

Keyßlers Welt
Europa auf Grand Tour

Keyßlers Welt

Europa auf Grand Tour

Herausgegeben von
Achatz von Müller, Pascal Griener,
Livia Cárdenas, Joachim Kersten
und Hartwig von Bernstorff



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der
Martha Pulvermacher Stiftung.

Inhalt

ACHATZ VON MÜLLER

Einleitung 7

BEWEGTE KÖPFE

ACHATZ VON MÜLLER

Die Erfahrung der Ungleichzeitigkeit
Differenz, Natur und Geschichte im Blick der Grand Tour 17

LIVIA CÁRDENAS

Ewige Sehnsucht Rom – Sehnsucht nach Ewigkeit
*Romwahrnehmung am Übergang vom Spätmittelalter
zur Frühen Neuzeit* 38

WOLFGANG KEMP

Die öffentlichen Erfahrungsräume des Reisenden:
die Welt (Montaigne), die Dingwelt
und die Welt der Höfe (Keyßler) 59

MAIKE CHRISTADLER

Das Atelier der Künstlerin: besondere Besichtigungen 83

CHRISTOPH JAMME

Xavier de Maistre: Die Reise um mein Zimmer 98

MODELL ITALIEN

ANNA BECKER

Machiavellismus als Modell?
*Der angelsächsische Blick auf das politische Italien
im 17. Jahrhundert* 105

BETTINA ROMMEL UND GREGOR VOGT-SPIRA

Am Grab des Vergil
*Johann Georg Keyßler in der Diskurstradition:
Muster und Verschiebungen* 114

PASCAL GRIENER

Towards a regeneration of the gaze:
the Grotto of Posilippo as a »must« on the Grand Tour 144

INHALT

CHRISTIAN HECHT

»nicht zu entschuldigen«

*Johann Georg Keyßlers Kritik an Michelangelos »Jüngstem Gericht«
und deren prä- und posttridentinische Grundlagen* 153

LUCAS BURKART

Reiseziel Museum

*Johann Georg Keyßler in Rom
und in Athanasius Kirchers theatrum mundi* 167

BERND WOLFGANG LINDEMANN

»... in weißem Marmor vorzüglich gehauen«

Keyßler und die Kunst 192

IMAGINÄRE VERWANDTSCHAFTEN

MIRIAM VOLMERT

»... erudito nelle Antichità e in Letteratura«

Karikatureske Bildreflexionen der Grand Tour um 1750 205

ULRIKE STEIERWALD

Bewegte Betrachtung

Zur Literarisierung des Reisens im frühen 18. Jahrhundert 229

HARTWIG GRAF VON BERNSTORFF

Johann Georg Keyßler und die Bernstorffs 255

JOACHIM KERSTEN

Klopstock und die Bernstorffs 269

HERMANN MILDENBERGER

Zwei Künstlerreisen des »Dilettanten« Charles Gore

und ihre ästhetische Spiegelung bei Goethe 288

CECILIA GRIENER-HURLEY

Seen through a spy-glass:

an artist's travels in Napoleonic Italy (1809-1813) 298

Farbtafeln 310

Bildnachweise 321

Dank 323

Register 324

Reiseziel Museum

Johann Georg Keyßler in Rom und in Athanasius Kirchers theatrum mundi

LUCAS BURKART

Im Herbst 1729 erreichte Johann Georg Keyßler auf seiner Grand Tour als Hauslehrer von Andreas Gottlieb und Johann Hartwig Bernstorff Rom, wo die kleine Gesellschaft für mehrere Monate Quartier nahm. Wie alle deutschen Reisenden näherte sich auch Keyßler der Ewigen Stadt von Norden und betrat sie durch die *Porta Flaminia*. Keyßlers *Neueste Reisen* geben diese erste Annäherung ihrer Anordnung nach nicht mehr zu erkennen, denn sie erscheint erst im sechsten von neun »Schreiben« zu Rom. Dennoch hallt im Text der Eindruck noch nach, den die erstmalige Begegnung mit Rom bei dem Reisenden hinterlassen hat. (Abb. 1)

»So bald man durch dieses Thor gekommen, kann man keine andere als grosse Gedanken von der Stadt Rom schöpfen, wegen des trefflichen grossen Platzes, welchen man vor sich hat, des wunderwürdigen *Obelisci*, einer großen Fontaine, zweyer einander sich völlig gleichenden neuen Kirchen und der drey geraden Strassen, in welche sich zu Ende des Platzes die Wege vertheilen, als wären sie aus dem *Centro* des *Obelisci* abgemessen.«¹

Piranesis gewohnt dramatisch formulierte Szenerie von 1748 liest sich beinahe wie eine Illustration der von Keyßler formulierten Romwahrnehmung; die Darstellung zieht den Betrachter gleichsam ins Bild und damit in die Tiefe des städtischen Raums hinein. Die Kongruenz von Text und Bild ist dabei nicht zufällig. Reiseberichte und Reiseschriftstellerei im Allgemeinen sind nicht nur als Erlebnisberichte zu verstehen, sondern auch als Repräsentationen von Erwartungshaltungen, wie sie in den Stichen Piranesis (und anderer) ihr bildliches Pendant haben. Nirgendwo zeigt sich dieser Zusammenhang deutlicher als bei Goethe, der sich während seiner gesamten Reise durch Norditalien gleichsam nach der Ankunftserfahrung in Rom verzehrt, um sich dann angesichts der Ewigen Stadt an die römi-

1 Johann Georg Keyßler: *Neueste Reisen*, II, Hannover 1741, S. 101 (52. Schreiben).



Abb. 1: Giovanni Battista Piranesi: *Vedute der Piazza del Popolo* (1748)

schen Kupferstiche zu erinnern, die im Vorsaal des väterlichen Wohnhauses in Frankfurt hingen. In seinem Bericht schreibt er:

»Diese sind die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere und ich sehe sie nun in Wahrheit [...] und alles was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, Gyps und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir, wohin ich gehe finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt, es ist alles wie ich mir's dachte und alles neu.«²

Der hier geschilderte Zusammenhang von Reiseschriftstellerei, bildlicher Repräsentation und Stadtwahrnehmung ist jedoch – zumindest im Falle Roms – keine Neuerung des 18. Jahrhunderts, sondern steht in der Tradition der Grand Tour.³ So wollen auch Keyßlers »Schreiben« zu Rom in einem umfassenden Sinn belehren und unterweisen. Sie breiten über Sei-

2 Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, hg. von Andreas Beyer, Norbert Miller, in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen des Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 15, München 1992, S. 147.

3 Cesare de Seta: *L'Italia del Grand Tour*. Da Montaigne a Goethe, Napoli 2001.



*Abb. 2: Statue des Pasquino, hellenistischer Torso (Menelaos und Patroklos?),
Rom, Palazzo Braschi*

ten diejenigen Kenntnisse aus, die Keyßler den beiden Bernstorff-Zöglingen angedeihen ließ.⁴ Entsprechend werden Topographie, Demographie, Staatskunde, Klima, gesellschaftliche Ordnung ebenso behandelt wie sakrale und profane Architektur und Kunst. Das »Alte« und das »Neue« Rom sind gleichermaßen präsent und ohnehin als eine nicht voneinander zu trennende Einheit begriffen. Schließlich endet Rom auch nicht an der Stadtmauer, sondern das Umland der *ville suburbane* bis nach Tivoli und Frascati wird als mit der Stadt ebenfalls untrennbar verbunden beschrieben. Dieses breite Spektrum erhält zwar in den einzelnen Schreiben eine lose Gliederung, deren Ordnung sich einer heutigen Lektüre in ihre kategoriale Grundlegung jedoch nicht unmittelbar erschließt – mal alphabetisch, mal topographisch, mal chronologisch und wahlweise unterschieden nach profan und sakral, meist aber sprunghaft und assoziativ.

So reiht Keyßler etwa an die Schilderung von Intrigen unter den Kardinälen, die nach dem Tod Benedikts XIII. Orsini im Februar 1730 ins Konklave traten, die Beschreibung der »sprechenden Statue« des Pasquino (Abb. 2) und ihrer Funktion, als satirisch-herrschaftskritisches Sprachrohr für den *popolo romano* zu sprechen, um dann ausführlich darüber zu handeln, ob tatsächlich so viele »liederliche Frauen« in Rom seien, wie ihm hinterbracht worden sei – nämlich 20.000.⁵ Dabei ist er keineswegs der einzige Reisende, der eine Diskrepanz zwischen den ethischen Ansprüchen der katholischen Kirche und einer pragmatischen Moral stadtrömischer Verhältnisse feststellt. Ebenso konstatiert er überrascht, wie offen in Rom an Kardinälen und überhaupt an der Kirche Kritik geübt werden kann, gerade als Fremder, um schließlich lapidar zu bemerken: »[...] gegen die Fremde nimmt man es so genau nicht, weil sie Geld ins Land bringen.«⁶ Man vermag den Assoziationen zwar zu folgen, eine eigentliche Ordnung erschließt sich einem dabei aber nicht unmittelbar.

Die Ordnung der »römischen Schreiben« und des darin ausgebreiteten Wissens ergibt sich einerseits aus der Tradition universalwissenschaftlicher Interessensbreite und den Wahrnehmungsmodi und -traditionen der Grand Tour, die sich weder an modernen akademischen Disziplinen ausrichten noch mit den Trampelpfaden heutiger Touristenströme identisch sind. So unterschiedlich die Aspekte auch erscheinen mögen, die Keyßler

4 Vgl. hierzu den Beitrag von Hartwig von Bernstorff: Johann Georg Keyßler und die Bernstorffs in diesem Band.

5 Zur Statue des Pasquino vgl. Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma. Notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 Bde., Rom 1989, Bd. 1, S. 133. Zur kommunikativen Funktion des Pasquino vgl. Chrysa Damianaki/Paolo Procacciali, Angelo Romano (Hg.): *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Rom 2006.

6 Johann Georg Keyßler: *Neueste Reisen, I, Hannover 1740, I, S. 635* (48. Schreiben).

anspricht, es entsteht der Eindruck, dass diese Bereiche sich gegenseitig unablässig durchdringen und gegenseitig bedingen – und dass dies bereits seit Jahrhunderten der Fall sei. Was er uns vorführt, entspricht mit anderen Worten einer kulturellen Wahrnehmung mit ausgeprägter historischer Tiefendimension.

So verbindet Keyßler etwa städtische Urbanistik, politische Geschichte und künstlerische Präsentation Roms zu einem Blick.

»*La Piazza Navona* ist eine von den schönsten Zierden der Stadt Rom, und nimt den Platz ein, welcher in alten Zeiten den *Circum Agonalem* ausmachte. [...] Die drey darauf befindlichen Fontainen erfrischen stets die Luft mit ihrem kühlen Wasser, und weil man den ganzen Platz zween bis drey Fusse hoch unter Wasser setzen kan, so ergötzet sich der Adel und die vornehmsten Personen der Stadt Rom beyderley Geschlechtes [...] an den vier Sonntagen des August-Monats gegen die Abendzeit mit Spazierenfahren auf diesem kühlen Platze, welcher durch das Geräusche des aus den Fontainen hoch herunter fallenden Wassers und dasjenige so die Pferde und Carossen in dem Wasser verursachen, sehr angenehm gemacht wird.«⁷

Doch Keyßler versteht sich nicht nur auf aristokratisches Amüsement, wie es in der Darstellung von Giovanni Paolo Pannini als ein sozio-politisches Genrebild eindrücklich zum Ausdruck kommt. (Taf. 4) Er erweist sich in seiner Beschreibung der Piazza Navona zugleich als kundiger Romreisender, der um die Neugestaltung der Piazza als nepotistische Repräsentationsgeste weiß, mit welcher der Pamphili-Papst Innozenz X. Familieninteressen und Papstamt miteinander zu verbinden suchte. Er weiß, dass der Vierströmebrunnen in dessen Auftrag errichtet wurde, versteht dessen Ikonographie und bezeichnet den Brunnen als Gian Lorenzo Berninis »größte Kunst«. (Abb. 3) Er weiß auch zu berichten, dass Innozenz X. den auf dem Brunnenmonument aufgepflanzten Obelisken mit seinen Hieroglyphen-Inschriften aus dem Zirkus des Caracalla hat herbeischaffen lassen.

Doch auch Keyßler weiß nicht alles. Er schreibt beispielsweise nichts davon, dass Francesco Borromini im Auftrag des Papstes die *Acqua Virgo* bis zur Piazza Navona geführt und damit erst die Voraussetzung für den ganzen Wasserzauber geschaffen hat. Er erwähnt auch nicht die Bedeutung der altägyptischen Inschriften und vor allem: Er nennt in diesem Zusammenhang denjenigen Gelehrten nicht, der für das wissenschaftliche Programm des Monuments verantwortlich zeichnete und dessen Renommee zu Lebzeiten vornehmlich darauf gründete, dass er als einziger Gelehrter

7 Keyßler (Anm. 1), II, S. 98 (52. Schreiben).



Abb. 3: Giovanni Battista Falda: Vierströmebrunnen der Piazza Navona
(aus: *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente, Rom o.J. [1684], tav. 19*)



Abb. 4: Athanasius Kircher:
Musaeum Celeberrimum, Autorenporträt, Amsterdam 1678

die altägyptischen Hieroglyphen zu verstehen behauptete: Athanasius Kircher. (Abb. 4)

Kircher zufolge waren die Hieroglyphen *arcanae literae*, »in Stein gehauene Symbole heiliger Dinge«; er deutete sie nicht historisch oder linguistisch, sondern symbolisch. Entsprechend sah er in ihnen keine Geschichten aus der Zeit des pharaonischen Ägyptens, sondern erkannte darin Verschlüsselungen göttlicher Wahrheiten. Dieses Wissen stellte Kircher in seinen Schriften sowie im Brunnenmonument der Piazza Navona in den Dienst des Papsttums. In seiner Interpretation des Obeliskens erläuterte er die Inschriften als Triumph des katholischen Glaubens; und verband diese mit einer Apotheose des amtierenden Papstes, Innozenz X. Pamphili. Auf die Spitze des Obeliskens wurde eine bronzene Taube gesetzt, das Wappentier der Familie Pamphili und zugleich ein Friedenssymbol.⁸ Der Versuch, die Rolle des Papsttums auf der Bühne der europäischen Politik trotz ihres Scheiterns im Westfälischen Frieden zu retten, erscheint als eigentlich Pointe der Symbolik aus Kirchers Hand.

In der Zusammenarbeit mit Bernini stand Kircher bekanntlich auch im Dienst von Alexander VII. Chigi, der sich vor Santa Maria sopra Minerva ein klandestines Grabmonument hat errichten lassen, in dem sich Berninis Bildhauerkunst und Kirchers Ägyptologie erneut kongenial verbanden. (Abb. 5) Keyßler beschreibt das Monument ausführlich:

»Nahe bey den *ruderibus* des alten Tempels der *Minervæ*, nemlich in dem Garten der Dominicaner hat man eine mit vielen Egyptischen *Hieroglyphicis* (davon aber viele beschädigt sind) gezierte Pyramide gefunden. Sie ist 23, *Palmi Romani*, oder ohnngefähr 16. bis 17. Fusse hoch, und hat sie der Pabst *Alexander VII. anno 1667.* vor der Kirche *S. Maria sopra Minerva* aufrichten lassen, und zwar solchergestalt, daß sie auf dem Rücken eines Elephanten, welchen Bernini verfertigt hat, ruhet. Die zwo am *pedestal* befindlichen *Inscriptiones* sind nicht übel gerathen:

8 Frank Fehrenbach: »Discordia concors«. Gianlorenzo Berninis »Fontana dei Quattro Fiumi« (1648-1651) als päpstliches Friedensmonument, in: Der Westfälische Friede. Diplomatie, politische Zäsur, kulturelles Umfeld, Rezeptionsgeschichte, hg. von Heinz Duchhardt, Historische Zeitschrift, Beihefte 26 (1998), S. 715-740.



*Abb. 5: Obeliskmonument
auf der Piazza Santa Maria sopra Minerva (1677)*

I.

Veterem Obeliscum
 Palladis Ægyptiæ monumentum
 E tellure erutum
 Et in Minervæ olim
 Nunc Deiparæ Genitricis
 Foro erectum
 Divinæ Sapientiæ Alexander VII.
 Dedicavit Anno Salutis
 MDCCLXVII⁹

II.

Sapientis Ægypti
 Insculptas Obelisco figuras
 Ab Elephanto belluarum fortissima
 Gestari quisquis hic vides
 Documentum intellige
 Robustæ mentis esse
 Solidam sapientiam sustinere¹⁰

Da diese letzte Inscriptio selbst andeutet, daß man den Elephanten wegen seiner Stärke erwehlet, um darauf ein Denkmahl der alten Egyptischen Weisheit zu setzen, so hat man nicht nöthig, auf andere Muthmassungen zu fallen.«¹¹

Betrachtet man die Obelisken auf der Piazza Navona und vor Santa Maria sopra Minerva selbst, erscheint es zunächst gar nicht auffällig, dass der gelehrte Jesuit bei Keyßler keine Erwähnung findet, denn die Monumente selbst schweigen sich über Kirchers Beitrag ja ebenfalls aus. Doch Keyßler wusste sehr wohl von Kircher, denn sein Wissen erwuchs ja nicht alleine der Anschauung der in den *Neuesten Reisen* beschriebenen Monumente. Seine Reiseschriftstellerei fußte nicht minder auf seiner umfassenden Buchgelehrsamkeit, die unübersehbar auch in seine Schreiben aus Rom

9 »Diesen alten Obelisken, ein Denkmal der ägyptischen Pallas, aus der Erde gegraben und am Ort, früher der Minerva, nunmehr der Gott gebärenden Mutter errichtet, hat Alexander VII. der Göttlichen Weisheit geweiht im Jahr des Heils 1667.«

10 »Die von den Weisen Ägyptens auf den Obelisken eingemeißelten Zeichen, die du hier siehst; von einem Elefanten, dem stärksten der Tiere getragen, fasse als Beweis auf, dass ein starker Geist gesunde Weisheit stützt.« Dabei spielt das Wort »robustus« auch auf die Eiche im Wappen der Familie Della Rovere an, das die Chigi ebenfalls im Wappen führten, seit Julius II. es als Privileg seinem Bankier Agostino Chigi gewährt hatte.

11 Keyßler (Anm. 6), I, S. 528 (49. Schreiben).

einfluss. Die Behandlung einer in Santa Croce verwahrten Münze, der als Blutgeld des Judas Reliquiencharakter beigemessen wurde, illustriert das deutlich. Keyßler beschreibt sie sehr genau, um dann seine eigene Beobachtung auf numismatische Standardwerke zu beziehen:

»Mehrere solcher Rhodiser Münzen mit einer Rose und dem strahlenden Haupte der Sonne finden sich bey *Seldeno* [...] ¹², *Huberto Goltzio* [...] ¹³, *de la Chausse* ¹⁴, *Begero* ¹⁵ und andern [...] ¹⁶«

Bedenkt man, dass Keyßler mit den Buchautoritäten in der Hand oder zumindest im Kopf durch Rom schritt, beziehungsweise seine Schreiben aus Rom mit ebendiesen Autoritäten auf dem Schreibtisch verfasste, ist es dann doch erstaunlich, dass Kircher ausgerechnet bei der Schilderung der Obelisken nicht erwähnt wird. Man mag zwar die Wissenschaft des Polyhistor und Polymathen Kircher für die 1720er und 1730er Jahre als bereits überholt bezeichnen, für seine Hieroglyphenkunde galt dies freilich nicht. Auf diesem Feld wirkte er mehr als für alle anderen Bereiche seines umfassenden Wissens bis weit ins 18. Jahrhundert oder gar darüber hinaus mächtig nach. Selbst Jean-François Champollion schulte sich noch an Kirchers Hieroglyphik, bevor er 1822 am Stein von Rosetta das Rätsel der Hieroglyphen schließlich löste, wofür Kirchers Interpretation keinerlei Bedeutung mehr zukam.

Bereits zu Lebzeiten gründete Kirchers Ruf aber nicht nur auf seinem Wissen um die Geheimnisse der Hieroglyphen, sondern auch auf dessen Verbreitung in großartigen und reich ausgestatteten Druckwerken. 1650 erschien bei Lodovico Grignani in Rom der *Obeliscus Pamphilius*, in dem Kircher eine Deutung des Obelisken auf Berninis Vierströmebrunnen vorlegte, die den Papat von Innozenz X. feierte und sich selbst als von göttlicher Weisheit beseelte Deutungsinstanz inszenierte. (Abb. 6) Das Frontispiz zeigt Hermes Trismegistos, der nach Kirchers Theorie die adamitischen Wahrheiten in Hieroglyphen festgehalten hatte, als Exeget der auf einen Rotulus übertragenen Hieroglypheninschriften des Pamphili-Obelisken; unschwer kann die Hermesfigur als *alter ego* des Jesuitenpaters verstanden werden. Beinahe zeitgleich legte Kircher eine Synopse aller Facetten seines ägyptologischen Wissens vor; die drei voluminösen

12 Joannis Seldeni De jure naturali et gentium, juxta disciplinam Ebraeorum, libri septem, Straßburg 1665.

13 Hubert Goltzius: Opera Omnia, Antwerpen 1644-1645.

14 Michel-Ange de la Chausse: Romanum Theatrum sive Thesaurus eruditae Antiquitatis, Rom 1690.

15 Laurentius Begerus: Thesaurus ex thesauro Palatino selectus, sive gemmarum et numismatum [...] dispositio, Heidelberg 1685.

16 Keyßler (Anm. 6), I, S. 674 (49. Schreiben).



Abb. 6: Athanasius Kircher: *Obeliscus Pamphilius*, Frontispiz, Rom 1650



Abb. 7: Athanasius Kircher: *Obelisci Aegyptiaci Interpretatio*,
Obeliskmonument der Minerva, Rom 1667

Bände des *Oedipus Aegyptiacus* erschienen zwischen 1652 und 1654 in der Römer Offizin des Vitale Mascardi.¹⁷ 1666 legte der gelehrte Pater einen weiteren Prachtdruck aus der Werkstatt des Lazzari Varese nach, die *Obelisci Aegyptiaci Interpretatio*, eine Deutung des Minerva-Obeliskens als *mons virtutum*, als Sinnbild der Tugenden seines Freundes, Mentors und damals amtierenden Papstes Alexanders VII. (Abb. 7) 1676 schließlich veröffentlichte er in Amsterdam bei Janssonius & van Waesberghe eine weitere Schrift ägyptologischen Inhalts, die *Sphinx mystagoga*.

In all diesen Druckwerken im Folioformat breitet Kircher aber nicht nur sein Wissen aus, sondern er entfaltet für den Leser die römischen Obeliskens im wörtlichen Sinn. (Abb. 8) In Bildtafeln zwischen die gedruckten Seiten inseriert, präsentieren seine Druckwerke jeweils alle vier Seiten eines Obeliskens, häufig im ausfaltbaren, mehr als doppelten Folioformat.

Es ist eigentlich nicht denkbar, dass ausgerechnet dem gräflichen Bibliothekar Keyßler diese prächtigen Werke barocker Druckkunst unbekannt geblieben sein sollen. Obwohl in Gartow laut Katalog kein einziges Werk Kirchers vorhanden ist, zeigen die *Neuesten Reisen* selbst, dass Keyßler sehr wohl Werke des Jesuiten kannte. Er verweist auf den *Coptus*¹⁸ oder die *Phonurgia Nova*¹⁹ und erwähnt ebenso die *Magia Universalis*²⁰ des Gaspar Schott, der als Ordensbruder und langjähriger Mitarbeiter Kirchers dessen Wissen verbreitete und dafür häufig auch auf dessen Bildvorlagen zurückgriff. Zudem waren Kirchers Werke auch in den Bibliotheken nordalpiner Höfe, Universitäten und Jesuitenschulen greifbar, so dass Keyßler ganz bestimmt eine Vorstellung auch von Kirchers imposanten Druckwerken hatte.

Die sichtbarste Begegnung mit Kircher zeigen die *Neuesten Reisen* jedoch beim Besuch des sogenannten *Musaeum Kircherianum*, das der gelehrte Pater im *Collegio Romano* bis zu seinem Tod 1680 betreute und dessen *spiritus rector* er zweifelsohne war. Das *Theatrum mundi* im Jesuitenkolleg gehörte im Rom des 17. Jahrhunderts zu den Fixpunkten von Grand Tour und Kavaliersreisen. Es versammelte als Kunst- und Wunderkammer *naturalia, mirabilia, artificialia, scientifica* und *exotica* und verfügte in der Person Kirchers über einen Kustos, der es verstand, sein Wissen ebenso aufblitzen zu lassen wie geheimnisvoll zu verschleiern. Unbescheiden hatte er selbst formuliert: »Wer mein Museum nicht gesehen hat, hat

17 Daniel Stolzenberg: *Egyptian Oedipus. Antiquarianism, Oriental Studies and Occult Philosophy in the Work of Athanasius Kircher*, Stanford, 2004.

18 Keyßler (Anm. 1), II, S. 27 (51. Schreiben).

19 Keyßler: *Neueste Reisen I*, Hannover 1751, I, S. 292 (36. Schreiben).

20 Ebd.



Abb. 8: Athanasius Kircher: *Musaeum Celeberrimum, Obeliscum auf der Piazza del Popolo, Falttafel, Amsterdam 1678*

Rom nicht gesehen.«²¹ Wie viele Romreisende folgte auch Johann Georg Keyßler Kirchers Empfehlung und besuchte das Museum im Jesuitenkolleg.

»Das *Musæum Kircherianum*«, schreibt Keyßler, »so in vielen Schränken und 2. langen Galerien vertheilet ist, mag wol sonst in vollkommenem Stande gewesen seyn, als es jetzt würrlich ist, indessen findet man doch noch eine grosse Menge merkwürdiger Dinge darin, [...]«²²

Keyßler schreibt in dieser Passage frühere Reiseberichte fort, die den Besuch der Sammlung noch zu Kirchers Lebzeiten schildern.²³ John Evelyn oder Philipp Skippon, beide Mitglieder der Royal Society, beschreiben trotz einer gehörigen Portion Skepsis gegenüber Kirchers Wissenschaft und ihrer Methoden den Besuch des Museums als erregendes szientistisches Erlebnis. Sprechende Statuen, katoptrische Experimente, *perpetua mobilia*, Automatenuhren, hydraulische Pumpen und Magnetwunder wurden ihnen von Kircher vorgeführt. Dabei stehen diese Berichte ganz unter dem Eindruck eines Rundgangs durch das Museum unter kundiger Führung seines Kustos. In Ermangelung etablierter Ordnungsmuster und dem Fehlen von Katalogen und Beschriftungen entsprach dies sehr wohl der gängigen Art, in der sich Sammlungen frühneuzeitlichen Besuchern erschlossen.²⁴

Glaubt man den Berichten der Besucher, beherrschte Kircher diese Rolle meisterlich.²⁵ Erst die von ihm bestimmte Abfolge der Objekte, die von ihm angeleiteten Vorführungen und seine Erläuterungen enthüllten die Wissensgeheimnisse. Die epistemische Bedeutung der Sammlung wurde erst durch ihn überhaupt offenbar, sie war an die Person Kirchers gebunden. Für Reisende des 18. Jahrhunderts existierte all dies nur mehr in ihren

21 Archivio Pontifica Università Gregoriana, APUG 560 (VI), fol. 111 (Rom, 23. Oktober 1671).

22 Keyßler (Anm. 6), I, S. 667 (49. Schreiben).

23 Hierzu vgl. Paula Findlen: Un incontro con Kircher a Roma, in: Athanasius Kircher. Il Museo del Mondo, hg. von Eugenio Lo Sardo, Rom 2001, S. 39-48. Angela Mayer-Deutsch: Das Musæum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik, Zürich 2010, S. 113f.

24 Zur frühneuzeitlichen Praxis von Sammlungsbesuchen vgl. Michaela Völkel: Schlossbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation, Berlin 2007.

25 Zu Kircher als Kustos seiner Sammlung vgl. Tina Asmussen/Lucas Burkart/Hole Rössler: Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch, in: Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2013, S. 113-147, bes. S. 126-135.

Erwartungen, so dass der tatsächliche Besuch des Museums häufig nur noch einer Begegnung mit dessen Schatten gleichkam.

Doch der Niedergang der Sammlung setzte bereits zu Kirchers Lebzeiten ein. 1672 zog sie in weniger repräsentative Räume innerhalb des Kollegs um, worüber sich Pater Athanasius in seiner Korrespondenz wiederholt beklagte. Es ist auch fraglich, wie sehr der bereits fast erblindete Kircher selbst seine Vernetzung zu Ordensoberen und mächtigen Mäzenen damals noch für sein Museum fruchtbar zu machen vermochte. Nach seinem Tod 1680 verlor die Sammlung im Orden endgültig ihren Rückhalt und wurde zusehends vernachlässigt. Diese Situation stand augenscheinlich auch dem Hauslehrer aus Gartow bei seinem Besuch vor Augen. Ohne die kundige Führung durch ihren Kustos glich das *Museum Kircherianum* eher einem Sammelsurium, als dass es vor dem Auge des Besuchers die Geheimnisse Kircherscher Wissenschaft noch zu entfalten vermochte. Die Schilderung von Keyßlers Besuch kommt denn auch kaum über eine spröde Aufzählung unterschiedlicher Bestandsbereiche hinaus. Man gewinnt den Eindruck, er gebe schlicht die Beschriftungen der Schränke wider, in welche die Sammlung zwischenzeitlich gelangt war.

- »I. Vielerley Hausrat, Löffel, Messer, Schreibzeuge &c. ausländischer Völker, sonderlich der Chineser.
- II. Vielerley auswärtige Vögel und *Sceleta* derselben, worunter eine Mißgeburt eines Vogels mit 3. Füßen.
- III. Monströse Eyer; Nattern, so aus den Eyern in Mutterleibe gekrochen sind &c.«²⁶

In dieser Weise notiert Keyßler ebenso säuberlich wie trocken 51 Abteilungen und konstatiert am Ende nicht ohne Enttäuschung:

»Ich zeige diese Sachen an in der Unordnung, worin ich sie gefunden, lasse auch viele schlechte und bisweilen auf Kindereyen hinaus laufende Stücke mit Fleiß aus.«²⁷

Während die Erfahrung einer Besichtigung der Bestände mit der Erwartung des Museumsbesuchs also nicht Schritt zu halten vermochte, hallt die einstige Faszination des Museums in einer Einzelbeobachtung noch nach. Keyßler interessierte sich für das Experiment der Pflanzenpalingenese, für das Kircher einst weithin bekannt war. Er stand im Ruf, es zu vermögen, eine unter einer Glasglocke versengte Pflanze aus ihrer eigenen Asche wieder erblühen zu lassen – »*haec est herba vere perpetuo renidens, vivendo moritur et moriendo vivit*« – »dies ist die wahrhaft ewig vor Freude strah-

²⁶ Keyßler (Anm. 6), I, S. 667 (49. Schreiben).

²⁷ Ebd., S. 669 (49. Schreiben).

lende Pflanze, die lebend stirbt und sterbend lebt.«²⁸ Dieses Experiment ist typisch für Kircher: Geheimnisvoll, fast magisch und immer im christlichen Sinn aufladbar, steht die Pflanzenpalingenese für die immerwährende göttliche Schöpfungskraft, die Wiedergeburt des inneren Menschen in der Taufe oder überhaupt für das Ewige Leben – und ein bisschen auch für die demiurgischen Fähigkeiten des gelehrten Paters.²⁹

Auch andernorts war man um die Durchführung dieses Experimentes bemüht, wie Keyßler sagt. Das Fazit seiner diesbezüglichen Recherchen im *Musaeum Kircherianum* ist jedoch ernüchternd und letztlich bleibt die Erfahrung erneut deutlich hinter den Erwartungen zurück.

»[...] daß ich mich in dieser Sammlung des *P. Kircheri* mit vieler Sorgfalt nach einer Chymischen Vegetation, durch welche Vögel, Kräuter und Blumen aus ihren Aschen wieder hervor gebracht werden, umgesehen, und da ich solche nicht gefunden, bey den Jesuiten nachgefraget habe, ob dieselbe nicht ehemals unter des *P. Kircher* Verlassenschaft sey anzutreffen gewesen; allein es will niemand hier etwas davon wissen, welches mich desto mehr in der Meynung bekräftiget, daß alles [...] Fabeln sind. Ich bin jederzeit auf diese Sache begierig gewesen und habe mich so wol in den Niederlanden, in Engelland, Frankreich, Dänemark und Italien, als in Teutschland lange Jahre her bey geschickten *Chymicis* und in allen kostbaren Cabineten wiewol mit vergeblicher Bemühung darnach erkundiget.«³⁰

28 Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum, Amsterdam 1678, S. 45.

29 Das Experiment der Pflanzenpalingenese konnte nicht nur religiös, sondern im Kontext europäischer (Konfessions-)Konflikte auch politisch konnotiert sein. Nachdem Christina von Schweden am Münsteraner Verhandlungstisch das Papsttum noch gedemütigt und in die politische Bedeutungslosigkeit gestoßen hatte, entsagte die Tochter des »Helden« Gustav Adolf 1654 ihrem Thron, konvertierte ein halbes Jahr später in Brüssel vor Zeugen zum Katholizismus und siedelte nach Rom über. Diese aufsehenerregende Konversion versuchte Alexander VII., der als Fabio Chigi noch päpstlicher Unterhändler beim Westfälischen Frieden war, als späten Triumph der katholischen Kirche zu inszenieren. Der Eintritt der Königin in die Ewige Stadt wurde mit aufwändiger Festarchitektur, für die erneut neben anderen auch Bernini beauftragt wurde, als göttliche Vorsehung gefeiert, und Christina besuchte neben zahlreichen weiteren Stationen auch das *Museum Kircherianum*, wo ihr der gelehrte Pater auch das wunderbare und geheimnisvolle Experiment der Palingenese vorführte. Das magische Wieder-Erblühen ließ sich auf die ehemalige Monarchin, den »wahren« Glauben und das Papsttum gleichermaßen beziehen, auf alle Fälle stand es im Dienst einer (konfessions-)politischen Agenda. Vgl. Tina Asmussen: *Scientia Kircheriana: Die Fabrikation von Wissen bei Athanasius Kircher*, Affalterbach 2016, S. 48–55.

30 Keyßler (Anm. 6), I, S. 670 (49. Schreiben).

Die Kenntnis früherer Reiseberichte, denen Besuche unter kundiger Führung durch Kircher zugrunde lagen, hatte die Erwartung späterer Besucher in die Höhe geschraubt. Doch ohne seinen »Kämmerer Kircher«, der die Geheimnisse seines Wissens zu erläutern wusste, hatte die Sammlung an Attraktivität und Zauber markant verloren. Auch wenn es weiterhin auf den Stationen der europäischen Grand Tour figurierte, vermochte Kirchers *Theatrum mundi* die Erwartungen seiner Besucher im 18. Jahrhundert häufig nicht mehr zu erfüllen.

Dass Kirchers Museum aber dennoch nicht einfach in Vergessenheit geriet, verdankt sich seiner medialen Transformation ins Buch.³¹ Unter dem Titel *Collegii Romani Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum* lebte die Sammlung als Buchmuseum fort. Seit vielen Jahren geplant, erschien das als Sammlungsbeschreibung zu bezeichnende Werk 1678 in Amsterdam, bereits nicht mehr unter Kirchers alleiniger Autorschaft, sondern unter dem Namen des Georg de Sepibus, des langjährigen Assistenten im *Museum Kircherianum* und dort zuständigen Maschinenbauers. Nichts hat die Vorstellung des Museums für die Nachwelt stärker beeinflusst als das Frontispiz des *Musaeum Celeberrimum*. (Abb. 9)

Die Darstellung zeigt einen großzügigen Sammlungsraum, der vollgepackt ist mit Objekten aller Art. Sie folgt unterschiedlichen Darstellungstypen frühneuzeitlicher Sammlungsräume, indem Kabinett und Galerie verbunden werden. Überspannt von einer hoch aufragenden Gewölbedecke, bietet diese reichlich Raum für ein Dekorationsprogramm von Himmelskörpern und Planetendarstellungen. Die Wände sind mit Regalen und Säulen gesäumt, auf denen Objekte, Artefakte und Porträtbüsten stehen, oder mit Bildern geschmückt; von der Decke hängt das obligate Krokodil, das zur Grundausstattung frühneuzeitlicher Sammlungen zählte. Der galerieartige Korridor weist vier hohe Fenster auf, durch die reichlich Licht ins Innere strömt. Vier Obeliskenmodelle sind zentral im Raum platziert. Im Vordergrund schließlich ist eine durch ihr schwarzes Habit als Jesuit erkennbare Figur zu sehen, die zweifellos Kircher selbst darstellen soll, der zwei Besucher empfängt. Degen sowie Allongeperücke deuten an, dass die beiden Besucher »von Stand« waren. Der Kustos nimmt ein Schriftstück, offenbar ein Empfehlungsschreiben, entgegen, was in dieser Zeit neben einem Handgeld der übliche »Türöffner« zu den größeren Sammlungen in Europa war.

31 Hierzu ausführlich vgl. Tina Asmussen/Lucas Burkart/Hole Rössler: Georg de Sepibus *Musaeum Celeberrimum*. Entstehungsgeschichte, Kontexte und Funktionen, in: Athanasius Kircher: Hauptwerke, hg. von Anne Eusterschulte, Olaf Breidbach (†) und Wilhelm Schmidt-Biggemann, Bd. 11, Hildesheim 2018.

Während die meisten Kupferstiche des *Musaeum Celeberrimum* anderen Werken Kirchers entstammen – die Amsterdamer Offizin Janssonius & van Waesberghe hatte 1661 die Rechte an allen bereits gedruckten Werken Kirchers und damit auch die Druckplatten erworben –, wurde das Frontispiz eigens für die Publikation von 1678 neu entworfen. Das Frontispiz repräsentiert nicht den realen Sammlungsraum, der zu keinem Zeitpunkt auch nur annähernd so ausgesehen haben dürfte, sondern bildet vielmehr den Auftakt für den virtuellen Rundgang durch Kirchers Buchmuseum. Dieser war nicht vom Niedergang der realen Sammlung betroffen. Indem beim Gang durch das Buchmuseum Erwartung und Erfahrung sich deckten, trug das Frontispiz im Speziellen, das *Musaeum Celeberrimum* im Allgemeinen dazu bei, Bedeutung, Sinnstiftung und Erlebnis des *Museum Kircherianum* zu bewahren. Zugleich vermochte dies natürlich nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Differenz zwischen der Erwartung an das Museum und der Erfahrung eines tatsächlichen Museumsbesuches zusehends größer wurde.

Das Frontispiz des *Musaeum Celeberrimum* hat die Buchillusion eines wirklichen Ortes geschaffen, die bis in die heutige Forschung mächtig nachwirkt: Wo von Kirchers Sammlung die Rede ist, taucht das Frontispiz unweigerlich als »Illustration« des Museums auf. Dies ist aber nicht nur einem Missverständnis moderner Lektüre geschuldet, sondern entspricht einem intendierten Effekt, der sich bereits bei Keyßler nachweisen lässt. So tröstet auch er sich und den Leser seiner eigenen Sammlung von Reiseerfahrungen über den wenig spektakulären Besuch in der realen Sammlung mit folgendem Satz hinweg:

»Mehrere Nachrichten findet man in dem *Musaeo Kircheriano*, welches der Jesuite *Philippus Bonanni an.* 1709. zu Rom in *folio* mit vielen Kupferstichen herausgegeben hat.«³²

Bonanni war seit 1654 Angehöriger des Jesuitenordens und wurde 1698 zum Kurator der Sammlungen im Römer Kolleg ernannt. Auch unter Bonanni blühte das Museum zwar nicht wieder auf, aber auch er verbreitete dessen Ruhm mit einer reich bebilderten, repräsentativen Publikation, die 1709 als *Musaeum Kircherianum* in Rom erschien.

Auch für die Begegnung mit Athanasius Kircher überlagern sich in Keyßlers *Neuesten Reisen* Buchgelehrsamkeit, Bildgedächtnis, Kulturwahrnehmung, Anschauung sowie Ansätze einer modernen Wissenschaft, die Kirchers barockem Universalwissen durchaus kritisch gegenüberstand. Die Modi von Blick und Wahrnehmung stehen somit bei Keyßler gleich an mehreren Schwellen. Es verbinden sich in seiner Reiseschriftstellerei

32 Keyßler (Anm. 6), I, S. 669f. (49. Schreiben).



Abb. 9: Athanasius Kircher: *Musaeum Celeberrimum*,
Frontispiz, Amsterdam 1678

Traditions- und Buchwissen mit frühauflärerischem Aufbruch, methodische Interessen einer »neuen« Wissenschaftskultur mit Sammlungswissen der Spätrenaissance.³³ In diesem Sinn ist Keyßler in seinen Reiseberichten selbst damit befasst, eine »Sammlung« anzulegen. Angesichts der vielfältigen Perspektiven, die er miteinander in Einklang zu bringen versucht, mag sich auch sein Interesse an Kirchers Museum erklären. Kircher war mit Sicherheit nicht »the last man who knew everything«, wie Paula Findlen formulierte,³⁴ jedoch vielleicht derjenige, der das gesamte Wissen seiner Zeit und die zusehends auseinanderstrebenden Wissenschaften noch ein letztes Mal unter einen Hut zu bringen vermochte, auch wenn dieser Versuch bereits damals heftig umstritten war. Keyßlers Interesse an Kirchers Museum und seiner Ordnung galt möglicherweise diesem Versprechen, für das Kircher selbst die Chiffre *omnia in omnibus*, »Alles ist mit Allem verbunden«, verwendet hatte.³⁵ Dass die Sammlung diese Erwartung nicht mehr zu erfüllen vermochte, zeigen die Abschnitte in Keyßlers Bericht deutlich; zugleich fehlte es aber noch an Alternativen, die den Interessen eines Gelehrten wie Keyßler in ihrer Breite eine angemessene Ordnung geboten hätten.

Als Johann Georg Keyßler in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit seinen Zöglingen nach Rom reiste, war die Verbindung, wie sie in den *Neuesten Reisen* spürbar wird, von wissenschaftlicher Warte bereits nicht mehr wegweisend. Nur vier Jahre nach der zweiten, von Gottfried Schütze besorgten und wesentlich erweiterten Auflage von Keyßlers *Neuesten Reisen* brach ein anderer Johann nach Rom auf, wo er im November 1755 ankam: Johann Joachim Winckelmann. Dessen Wahrnehmung der Stadt war nun aber ganz anders gelagert, konsequent auf die Antike und perspektivisch auf Griechenland ausgerichtet. Seine Theorie des Kunstschönen bewegt sich in ganz anderen Bahnen, als es Keyßlers Reiseschriftstellerei tat. (Abb. 10) Das zeigt sich etwa deutlich an Keyßlers Behandlung der Laokoon-Gruppe im vatikanischen Belvedere, an der sich aus Winckelmanns Theorie des Kunstschönen ein Streit nicht nur über das Verhältnis von erzählender und bildender Kunst, sondern auch um die Paradigmen kultureller und ästhetischer Wahrnehmung entwickeln sollte.³⁶

33 Zur Literarisierung der Reiseschriftstellerei vgl. den Beitrag von Ulrike Steierwald: *Bewegte Betrachtung. Zur Literarisierung des Reisens im frühen 18. Jahrhundert* in diesem Band.

34 Athanasius Kircher: *The Last Man Who Knew Everything*, hg. von Paula Findlen, New York 2004.

35 Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur barocker Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, Berlin 2009.

36 Zu den kunsttheoretischen Debatten, die sich an der Laokoon-Gruppe entspannen, vgl. zuletzt: *Marmor in Bewegung. Ansichten der Laokoon-Gruppe*, hg. von Christoph Schmäzle, Frankfurt a.M./Basel 2006.



Abb. 10: Laokoon-Gruppe, Rom, Vatikanische Museen

»Ich gehe aber wieder zurück nach dem *Giardino delle Antiche*«, schreibt Keyßler, »in welchem *Laocoon* ein großes Aufsehen machet. Etliche halten ihn vor dasjenige Original-Stück, welches vor alten Zeiten in dem Pallaste des Kaysers *Titi* gestanden und von *Plinio lib. XXXVI. c. 5 opus omnibus & picturae & statuarie artis præferendum* genennt wird. [...] Ob nun gleich das hiesige Monument aus zweyen und mehrern Stücken zusammen gesetzt ist, wie *Michel Angelo* gleich anfangs, da es gefunden worden, angemerket hat (davon *Cæsar Trivulcii* Brief, den *Marquardus Gudius* ediret hat, nachgelesen werden kan) und daher ein grosser Zweifel entstehet, ob es mit des *Plinii* gemeldetem Stücke eines sey, weil dieser *historicus* seinen *Laocoonem* nur aus einem einzigen Stein gewesen zu seyn beschreibet, auch hiezu kommt, dass *Fulvius Ursinus* meldet, wie man 2. Stücke von Schlangen an einem Orte ausgegraben, welcher mit mehrerem Rechte vor denjenigen zu halten sey, an welchem, nach *Plinii* Bericht, sein *Laocoon* gestanden; so muß man doch das Vaticanische Stück wegen seiner Schönheit höchstens bewundern, man mag es nun als eine in alten Zeiten gemachte Copey oder als ein Original betrachten, indem gar leicht seyn kan, daß obgedachte Künstler solche Geschichte mehr als einmal in Marmor vorgestellt haben.«³⁷

Keyßler fährt mit der Auffindungsgeschichte der Skulptur fort und schließt daran die Auseinandersetzung mit Vergil, der im zweiten Gesang der *Aeneis* die Geschichte des trojanischen Priesters Laokoon erzählt, an, beziehungsweise breitet die Diskussion aus um die Abweichung der künstlerischen Umsetzung der Skulpturengruppe von dieser spätestens seit dem Humanismus kanonischen Textvorlage. Es fehlt auch nicht die Debatte um den fehlenden Arm mitsamt einem Verweis auf Michelangelo und dessen abschließend erst im 20. Jahrhundert bestätigte Position in der Frage, die von dem aus *Terracotta* hinzugefügten Arm abwich. All dies war eher konventionell, der Gelehrsamkeit humanistischer Bildung sowie der fleißigen Lektüre eines Buchgelehrten geschuldet. Es bot zwar eine historische Einbettung, war aber nicht Teil dessen, was Winckelmann ausbreitet, um auf seine Formel der »edle[n] Einfalt [und] stille[n] Größe« zu kommen.

Dennoch klingt mit Blick auf die Perzeptionsmodi in Keyßlers »Schreiben zu Rom« der Aufbruch in eine solche Richtung kultureller Wahrnehmung bereits an. Die Differenz zwischen Erwartung und Erfahrung erweist sich an dieser Stelle somit nicht nur als Verlust, sondern entwickelt zugleich eine eigene Produktivität. So spiegelt sich in Keyßlers Blick weit mehr als nur Buchwissen und kulturhistorische Stadtwahrnehmung; es steckt darin bereits ein lebendiges Stück Anschauung, aus der schon ästhe-

37 Keyßler (Anm. 6), I, S. 801f. (50. Schreiben).

tische Meinungsbildung fließt; diese kommt jedoch ohne eine umfassende Theorie aus, wie sie sich in Winckelmanns Kunstschönem artikuliert. Im Gegenzug vermag er Rom dafür umfassender, vielfältiger und immer wieder auch diachron zu deuten.

Am Beispiel des Grabmals Alexanders VII. im linken Querschiff von Sankt Peter zeigt sich das nochmals deutlich.³⁸ (Taf. 5)

»Das darauf folgende Grabmahl *Alexandri VII.* leget wieder ein schönes Zeugniß von *Laurentii Bernini* Kunst und Wissenschaften ab, ob es gleich nicht eines von seinen besten Stücken ist. Der Pabst ist knieend vorgestellt zwischen vier grossen Statuen der Tugenden, an deren einer zwar, so die *Carità* seyn soll, einige Kenner wider die hängenden Brüste etwas einzuwenden haben; allein wer kan es hierinnen allen Leuten recht machen? und will ich meinem Herrn inskünftige nicht ferner mit solchen Critiquen beschwerlich fallen.«³⁹

Keyßlers »römisches Museum« ist augenscheinlich nicht mehr dasjenige von Kirchers barocker Universalwissenschaft, aber auch noch nicht dasjenige von Winckelmanns Kunstschönem. Zwischen diesen beiden Zugängen, die von heutiger Warte nur schwer miteinander zu verbinden sind, stellt Keyßlers Modus der Wahrnehmung und Darstellung jedoch ein wichtiges und häufig übersehenes Bindeglied dar.

38 Kaspar Zollikofer: Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation, Worms 1994.

39 Keyßler (Anm. 6), I, S. 770 (50. Schreiben).