikanischen Rhinoceros-Arten schon in der antiken Naturkunde für Missverständnisse sorgte,<sup>30</sup> ließ noch lange um die korrekte Taxonomie des Nashorns streiten.<sup>31</sup> Pier Candido Decembrio beispielsweise stellte Nashorn und Einhorn Seite an Seite und für Athanasius Kircher waren die beiden Tiere identisch.<sup>32</sup> Der Theologe und Philosoph Jean-Baptiste

Ladvocat hingegen klassifizierte in seinem 1749 in Paris publizierten *Brief über das Rhinoceros* an ein anonymes Mitglied der Royal Society Nashörner als eine Familie von Einhörnern,<sup>33</sup> während sich gerade Autoren von theologischen Schriften wie Johannes van den Driesche oder Wolfgang Franzius,<sup>34</sup> aber auch von Reiseberichten wie Jürgen Andersen oder Wouter Schoutens dafür stark machten, die beiden Tiere nicht mit einander in Verbindung zu bringen.<sup>35</sup>

Eine wesentliche Gemeinsamkeit von Einhörnern und Nashörnern stellte die Vorstellung dar, beide Tiere seien wild, quasi unbezwingbar und nur durch die Liebreize eines

<sup>28</sup> Einführend zum Zusammenhang von Einhörnern und Nashörnern vgl. die grundlegende Studie von Einhorn 1976, S. 60–62.

<sup>29</sup> Maarten de Vos, Einhorn, Öl/Lw., 137 x 137 cm, 1572, Schwerin, Staatliches Museum, Inv. G-193; dazu Saß 2017b, S. 86f.

<sup>30</sup> Rookmaaker 2005; vgl. zudem Waters 2013; Gowers 1950. Vgl. dagegen zu frühneuzeitlichen Darstellungen von afrikanischen und asiatischen Nashörnern mit zwei Hörnern Rookmaaker 1985.

<sup>31</sup> Zur Geschichte der Taxonomie des Nashorns und seiner Arten vgl. die bibliographischen Angaben in Rookmaaker 1983, S. 5 (für die Antike), S. 8, v.a. Nr. 2.3 (für das Mittelalter) und S. 9f., v.a. Nr. 3.3–5 (für die Frühe Neuzeit). Vgl. zudem die jüngeren Arbeiten von Rookmaaker 2015 und Hanson 2010.

<sup>32</sup> Kircher 1675, S. 58f.

<sup>33</sup> Ladvocat 1749, S. 23–25.

<sup>34</sup> Franzius 1613, S. 109–118; Drusius 1636, S. 881.

<sup>35</sup> Andersen 1669, S. 13f.; Schoutens 1676, S. 124f. (III.12). Vgl. zudem die frühere, aber ähnliche Einschätzung von Marco Polo (Wittkower 1984, S. 153–155).



Abb. 7: Jan van Kessel d.Ä.: Buenos Aires (aus der Allegorie der Kontinente), 1664–66

jungfräulichen Mädchens einzufangen.<sup>36</sup> Jan van Kessel machte diese Legende zum zentralen Thema seiner Darstellung von Buenos Aires innerhalb seiner Allegorie der Kontinente (Abb. 7).<sup>37</sup> In der Folge naturkundlicher Autoritäten wie Konrad Gessner oder im weitesten Sinne emblematischer

Schriften wie von Pierio Valeriano geht der bereits erwähnte Ladvoat noch Mitte des 18. Jahrhunderts ausführlich auf die Jagd von Nashörnern mit Jungfrauen ein, charakterisiert sie allerdings angesichts jüngerer Erkenntnisse als „fabulös“.<sup>38</sup> Vor diesem Hintergrund nun wird die Szenerie verständlich, welche den Wiener Pokal (Abb. 2) und in abgewandelter Form auch andere Arbeiten aus Rhinoceros-Horn bekrönt (vgl. Abb. 8, aber auch 5 und 11).<sup>39</sup> Denn die Zusammenstellung einer sitzenden Frau und eines Mannes, der ein einhorniges Tier reitet, weist bezeichnende Ähnlichkeit zu deutlich verbreiteteren Darstellungen vom Fang beziehungsweise

<sup>36</sup> Vgl. etwa die drei christlichen Autoritäten Gregor der Große, *Moralia in Iob*. In: Migne Patrologia Latina, Bd. 76 (1857), S. 590f.; Isidor von Sevilla, *Etymologiae*. In: Migne Patrologia Latina, Bd. 82 (1830), S. 435f. (XII.2.13); Albertus Magnus (Ed. Stadler) 1916–20, Bd. 1, S. 234 (II.1.2) und 890 (XII.3.7) sowie Bd. 2, S. 1426 (XXII.2.1.106). Einführend zum Einhorn in der christlichen Tradition vgl. Einhorn 1976, S. 53–55 und 114–118.

<sup>37</sup> Jan van Kessel d.Ä., Buenos Aires (aus der Allegorie der Kontinente), Öl/Kupfer, 14,5 x 21 cm, 1664–66, München, BStG, Alte Pinakothek, Inv. 1913; zum gesamten Zyklus und seiner komplexen Ikonographie vgl. Bauernfeind 2015, speziell zur Einhorn-Szene ebd., S. 169f.

<sup>38</sup> Gessner 1551, S. 954; Valeriano 1556, fol. 21v.; Ladvoat 1749, S. 18f. Für glaubwürdigere Jagdschilderungen vgl. die Angaben in Anm. 57.

<sup>39</sup> Süddeutsch, Deckelpokal, Rhinoceros-Horn, Elfenbein, Smaragde, vergoldetes und emailliertes Silber, 45,3 x 41,8 cm (H x B), Mitte 17. Jh., Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3689, dazu von Philippovich 1966, S. 460 und 463; Theuerkauff 1974, S. 92. – Für ähnliche Darstellungen vgl. aber auch den erwähnten Pokal aus München (Residenzmuseum, Inv. 1176-WAF; vgl. Anm. 23) sowie: süddeutsch (Schnitzerei) / Hans Jakob Mair (Fassung), Deckelpokal, Rhinoceros-Horn, vergoldetes Silber, Karneole, Achate, Türkise, 61 cm (H), vor 1678, Dresden, SKD, Grünes Gewölbe, Inv. VI-245; dazu von Philippovich 1966, S. 468; Theuerkauff 1974, S. 94; süddeutsch, Deckelpokal, Elfenbein, Rhinoceros-Horn, partiell emailliertes Silber, Edelsteine, Größe unbekannt, 1. Drittel 17. Jh., Verbleib unbekannt, ehemals Sammlung Ruth Blumka (1993); dazu Sigalas 2018, S. 3; Theuerkauff 2003, Abb. 21. – Vgl. dagegen aber auch die abweichende Ikonographie bei einem weiteren Pokal aus München (Residenzmuseum, Inv. 1174-WAF; vgl. Anm. 57).



Abb. 8: Süddeutsch: Deckelpokal aus Rhinoceros-Horn, Elfenbein u.a., Mitte 17. Jh.

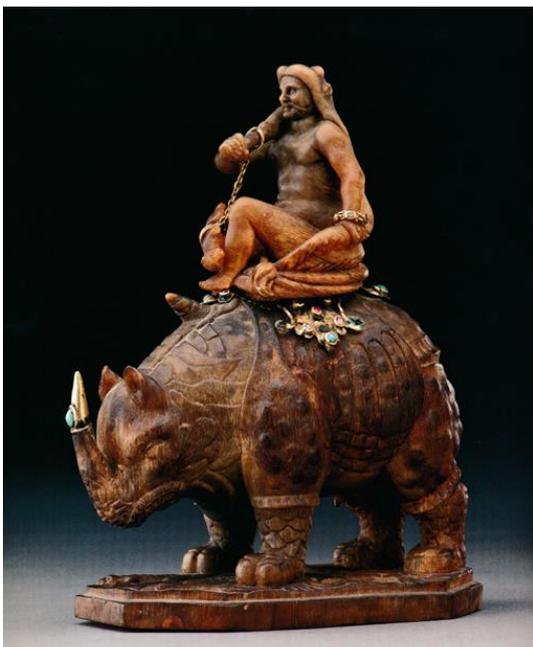


Abb. 9: Süddeutsch, Zierdose aus Rhinoceros-Horn u.a., ca. 1660

der Zähmung des Einhorns insbesondere durch die sogenannten ‚Wildleute‘ auf.<sup>40</sup> Gleich den Einhorn-Darstellung von de Vos und van Kessel übersetzt der Wiener Nashorn-Pokal diese Mitte des 17. Jahrhunderts eher antiquierte Ikonographie durch Motive wie den Federrock des Mannes oder das nicht-europäische, kürbisartige Gemüse unter der Frau vom unbestimmtem Ort der zivilisationsarmen Wildleute in ein ‚exotisches‘ Ambiente.<sup>41</sup> Einerseits stellt der Wiener Pokal mit seiner „projektiven Ethnographie“ damit vor Augen, wie sagenhaft das Erjagen eines Rhinoceros-Horns ist.<sup>42</sup> In der kleinen Arbeit aus Schloss Neuenstein bedarf es so der Tugend und Stärke des Göttersohns Herkules, um das Nashorn zu bezwingen und zu einem zahmen Reittier zu machen (Abb. 9).<sup>43</sup> Andererseits wird dadurch das aus Asien importierte tierliche Material aber auch in eine bewährte ‚zoologische Taxonomie‘ überführt oder – vorsichtiger formuliert – einschreibbar in eine bewährte naturkundliche Wissensordnung, deren Legitimität und Glaubwürdigkeit nicht zuletzt auf seiner engen Verflechtung mit theologischen, politischen und humanistischen Vorstellungen fußte.

<sup>40</sup> Jürgen Einhorn hat in seiner grundlegenden Monographie diesem Motiv ein eigenes Kapitel seines Katalogs gewidmet (Einhorn 1976, S. 534–546 bzw. v.a. S. 541–544). Vgl. zudem zur historischen Verbindung der Ikonographie der ‚Wilden Leute‘ mit dem Einhorn ebd., S. 241–243 und 444–446.

<sup>41</sup> Einführend zur Überführung der Ikonographie der ‚Wilden Leute‘ in Darstellungen indigener Kulturen der ‚Neuen Welt‘ vgl. Frübis 1995, u.a. S. 26–29.

<sup>42</sup> Für den Begriff der „projektiven Ethnographie“ vgl. Collet 2007, S. 332–348.

<sup>43</sup> Süddeutsch, Zierdose, Rhinoceros-Horn u.a., 15,5 cm (H), ca. 1660, Schloss Neuenstein, Hohenlohe-Museum, Inv. Sch-13-245-3, dazu Fritz Fischer in Beckmann/Groß 2015, S. 112, Nr. 42; Zahlten 1996, S. 114f; vgl. zudem das 1687 erstellte Inventar von Graf Heinrich Friedrich: Schumm 1959/50, S. 226.

### Tierkämpfe

Die Tierkampf-Reliefs der Kupa und des Sockels des Wiener Pokals (Abb. 2) haben mit dieser Szenerie zunächst wenig gemein. Diese Tiere sind nicht befriedet, gezähmt oder eingefangen, sondern liefern sich einen blutigen Kampf, der die Wildheit und Unbezwingbarkeit des „Monocerus“ aufruft, die eine der wenigen Konstanten im frühneuzeitlichen Schreiben über das Nashorn war.<sup>44</sup> Der *locus classicus* dieser Vorstellung findet sich in dem lange Zeit Oppian zugeschriebenen Jagdbuch.<sup>45</sup> Demnach könne das Nashorn mit seinem Horn Metall durchschneiden und Felsen zerschmettern, vor allem aber gebrauche es das Horn, um seine tödlichen Attacken auf seinen Erzfeind, den Elefanten zu fahren. Das Nashorn war insofern ein prototypisches Tier für die Vorstellung, das Tierreich sei so wie auch die ganze übrige Natur von fortwährenden Fehden, Rivalitäten und Feindschaften durchsetzt.<sup>46</sup> Aristoteles spricht in diesem Sinne vom Krieg, der zwischen den Tieren desselben Lebensraumes herrsche, und Cicero schließt aus seinen Beschreibungen der ausgefeilten Angriffs- und Verteidigungstaktiken von Tieren auf einen „gleichsam natürlichen Krieg“.<sup>47</sup> Nicht zuletzt in der Folge von Plinius' Beschreibung der natürlichen Antipathien und dem stetigen „Krieg der Natur“ charakterisierte Thomas Hobbes den Urzustand der Menschen als „bellum omnium contra omnes“ und haben frühneuzeitliche Naturforscher wie Antoine Mizauld, Caspar Peucer, Giambattista della Porta oder Caspar Schott ausführliche Schilderungen animalischer Antipathien verfasst.<sup>48</sup> Wie in makrokosmischer Perspektive zahlreiche Sterne und Planeten ewige Fehde verbinde, so liefere das gegenseitige Verdrängen und Verschlingen von Wärme und Kälte den mikrokosmischen Beleg, dass schon die basalen Qualitäten von Feindschaft durchzogen seien.<sup>49</sup>

Die Darstellung unbändiger Tierkämpfe auf verschiedenen Nashorn-Pokalen (vgl. Abb. 2, 8 und ferner 5) erzählt also eine doppelt blutige Geschichte:<sup>50</sup> Einerseits stellen sie die

---

<sup>44</sup> Zur Kampffertigkeit des Nashorns und seiner natürlichen Feindschaft mit dem Elefanten vgl. Rookmaaker 1983, S. 13, Nr. 3.7.3; Ettinghausen 1950, S. 76–90. Für einen ikonographiegeschichtlichen Überblick vgl. Clarke 1986, S. 155–162.

<sup>45</sup> Pseudo-Oppian 1928, S. 102 und 104 (II.551–569).

<sup>46</sup> Für jeweils zwei prominente antike und frühneuzeitliche Autoren vgl. Plutarch, *De fraterno amore* (486b); Plautus, *Asinaria* (Z.495); Alberti 1986, S. 347f.; Campanella 1620, S. 15. Einführend zu Rivalität und Streit in der vormodernen Naturkunde vgl. Egerton 1971 und Toepfer 2011, Bd. 2, S. 277–289.

<sup>47</sup> Aristoteles, *Historia animalium* (608.b.19); Cicero, *De natura deorum* (II.125).

<sup>48</sup> Plinius d.Ä., *Naturalis historia* (XX.1.1–2); Peucer 1574, fol. b5v–b8v; Mizauld 1599, u.a. S. 7–51; Giambattista della Porta 1560, fol. 13v–15r und 1588, S. 290–296; Schott 1658–59, Bd. 4, S. 399–420 (IV.3).

<sup>49</sup> Weiterführend und insbesondere mit Blick auf die kunsttheoretischen Implikationen vgl. Saß 2017a.

<sup>50</sup> Für einen weiteren ikonographisch eng verwandten, aber nur fragmentarisch erhaltenen Pokal vgl.: süddeutsch, Deckelpokal (Fragment), Rhinozeros-Horn, 34,5 cm (L), Mitte 17. Jh., Dresden, SKD, Grünes Gewölbe, Inv. IV-203. Für ein weiteres Beispiel aus Buchsbaumholz in Kopenhagen vgl. von Philippovich 1966, S. 467f. Regelmäßig finden sich auf Nashorn-Pokalen zudem Kämpfe von Meerestieren, vgl. Abb. 10–11 und die erwähnten Arbeiten aus München (Residenzmuseum, Inv. 1176-WAF; vgl. Anm. 23), Dresden (Grünes Gewölbe, Inv. VI-245; vgl. Anm. 39) sowie: süddeutsch (Schnitzerei) / Nikolaus Fischer (Fassung),



Abb. 10: Hans Mayer (?) (Fassung), Deckelpokal aus Rhinoceros-Horn u.a., 2. Hälfte 17. Jh.



Abb. 11: Süddeutsch: Deckelpokal aus Rhinoceros-Horn u.a., Mitte 17. Jh.

martialische Funktion des Horns, aus dem die Pokale gemacht sind, als zentrale Waffe des Nashorns dar. Und andererseits reihen sie die tödliche Gewinnung des Horns in eine naturgeschichtliche Ordnung ein, indem sie dessen Aneignung und Weiterverarbeitung zum repräsentativen Schauobjekt nur als Verlängerung natürlicher Überbietungs- und Unterwerfungsvorgänge verstehen. Für einen Betrachter des 17. Jahrhunderts wäre dieser hegemoniale Charakter der Pokale offenkundig gewesen, da die Zurschaustellung multilateraler Tierkämpfe vor allem in politischen Kontexten begegnete. Höfische und städtische Tierhetzen nämlich standen im Zeichen herrschaftlicher Ikonographie.<sup>51</sup> Und die den Tierkampf-Reliefs am nächsten kommenden Darstellungen finden sich just auf Flugblättern, welche die diplomatischen und kriegerischen Zustände ihrer Zeit im Bild unbändiger Tierkämpfe

---

Deckelpokal, Rhinoceros Horn und vergoldetes Silber, 39 cm (H), ca. 1660, Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, Inv. B-VI-144, dazu Antje Scherner in Eissenhauer 2008, S. 244f., Nr. 99; Schutte 2001, S. 290–293, Nr. 66; süddeutsch, Deckelpokal, Rhinoceros-Horn u.a., 36,5 x 11,7 cm (H x B), Mitte 17. Jh., Wien, Museum für angewandte Kunst, Inv. PL-1; für fünf weitere Pokale aus Narwal-Zahn bzw. Elfenbein mit kämpfenden Meerestieren vgl. Sigalas 2018, S. 3. Erwähnenswert sind zuletzt auch Pokale, die ihre Tierkämpfe mit dem Kampf von Menschen in außereuropäischen Kostümen zusammenbringen wie der Pokal in Schwerin (Staatliches Museum, Inv. KH-479; vgl. Anm. 23) sowie der ehemals im Zähringer Museum aufbewahrte Pokal: Theuerkauff 1974, S. 93, Abb. 55.

<sup>51</sup> Einführend zum frühneuzeitlichen Hetztheater und seiner politischen Ikonographie vgl. Suter 2015, v.a. S. 143–163; Höfele 2011; Spitilli 2008; Hug 2004; Bach 1997; Daigl 1997. Vgl. ferner Carroll 2008, S. 162–184.

allegorisierten und häufig zugleich naturalistisch rechtfertigten.<sup>52</sup> Speziell die natürliche Feindschaft von Nashorn und Elefant, die auf einigen Pokalen das alleinige oder zentrale Motiv der Kupa bildet (Abb. 10),<sup>53</sup> war ein beliebtes Motiv in der Herrschaftsikonographie.<sup>54</sup> Der orpheusgleiche Reiter auf dem Pokal aus Wien (Abb. 2) lässt sich insofern als Ausdruck des maximalen Triumphs des Menschen über das Tier sowie, im übertragenen Sinne, überhaupt als Zeichen des Sieges über jederart naturgegebenen Wettstreit verstehen.

### Liebe und Fehde

Das stehende Pärchen, das den Schaft des Wiener Pokals bildet (Abb. 2), ist ein typisches Element vieler Arbeiten aus Rhinozeros-Horn und bindendes Element der erwähnten Gruppe von Arbeiten (vgl. Abb. 5, 8 und 10).<sup>55</sup> Während einige dieser Arbeiten den Figuren durch ihre Kleidung eher einen antikischen oder mythologischen Anstrich verleihen (Abb. 8),<sup>56</sup> setzen die meisten Arbeiten das Pärchen durch seine Kleidung in Beziehung zur ‚exotischen‘ Figurengruppe in der Deckelzone. Erotische Motive findet man zudem auch auf anderen Arbeiten aus Rhinozeros-Horn, auf denen die Jagdszenen zu amourösen Allegorien werden

---

<sup>52</sup> Harms 1980–2005, Bd. 2, S. 54f., Nr. 28, S. 70f., Nr. 36, S. 302–305, Nr. 170f., S. 376f., Nr. 215, S. 518f., Nr. 296 und S. 596f., Nr. 345 sowie Bd. 4, S. 152f., Nr. 110, S. 166, Nr. 119, S. 168f., Nr. 125 und S. 330, Nr. 250 sowie Bd. 7, S. 316f., Nr. 157.

<sup>53</sup> Süddeutsch (Schnitzerei) / Hans Mayer (?) (Fassung), Deckelpokal, Rhinozeros-Horn und vergoldetes Silber, 48,8 cm (H), 2. Hälfte 17. Jh., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv. KK-braun-blau-44, dazu Stark 2003/04, S. 87–89; Theuerkauff 1974, S. 94; von Philippovich 1966, S. 460f. Für weitere Pokale, die den Kampf von Nashorn und Elefant exponieren vgl. Abb. 11 sowie: süddeutsch, Pokal, Rhinozeros-Horn u.a., 14,9 x 9,2 cm (H x D), Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3738; süddeutsch (Schnitzerei) / Hans Ludwig Kienle d.J. (?) (Fassung), Deckelpokal, Rhinozeros-Horn und vergoldetes Silber, 35 x 10 cm (H x D), ca. 1670/80, München, Residenzmuseum, Inv. 1177-WAF; dazu Thoma/Brunner 1964, S. 349, Nr. 1177. – Ein weiterer Deckelpokal, der den Kampf der zwei Tiere auf seiner Stirnseite darstellt, befindet sich im Schloss Rosenborg in Kopenhagen (süddeutsch, Deckelpokal, Rhinozeros-Horn, Elfenbein, Edelmetall, ca. 40 cm (H), um 1700 (?), Kopenhagen, Schloss Rosenborg, Inv. 2787).

<sup>54</sup> Vgl. etwa Camerarius 1590–1604, Bd. 2, fol. 12r und 13r, Nr. 4f.; dazu Henkel/Schöne 1967, Bd. 1, S. 424f.; ferner Enenkel 2017, S. 114–128. Pierio Valeriano (1556, fol. 21r) verwendet die gleichen zwei Motive als einführende Bilder zum Nashornkapitel seiner hieroglyphischen Schrift.

<sup>55</sup> Für weitere Nashorn-Pokale mit Liebespaaren vgl. auch die erwähnten Stücke aus Kassel (Sammlung Angewandte Kunst, Inv. B-VI-144; vgl. Anm. 50), München (Residenzmuseum, Inv. 1174-WAF; vgl. Anm. 57) und Wien (Museum für angewandte Kunst, Inv. PL-1; vgl. Anm. 50) sowie aus Kopenhagen (süddeutsch (?), Deckelpokal, Rhinozeros-Horn, 40,3 cm (H), vor 1674, Kopenhagen, Nationalmuseet, Inv. No2-D89; dazu: Gundestrup 1991, Bd. 1, S. 300f., Nr. 766/336; zudem: Theuerkauff 1974, S. 103, Anm. 176); vgl. ferner die Aufstellung bei Sigalas (2018, S. 2), die auch fünf Arbeiten aus Narwal-Zahn oder Elfenbein mit einem Pärchen als Schaft anführt. Zu einer weiteren hier nicht erwähnten, aber stilistisch und ikonographisch vergleichbaren Arbeit aus Elfenbein vgl. Sonath 1968, S. 82, Nr. 113.

<sup>56</sup> Das Liebespärchen des Wiener Pokals (Abb. 8) lässt sich aufgrund seiner antikischen Kleidung und der jagdlichen Reliefmotive als Venus und Adonis interpretieren. Wenig überzeugend ist es jedoch, wenn deswegen Figuren wie beim Pokal mit Nürnberger Beschaumarke (vgl. Abb. 2) als „die antike Liebesgöttin Venus mit ihrem Geliebten“, bloß in ‚indianischem Kostüm‘ gedeutet werden (Thomas Kuster in Haag 2015, S. 138, Nr. 2.5); für weitere derartige Deutungen vgl. Thomas Kuster in Seipel 2006, S. 120, Nr. 2.63; Stark 2003/04, S. 88; Scheicher 1977, S. 38, Nr. 45.

(Abb. 4 und 11).<sup>57</sup> Diese erotischen Motive können daran erinnern, dass im naturkundlichen Schrifttum das Gemüt von Nashörnern immer wieder als äußerst liebreizend beschrieben worden ist – solange weder ihre Geduld überstrapaziert werde noch sie auf ihre natürlichen Feinde stießen.<sup>58</sup> Vordergründig komplettieren die Liebesmotive also die Kampfmotive und visualisieren mit ihnen die zwei sich ergänzenden Seiten des Nashorn-Naturells. Allerdings darf verwundern, dass sie das so emblematisch tun, also nicht einfach ein friedfertiges und kampffertiges Nashorn zeigen, sondern diese Eigenschaften universalisieren, als Dialektik der gesamten Natur vor Augen stellen und in Bezug zum Menschen setzen.

Die gängige Erklärung dafür, die bis in die jüngste Forschung unhinterfragt geblieben ist, lautet, dass die erotischen Motive das Rhinoceros-Horn als liebesstimulierend und potenzsteigernd ausweisen würden.<sup>59</sup> Allerdings lässt sich diese – heute leider so vertraute – Vorstellung in keiner Form durch Quellen stützen: Weder in Europa noch in Fernostasien galt das Horn des Rhinoceros als Aphrodisiakum. Weder in den ‚Klassikern‘ der traditionellen chinesischen Medizin noch in den Berichten von Europäern über die in Asien kursierenden Ansichten über das Nashorn lassen sich Hinweise darüber finden.<sup>60</sup> Deswegen sei an dieser Stelle eine Neuinterpretation der Liebespärchen vorgeschlagen, die dieses zum einen nicht als isoliertes Motiv, sondern im Zusammenspiel der übrigen Ikonographie des Pokals versteht, und zum anderen die in den Quellen genannten pharmazeutischen Wirkungen des Rhinoceros-Horns ernstnimmt. Denn während in keiner frühneuzeitlichen Quelle die Rede von aphrodisierenden Wirkungen des Rhinoceros-Horns ist, mangelt es nicht an Zeugnissen, die schildern, das Horn könne Gift entweder aus Flüssigkeiten herauslocken oder aus dem Körper vertreiben. Diese Vorstellung findet sich eher selten im physiologischen Schrifttum zwischen

---

<sup>57</sup> Süddeutsch, Deckelpokal, Rhinoceros-Horn und vergoldetes, partiell emailliertes Silber, 45 x 34,8 cm (H x B), Mitte 17. Jh., Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. KK-3699, dazu Theuerkauff 1974, S. 92. Beim Pokal aus Privatbesitz (Abb. 4) ist die Nashorn-Jagd auf der hier nicht abgebildeten Seite zu sehen, für eine Abbildung vgl. Le Fur 2006, S. 65, Nr. 57. Für zwei weitere Jagdszenen vgl.: süddeutsch (Schnitzerei) / Christoph Leipzig (Fassung), Deckelpokal, Rhinoceros-Horn und vergoldetes Silber, 48 x 37 cm (H x B), ca. 1660/70, München, Residenzmuseum, Inv. 1174-WAF, dazu Thoma/Brunner 1964, S. 348, Nr. 1174, und für einen Pokal in Kopenhagen: Theuerkauff 1974, S. 103, Anm. 175. Eine mit den Pokal-Darstellungen vergleichbare Jagd mit Pfeil und Bogen findet sich in Jan van der Straets *Venationes ferarum* (ca. 1596) für den indischen Esel. Das Motiv des Schwanzhaltens (Abb. 11) gleicht dagegen van der Straets Schilderung der Elefanten-Jagd (New Hollstein (Stradanus), Bd. 3 (2008), S. 178, Nr. 468 und S. 194, Nr. 514). Für schriftliche Schilderungen von Nashornjagden vgl. Rookmaaker 1983, S. 15, Nr. 3.9; Kiernan 2017, S. 10.

<sup>58</sup> Vgl. die Zusammenstellung von Quellen bei Rookmaaker 1983, S. 14, Nr. 3.7.13.

<sup>59</sup> Diese Erklärung findet sich beispielsweise bei Thomas Kuster in Haag 2015, S. 138, Nr. 2.5; Thomas Kuster in Seipel 2006, S. 120, Nr. 2.63; Scheicher 1995, S. 123; Raff 1994, S. 43; vgl. ferner zur aphrodisierenden Wirkung Dura 1991, S. 28–32.

<sup>60</sup> Vgl. in diesem Sinne resümierend Enright 2008, S. 120; Chapman 1999, S. 15f.

Antike und Renaissance.<sup>61</sup> Zu einem Gemeinplatz in der Pharmakologie wurde die Wirkung von Rhinoceros-Horn erst, als sich Schilderungen darüber in Reiseberichten sprunghaft mehrten.<sup>62</sup> Als ab dem späten 16. Jahrhundert in Fernost-Asien gefertigte Trinkgefäße in größerer Anzahl nach Europa kamen, wurde mit ihnen auch das an ihr Material geknüpfte Wissen der traditionellen chinesischen Medizin importiert.<sup>63</sup> Hans Khevenhüller empfahl so aus Lissabon Rudolf II. ein „von ainem Horn trinckgeschirr [...] von einem rinozeron. Das alles wider Gifft gar guett sein solle“.<sup>64</sup> Ole von Worms schrieb in einem Brief von zwei Rhinoceros-Gefäßen in seiner Sammlung, von denen einer gegen Zahnschmerz helfe.<sup>65</sup> „Sollen auch wider Gifft seyn“, notierte Adam Olearius in Bezug auf „drey Trinckgeschirre aus ihren Hörnern künstlich außgearbeitet in der Kunst Kammer“ von Gottorf.<sup>66</sup> Vermutlich aufgrund des medizinischen Nutzens findet man auch „[z]wai liderne säckhl mit renozeropulver“ im 1596 erstellten Inventar von Erzherzog Ferdinand II. und mahnt Peter Kolb, dass die Horn-Schnitzer Späne und Staub sorgfältig auffangen sollten.<sup>67</sup> John Ovington schließlich, Pfarrer der East India Company, berichtet Ende des 17. Jahrhunderts, dass Europäer in Indien entgiftende Gefäße aus Rhinoceros-Horn gegen solche aus reinem Silber aufgewogen hätten.<sup>68</sup>

Bezeichnenderweise wurde dieser Glaube auch unversehens auf in Europa gefertigte Pretiosenstücke aus Rhinoceros-Horn übertragen. So zierte den Fuß eines der vielzähligen Gefäße aus Rhinoceros-Horn, das sich in der Sammlung von Rudolf II. befand und das dieser eigenhändig gedrechselt hatte, eine Inschrift, welche dessen Wirkung gegen alles Gift

---

<sup>61</sup> Die früheste ‚europäische‘ Schilderung findet sich bei Ktesias (Ed. Andrew 2011, S. 56 (§45); zur Rezeption vgl. ebd., S. 29). Aelian übernimmt dies kritiklos in seinem Tierbuch (Ed. Scholfield 1958–59, Bd. 1, S. 200 (IV.21) und S. 272–274 (IV.52)). In Philostrats Apollonios-Schrift hingegen findet sich eine spöttische Auseinandersetzung mit diesem ‚Irrglauben der Inder‘ (Ed. Jones 2005, Bd. 1, S. 233 (III.2)). Für zwei der insgesamt eher seltenen Beispiele aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit vgl. Hildegard von Bingen, *De physica*. In: Migne Patrologia latina, Bd. 197 (1855), S. 1318 (VII.5); Valeriano 1556, fol. 21v.

<sup>62</sup> Stark 2003/04, S. 83–91; Rookmaaker 1983, S. 15, Nr. 3.8; vgl. ferner zu den angenommenen pharmazeutischen Wirkungen Hanson 2010, S. 553–556; Mordhorst 2003, S. 89–92; Jordan-Gschwend 2000, S. 49f.; Chapman 1999, S. 15f. und 267; Clarke 1987, S. 344f. Zu den Eigenschaften des Rhinoceros-Horns, die den abergläubischen Vorstellungen seiner pharmazeutischen Wirkungen zugrunde liegen dürften, vgl. aus medizinischer Sicht But/Tam/Lung 1990–91.

<sup>63</sup> Einführend zu den angenommenen Heilkräften des Rhinoceros-Horns, die in Ostasien weitverbreitet waren, vgl. Enright 2008, S. 119–123; W. Yuan in Chang/But 1986/87, Bd. 2, S. 1178f., s.v. „Xijiao“; Ettinghausen 1950, S. 112, v.a. Anm. 53 (mit Hinweisen zur älteren Forschung); Laufer 1914, S. 153–155, v.a. Anm. 2. Vgl. ferner die grundlegende Studie zu chinesischen (Trink-)Gefäßen aus Rhinoceros-Horn von Chapman 1999. Zur Bedeutung von Händlern und Seefahrern als frühneuzeitliche Wissensmediatoren vgl. Huigen/De Dong/Kolfin 2010.

<sup>64</sup> Zitiert nach Scheicher 1993/94, S. 345; vgl. ferner de Tudela/Jordan-Gschwend 2001, S. 50.

<sup>65</sup> Mordhorst 2003, S. 89.

<sup>66</sup> Olearius 1674, S. 13. Für eine ähnliche Bemerkung vgl. Syndram/Minning 2010, Bd. 2, fol. 12r.

<sup>67</sup> Boeheim 1888, CCXXIX (Reg. 5556, fol. 13v). – Kolb 1719, S. 162 (I.11).

<sup>68</sup> Stark 2003/04, S. 91.

beglaubigt.<sup>69</sup> Prinz Karl von Hessen-Kassel schrieb seinem Bruder, dem Landgrafen Wilhelm IX., zu dem Nashorn-Pokal, den er ihm schenkte: „Man behauptet, dass diese Art von Pokal die Wirkkraft hat, zu brodeln und zu schäumen, wenn die Flüssigkeit, die man hineingießt, Gift enthält.“<sup>70</sup> Und summarisch heißt es in Johann Schröders *Pharmacopoeia universalis*, dem im 17. Jahrhundert meist gelesenen Arzneibuch des deutschsprachigen Raums: „Man bringet desselben Thieres Hörner aus Indien, welche gerühmet werden, als ob sie grosse Krafft wider Gifft hätten; weßwegen man auch Trinck-Geschirre daraus bereiten lässet.“<sup>71</sup>

Auffällig ist in dieser Hinsicht die enge Verklammerung der Liebes- und Kampf-Motive beim Wiener Pokal (Abb. 2): im Sockel der Hass der Wassertiere, dann die zärtliche Zuwendung des Liebespärchens, das oben noch einmal in friedlicher oder befriedeter Situation begegnet, allerdings nicht ohne dass dazwischen zunächst erneut die natürlichen Feindschaften im Tierreich drastisch in Szene gesetzt wären. Kampf und Vereinigung, Liebe und Hass, Zuneigung und Abneigung sind die bestimmenden Themen der figürlichen Gestaltung dieses und anderer Pokale aus Rhinozeros-Horn. Die Kampf- und Liebesmotive der Nashorn-Pokale markieren damit zwei grundlegende Gegenpole des frühneuzeitlichen Naturverständnisses: Sympathie und Antipathie galten als universelle Kräfte, mittels derer Rivalitäten nicht nur im Tierreich, sondern in der ganzen Natur erklärt werden konnten. Vor allem aber spielten Sym- und Antipathie bis weit in die Frühe Neuzeit eine entscheidende Rolle in der Medizin und ganz besonders in der Pharmakologie. Die Wirkung mineralischer, pflanzlicher, tierlicher und synthetischer Mittelchen und Rezepturen wurde sich mittels ähnlichkeitsbasierter Anziehungs- und Abstoßungseffekte vorgestellt.<sup>72</sup> Die verschränkten Kampf- und Liebes-Motive rufen genau diese frühneuzeitliche Vorstellung von Anti- und Sympathie als bestimmende Naturkräfte und als Garanten des Heilpotentials von Rhinozeros-Horn auf. Tiefere Begründungsversuche sind auch in schriftlichen Kommentierungen des tierlichen Materials äußerst selten.<sup>73</sup> Und genauso liefern

---

<sup>69</sup> Kaiser Rudolf II., Deckelpokal, Rhinozeros-Horn und Mahagoniholz, 23 cm (H), nach 1599, Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv. D-406. Zum Pokal und seiner Inschrift vgl. Rudolf Distelberger in Seipel 2000, S. 299f., Nr. 235; Sabine Haag in Fučíková 1997, S. 495, Nr. II.113; Scheicher 1993/94, S. 341–345.

<sup>70</sup> Zitiert nach Schutte 2001, S. 290, Nr. 66; für den Pokal vgl. Anm. 50.

<sup>71</sup> Schröder 1746–48, Bd. 3, S. 1761 (V.1.33); vgl. zudem bereits Schröder 1644, S. 287 (V.1.32). Für zwei kritische Gegenstimmen vgl. Marx 1687, S. 169; Valentini 1704, S. 425 (III.3.4).

<sup>72</sup> Für die Vorstellung von Sympathie und Antipathie in der antiken Naturphilosophie vgl. Margarita Kranz und Peter Probst in Ritter 1971–2007, Bd. 10, S. 751–756, für die Frühe Neuzeit vgl. Astrid von der Lühe in ebd., S. 756f. Für eine tiefere Untersuchung von Sympathie und Antipathie als Grundkategorien frühneuzeitlicher Naturphilosophie vgl. Pennuto 2008, v.a. S. 115–221. Vgl. zudem die Angaben in Anm. 46.

<sup>73</sup> Es gibt nur wenige Autoren, die Eigenschaften beschreiben, durch welche die Heilkraft von Nashorn-Gefäßen gewährleistet oder besonders ausgeprägt sind, oder die Angaben darüber machen, an welchen visuellen Merkmalen sich diese erkennen lassen; vgl. jedoch etwa Stark 2003/04, S. 84 und 86; Ullmann 1974, S. 80f.; Lightbown 1969, S. 261f., vgl. ferner Charles de l'Écluse 1605, S. 166f. (I.14).

die Liebes- und Kampf-Bilder auch keine eigentliche Erklärung für die medizinischen Kräfte des Rhinozeros-Horns, verweisen aber auf die kausalen Grundprinzipien der Pharmakologie.

### *Finis – Nashorn-Pokale als Wissensobjekte*

Nürnberg war im 17. Jahrhundert eine florierende Handelsstadt, in der Naturalien und Artefakte anderer Kontinente relativ gut verfügbar waren, wofür unter anderem die engen Handelsbeziehungen mit Lissabon eine Rolle spielten. Gut untersucht ist so Nürnbergs Rolle als zentraler Umschlagsplatz für Elfenbein.<sup>74</sup> Ähnlich dürfte es sich mit Rhinozeros-Horn verhalten haben, weshalb der Kaufmann Johann Jacob Marx aus seiner Nürnberger Sicht 1687 konstatieren konnte, dass es „dieser Zeit nichts rares mehr [sei], weiln deren [aus England und Holland] die Menge zu haben.“<sup>75</sup> Durch die Verfügbarkeit von Rhinozeros-Horn dürfte Nürnberg mit seinen hervorragenden Bildschnitzern und Goldschmieden wie Hans Petzolt (1551–1632), Nikolaus Pfaff (1556–1611), Christoph Jamnitzer (1563–1618), Peter Wiber (†1641) oder Jeremias Ritter (1582–1646) zu einem Epizentrum für dessen kunsthandwerklichen Bearbeitung geworden sein. Mit dem Import des Horns dürfte sich zudem in der Stadt auch das Wissen und die Berichte über das ‚exotische‘ Material gemehrt haben. Nürnberg war im 17. Jahrhundert ein führendes Zentrum des naturkundlichen Buchdrucks. Insbesondere auf dem Gebiet der Botanik, aber auch auf anderen Wissensgebieten wirkten Verleger, Wissenschaftler und Künstler in zahlreichen Projekten zusammen.<sup>76</sup> Das Collegium medicum, die Universität Altdorf und die Leopoldinische Akademie zu Schweinfurt waren naturkundliche Zentren von überregionaler Bedeutung, in deren Umfeld man sich die Entstehung eines Rhinozeros-Pokals mit hochkomplexer Ikonographie leicht vorstellen kann. Es ist ungewiss, wer den Wiener Pokal mit Nürnberger Beschaumarke geschaffen hat, aber mit Blick auf besser dokumentierte Fälle ist klar, dass eine enge Zusammenarbeit von Naturforschern mit häufig hochgebildeten Goldschmieden und Bildschnitzern keine Seltenheit war.<sup>77</sup>

Rhinozeros-Horn galt im frühneuzeitlichen Europa als pharmazeutisch hoch wirkungsvoll und aus ihm gefertigte Trinkgefäße als entgiftend oder vitalisierend. Die Vielzahl der in Europa gefertigten Nashorn-Trinkgefäße wird vor diesem Hintergrund verständlich. Die ‚exotische‘ Ikonographie der Pokale ist nicht nur eine Reaktion auf die Provenienz ihres Materials, sondern steht auch im unmittelbaren Zusammenhang mit der Fülle von chinesischen Nashorn-Gefäßen. Allerdings setzt sich ein Pokal wie derjenige aus Wien entschieden von den

---

<sup>74</sup> Gouk 1988, v.a. S. 42–44.

<sup>75</sup> Marx 1687, S. 169.

<sup>76</sup> Rücker 1962.

<sup>77</sup> Vgl. etwa Hauschke 2014.

chinesischen Importen ab. Seine formale Gestaltung ist eindeutig am zeitgenössischen Geschmack für kunsthandwerkliche Bravourstücke und kostbare Pokale orientiert. Das entscheidende Surplus des Wiener und verwandter Pokale liegt darin, einen bildlichen Kommentar auf ihr tierliches Material sowie die Objektgattung Rhinozeros-Gefäß mitzuliefern. Dieser ist phantasievoll wie spielerisch und bedient die zeitgenössische Vorliebe für Imaginarien des ‚Exotischen‘. Die Rhinozeros-Pokale konnten ihren Platz in frühneuzeitlichen Sammlungen neben Nashorn-Präparaten und chinesischen Importen beanspruchen, da sie Sinnbilder einerseits gängiger Material-Semantiken und andererseits der Überführung fremder und als ‚exotisch‘ markierter Bräuche, Legenden und Lehren in tradierte Erzählmuster und etablierte Wissensordnungen waren.

Die Markierung des Materials als Rhinozeros-Horn durch die Nashorn-Bilder ist in dieser Hinsicht das am wenigsten komplexe Element, das zugleich aber der Sensibilisierung für das Material und als Wegweiser für die Lektüre der übrigen Ikonographie dient. Die in manchen Fällen mehr, in anderen weniger suggestive Anspielung auf das Einhorn ruft die zentrale Referenz für die Einordnung des ‚exotischen‘ Materials ins Rahmenwerk der rezenten Naturkunde auf. Die sexuell aufgeladenen Motive der Nashorn-Jagd – sei es in Form der gemeinsam jagenden Pärchen, sei es in Form der an die Einhorn-Jagd angelehnten Figurengruppen – verweisen nicht nur auf die sagenhafte Provenienz des Materials, sondern evozieren zugleich das Leitthema der übrigen figürlichen Gestaltung der Pokale: die symplegmatische Verflechtung von Liebe und Hass.<sup>78</sup> Diese setzte die Eckdaten des rudimentären Wissens vom Naturell des Nashorns als gleichermaßen liebenswürdig wie kampfbereit ins Bild. Vor allem aber definierten diese erotischen und martialischen Motive der Anziehung und Abstoßung beziehungsweise der Sympathie und Antipathie just diejenigen natürlichen Universalkräfte, mittels derer die ans Wunderbare grenzenden pharmazeutischen Heilkräfte des Rhinozeros-Horns und asiatischer wie europäischer Nashorn-Gefäße erklärbar beziehungsweise zumindest innerhalb einer christlich legitimen Naturvorstellung diskutierbar wurden. Der Wiener Pokal regte zum Nachdenken über die Semantiken seines eigenen tierlichen Materials an und visualisierte zentrale Herausforderungen der Aufnahme von importierten beziehungsweise neu beglaubigten Kenntnissen über das Nashorn in die tradierte Wissensordnung. Schwer zu übersehen ist dabei der kolonialpolitische Machtgestus der Besitzergreifung des ‚exotischen‘ Materials. Der bekrönende Reiter auf dem Nashorn ist ein vielsagendes Zeichen der Herrschaft des Menschen über die Natur, ihrer Aneignung und Nutzbarmachung.

---

<sup>78</sup> Plinius d.Ä., *Naturalis historia* (XXXVI.24).

## Literaturverzeichnis

**Aelian 1958–59:** Aelian: *On animals*. Hrsg. von Alwyn F. Scholfield. 3 Bde. London 1958–59.

**Alberti 1986:** Leon B. Alberti: *Vom Hauswesen*. Hrsg. von Walther Kraus. München 1986.

**Albertus Magnus 1916–20:** Albertus Magnus: *De animalibus libri XXVI*. Nach der Cölnner Urschrift. Hrsg. von Hermann Stadler. 2 Bde. Münster 1916–20.

**Andersen 1669:** Jürgen Andersen: *Orientalische Reise-Beschreibungen*. Hrsg. von Adam Olearius. Schleswig: Johann Holwein 1669.

**Andrew 2011:** Nichols Andrew (Hrsg.): *Ctesias on India and fragments of his minor works*. London 2011.

**Bach 1997:** Rebecca A. Bach: Bearbaiting, Dominion, and Colonialism. In: Joyce Green MacDonald (Hrsg.): *Race, Ethnicity and Power in the Renaissance*. London 1997, S. 19–35.

**Bauernfeind 2016:** Robert Bauernfeind: *Die Ordnung der Dinge durch die Malerei. Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus*. Diss. Universität Augsburg 2016 (urn:nbn:de:bvb:384-opus4-39014).

**Beck 1981:** Herbert Beck (Hrsg.): *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*. Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus. Frankfurt a.M. 1981.

**Beckmann/Groß 2015:** Inke Beckmann / Lilian Groß (Hrsg.): *Kunstschätze aus Hohenlohe*. Katalog zur Ausstellung im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart. Ulm 2015.

**Bleichmar/Mancall 2013:** Daniela Bleichmar / Peter C. Mancall (Hrsg.): *Collecting across cultures. Material exchanges in the early modern atlantic world*. Philadelphia 2013.

**Boeheim 1888:** Wendelin Boeheim: Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 7, 1888, S. XCI-CCCXIII.

**Bredenkamp 1993:** Horst Bredenkamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993.

**Burk 2017:** Jens L. Burk: Georg Pfründt. In: Günter Meißner u.a. (Hrsg.): *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bereits 96 Bde. Berlin 1983–, Bd. 95 (2017), S. 339.

**But/Tam/Lung 1990–91:** Paul P.-H. But / Yan-Kit Tam / Lai-Ching Lung: Ethnopharmacology of rhinoceros horn. In: *Journal of Ethnopharmacology* 30, 1990, S. 157–168 und 33, 1991, S. 45–50.

**Camerarius 1590–1604:** Joachim Camerarius d.J.: *Symbolorum et emblematum [...] centuria quatuor [...]*. 4 Bde. Nürnberg: Kaufmann 1590–1604.

**Campanella 1620:** Tommaso Campanella: *De sensu rerum et magia libri quatuor*. Frankfurt a.M.: Godefried Tampach 1620.

**Carrol 2008:** Margaret D. Carrol: *Painting and Politics in Northern Europe. Van Eyck, Bruegel, Rubens and their Contemporaries*. University Park: The Pennsylvania State University Press 2008.

**Chang/But 1986–87:** Hson-Mou Chang / Paul P.-H. But: *Pharmacology and Applications of Chinese Materia Medica*. 2 Bde. Singapur 1986–87.

**Chapman 1999:** Jan Chapman: *The art of rhinoceros horn carving in China*. London 1999.

**Charles de l'Écluse 1605:** Charles de l'Écluse: *Exoticorum libri decem*. Leiden: Plantijn 1605.

**Clarke 1986:** Timothy H. Clarke: *The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*. London 1986.

**Clarke 1987:** Timothy H. Clarke: I am the horn of rhinoceros. In: *Apollo* 125, 1987, S. 344–349.

**Cole 1953:** Francis J. Cole: The history of Albrecht Duerer's rhinoceros in zoological literature. In: E. Ashworth Underwood (Hrsg.): *Science, medicine and history, essays of the evolution of scientific thought and medical practice*. 2 Bde. London 1953, Bd. 1, S. 337–356.

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

**Cordez 2012:** Philippe Cordez: Materielle Metonymie. Thomas von Cantimpré und das erste Horn des Einhornes. In: *Bildwelten des Wissens* 9.1, 2012, S. 85–92.

**Dackerman/Daston 2011:** Susan Dackerman / Lorraine Daston (Hrsg.): *Prints and the pursuit of knowledge in early modern Europe*. Katalog zur Ausstellung im Harvard Art Museum. Cambridge, MA 2011.

**Daigl 1997:** Christoph Daigl: *Das englische Hetztheater im 16. und 17. Jahrhundert*. Berlin 1997.

**De Tudela/Jordan-Gschwend 2001:** Almudena Pérez de Tudela / Annemarie Jordan-Gschwend: Luxury goods for royal collectors. Exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560–1612). In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3, 2001, S. 1–127.

**Drusius 1636:** Johannes Drusius: *Nova versio et scholia in Iobum*. Amsterdam: Johann Janssonius 1636.

- Dutta 1991:** Arup K. Dutta: *Unicorns. The great Indian one horned rhinoceros*. Delhi 1991.
- Egerton 1971:** Frank N. Egerton: The concept of competition in nature before Darwin. In: *Actes du XIIe Congrès International d'Histoire des Sciences* 8, 1971, S. 41–46.
- Eikermann 2009:** Renate Eikermann (Hrsg.): *Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte*. Katalog zur Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum. München 2009.
- Einhorn 1976:** Jürgen W. Einhorn: *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München 1976.
- Eissenhauer 2008:** Michael Eissenhauer (Hrsg.): *König Lustik!? Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen*. Katalog zur Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel. München 2008.
- Enenkel 2017:** Karl A.E. Enenkel: Camerarius's Quadrupeds (1595). A Plinius Emblematicus as a Mirror of Princes. In: ders. / Paul J. Smith (Hrsg.): *Emblems and the Natural World*. Leiden 2017, S. 91–148.
- Enright 2008:** Kelly Enright: *Rhinoceros*. London 2008.
- Ettinghausen 1950:** Richard Ettinghausen: *The unicorn*. Washington 1950.
- Fontoura da Costa 1937:** A. Fontoura da Costa: *Deambulations of the rhinoceros (ganda) of Muzafar, King of Cambaia, from 1514 to 1516*. Lissabon 1937.
- Förschler 2017:** Silke Förschler: Das Horn des Nashorns. Objekt der Parzellierung, Ästhetisierung und Wissensgenese. In: Anette C. Cremer/Martin Mulsow (Hrsg.): *Objekte als Quellen der historischen Kulturwissenschaften. Stand und Perspektiven der Forschung*. Köln 2017, S. 195–207.
- Franzius 1613:** Wolfgang Franzius: *Animalium historia sacra*. Wittenberg: Zacharias Schürer / Johann Gormann 1613.
- Frübis 1995:** Hildegard Frübis: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin 1995.
- Fučíková 1997:** Eliška Fučíková (Hrsg.): *Rudolf II and Prague. The court and the city*. Katalog zur Ausstellung in der Prager Burg. London 1997.
- Gerritsen/Riello 2016:** Anne Gerritsen / Giorgio Riello (Hrsg.): *The global lives of things. The material culture of connections in the early modern world*. London 2016.

- Gessner 1551:** Conrad Gessner: *Historiae animalium. Liber I: Quadrupedibus viviparis*. Zürich: Froschauer 1551.
- Giambattista della Porta 1560:** Giambattista della Porta: *De i miracoli*. Venedig: Lodovico Avanzi 1560.
- Giambattista della Porta 1588:** Giambattista della Porta: *Phytognomonica*. Neapel: Salviano 1588.
- Göttler/Mochizuku 2018:** Christine Göttler / Mia M. Mochizuku (Hrsg.): *The nomadic object. The challenge of world for early modern religious art*. Leiden 2018.
- Gouk 1988:** Penelope Gouk: *The Ivory Sundials of Nuremberg 1500–1700*. Cambridge 1988.
- Gowers 1950:** William F. Gowers: The classical rhinoceros. In: *Antiquity* 24, 1950, S. 61–71.
- Gundestrup 1991:** Bente Gundestrup: *The Royal Danish Kunstkammer 1737*. Kopenhagen 1991.
- Haag 2015:** Sabine Haag (Hrsg.): *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum. Wien 2015.
- Hanson 2010:** Craig A. Hanson: Representing the Rhinoceros. The Royal Society between Art and Science in the Eighteenth Century. In: *Journal for Eighteenth-Century Studies* 33.4, 2010, S. 545–566.
- Harms 1980–2005:** Wolfgang Harms (Hrsg.): *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. 7 Bde. Tübingen 1980–2005.
- Haupt/Wied 2010:** Herbert Haupt / Alexander Wied: Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595). Statthalter der Spanischen Niederlande. Das Kassabuch der Jahre 1589 bis 1595. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 12, 2010, S. 153–275.
- Hauschke 2014:** Sven Hauschke: Wenzel Jamnitzers Beschreibung seines „kunstlichen und wolgetzierten Schreibtischs“ und die Erfindung des Kunstschranks. In: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 58, 2014, S. 1–164.
- Hegener 1996:** Nicole Hegener: „Angelus Politianus enormi fuit naso,...“. In: Günther Schweikhart (Hrsg.): *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst*. Köln 1996, S. 85–121.
- Henkel/Schöne 1967:** Arthur Henkel / Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. 3 Bde. Stuttgart 1967.

**Höfele 2011:** Andreas Höfele: *Stage, Stake, and Scaffold. Humans and Animals in Shakespeare's Theatre*. Oxford 2011.

**Hug 2004:** Tobias Hug: On the Social Logic of Animal Baiting in Early Modern London. In: *Renaissance Journal* 2, 2004, 9 Seiten.

**Huigen/De Dong/Kolfin 2010:** Sigfried Huigen / Jan L. de Dong / Elmer Kolfin (Hrsg.): *The Dutch Trading Companies as Knowledge Networks*. Leiden 2010.

**Jászai 2015:** Géza Jászai: Greif. In: RDK Labor, 2015; [www.rdklabor.de/w/?oldid=93556](http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93556) [12.09.2017].

**Jordan-Gschwend 2000:** Annemarie Jordan-Gschwend: A masterpiece of Indo-Portuguese Art. The mounted rhinoceros cup of Maria of Portugal, Princess of Parma. In: *Oriental Art* 46.3, 2000, S. 48–58.

**Jordan-Gschwend 2015:** Annemarie Jordan-Gschwend: Olisipo, Emporium nobilissimum. Global consumption in Renaissance Lisbon. In: dies. / Kate J.P. Lowe (Hrsg.): *The global city. On the streets of Renaissance Lisbon*. London 2015, S. 141–161.

**Kappel 2017:** Jutta Kappel: *Elfenbeinkunst im Grünen Gewölbe zu Dresden. Geschichte einer Sammlung. Wissenschaftlicher Bestandskatalog. Statuetten, Figurengruppen, Reliefs, Gefäße, Varia*. Dresden 2017.

**Kiernan 2017:** Ben Kiernan: *Viêt Nam. A history from earliest times to the present*. Oxford 2017.

**Kircher 1675:** Athanasius Kircher: *Arca Noe in tres libros digesta*. Amsterdam: Johann Janssonius 1675.

**Klessmann 1975:** Rüdiger Klessmann (Hrsg.): *Deutsche Kunst des Barock*. Katalog zur Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum. Braunschweig 1975.

**Kolb 1719:** Peter Kolb: *Caput bonae spei hodiernum*. Nürnberg: Peter Conrad Monath 1719.

**Krekwitz 1686:** Georg Krekwitz: *Richtige Beschreibung des gantzen Königreichs Hungarn*. Frankfurt a.M.: Leonhard Loschge 1686.

**Ladvocat 1749:** Jean-Baptiste Ladvocat: *Lettre sur le rhinocéros a M.\*\*\* membre de la Societé Royale de Londres*. Paris: Thiboust 1749.

**Langenkamp 1990:** Anne Langenkamp: *Philipp Hainhofers Münchner Reisebeschreibungen. Eine kritische Ausgabe*. Diss. TU Berlin 1990.

- Laufer 1914:** Berthold Laufer: *Prolegomena on the history of defensive Armor*. Chicago 1914.
- Le Fur 2006:** Yves Le Fur (Hrsg.): *D'un Regard l'autre. Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie*. Katalog zur Ausstellung im Musée du Quai Branly. Paris 2006.
- Lightbown 1969:** Ronald W. 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.
- Marx 1687:** Johann Jacob Marx: *Teutsche Material-Kammer*. Nürnberg: Johann Zieger 1687.
- Mizauld 1599:** Antoine Mizauld: *Memorabilium aliquot naturae arcanorum sylvula*. Frankfurt a.M.: Johannes Saurius 1599.
- Möller 2013:** Karin A. Möller (Hrsg.): *Schimmern aus der Tiefe. Muscheln, Perlen, Nautilus*. Katalog zur Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin. Petersberg 2013.
- Mordhorst 2003:** Camilla Mordhorst: Medical use and material matters. Rhinoceros horn as a museum object. In: *Ethnologia Scandinavica* 33, 2003, S. 84–98.
- Morrall 2018:** Andrew Morrall: The power of nature and the agency of art. The unicorn cup of Jan Vermeyen. In: Grazyna Jurkowlaniec / Ika Matyjaszkiewicz / Zuzanna Sarnecka (Hrsg.): *The agency of things in medieval and early modern art. Materials, power and manipulation*. New York 2018, S. 17–32.
- Olearius 1674:** Adam Olearius: *Gottorffische Kunst-Kammer*. Schleswig: Gottfried Schulz 1674.
- Pennuto 2008:** Concetta Pennuto: *Simpatia, fantasia e contagio. Il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*. Rom 2008.
- Peucer 1574:** Caspar Peucer: *Oratio de sympathia et antipathia rerum in natura*. Wittenberg: [Kreutzer] 1574.
- Philostrat 2005:** Philostrat: *The life of Apollonius of Tyana*. Hrsg. von Christopher P. Jones. 2 Bde. London 2005.
- Pseudo-Oppian 1928:** Pseudo-Oppian: *Cynegetica*. Hrsg. von Alexander W. Mair. Cambridge, MA 1928.
- Raff 1994:** Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München 1994.
- Ritter 1971–2007:** Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bde. Darmstadt 1971–2007.

**Rookmaaker 1973:** Leendert C. Rookmaaker: Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810. In: *Bijdragen tot de Dierkunde* 43.1, 1973, S. 39–63.

**Rookmaaker 1981:** Leendert C. Rookmaaker: Early rhinoceros systematics. In: Alayne Wheeler / James H. Price (Hrsg.): *History in the service of systematics*. London 1981, S. 112–118.

**Rookmaaker 1983:** Leendert C. Rookmaaker: *Bibliography of the rhinoceros. An analysis of the literature on the recent rhinoceroses in culture, history and biology*. Rotterdam 1983.

**Rookmaaker 1985:** Leendert C. Rookmaaker: De iconografie van de tweehoornige neushoorn van 1500 tot 1800. In: Cécile Kruythoof (Hrsg.): *Zoom op Zoo. Antwerp zoo focusing on arts and science*. Antwerpen 1985, S. 277–303.

**Rookmaaker 1998:** Leendert C. Rookmaaker: *The rhinoceros in captivity. A list of 2439 rhinoceroses kept from Roman times to 1994*. Den Haag 1998.

**Rookmaaker 1998/99:** Leendert C. Rookmaaker: Specimens of rhinoceros in European collections before 1778. In: *Svenska Linnésällskapets Årsskrift* 1998/99, S. 59–80.

**Rookmaaker 2000:** Leendert C. Rookmaaker: Woodcuts and engravings illustrating the journey of „Clara“, the most popular Rhinoceros of the eighteenth century. In: *Der Zoologische Garten* 70.5, 2000, S. 313–335.

**Rookmaaker 2005:** Leendert C. Rookmaaker: Review of the European perception of the African rhinoceros. In: *Journal of Zoology* 265, 2005, S. 365–376.

**Rookmaaker 2015:** Leendert C. Rookmaaker: Rhino systematics in the times of Linnaeus, Cuvier, Gray and Groves. In: Alison M. Behie / Marc F. Oxenham (Hrsg.): *Taxonomic tapestries. The threads of evolutionary, behavioural and conservation research*. Acton 2015, S. 299–319.

**Rookmaaker/Gannon/Monson 2015:** Leendert C. Rookmaaker / John Gannon / Jim Monson: The lives of three rhinoceroses exhibited in London 1790–1814. In: *Archives of natural history* 42.2, 2015, S. 279–300.

**Rossacher 1966:** Kurt Rossacher: *Der Schatz des Erzstiftes Salzburg*. Salzburg 1966.

**Rücker 1962:** Elisabeth Rücker: Buchgraphik. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1962, S. 96–109.

**Rudolf 2001:** Karl F. Rudolf: Exotica bei Karl V., Philipp II. und in der Kunstkammer Rudolfs II. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3, 2001, S. 172–203.

- Ryder 1962:** Michael L. Ryder: Structure of Rhinoceros Horn. In: *Nature* 193, 1962, S. 1199–1201.
- Saß 2017a:** Maurice Saß: Brüllen, Kratzen, Beißen Tierkämpfe und die Faszination animalischer Kräfte. In: Frank Fehrenbach / Robert Felfe / Karin Leonhard (Hrsg.): *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Künste zwischen Renaissance und Moderne*. Berlin 2017, S. 161–176.
- Saß 2017b:** Maurice Saß: Imposant und gefährlich. Bilder tierlicher Größe, Stärke und Aggression. In: Sabine Schulze / Dennis Connrad (Hrsg.): *Tiere. Respekt, Harmonie, Unterwerfung*. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. München 2017, S. 84–91.
- Satō 2001:** Naoki Satō: Die Verwandlung von Dürers Rhinoceros und sein emblematischer Charakter. In: Bodo Brinkmann / Hartmut Krohm (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt*. Turnhout 2001, S. 91–98.
- Scheicher 1977:** Elisabeth Scheicher u.a. (Hrsg.): *Die Kunstkammer*. Wien 1977.
- Scheicher 1993/94:** Elisabeth Scheicher: Bemerkungen zu den „gedrechselten Sachen“ Kaiser Rudolfs II. in Prag. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 89/90, 1993/94, S. 342–344.
- Scheicher 1995:** Elisabeth Scheicher: Zur Ikonologie von Naturalien im Zusammenhang der enzyklopädischen Kunstkammer. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1995, S. 115–125.
- Schmidt 2015:** Benjamin Schmidt: Form, meaning, furniture. On exotic things, mediated meanings, and material practices in Early Modern Europe. In: Arndt Brendecke (Hrsg.): *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte*. Köln 2015, S. 275–291.
- Schmidt 2015:** Benjamin Schmidt: *Inventing exoticism. Geography, globalism, and Europe's early modern world*. Philadelphia 2015.
- Schoch/Mende/Scherbaum 2001–04:** Rainer Schoch / Matthias Mende / Anna Scherbaum: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*. 3 Bde. München 2001–04.
- Schoenberger 1935/36:** Guido Schoenberger: Narwal-Einhorn. Studien über einen seltenen Werkstoff. In: *Städel-Jahrbuch* 9, 1935/36, S. 167–247.
- Schoenberger 1950:** Guido Schoenberger: A goblet of unicorn horn. In: *The Metropolitan Museum of Art bulletin* 9, 1950/51, S. 284–288.

**Schott 1658–59:** Caspar Schott: *Magia universalis naturae et artis*. 4 Bde. Frankfurt a.M.: Johann G. Schönwetter 1658–59.

**Schoutens 1676:** Wouter Schoutens: *Oost-indische voyagie*. Amsterdam: Jacob van Meurs / Johannes van Someren 1676.

**Schröder 1644:** Johann Schröder: *Pharmacopoeia medico-chymica*. Ulm: Görlin 1644.

**Schröder 1746–48:** Johann Schröder: *Pharmacopoeia universalis*. 3 Bde. Nürnberg: Johann Adam Stein / Gabriel Nicolaus Raspe 1746–48.

**Schumm 1949/50:** Karl Schumm: Das Hohenlohe-Museum in Schloß Neuenstein. In: *Württembergisch Franken* 24/25, 1949/50, S. 216–236.

**Schutte 2001:** Rudolf-Alexander Schutte: *Die Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel*. Bestandskatalog der Goldschmiedearbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts in den Staatlichen Museen Kassel. Wolfratshausen 2001.

**Schütz/Bauer 1994:** Karl Schütz / Rotraud Bauer (Hrsg.): *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum. Wien 1994.

**Seipel 2000:** Wilfried Seipel (Hrsg.): *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien. Mailand 2000.

**Seipel 2006:** Wilfried Seipel (Hrsg.): *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum. Wien 2006.

**Sonath 1968:** Wilhelm Sonath (Hrsg.): *250 Jahre Schloss Pommersfelden (1718–1968)*. Katalog zur Ausstellung im Schloss Weissenstein. Würzburg 1968.

**Spielmann 1997:** Heinz Spielmann (Hrsg.): *Gottorf im Glanz des Barock*. Katalog zur Ausstellung im Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. 3 Bde. Schleswig 1997.

**Spitilli 2008:** Gianfranco Spitilli: L'animale mediatore. In: *Orma* 10, 2008, S. 47–84.

**Stark 2003/04:** Marnie P. Stark: Mounted bezoar stones, Seychelles nuts, and rhinoceros horns. Decorative objects as antidotes in early modern Europe. In: *Studies in the decorative arts* 11.1, 2003/04, S. 69–94.

**Staudinger/Haupt 1990:** Manfred Staudinger / Herbert Haupt: *Le Bestiaire de Rodolphe II. Cod. min. 129 et 130 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche*. Paris 1990.

**Suter 2015:** Robert Suter: *Par Force. Jagd und Kritik*. Konstanz 2015.

**Syndram/Minning 2010:** Dirk Syndram / Martina Minning: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden*. 5 Bde. Dresden 2010.

**Teixeira 2002:** Dante M. Teixeira: *Brasil Holandês. A „Alegoria dos Continentes“ de Jan van Kessel „o Velho“ (1626-1679). Uma Visão seiscentista da Fauna dos Quatro cantos do Mundo*. Rio de Janeiro 2002.

**Theuerkauff 1974:** Christian Theuerkauff: Zu Georg Pfründt. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1974, S. 58–104.

**Theuerkauff 2003:** Christian Theuerkauff: Baroque. Ivories from the Collection of Anselm Salomon von Rothschild in Vienna. In: *Apollo* 157.2, 2003, S. 15–25.

**Thoma/Brunner 1964:** Hans Thoma / Herbert Brunner: *Schatzkammer der Residenz München*. 2. Auflage. München 1964.

**Toepfer 2011:** Georg Toepfer: *Historisches Wörterbuch der Biologie*. 3 Bde. Stuttgart 2011.

**Ullmann 1974:** Manfred Ullmann: Edelsteine als Antidota. Ein Kapitel aus dem Giftbuch des ibn al-Mubārak. In: *Janus* 61, 1974, S. 73–89.

**Valentini 1704:** Michael Bernhard Valentini: *Museum Museorum*. Frankfurt a.M.: Johann David Zunner 1704.

**Valeriano 1556:** Pierio Valeriano: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basel: Isingrin 1556.

**Vassallo e Silva 2000:** Nuno Vassallo e Silva: Artificialia und mirabilia zwischen Goa und Lissabon. In: Seipel 2000, S. 67–75.

**Vignau-Wilberg 1990:** Thea Vignau-Wilberg: Le „Museum de l'empereur Rodolphe II“ et le Cabinet des arts et curiosités. In: Staudinger/Haupt 1990, S. 31–64.

**Von Philippovich 1966:** Eugen von Philippovich: *Kuriositäten, Antiquitäten. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. Braunschweig 1966.

**Wagner 1986:** Franz Wagner: „Halt veste uns komen Geste.“ Greifenklauen als festliche Trinkgeschirre. In: *Kunst & Antiquitäten* 1986, S. 64–70.

**Walz 1994:** Alfred Walz: „Seltenheiten der Natur als auch der Kunst“. *Die Kunst- und Naturalienkammer auf Schloß Salzdahlum*. Braunschweig 1994.

**Waters 2013:** Elyse Waters: Zoological analysis of the Unicornas described by classical authors. In: *Archeometriai Műhely* 10.3, 2013, S. 231–236.

**Wittkower 1984:** Rudolf Wittkower: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*. Köln 1984.

**Zahlten 1996:** Johannes Zahlten: Sammeltätigkeit und Kunstkammerbesitz an den Hohenloher Höfen. In: Harald Siebenmorgen (Hrsg.): *Hofkunst in Hohenlohe*. Sigmaringen 1996, S. 109–122.

### **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Schoch/Mende/Scherbaum 2001–04, Bd. 2, Abb. 241

Abb. 2: Haag 2015, S. 139

Abb. 3: Staudinger/Haupt 1990, S. 114

Abb. 4: Le Fur 2006, S. 65

Abb. 5: Artwork in the public domain © Staatliche Museen zu Berlin

Abb. 6: Saß 2017, S. 91

Abb. 7: Teixeira 2002, S. 78

Abb. 8: Sigalas 2018, S. 3

Abb. 9: Beckmann/Groß 2015, S. 112

Abb. 10: Artwork in the public domain © Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart

Abb. 11: Sigalas 2018, S. 3.

Robert Bauernfeind

## **Schlangen und Spinnen Brasiliens**

### **Die tierlichen Attribute von Albert Eckhouts Tapuya-Mann**

Die wohl einzige Vogelspinne in der europäischen Malerei der Frühen Neuzeit befindet sich im Vordergrund von Albert Eckhouts (um 1607–1666) Darstellung eines Tapuya-Mannes (Abb. 1). Neben ihr liegt eine Abgottschlange; auch bei dieser handelt es sich um ein alles andere als verbreitetes Motiv in der Kunst dieser Zeit. Das Bild gehört zu Eckhouts Gemäldezyklus mit Darstellungen der Einwohner der niederländischen Kolonie in Brasilien, die von 1630 bis 1654 bestand. Eckhout malte die Bilder für Johan Maurits von Nassau-Siegen (1604–1679), der als Gouverneur der Kolonie von 1636 bis 1644 in Mauritsstad, dem heutigen Recife, residierte.<sup>1</sup> Der Zyklus besteht aus vier Bildpaaren, die je einen Mann und eine Frau der hauptsächlichen Bevölkerungsanteile der Kolonie zeigen; vertreten sind indigene Ethnien der Tapuya und der Tupi, außerdem Afrikaner sowie die aus den unterschiedlichen Ethnien entstandenen ‚Mestizen‘.<sup>2</sup> Der Zyklus wird vervollständigt von einigen Fruchtestilleben und der Darstellung eines Tapuya-Tanzes. Die Menschen sind als monumentale Ganzfiguren dargestellt. Diverse Attribute, aber auch die landschaftliche Einfassung verweisen dabei auf die – vorgeblichen – kulturellen Besonderheiten der jeweiligen Ethnien. Zu diesen Attributen zählen auch Tiere: Die Spinne und die Schlange zu Füßen des Tapuya-Mannes, ein Hund zwischen den Beinen der Tapuya-Frau, eine Kröte und eine Krabbe bei den Tupi, ein Vögelchen auf dem Bild der Afrikanerin und ein Meerschweinchen auf dem der ‚Mestizin‘.

Im Folgenden soll die Bedeutung der Schlange und der Spinne für die Repräsentation der Bevölkerungsgruppen im Sinne einer zivilisatorischen Hierarchie untersucht werden. Dass Eckhouts Zyklus eine derartige Hierarchie impliziert, ist ein Konsens in der kunstgeschichtlichen Forschung, seit Ernst van den Boogaart erstmals den kolonialen Blick auf die Gemälde als entscheidende Instanz zu ihrer Deutung geltend machte. Boogaart konstatierte

---

<sup>1</sup> Es ist nicht geklärt, ob Eckhouts Gemäldezyklus vor Ort in Brasilien oder nachträglich in den Niederlanden entstand. Die Gemälde dürften entweder als Bildwiederholung der Außenwelt in Johann Maurits' brasilianischem Palast Vrijburg konzipiert worden sein (Brienen 2006, S. 171–174), oder erst nach dessen Rückkehr nach Holland entstanden sein (Daum 2009, S. 23–25).

<sup>2</sup> In der Forschungsliteratur gibt es unterschiedliche Auffassungen zur korrekten Bezeichnung der dargestellten Indigenen. So schlug Brienen vor, die in den historischen Dokumenten gebräuchlichen Bezeichnungen als „Tapuya“ und „Brasilianer“ beizubehalten, die von Interpreten wie Boogaart mit den vermeintlich präziseren Bezeichnungen „Tarairiu“ bzw. „Tupinamba“ ersetzt worden waren, da – wie Brienen ausführt – die ursprünglichen Namen eher einer generalisierenden Bezeichnung der Kolonisierten entsprächen, siehe Brienen 2006, S. 95–96. Um Verwechslungen der Gruppen vorzubeugen, die schließlich beide Brasilianer waren, orientiert sich der vorliegende Aufsatz an der in der Forschung geläufigsten Unterteilung in Tapuya und Tupi/Tupinamba, vgl. u.a. Daum 2009, S. 12–16.

vor dem Hintergrund der Geschichte der militärischen Konsolidierung der Kolonie einen Bruch in der Abfolge der Paare; dabei komme den Tupi, den Afrikanern und der ‚Mischbevölkerung‘ die Rolle von Untertanen der niederländischen Herrschaft zu, wohingegen die Tapuya als fragwürdige Verbündete ausgegrenzt würden.<sup>3</sup> Peter Mason differenzierte diese Abstufung, indem er mit einer psychoanalytisch orientierten Kritik an der vermeintlichen ethnologischen Authentizität des Zyklus auf weitere Abstufungen hinwies: So erscheinen die Tapuya als weniger zivilisiert als die Tupi und die Tupi als weniger zivilisiert als die ‚Mestizen‘; den Tapuya komme dabei nicht zuletzt wegen der Verkehrung der Geschlechterrollen ein inferiorer Status zu.<sup>4</sup> Rebecca Parker Brienen deutete die Bildproduktion in der niederländischen Kolonie als Bestandteil der Herrschaftspraxis; für Johan Maurits hätten Eckhouts Gemälde eine ideale Hierarchie der Bevölkerung repräsentiert.<sup>5</sup> Die übergeordnete Rolle des Kolonialherren ist auch entscheidend für die an Gender- und Postcolonial-Studies angelehnten Deutungen von Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Denise Daum, die in Eckhouts Gemälden normierende Konstrukte ethnischer und geschlechtlicher Identitäten sehen, die die koloniale Machtausübung zu legitimieren helfen.<sup>6</sup>

Um die Plausibilität der Darstellung von Schlange und Spinne im Bild des Tapuya-Mannes zu hinterfragen, geht der Beitrag in vier Schritten vor: Nach einem Vergleich des Gemäldes mit zeitgenössischen Erdteilallegorien und ihren Tierattributen gibt er einen Überblick über die Akteure in der Kolonie und das von ihnen gesammelte Wissen über die dargestellten Schlangen und Spinnen; anschließend werden die Tiere in Hinsicht auf ikonographische Traditionen in der europäischen Kunst gedeutet.

### *Eckhouts Tapuya-Mann*

Als hätte er in einer Schrittbewegung innegehalten, steht der Tapuya-Mann in einer wilden Landschaft und hält unbeteiligt den Blick der Betrachtenden. Mit der Rechten hat er eine Handvoll Speere und eine Schleuder geschultert, in der herabhängenden Linken trägt er eine Keule. Federschmuck ziert sein Haupt und seinen Rücken sowie seine Waffen. Überdies trägt er Gesichtsschmuck, bestehend aus Stäben, die durch die Wangen getrieben wurden, und einem Stein am Kinn. Sein Penis ist verschnürt. Ein verworrener Baumstumpf schließt das Bild nach rechts hin ab, wohingegen sich die Landschaft links zu einer Ebene ausbreitet; im Mittelgrund vollführen weitere Indigene jenen Tanz, den Eckhout auch in einem eigenen Bild gemalt hat.

---

<sup>3</sup> Boogaart 1979.

<sup>4</sup> Mason 1989.

<sup>5</sup> Brienen 2006.

<sup>6</sup> Schmidt-Linsenhoff 2003; Daum 2009.

Der Himmel ist wolkenverhangen, nur um das Haupt der Figur bricht die Wolkendecke auf. Zu ihren Füßen liegt rechts die gewaltige Abgottschlange. Das Tier ist offensichtlich tot; unter dem geöffneten Maul, in dem Reihen spitzer Zähne zu sehen sind, hat sich Blut ausgebreitet. Am linken Rand des Vordergrundes krabbelt die Vogelspinne. Die Zugehörigkeit der Tiere zu dem fremdartig anmutenden Mann wird schon durch die Gleichmut deutlich, mit der dieser über sie hinwegsieht. Eine Grenzziehung zwischen dem Bereich der Betrachtenden und dem der Tapuya wird im Bild markiert, da die Keule wie eine Schranke wirkt; die Spinne und die Schlange wiederholen diese Linie vage und werden damit dem Raum der Tapuya zugeordnet. Überdies wird die Spinne noch dadurch in einen kompositorischen Zusammenhang mit den Tapuya gebracht, dass der Kranz ihrer Beine die Form des Tanzes über ihr wiederholt.



Abb. 1: Albert Eckhout: Tapuya-Mann, um 1640

Um aufzuzeigen, dass in diesem und den anderen Menschenbildern des Zyklus stereotype Fremdbilder konstruiert werden, machen Brien und Daum den Vergleich mit zeitgenössischen Erdteilallegorien geltend.<sup>7</sup> Auch das Nebeneinander der Personifikationen Europas, Asiens, Afrikas und Amerikas im 16. und 17. Jahrhundert beinhaltet meist eine Hierarchisierung der repräsentierten Zivilisationen, in der Europa der oberste Rang zukommt; dem entspricht in Eckhouts Zyklus der implizite, übergeordnete Rang der europäischen Betrachter. Asien ist Europa annähernd gleichgestellt, Afrika und Amerika erscheinen hingegen als wilde Antipoden, darin den Tapuya bei Eckhout vergleichbar.<sup>8</sup> Tierliche Attribute spielen in der Ikonographie der Erdteile eine aussagekräftige Rolle: So empfiehlt etwa Cesare Ripa (um 1555–1622), dessen *Iconologia* zu den am meisten verbreiteten Vorlagenbüchern für Künstler

des 17. Jahrhunderts zählte, die Personifikation Europas, ihres Zeichens Herrscherin der Welt, mit einem Reitpferd auszustatten.<sup>9</sup> Diesem bereits von der Zucht des Menschen veredelten Tier steht als Attribut der Amerika-Personifikation ein Krokodil gegenüber, denn Amerika

<sup>7</sup> Brien 2006, S. 126; Daum 2009, S. 81–82, 132.

<sup>8</sup> Grundlegend hierzu Poeschel 1985, S. 99–107.

<sup>9</sup> Ripa 1976, S. 356.

beschreibt Ripa als amazonenhafte Kannibalin, und die riesenhaften „Echsen“ der Neuen Welt seien ihre angemessenen Begleiter, da sie nicht nur die anderen Tiere, sondern sogar Menschen fräßen.<sup>10</sup> Eckhouts Anlehnung an diese Ikonographie wird darin deutlich, dass er die Tapuya-Frau weitgehend nach dem Vorbild von Amerika-Personifikationen gestaltet und damit jenem Stereotyp der neuweltlichen Kannibalen angeglichen hat, das die europäische Wahrnehmung Amerikas im 16. und 17. Jahrhundert maßgeblich prägte.<sup>11</sup> Das Krokodil ließ Eckhout allerdings weg, obschon Krokodile in der Kolonie offenbar studiert werden konnten. Von Frans Post ist zumindest ein Aquarell erhalten, das ein laufendes Krokodil zeigt; ein handschriftlicher Eintrag auf dem Blatt vermerkt beinahe im Wortlaut Ripas, dass Krokodile Menschen und Vieh verschlingen.<sup>12</sup> Aber auf Eckhouts Gemälde markieren stattdessen Schlange und Spinne zu Füßen des Mannes das Befremdliche und Gefahrvolle der fremden Ethnie. Die Deutung dieser Tiere könnte damit ihr Bewenden haben, dass sie als niedere und gefährlich anmutende Kreaturen Brasiliens die Wildheit des Tapuya-Mannes unterstreichen.<sup>13</sup> Differenzierter betrachtet, mögen sie auf die befremdlichen Nahrungsgewohnheiten der Tapuya, damit aber letztlich auch auf deren Wildheit hinweisen.<sup>14</sup> Auch Mason deutete die Tiere als Hinweise auf die Alterität der als quasi-animalisch wahrgenommenen Tapuya;<sup>15</sup> in seiner Interpretation weisen sie überdies auf die verkehrten Geschlechterrollen der Indigenen hin, da die Schlange an Adams Unterlegenheit gegenüber Eva in der Genesis gemahne und die Spinne als eine Ausformung des in der Psychoanalyse geläufigen Bildes der *vagina dentata* gesehen werden könne.<sup>16</sup>

Diese Beschränkung auf eine Deutung der Tiere als Alteritätszeichen bezieht jedoch nur in geringem Maße die Entstehungsgeschichte der Bilder mit ein. Eckhout war bekanntlich einer von mehreren Künstlern, die in Johan Maurits' Gefolge nach Brasilien gereist waren, um mit einem Stab an Gelehrten die dortige Flora und Fauna zu dokumentieren.<sup>17</sup> Seine Aufgabe scheint in erster Linie darin bestanden zu haben, Bilder des in der Kolonie verbreiteten Tierreichs zu

---

<sup>10</sup> „La lucerta, overo liguro sono animali gra gli alti molto notabili in quei paesi, perioche sono così grandi, & fieri, che devorano non soli li altri animali: ma gl'huomini ancora“, Ripa 1976, S. 361. Zur Monstrosität der Krokodile in Darstellungen der Frühen Neuzeit siehe auch Bauernfeind 2018.

<sup>11</sup> Siehe Anm. 7. Vermochte sich Ripa in der Beschreibung der übrigen Erdteile auf antike Autoren zu stützen, so basierte seine Charakterisierung der Neuen Welt auf Reiseberichten des 16. Jahrhunderts. In ihnen hatte sich bekanntlich der vermeintliche Kannibalismus der amerikanischen Indigenen als das bestimmende Stereotyp des europäischen Amerika-Bildes herausgebildet. Hierzu grundlegend Frübis 1995, Menninger 1995.

<sup>12</sup> Abb. in De Bruin 2016, S. 69.

<sup>13</sup> Daum 2009, S. 13, 118; Berger Hochstrasser 2014, S. 261.

<sup>14</sup> Brien 2006, S. 128.

<sup>15</sup> Mason 1989, S. 53.

<sup>16</sup> Mason 1989, S. 56.

<sup>17</sup> Grundlegend hierzu Boogaart 1979; Brunn 2003.

erstellen; dabei entstanden Hunderte von Kohlezeichnungen und Ölskizzen, an denen neben Eckhout auch Georg Marcgraf (1610–1644) und der bereits erwähnte Post gearbeitet haben. Viele dieser Bilder dienten als Vorlagen für die Holzschnitte in der von Marcgraf und Willem Piso (1611–1678) verfassten *Historia Naturalis Brasiliae*, die 1648 von Johannes de Laet (1581–1649) in Amsterdam herausgegeben wurde.<sup>18</sup> Das Interesse, das Eckhout zu den Tiermotiven der Gemälde führte, war also in erster Linie ein wissenschaftliches, und dies gilt auch für Johan Maurits, für den Eckhout den Zyklus gemalt hat; der Gouverneur hat die Dokumentation der brasilianischen Tierwelt mit Interesse verfolgt und auf einigen Zeichnungen selbst handschriftliche Eintragungen vorgenommen.<sup>19</sup>

Neben der naturgeschichtlichen Dokumentation haben sich weitere Quellen aus der Kolonie erhalten, die einigen Aufschluss über den Umgang mit den Tieren dort geben. Zu nennen ist hier Caspar Barlaeus' erstmals 1647 publizierter Bericht *Rerum in Brasilia et alibi gestarum*, die offizielle Darstellung der Geschichte der niederländischen Kolonie in Brasilien. Einigen Einblick in den kolonialen Alltag gibt hingegen das *Thierbuch* des sächsischen Graphikers Zacharias Wagener (1614–1668), der von 1637 bis 1641 in der Kolonie als Küchenschreiber tätig war und seine Eindrücke in kommentierten Zeichnungen festhielt. Ein ähnliches Dokument besteht in den Aufzeichnungen des ebenfalls aus Sachsen stammenden Caspar Schmalkalden (1616–1673), der von 1642 bis 1645 in der Kolonie in Militärdienst stand und in dieser Zeit ähnlich wie Wagener Menschen, Tiere und Pflanzen zeichnete und kommentierte. Ferner war da noch der niederländische Weltreisende Joan Nieuhof (1618–1672), der sich von 1640 bis 1649 in Brasilien aufhielt und seine Eindrücke in dem erst 1682 posthum publizierten Reisebericht *Gedenkweerdige Brasiliaense zee- en lant- reize* festhielt.<sup>20</sup>

## Schlangen

Was die Schlange auf Eckhouts Bild des Tapuya-Mannes betrifft, so handelt es sich um eine Abgottschlage (*Boa Constrictor*), wie sie in verschiedenen Unterarten in ganz Südamerika mit Ausnahme des Südwestens und des Südens verbreitet ist. Eckhout muss sie nach einer Studie

---

<sup>18</sup> Soweit sie sich erhalten haben, befinden sich Eckhouts und Marcgrafs Studien heute in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau, Posts Bilder im Noord-Hollands Archief in Haarlem. Zu den Krakauer Bildern und ihrer Provenienz siehe Whitehead/Boeseman 1989; Brienen 2007; zu Posts Bildern de Bruin 2016. Zur Bild- und Textproduktion der *Historia...* siehe Buono 2014; Safier 2014.

<sup>19</sup> Daum 2007, S. 285.

<sup>20</sup> Grundlegend zu den in der Kolonie tätigen Künstlern und Amateur-Zeichnern siehe Joppien 1979. Zu Schmalkalden siehe auch Collet 2007, S. 102–112; zu Wagener siehe Pfaff 1997.

gemalt haben, denn auch Wagener zeichnete die Schlange mit gleichem Kopf und ähnlicher Körperhaltung in seinem *Thierbuch* (Abb. 2).



Abb. 2: Zacharias Wagener: Schlangen, um 1640

Offenbar war die ursprüngliche Studie nach einem toten Exemplar angefertigt worden, da das Maul der Schlange geöffnet ist; lebende Abgottschlangen öffnen ihr Maul nur zum Verschlingen von Beute. Im Gegensatz zu Eckhout ließ Wagener die Schlange allerdings lebendig erscheinen; auf seiner Zeichnung hat sie sich um einen Baumstamm gewunden. Wagener bezeichnet sie als *Cobra de vado* und beschreibt sie als sechs Ellen lang und mannsdick; sie lauere ihrer Beute an Wegsrändern oder in Bäumen auf und sei – im Gegensatz zu vielen anderen Schlangen Brasiliens – nicht giftig. Besonders zu beachten ist Wagens Vermerk, dass sie auch zur Speise diene: „Die Brasilianer schießen sie mit Pfeilen zu todt und fressen sie auff.“<sup>21</sup> Es sind also nicht die Tapuya, die er in Verbindung mit der Abgottschlange bringt, sondern die von ihm als ‚Brasilianer‘ bezeichneten Tupi. Überdies verzehrten nicht nur diese, sondern auch die in der Kolonie lebenden Europäer das Fleisch der Schlange, wenn auch nur „auß [...] fürwitz.“<sup>22</sup>

Unter der indigenen Bezeichnung *Boiguacu* verzeichnet auch Willem Piso im ersten, pharmakologischen Teil der *Historia Naturalis Brasiliae* eine Schlange, die von den Portugiesen *Cobra de vado* genannt würde. Dieser Name – Hirsch-Schlange – rühre daher, dass sie imstande

<sup>21</sup> Wagener 1997, S. 161.

<sup>22</sup> Ebd.

sei, ganze Gazellen zu verschlingen.<sup>23</sup> Auch Piso weist darauf hin, dass diese Schlange im Gegensatz zu anderen nicht giftig sei; ihr Fleisch würden „nicht nur die Eingeborenen und Schwarzen, sondern auch unsere Leuten verzehren.“<sup>24</sup> Ähnlich wie Wagener bringt also auch Piso die Abgottschlange nur bedingt in Verbindung mit den Tapuya, lässt ihren Verzehr aber keineswegs als besonderes Merkmal dieser Ethnie erscheinen. Ihm zufolge haben Vertreter aller Gruppen der Kolonie schon von dem Fleisch gekostet. Marcgraf gibt im zoologischen Teil der *Historia...* an, er habe vier Exemplare dieser Schlange lebend und tot untersuchen können, die er im August und Oktober 1638 erhalten habe. Er erwähnt ihre anmutige Färbung und weist auf einige auch in den Bildern von Eckhout und Wagener erkennbare Merkmale hin: Sie hätten zwei Reihen sehr spitzer Zähne, eine in jedem Kiefer, und ihr Kopf sei breit und verbreitete sich über den Augen noch einmal röhrenförmig.<sup>25</sup> Auch Marcgraf vermerkt, dass die Schlangen nicht giftig seien. Was ihren Gebrauch als Nahrungsmittel betrifft, so bleibt er lapidar: „Ihr Fleisch wird gegessen.“<sup>26</sup>

Allerdings gibt die *Historia Naturalis Brasiliae* auch Hinweise auf eine weitere, deutlich gefährlichere Schlange, mit der die Tapuya zu tun haben sollen: So heißt es an anderer Stelle und unter Berufung auf Elias Herckmans (1596–1644), den ehemaligen Gouverneur von Paraíba, über die Tapuya, dass in ihren Gegenden eine Vielzahl von Schlangen zu finden sei. Unter diesen würden einige 24 Fuß lang und seien so giftig, dass, wenn sie ihre Zähne in irgendeinen Körperteil schlugen, die Gebissenen innerhalb von vier bis fünf Stunden daran stürben.<sup>27</sup> Es ist

---

<sup>23</sup> In dieser Bemerkung dürfte sich ein Hinweis auf die später geläufige Bezeichnung der Tiere als Boa verbergen; dieser Name leitet sich von der Beschreibung altweltlicher Riesenschlangen in der *Historia Naturalis* des Plinius ab, der zufolge manche Schlangen Indiens so groß würden, dass sie ganze Rinder verschlingen könnten; da ihre früheste Nahrung aus deren Milch bestünde, würden sie ‚Bovae‘ von lat. bos (Rind) genannt, siehe Plinius 1976, S. 38.

<sup>24</sup> „Carne eorum non solum Indigenae et Nigritae, sed & nostras vescuntur“, Marcgraf/Piso 1648, S. 41.

<sup>25</sup> „Duplicem ordinem dentium acutissimorum, in utraque maxilla. Caput latum & supra oculos in duo tubera elatum“, Marcgraf/Piso 1648, S. 239.

<sup>26</sup> „Non sunt venenati & caro illorum comeditur“, ebd. Womöglich war es im Übrigen eine der Schlangen aus Marcgrafs Besitz, die Frans Post in einer Kohlezeichnung dargestellt hat; auf ihr hat sich das Tier kreisförmig zusammengerollt, Abb. in de Bruin 2016, S. 45. Auf den brasilianischen Landschaften, die Post nach seiner Rückkehr in die Niederlande gemalt hat, sind mehrmals Boas zu sehen. Mindestens einmal hat Post auch jenes Fressverhalten, dem die Schlange ihren portugiesischen Namen verdankt, als Kuriosität der brasilianischen Fauna inszeniert. Im Vordergrund einer Landschaft mit Zuckermühle ist eine Boa zu sehen, die, wenn auch keinen Hirschen, so doch ein Opossum verschlingt, siehe Corrêa do Lago 2007, S. 119 (Nr. 58). Zu Posts Bildern von Brasilien siehe auch Krempel 2006.

Ein deutlich grimmigeres Bild der Boa sollte Arnoldus Montanus (1625–1683) in seiner 1671 veröffentlichten Geschichte der ‚Neuen Welt‘ geben; Montanus beschreibt die als ‚Boiguacu‘ bezeichnete Schlange als aggressiv und in der Lage, ganze Menschen zu verschlingen, vgl. Montanus 1671, S. 379. Es gilt allerdings zu bedenken, dass Montanus selbst nie in Brasilien war und seine Informationen aus teils dubiosen Quellen kompilierte, siehe hierzu Groesen 2015.

<sup>27</sup> „In regionibus illorum, ut ipsi narrant, plurimi reperiuntur serpentes, & inter eos quidam qui viginti quatuor pedes sunt longi, atque ita venenanti, ut si in aliquod corporis membrum dentes infixerint, intra quatuor aut quinque horas laesi extinguantur.“, Marcgraf/Piso 1648, S. 283.

denkbar, dass damit der Südamerikanische Buschmeister (*Lachesis muta*), die größte Giftschlange Südamerikas, gemeint ist. Der Buschmeister wird aber auch von Piso unter seinem indigenen und in Brasilien bis heute geläufigen Namen *Surucucu* beschrieben, nämlich als eine äußerst giftige und in hohem Maß zu fürchtende Schlange; und doch werde sein Fleisch von den „Barbaren“ zubereitet und verspeist.<sup>28</sup> Und sowohl Piso als auch Marcgraf haben von einem portugiesischen Gewährsmann erfahren, wie diese dabei vorgehen: Das gesamte Gift der Schlange befinde sich im Kopf; wenn die „Barbaren“ eine fingen, schlugen sie daher zuallererst den Kopf ab und vergruben ihn in der Erde.<sup>29</sup> Es ist wohl nicht zu spekulativ, hinter diesen „Barbaren“ die Tapuya zu vermuten. Und obschon sowohl Wagener als auch Piso und Marcgraf angeben, dass diese nicht die einzige Ethnie in der Kolonie seien, die Schlangenfleisch verzehre, vermerken sowohl Schmalkalden als auch Barlaeus in ihren Beschreibungen der Tapuya eigens, dass diese auch Schlangen verspeisten. Schmalkalden tut dies nur en passant: „Ihre Speise ist Mili [...], wozu sie allerhand Wildbret, Fisch, Krabben, auch wohl etliche Schlangen und allerlei Wald- und Gartenfrüchte essen.“<sup>30</sup> Barlaeus geht in seiner Beschreibung der Tapuya näher auf deren Schlangenverzehr ein, vor dem diese „nicht zurückscheuen.“<sup>31</sup> Seine Beschreibung der dabei bevorzugten Schlangen mutet einigermaßen bizarr an, da es sich um Tiere mit einem scharfen Horn am Schwanz handle, mit dem sie ihre Beute, auch Menschen, stechen sollen, um anschließend das Blut auszusaugen.<sup>32</sup> Diese Schilderung erinnert in ihrer Phantastik an etliche Beschreibungen exotischer Ungeheuer in Plinius' *Historia Naturalis*;<sup>33</sup> immerhin lässt aber die Erwähnung eines scharfen Horns an den Buschmeister denken, da diese Schlangenart ein verhorntes Schwanzende aufweist.<sup>34</sup>

### Spinnen

Bei Eckhouts Spinne dürfte es sich um ein Tier aus der Familie der Vogelspinnen (*Theraphosidae*) handeln, von der zahlreiche Arten in Brasilien verbreitet sind. Eckhout hat eine solche Spinne in einer Studie gezeichnet, und dies in zwei Ansichten, rechts sitzend, links auf dem Rücken liegend;<sup>35</sup> offenbar handelte es sich um ein totes Exemplar. Bei beiden Figuren

---

<sup>28</sup> „Maxime est venenatus & plurimum metuendus, licet caro ejus praeparata a Barbaris comedatur.“, Marcgraf/Piso 1648, S. 41.

<sup>29</sup> „Praecipuum illi vevenum in capite, ideoque barbari intercepto quantocius caput amputant & cooperiunt humo.“, Marcgraf/Piso 1648, S. 241.

<sup>30</sup> Schmalkalden 1983, S. 18.

<sup>31</sup> Barlaeus 1660, S. 428.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Siehe Anmerkung 18.

<sup>34</sup> Tatsächlich verweist noch *Brehms Thierleben* auf die angebliche Fähigkeit des Buschmeisters, seine Beute, darunter auch Menschen, mit der verhornten Schwanzspitze zu stechen, siehe Brehm 1878, S. 511.

<sup>35</sup> Abb. in Mentzel 1995, S. 60.

geben Schatten einen Anschein von Räumlichkeit auf dem ansonsten leeren Blatt; so entsteht der Eindruck, als befänden sich die Körper nahe unter den Augen der Betrachtenden auf einer planen Fläche. Beide sind nicht parallel zum Bildrand angelegt, sondern geringfügig nach hinten gerichtet. Daum meinte, die rechte Figur entspreche in spiegelverkehrter Haltung der Spinne auf Eckhouts Gemälde;<sup>36</sup> ganz korrekt ist diese Beobachtung nicht, denn dort ist der Kopf des Tiers mit den Kieferzangen zu sehen, während diese Partien auf der Zeichnung verdeckt sind. Überdies weist die Spinne auf dem Gemälde ein nur zur Hälfte kahles Abdomen auf, wohingegen der Hinterleib auf den Zeichnungen vollständig haarlos ist. Gleichwohl zeugt die Zeichnung, wie Daum bemerkt, von der hohen Aufmerksamkeit für die Details des Tierkörpers.<sup>37</sup>

Der enthaarte Hinterleib weist auf die besondere Fähigkeit neuweltlicher Vogelspinnen hin, die darauf sitzenden Brennärchen zu schleudern, wenn sich die Tiere bedroht fühlen; diese Härchen verursachen eine Hautreizung.<sup>38</sup> Die Tiere, die Eckhout studiert hat, dürften also unter einigem Stress gestanden haben, solange sie noch gelebt haben. Dass die Kolonialherren ihnen Stress bereiteten, geht auch aus dem *Thierbuch* hervor, in dem Wagener ebenfalls eine



Abb. 3: Zacharias Wagener: Spinnen, um 1640

Vogelspinne gezeichnet hat (Abb. 3). Bei ihr handelte es sich offenbar um ein anderes Exemplar als bei Eckhout; zumindest ist die Glatze auf dem Hinterleib deutlich geringer ausgebildet.

<sup>36</sup> Daum 2009, S. 63.

<sup>37</sup> Ebd. Zur Lebensnähe der Studien von Eckhout und Marcgraf siehe auch Berger Hochstrasser 2014, S. 258.

<sup>38</sup> Wirth 2011, S. 46.

Wagener schreibt jedenfalls, dass diese Spinnen längst nicht so giftig seien wie andere und man sie auf die Hand nehmen und herumtragen könne.<sup>39</sup>

Auch Piso und Marcgraf müssen mit Vogelspinnen hantiert haben, die sie mit dem indigenen Namen *Nhamduguacu* bezeichnen. Piso beschreibt die Wirkung ihres Gifts als schmerzhaftes Hautschwellungen; dass er dabei von einem vermeintlichen Stich mit einem hauchdünnen Stachel schreibt, lässt vermuten, dass er tatsächlich die Wirkung der Brennhörchen meinte.<sup>40</sup> Marcgraf listet die äußeren Merkmale der Spinnen auf; er habe beobachtet, dass sie sich von Mäusen und Insekten ernährten, und nicht zuletzt, dass sie sich häuteten: „Ich erinnere mich, dass ich welche an die zwei Jahre in einer Schachtel gepflegt habe, die zu einer bestimmten Zeit ihre Haut vollständig abstreiften, es blieben sogar die Zähne daran hängen, und darunter waren neue gewachsen.“<sup>41</sup> Diese Spinnen seien in Brasilien ein ubiquitärer Anblick.<sup>42</sup> Als solchen erwähnt im Übrigen auch Barlaeus die *Nhamduguacu*, auf die er allerdings nicht weiter eingeht.<sup>43</sup>



Abb. 4: Anonym: Vogelspinne in der *Historia Naturalis Brasiliae*, 1648

Diese Ausführungen sind insofern beachtlich, als aus ihnen hervorgeht, dass Vogelspinnen wie das Tier auf Eckhouts Gemälde in der Kolonie nicht als schädlich angesehen wurden. Sollten sie unter Johan Maurits' Künstlern und Wissenschaftlern Abscheu hervorgerufen haben, so ist davon zumindest in den schriftlichen Aufzeichnungen nicht die Rede. Allerdings deuten frühere Beschreibungen südamerikanischer Spinnen durchaus darauf hin, dass die Tiere als abscheulich und giftig eingeschätzt werden konnten. Hierzu ist zunächst bemerkenswert, dass für das Bild der *Nhamduguacu* in der *Historia Naturalis Brasiliae* nicht auf vor Ort entstandene Studien zurückgegriffen wurde, sondern auf die Darstellung einer Spinne aus den *Exoticorum Libri Decem* des Carolus Clusius (1526–1609) von 1605 (Abb. 4). Clusius, der Südamerika selbst nicht bereist hatte, stützt sich dabei auf einen Gewährsmann namens Ioannes van Ufele, von dem er auch die Vorlage für seinen Holzschnitt erhalten habe. Diesem zufolge handle es sich um ein „monströses“ Tier, so schädlich, dass „selbst die Einwohner Brasiliens seine

<sup>39</sup> Wagener 1997, S. 155.

<sup>40</sup> Marcgraf/Piso 1648, S. 44.

<sup>41</sup> „Nam ad biennium in Scatula me aluisse memini, qui certo tempore cutem exuerent integram, dentibus etiam adhaerentibus, nova subitus generata.“, Marcgraf/Piso 1648, S. 248.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Barlaeus 1647, S. 133.

Berührung scheuen und fürchten.“<sup>44</sup> Und auch de Laets bereits 1630 für die West-Indische Handelskompanie verfasstes Kompendium über Südamerika, die *Beschrijvinghe van West-Indien*, gibt neben dem ebenfalls von Clusius übernommenen Bild an, dass die dortigen Spinnen für „sehr gefährlich und giftig“ gehalten würden.<sup>45</sup> Es sei allerdings dahingestellt, ob damit Vogelspinnen gemeint waren, denn in Brasilien sind auch große, für den Menschen tatsächlich gefährliche Spinnen wie die Brasilianische Wanderspinnne (*Phoneutria nigriventer*) verbreitet.



Abb. 5: Anonym: Vogelspinne in der *Schou-Burg der Rupsen*, 1688

Nach ihrem Erscheinen 1648 sollte jedenfalls die *Historia Naturalis Brasiliae* zum Standardwerk über Brasilien in der europäischen Gelehrtenwelt werden.<sup>46</sup> Neben dem in der Kolonie gewonnenen theoretischen Wissen brachte der niederländische Handel naturkundliche Realien nach Europa, zu denen auch lebende und tote Vogelspinnen gehörten.<sup>47</sup> Bereits 1655 gibt etwa Olaus Worm (1588–1654) in der Beschreibung seiner berühmten Naturalienkammer an, er habe die Zähne einer Vogelspinne (gemeint sind die bei diesen Spinnen stark ausgeprägten Kieferklauen) von de Laet zugesandt bekommen; für die Beschreibung der Tiere übernimmt er weitgehend Marcgrafs Text.<sup>48</sup> Und auch Adam Olearius (1599–1671) referiert in der Beschreibung der Gottorfischen Kunstkammer, in deren Sammlung sich

offenbar Vogelspinnen befanden, Marcgrafs Ausführungen, weist zudem aber darauf hin, dass es in Peru erheblich giftigere Spinnen gebe.<sup>49</sup> Die beigegefügte Illustration ist eine Variation des Holzschnitts von Clusius, in der das Tier weniger gedrungen erscheint. Nehemiah Grew (1641–1712), Kustos der Naturalienkammer der Royal Society in London, beschreibt im Inventar dieser Sammlung von 1681 eine als „Bahama Spider“ bezeichnete Spinne, die von der gleichen Art wie die brasilianische *Nhamduguacu* sein soll. Auch die Royal Society besitze „Zähne“ einer solchen Spinne; Grew zufolge würden solche Stücke in Gold gefasst und als Zahnstocher benutzt.<sup>50</sup> Und auch Steven Blankaarts (1650–1704) entomologische Abhandlung *Schou-Burg der Rupsen*,

<sup>44</sup> „Breviter: valde monstrosum hoc animalculum & ipso Ioanne van Ufele referente adeo noxium, ut ipsi incolae contactum eius etiam fugiant & formident.“, Clusius 1605, S. 47. Zu Clusius siehe Egmond 2016.

<sup>45</sup> „Wort seer schaddelijck ende venijnigh ghehouden.“, de Laet 1630, S. 506.

<sup>46</sup> Zur Rezeption der *Historia Naturalis Brasiliae* in Europa siehe Safier 2014.

<sup>47</sup> Teixeira 2013, S. 110. Grundlegend hierzu auch George 1985.

<sup>48</sup> Vgl. Worm 1655, S. 244.

<sup>49</sup> Olearius 1674, S. 27.

<sup>50</sup> Grew 1681, S. 173–174.

Wormen, Maden en Vliegende Dierkens aus dem Jahr 1688 bezieht sich in der Beschreibung der Vogelspinne auf Marcgraf; sie ist auch insofern beachtenswert, als sie ein eigenständiges Bild einer Vogelspinne beinhaltet (Abb. 5). Keiner dieser Autoren deutet jedoch an, dass die Vogelspinnen in irgendeiner Weise negativ konnotiert seien. Mit einem gewissen Ekel bringt erst Nieuhofs Reisebericht die Vogelspinne in Verbindung: Die *Nhanduguaku* (sic) genannte Spinne sei von „ungemeiner und schauderhafter Größe“; des weiteren übernimmt Nieuhof lediglich die Ausführungen Pisos zu den schmerzhaften Schwellungen, die durch den vermeintlichen ‚Stich‘ der Spinne entstünden.<sup>51</sup> Aber Nieuhof war kein wissenschaftlicher Autor. Seine Reiseberichte bestechen mit einer aufwändigen Aufmachung, zu der auch zahlreiche, anspruchsvolle Kupferstiche gehören, und einer Neigung zur Betonung von (aus europäischer Sicht) besonders seltsamen Beobachtungen.<sup>52</sup> Exemplarisch für Nieuhofs Vorlieben für Bizarrerien ist der Kupferstich, auf dem neben einer großen Spinne auch diverse Flugreptilien und eine Heuschrecke in einer Landschaft versammelt sind (Abb. 6). Da die Landschaft keine



Abb. 6: Anonym: Spinnen, Insekten und Reptilien in Nieuhofs Reisebericht, 1682

Einschätzung der Größe der Tiere zulässt, erscheinen diese riesig – und als Auswüchse der Phantasie des Kupferstechers, da etwa die Spinne am unteren linken Bildrand zwar einige für Vogelspinnen typische Merkmale wie die Thoraxgrube aufweist (eine Vertiefung des Vorderkörpers, die schon Clusius’ Holzschnitt deutlich zeigt), im Großen

und Ganzen aber wie ein Mischwesen aus Maikäfer und Krabbe mit mächtigem Dorn am Hinterteil daherkommt.

<sup>51</sup> „Onder ander spinnekoppen is'er zeker slag van een ongemeene en yzelyke groote...“, Nieuhof 1682, S. 32.

<sup>52</sup> Zu Nieuhofs Reisen und der Wissensvermittlung in Bild und Text seiner Reiseberichte siehe Schmidt 2015, Ulrichs 2003.

Es ist im Übrigen ein charakteristischer Zug der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit des 17. Jahrhunderts, dass auch anfänglich als unangenehm empfundene Phänomene zu weiteren Untersuchungen anreizen, sofern sie als außergewöhnlich wahrgenommen wurden.<sup>53</sup> Ein Beispiel dieser *curiositas* liefern die Briefe Willem Bosmans (1672–nach 1704), der von 1688 bis 1702 in Diensten der Westindischen Handelskompanie an der westafrikanischen Küste stationiert war. Er habe eines Abends eine Spinne in seinem Schlafzimmer vorgefunden, die er wegen ihrer Größe erschreckend fand, habe aber sogleich einige Angestellte herbeigeholt, um das Tier mit ihnen eingehender zu untersuchen.<sup>54</sup> Sollten im Übrigen die zitierten Forscher des späten 17. Jahrhunderts in ihrer Beschäftigung mit den Spinnen Ekel empfunden haben, so mögen sie ihn – wie es rund einhundert Jahre später der Entomologe Johann August Ephraim Goeze (1731–1793) aus eigener Erfahrung beschreibt – im Laufe ihrer Arbeit überwunden haben.<sup>55</sup>

### *Ikonographie*

In der ikonographischen Tradition von Schlangen und Spinnen dominierte bis ins 16. Jahrhundert ein negatives Bild der Tiere. Auf die Bedeutung der Schlange als Verführer und Betrüger in der Genesis wurde bereits hingewiesen. Die Schlange ist auch ein Attribut mehrerer Heiliger, wobei die Legenden jeweils Geschichten über einen Mordversuch mit Schlangengift oder eine zufällige Vergiftung und wunderbare Genesung variieren. Der Hl. Benedikt (um 480–547) sollte etwa vergiftet werden, indem eine Schlange in seinem Kelch versteckt wurde, doch zerbricht das Gefäß, als der Heilige das Kreuzzeichen darüber macht.<sup>56</sup> Bemerkenswert im Zusammenhang mit der Kolonisierung Südamerikas ist auch die Legende des Hl. Luis Beltrán (1526–1581), der im 16. Jahrhundert als Missionar in den spanischen Kolonien tätig war: Indigene versuchen, ihn mit Schlangen zu töten, doch obwohl er gebissen wird, erholt er sich auf wundersame Weise von der Vergiftung.<sup>57</sup>

Im Gegensatz zur Schlange kommt der Spinne in der europäischen Ikonographie keine große Bedeutung zu. Die Metamorphosen des Ovid berichten bekanntlich, wie die zornige Athene die Weberin Arachne in eine Spinne verwandelt, doch in neuzeitlichen Darstellungen der Geschichte wird die Spinne meist ausgespart oder nur durch ihr Netz angedeutet, womöglich, weil die Darstellung der Tiere schon in der Antike als unschicklich galt.<sup>58</sup> Wie Schlangen können auch Spinnen als Attribute auf Wunder in Heiligenlegenden hinweisen:

---

<sup>53</sup> Siehe hierzu Daston/Park 2002, S. 365–372.

<sup>54</sup> Bosman 1704, S. 101.

<sup>55</sup> Vgl. Goeze 1778, S. 8.

<sup>56</sup> Keller 2005, S. 84.

<sup>57</sup> Keller 2005, S. 402.

<sup>58</sup> Rieken 2003, S. 124.

Sowohl der Hl. Konrad (900–975) als auch der Hl. Norbert (1080–1134) wurden im Spätmittelalter mit Spinnen auf einem Kelch dargestellt. Von Beiden erzählen Legenden, ihnen sei während der Messe eine Giftspinne in den Kelch gefallen; voller Gottvertrauen hätten die Heiligen den Kelch jedoch gelehrt und ohne, dass ihnen Schaden zugestoßen wäre, seien die Spinnen wenig später durch den Mund bzw. die Nase der Männer wieder herausgekrochen.<sup>59</sup> Es scheint sich dabei um einen Topos zu handeln, denn auch Girolamo Mercuriale (1530–1606), Leibarzt Maximilians II. (1527–1576), schreibt in einer toxikologischen Abhandlung von 1588, man habe schon oft gehört, dass Menschen gestorben seien, nachdem sie aus einem Becher getrunken hätten, in dem eine tote Spinne gewesen sei.<sup>60</sup> Nicht zuletzt William Shakespeare (1564–1616) lässt den eifersüchtigen König Leontes im erstmals 1611 aufgeführten *The Winter's Tale* das Bild einer Spinne im Becher als Metapher für Ränkespiele bemühen.<sup>61</sup> Wenn Wagener also im *Thierbuch* meint, dass Vogelspinnen nicht so giftig seien wie andere Spinnen, so mag er dabei derartige Geschichten im Sinn gehabt haben. Vielleicht wusste er auch, dass Paracelsus (1493–1541) geschrieben hatte, Spinnen entstünden aus Menstruationsblut und ihr Gift sei eine billige Zutat für Hexenzauber.<sup>62</sup> Oder er mag von jenen Spinnen im Süden Italiens gehört haben, deren Gift die Gebissenen in erschöpfenden Tänzen – der nach der Tarantel benannten Tarantella – ausschwitzen müssen; von dieser Therapie schrieb Athanasius Kircher (1602–1680) in einer 1641 publizierten Abhandlung über Magnetismus.<sup>63</sup>

Wegen derartiger Vorstellungen galten Spinnen allgemein als Zeichen des Bösen und Sinnbilder von Hinterhalt und Gefahr. Es sei auch nicht unterschlagen, dass die Tiere durchaus als Abscheu erregende Motive gemalt werden konnten; ein berühmtes Beispiel hierfür ist etwa das von Peter Paul Rubens (1577–1640) vermutlich in Kooperation mit Frans Snyders (1579–1657) gemalte *Haupt der Medusa* aus dem Jahr 1618, auf dem neben dem Schlangenhaar der Gorgo auch Spinnen krabbeln, obschon der Mythos davon nichts erzählt.<sup>64</sup> Andererseits konnten

---

<sup>59</sup> Keller 2005, S. 376, 466.

<sup>60</sup> Mercuriale 1588, S. 35.

<sup>61</sup> Michalski 2010, S. 52.

<sup>62</sup> Rieken 2003, S. 118.

<sup>63</sup> Kircher 1641, S. 865–891. Heute ist allerdings bekannt, dass die als Taranteln bezeichneten Wolfspinnen (*Lycosidae*) für den Menschen ungefährlich sind. Vergiftungserscheinungen, wie sie mit der Tarantella auskuriert werden sollten, können allerdings vom Biss der Schwarzen Witwe (*Latrodectus tredecimguttatus*) herrühren. Auch sie ist im Süden Italiens verbreitet. Siehe zur Tarantella auch Leonhard 2013, S. 218–227.

<sup>64</sup> Zu den Varianten des Erzählstoffs und Rubens' Umsetzung siehe Koslow 1995. Zur schockierenden Wirkung des Gemäldes siehe Welzel 2006, S. 122; Heinen 2010. Offenbar als abscheuerregende Motive malte überdies Jan van Kessel (1626–1679) Schlangen und Spinnen auf einer Stadtansicht von Mekka, vgl. Bauernfeind 2016, S. 127–128.

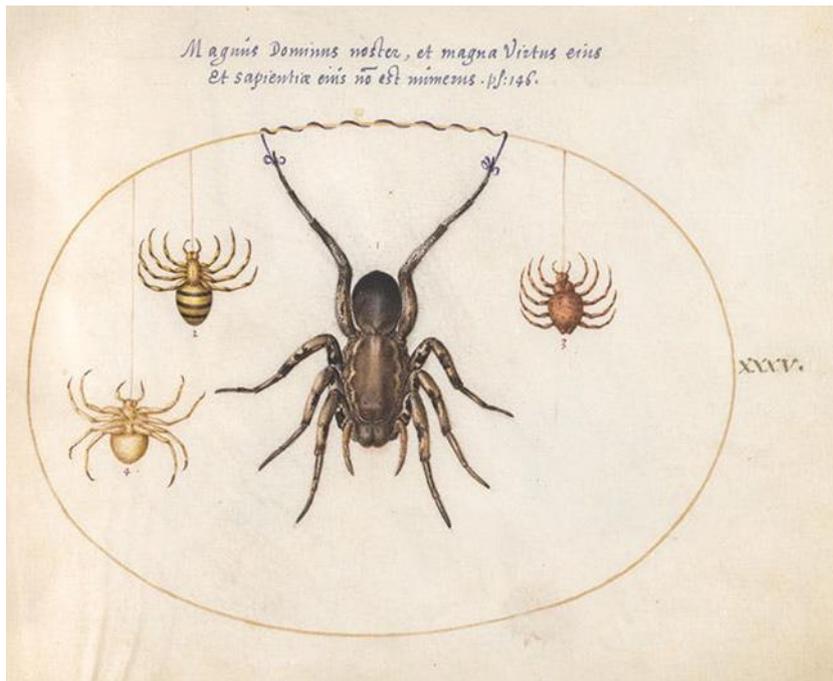


Abb. 7: Joris Hoefnagel: Spinnen, um 1580

Spinnen wegen ihrer Fähigkeit, feine Netze zu weben, auch als Symbole des Tastsinns sowie des Fleißes dargestellt werden.<sup>65</sup> Im Zusammenhang mit der Erforschung der Fauna in der niederländischen Kolonie in Brasilien ist zudem bemerkenswert, dass Spinnen im Zuge eines gesteigerten Interesses an der Insektenwelt seit dem späten 16. Jahrhundert auch als Sinnbild einer theologisch legitimierten Zoologie dargestellt wurden. So zeigt eine Zeichnung aus der Serie der *Vier Elemente*, die Joris Hoefnagel (1542–1600) für Rudolph II. (1552–1612) angefertigt hat, mehrere Spinnen, darunter eine große Wolfspinne (*Lycosidae*), die unter einem Psalm angeordnet sind (Abb. 7): „Magnus Dominus noster, et magna Virtus eius/Et sapientia eius non est numerus.“<sup>66</sup> Die Spinnen sind, so suggeriert das Blatt, ein Ausweis der Größe und der unermesslichen Weisheit Gottes. Damit ist offenkundig auf den die Insektenkunde um 1600 beflügelnden Topos angespielt, dass sich die Weisheit Gottes gerade in der Betrachtung der kleinsten und unscheinbarsten Geschöpfe offenbare.<sup>67</sup> Den besonderen Erkenntnisgewinn aus der Betrachtung von Insekten, zu denen bis ins 19. Jahrhundert auch die Spinnen gezählt wurden, hatte bereits Plinius hervorgehoben; im Sinne einer Erkenntnis Gottes hatten ihn Pioniere der modernen Entomologie wie Ulisse Aldrovandi (1522–1605) und Thomas Muffet (1553–1604) ihren Abhandlungen vorangestellt.<sup>68</sup> Diese Auffassung mag noch im späten 17. Jahrhundert Künstler wie den in Haarlem tätigen Jan van der Vinne (1663–1721) angeregt haben, der selbst eine in Europa völlig triviale Hauswinkelspinne (*Tegenaria domestica*) mit der Genauigkeit einer wissenschaftlichen Studie zeichnete (Abb. 8).

<sup>65</sup> Dittrich 2005, S. 503.

<sup>66</sup> Zu Hoefnagels Serie der *Vier Elemente* siehe Bass 2019; Hunt 1995.

<sup>67</sup> Hierzu grundlegend Vignau-Wilberg 2007. Zur Entomologie des 17. Jahrhunderts und ihrer Visualisierung sei besonders hingewiesen auf Neri 2011.

<sup>68</sup> Vigneau-Wilberg 1994, S. 42–43.



*Abb. 8: Jan Vincentsz. van der Vinne: Spinne, spätes 17. Jahrhundert*

### *Fazit*

Sowohl in Hinsicht auf die in der Kolonie entstandenen schriftlichen Quellen und Bilder der brasilianischen Tierwelt als auch auf die Ikonographie der Motive ist es nicht ganz selbstverständlich, dass die Schlange und die Spinne auf Eckhouts Bild des Tapuya-Mannes als Hinweise auf die Fremdartigkeit der Tapuya gesehen werden mussten. Für den Auftraggeber Johan Maurits dürften die Tiere auch Studienobjekte jener Neuen Welt repräsentiert haben, deren wissenschaftliche Erkundung er als Gouverneur der Kolonie gefördert und die jahrelang seine Alltagsrealität gebildet hat. Ebenso wie seine Untergebenen Wagener, Schmalkalden, Marcgraf und Piso mag Johan Maurits etwa gewusst und womöglich mit eigenen Augen gesehen haben, dass der Verzehr von Schlangen wie jener auf Eckhouts Gemälde keine Spezialität der Tapuya war. Auch dürfte der gebildete Fürst um die humanistische Maxime gewusst haben, dass sich die Schöpfung gerade im Studium kleiner und unscheinbarer Lebewesen wie der Spinne erkunden lasse. Die Genauigkeit, mit der Eckhout und Wagener Vogelspinnen zeichneten, lässt darauf schließen, dass sie entweder keine Abneigung gegenüber den Tieren hatten oder diese doch so weit zu kontrollieren vermochten, dass sie sich den Spinnen bis auf kürzesten Abstand annähern konnten. Mehr noch lassen Wageners und Marcgrafs schriftliche Ausführungen darauf schließen, dass die Spinnen ohne nennenswerte Vorbehalte berührt und herumgetragen wurden.

Es sei darauf hingewiesen, dass auch die anderen Tiermotive in Eckhouts Gemäldezyklus nicht durchgehend zu der in der Forschung konstatierten Hierarchie der Ethnien passen: An anderer Stelle des *Thierbuchs* schreibt Wagener nämlich von einem Wesen, das – im Gegensatz

zur Vogelspinne – sehr wohl geradezu panische Reaktionen auslösen kann, namentlich bei Neuankömmlingen aus der Alten Welt: Wer das erste Mal eine der großen Krabben sähe, die an den brasilianischen Gewässern verbreitet sind und oft mit aufgerichteten Scheren auf Menschen zu krabbeln sollen, laufe schreiend fort, als seien die Tiere der „laibhaftige Teuffel“ selbst.<sup>69</sup> Ein Tier dieser Art hat Eckhout allerdings dem Tupi-Mann als Attribut hinzugefügt, der den europäischen Blicken doch eigentlich als halbwegs assimilierter Subalterner begegnet und jedenfalls kein Entsetzen ausgelöst haben dürfte.<sup>70</sup> Johan Maurits mögen die unterschiedlichen Reaktionen auf die Schlangen, Spinnen und Krabben Brasiliens bekannt gewesen sein; als kultivierter Herrscher wird er aber auch gewusst und vielleicht gewünscht haben, dass eine repräsentative Gemäldegruppe wie Eckhouts Zyklus eigenen Gesetzen folgt. Das Ziel dieser Ausführungen soll denn auch nicht darin bestehen, die Annahme grundsätzlich in Zweifel zu ziehen, dass Eckhouts Bilder eine Abstufung der repräsentierten Ethnien formulieren. Zusammenfassend sei allerdings festgehalten, dass ihr allegorischer Gehalt und die naturkundlichen Erfahrungen von Künstler und Auftraggeber nicht unbedingt kongruent waren.

Ausblickend ist zu erwähnen, dass Schlangen und Spinnen in Christian Mentzels (1622–1701) Bearbeitung von Eckhouts Studien für Kurfürst Friedrich Wilhelm (1620–1688), dem Johan Maurits sie hatte zukommen lassen, noch einmal zu – einigermaßen skurrilen – Ehren kamen: Auf dem Titelblatt der Sammlung wird die Inschrift von einer Girlande umrahmt, die sich aus zahlreichen, den Studien entlehnten Tieren zusammensetzt.<sup>71</sup> Die Vogelspinne befindet sich rechts oben. Schlangen sind zweimal – und beide Male in Verbindung mit Menschen – zu sehen, denn auf halber Höhe des Ovals stehen sich links eine indigene Frau und rechts ein indigener Mann gegenüber; die Figuren haben keinerlei Ähnlichkeit mit Eckhouts Darstellung der Einwohner der Kolonie. Die Frau hat ein Kleinkind geschultert, doch schmiegt sich auch eine schlanke Schlange an ihren Leib. Der Mann hingegen droht von einer gewaltigen Würgeschlange erdrückt zu werden, die sich um ihn gewunden hat und der er sich mit sichtlicher Mühe zu erwehren bemüht. Die attributive Zugehörigkeit der Schlange zum betont fremdartigen Menschen ist hier aufgekündigt: Stattdessen erscheint das Tier auch für ihn als Bedrohung.

---

<sup>69</sup> Wagener 1997, S. 56.

<sup>70</sup> Siehe hierzu auch Denise Daums auf die Inszenierung des Fremden abzielende Deutung des Gemäldezyklus, Daum 2012, S. 224.

<sup>71</sup> Abb. in Mentzel 1995, S. 3. Siehe auch Anm. 18.

## Literaturverzeichnis

- Barlaeus 1660:** Caspar Barlaeus: *Rerum per octennium in Brasilia et alibi gestarum*. Kleve 1660.
- Bass 2019:** Marisa Anne Bass: *Insect Artifice. Nature and art in the Dutch Revolt*. Princeton 2019.
- Bauernfeind 2016:** Robert Bauernfeind: *Die Ordnung der Dinge durch die Malerei. Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus*. Augsburg 2015.
- Bauernfeind 2018:** Robert Bauernfeind: Stilisierte Krokodile. Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde. In: Günther Butzer und Hubert Zapf (Hrsg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Band VII: Literatur und die anderen Künste*. Tübingen 2018, S. 9 - 34.
- Berger Hochstrasser 2014:** Julie Berger Hochstrasser: Visual impact: the long legacy of the artists of Dutch Brazil. In: Michiel van Groesen (Hrsg.): *The Legacy of Dutch Brazil*. Cambridge 2014, S. 248–283.
- Blankaart 1688:** Steven Blankaart: *Schou-burg der rupsen, wormen, ma'den, en vliegende dierkens daar uit voortkomende*. Amsterdam 1688.
- Boogaart 1979:** Ernst van den Boogaart: Infernal allies. The Dutch West India Company and the Tarairiu 1630–1654. In: Ernst van den Boogaart (Hrsg.): *Johan Maurits van Nassau-Siegen. 1604–1679*. Katalog zur Ausstellung der Johan Maurits van Nassau Stichting. Den Haag 1979, S. 519–538.
- Bosman 1704:** Willem Bosman: *Nauwkeurige beschryving van de Guinese Goud-tand-en Slave-kust, nevens alle desselfs landen, koningryken, en gemenebesten*. Utrecht 1704.
- Brehm 1878:** Alfred Edmund Brehm: *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs*. Siebenter Band, dritte Abtheilung – Kriechtiere, Lurche und Fische. Leipzig 1878.
- Brienen 2006:** Rebecca Parker Brienen: *Visions of a Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam 2006.
- Brienen 2007:** Rebecca Parker Brienen: From Brazil to Europe: the Zoological Drawings of Albert Eckhout and Georg Marcgraf. In: Karl A. E. Enenkel und Paul J. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Band I. Leiden 2007, S. 273–314.
- Buono 2014:** Amy Buono: Interpretative ingredients. Formulating art and natural history in early modern Brazil. In: *Journal of art historiography* 11, 2014. Glasgow 2014.

**Brunn 2003:** Gerhard Brunn (Hrsg.): *Aufbruch in neue Welten. Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604 - 1679), der Brasilianer*. Katalog zur Ausstellung des Siegerland-Museums Siegen. Siegen 2003.

**Clusius 1605:** Carolus Clusius: *Exoticorum Libri Decem*. Leiden 1605.

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

**Corrêa do Lago 2007:** Pedro Corrêa do Lago: *Frans Post (1612 – 1680). Frans Post: Catalogue Raisonné*. Mailand 2007.

**Daston/Park 2002:** Lorraine Daston/Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur. 1150–1750*. Berlin 2002.

**Daum 2009:** Denise Daum: *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*. Marburg 2009.

**Daum 2012:** Denise Daum: *Das Privileg des Blicks. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Albert Eckhouts Kopenhagener Gemäldezyklus*. In: Maria-Theresa Leuker (Hrsg.): *Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts*. Münster 2012, S. 221–237.

**De Laet 1630:** Johannes de Laet: *Nieuuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien*. Leiden 1630.

**De Bruin 2016:** Alexander de Bruin: *Frans Post. Animals in Brazil*. Amsterdam 2016.

**Dittrich 2005:** Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts*. Petersburg 2005.

**Egmond 2016:** Florike Egmond: *The World of Carolus Clusius. Natural History in the making, 1550 – 1610*. London/New York 2016.

**Frübis 1995:** Hildegard Frübis: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin 1995.

**George 1985:** Wilma George: *Alive or dead*. In: Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hrsg.): *The Origins of Museums*, 1985, S. 179–187.

**Goeze 1788:** Johann August Ephraim Goeze (Hrsg.): *D. Martin Listers Naturgeschichte der Spinnen überhaupt und der engelländischen Spinnen insonderheit*. Quedlinburg 1788.

**Grew 1681:** Nehemiah Grew: *Musaeum Regalis Societatis, or, A catalogue & description of the natural and artificial rarities belonging to the Royal Society and preserved at Gresham Colledge.* London 1681.

**Groesen 2015:** Michiel van Groesen: Arnoldus Montanus, Dutch Brazil, and the Re-Emergence of Cannibalism. In: Susanne Friedrich/Arndt Brendecke/Stefan Ehrenpreis: *Transformations of knowledge in Dutch expansion.* Berlin/Boston 2015, S. 93–119.

**Heinen 2010:** Ulrich Heinen: Huygens, Rubens and Medusa. Reflecting the passions in paintings, with some considerations of neuroscience in art history. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 60*, 2010, S. 151–178.

**Hunt 1995:** John Dixon Hunt: *Word and Image. A journal of verbal/visual enquiry.* o.O. 1995.

**Joppien 1979:** Rüdiger Joppien: The Dutch vision of Brazil. In: Ernst van den Boogaart (Hrsg.): *Johan Maurits van Nassau-Siegen. 1604–1679.* Katalog zur Ausstellung der Johan Maurits van Nassau Stichting. Den Haag 1979, S. 297–376.

**Keller 2005:** Hiltgart L. Keller: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst.* 10. Auflage, Stuttgart 2005.

**Kircher 1641:** Athanasius Kircher: *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum.* Rom 1641.

**Koslow 1995:** Susan Koslow: „How looked the Gorgon then...“: The science poetics of The Head of Medusa by Rubens and Snyders. In: Cynthia P. Schneider (Hrsg.): *Shop talk. Studies in honor of Seymour Slive; presented on his seventy-fifth birthday.* Cambridge 1995, S. 147–149.

**Krempel 2006:** Leon Krempel (Hrsg.): *Frans Post (1612 – 1680). Maler des verlorenen Paradieses.* Katalog zur Ausstellung des Hauses der Kunst München. Petersberg 2006.

**Leonhard 2013:** Karin Leonhard: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts.* Berlin 2013.

**Marcgraf/Piso 1648:** Georg Marcgraf/Willem Piso: *Historia Naturalis Brasiliae.* Amsterdam 1648.

**Mason 1989:** Peter Mason: Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth Century Brazil. In: *Culture and History 6*, 1989, S. 73–62.

**Menninger 1995:** Annerose Menninger: *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos 1492 – 1600.* Stuttgart 1995.

- Mentzel 1995:** Christian Mentzel: *Theatri rerum naturalium brasiliae tomus III*. Hrsg. von Cristina Ferrão. Rio de Janeiro 1995.
- Mercuriale 1588:** Girolamo Mercuriale: *De Venenis, et morbis venenosis tractatus*. Venedig 1588.
- Michalski 2010:** Katarzyna und Sergiusz Michalski: *Spider*. London 2010.
- Montanus 1671:** Arnoldus Montanus: *De nieuwe en onbekende weereld, of, Beschryving van America en 't zuid-land*. Amsterdam 1671.
- Neri 2011:** Janice Neri: *The insect and the image. Visualizing nature in early modern Europe, 1500-1700*. Minneapolis 2011.
- Nieuhof 1682:** Joan Nieuhof: *Gedenkweerdige Brasiliaense zee- en lant- reize*. Amsterdam 1682.
- Olearius 1674:** Adam Olearius: *Gottorfische Kunstkammer*. Schleswig 1674.
- Pfaff 1997:** Sybille Pfaff: *Zacharias Wagener (1614 – 1668)*. Bamberg 1997.
- Plinius 1976:** Caius Plinius Secundus d.Ä.: *Naturkunde*. Lateinisch – deutsch. Buch VIII. Zoologie: Landtiere. Hrsg. von Roderich König und Gerhard Winkler. München 1976.
- Poeschel 1985:** Sabine Poeschel: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. – 18. Jahrhunderts*. München 1985.
- Rieken 2003:** Bernd Rieken: *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ‚Naturvölkermärchen‘ bis zu den ‚Urban Legends‘*. Münster 2003.
- Ripa 1976:** Cesare Ripa: *Iconologia. The Renaissance and the Gods* 21. Hrsg. von Stephen Orgel. New York 1976.
- Safier 2014:** Neil Safier: *Beyond Brazilian Nature: The Editorial Itineraries of Marcgraf and Piso's Historia Naturalis Brasiliae*. In: Michiel van Groesen (Hrsg.): *The Legacy of Dutch Brazil*. Cambridge 2014, S. 168–186.
- Schmalkalden 1983:** *Die wundersamen Reisen des Caspar Schmalkalden nach West- und Ostindien 1642–1652*. Hrsg. von Wolfgang Joost. Leipzig 1983.
- Schmidt 2015:** Benjamin Schmidt: *Form, meaning, furniture. On exotic things, mediated meanings, and material practices in early modern Europe*. In: Arndt Brendecke (Hrsg.): *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte*. Köln 2015, S. 275–291.

**Schmidt-Linsenhoff 2003:** Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Rhetorik der Hautfarben. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder. In: *Zeitsprünge* 7, 2003, S. 285–314.

**Teixeira 2013:** Dante Martins Teixeira: Tierhandel in der Kolonie Brasilien. In: Christian Welzbacher (Hrsg.): *Terra Brasilis. Die Entdeckung einer neuen Welt*. Berlin 2013.

**Ulrichs 2003:** Friederike Ulrichs: *Joan Niehofs Blick auf China. Die Kupferstiche in seinem Chinabuch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs*. Wiesbaden 2003.

**Vigneau-Wilberg 1994:** Thea Vignau-Wilberg: *Archetypha studiaque patris Georgii Hoefnagelii. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*. München 1994.

**Vignau-Wilberg 2007:** Thea Vignau-Wilberg: „In minimis maxime conspicua“. Insektendarstellungen um 1600 und die Anfänge der Enthomologie. In: Karl A. E. Enenkel und Paul J. Smith (Hrsg.): *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Band I. Leiden 2007, S. 217–243.

**Wagener 1997:** Zacharias Wagener: *The „Thierbuch“ and „Autobiography“ of Zacharias Wagener*. Hrsg. von Dante Martins Teixeira. Rio de Janeiro 1997.

**Welzel 2006:** Barbara Welzel: Verhüllen und inszenieren. Zur performativen Praxis in frühneuzeitlichen Sammlung. In: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin 2006, S. 109–129.

**Whitehead/Boeseman 1989:** Peter James Palmer Whitehead und Marinus Boeseman: *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*. Amsterdam 1989.

**Wirth 2011:** Volker von Wirth: *Vogelspinnen*. München 2011.

**Worm 1655:** Ole Worm: *Museum Wormianum*. Leiden 1655.

## **Abbildungen**

Abb. 1: Daum 2009, S. 35.

Abb. 2,3: Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank.

Abb. 4: Marcgraf/Piso 1648, S. 248.

Abb. 5: Blankaart 1688, S. 128.

Abb. 6: Nieuhof 1682, S. 32.

Abb. 7: Bass 2019, Tafel 32.

Abb. 8: © The Metropolitan Museum of Art, New York.

## Beitragende

### Robert Bauernfeind

Robert Bauernfeind ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Augsburg. Seine Dissertation ist 2016 unter dem Titel *Die Ordnung der Dinge durch die Malerei. Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus* erschienen. In seiner aktuellen Forschung beschäftigt er sich mit der Darstellung von Raubtieren in der Malerei und Graphik des 18. und 19. Jahrhunderts.

### Anna Boroffka

Anna Boroffka ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg. 2017 erschien ihre Promotion über die Rezeption metrischer Reliquien in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Titel: *Die ‚Länge Christi‘ in der Malerei – Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs*), die 2016 mit dem Karl H. Ditze-Preis ausgezeichnet wurde. Im Rahmen ihres Postdoc-Projekts forscht sie zu frühkolonialen Manuskripten aus Mexiko und der Wissensproduktion über Neuspanien.

### Christine Kleiter

Christine Kleiter ist Doktorandin der Kunstgeschichte an der Universität Göttingen und Stipendiatin des Cusanuswerks. Darüber hinaus arbeitet sie am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut als freie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Abteilung Prof. Dr. Gerhard Wolf). Ihre Masterarbeit trägt den Titel *G. B. Vaccarinis Elefantenbrunnen in Catania - zur politischen Ikonographie eines Tiersymbols in der Frühen Neuzeit* (2013). In ihrer Dissertation untersucht sie das Werk *L'Histoire de la nature des oyseaux* (1555) des französischen Naturforschers Pierre Belon als eines der frühesten Beispiele des enzyklopädischen Ausstellens von Vögeln im Druck.

### Ivo Raband

Ivo Raband ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. 2019 erschien seine Dissertation *Vergängliche Kunst und fortwährende Macht: Die Blijde Inkomst für Erzherzog Ernst von Österreich in Brüssel und Antwerpen, 1594* in einer Print- und einer OpenAccess-Ausgabe. In seinem neuen Forschungsprojekt beschäftigt er sich mit dem Thema des Fliegens und Schwebens in der europäischen Skulptur der Vormoderne.

*Pia Rudolph*

Pia Rudolph ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Projekt „Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters“ an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften tätig. 2020 erschien ihre Dissertation mit dem Titel *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts*. Ihren Forschungsschwerpunkt bilden unter anderem illustrierte Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, die medizinisches bzw. fachliches Wissen vermitteln.

*Maurice Saß*

Maurice Saß ist Juniorprofessor für Kunstgeschichte und -wissenschaft an der Alanus Hochschule in Alfter. Seine Dissertation ist 2016 unter dem Titel *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst* erschienen. Seine Forschungsschwerpunkte sind die kunstgeschichtliche Tierforschung, die historische Kunsttheorie, die Bild- und Wissensgeschichte der Natur, die historische Geschlechterforschung sowie – im Rahmen seines Habilitationsprojekts – die visuellen Kulturen der Jagd.