



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

in seine Kunstkammer in St. Petersburg eingliederte.¹ Seba hingegen nahm bald den Aufbau

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

¹ 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.²

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,

² 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.³

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.⁴ 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.⁵ 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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.⁶ 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 Bischof 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.⁷

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.⁸ Ihr Besitz konnte aber auch den gesellschaftlichen Status der zumeist

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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.⁹ Von der Suggestion herrschaftlicher Ansprüche abgesehen repräsentierten höfische Sammlungen nicht nur die Gelehrsamkeit, sondern auch die weitreichenden wirtschaftlichen und diplomatischen Verbindungen des Fürsten.¹⁰ 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.¹¹

Exotische Tiere spielten auch lebend eine Rolle in der höfischen Repräsentation, da sie für fürstliche Menagerien beehrt 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.¹² 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.¹³

⁹ 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.

¹⁰ Grundlegend hierzu Seipel 2000; Collet 2007.

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

¹² Clarke 1986, S. 16–27.

¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶

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

¹⁴ 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.

¹⁵ Zu Hoefnagels Elementen siehe Hendrix 1984; Bass 2019.

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

¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ Peter Paul Rubens (1577–1640) scheint in Rom ein Nilpferd skizziert zu haben, das dort öffentlich ausgestellt wurde.²⁰ Es sind zahlreiche Fälle bekannt, in denen fahrende Schausteller in der Frühen Neuzeit exotische Tiere oder deren Präparate gegen Geld sehen ließen.²¹ 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.²²

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.²³ 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,²⁴ und an der französischen Akademie der Künste entstand 1667 eine kontroverse Auseinandersetzung über die Angemessenheit exotischer Tiere im Historienbild.²⁵ Unter den Subgenres, die sich im zunehmend austarierten Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts verselbständigten, sind mit der Paradieslandschaft, dem Vogelkonzert, der

¹⁸ Vgl. Bauernfeind 2016, S. 161–172.

¹⁹ Kolb 2005, S. 47–60.

²⁰ Balis 1981.

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

²² Siehe hierzu neben Clarke 1986 auch Ridley 2005.

²³ Spickernagel 2010, S. 44.

²⁴ Vgl. Balis 1986, S. 118–123.

²⁵ Held 2001, S. 115–116.

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

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.²⁷ 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.²⁸

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;²⁹ 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.³⁰ 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.³¹

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

²⁶ 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.

²⁷ Zu Korallen im Kunsthandwerk siehe Grasskamp 2013; zu Drachenzungen siehe Schmeisser 2010.

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

²⁹ Paust 2001, S. 42.

³⁰ Siehe hierzu Spickernagel 2010, S. 49–65.

³¹ 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.³² 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.³³

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.³⁴ 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.³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ Davon zeugen in erster Linie einige große Ausstellungen wie jene mit dem Titel

³² Zu den Illustrationen von Buffons Naturgeschichte siehe Hoquet 2007.

³³ 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.

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

³⁵ Chakkalalal 2014, S. 7–11.

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

³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ 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.⁴⁰ Nicht wenige weitere Schauen ließen erkennen, dass Tiere von untergeordneten Motiven der Malerei, Graphik und Bildhauerei aller Epochen zum Gegenstand erhöhter Aufmerksamkeit avanciert sind.⁴¹

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.⁴² 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.⁴³ 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.⁴⁴

³⁸ Lippincott/Blühm 2005.

³⁹ Andratschke/Eichler 2012.

⁴⁰ Schulze/Conrad 2017.

⁴¹ 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.

⁴² Zu Tierpräparaten siehe grundlegend Lange-Berndt 2009.

⁴³ Vgl. Bredekamp 2000; Marksches u.a. 2011; Beßler 2012.

⁴⁴ Zu aktuellen Forschungsperspektiven siehe u.a. Felde 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.⁴⁵ Hauptsächliche Fragestellungen ergeben sich dabei in Bereichen der Tierethik und betreffen etwa den ökonomischen Umgang mit Tieren.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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.⁴⁹

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.⁵⁰ 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.⁵¹ Die Repräsentation exotischer, vor allem wegen ihrer Fremdartigkeit und mutmaßlichen Wildheit herausfordernder Tiere in Bildern der Frühen

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

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

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

⁴⁸ Vgl. Derrida 2010; Haraway 2003.

⁴⁹ Zur Handlungsmacht von Tieren siehe Wirth u.a. 2016.

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

⁵¹ Ullrich 2016, S. 207.

Neuzeit blieb hingegen ein bislang wenig beachtetes Thema.⁵² 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.

⁵² 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;⁵³ ihnen mögen die folgenden Texte Anreize bieten.

⁵³ 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 inbrengh, 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.