Athanasius Kircher

HAUPTWERKE

Wissenschaftlich eingeleitete Reprint-Edition
mit Register

Herausgegeben von
Anne Eusterschulte,
Olaf Breidbach (†) und
Wilhelm Schmidt-Biggemann

Band 11

Olms-Weidmann
Hildesheim · Zürich · New York
2018

Athanasius Kircher

MUSAEUM CELEBERRIMUM

(1678)

Mit einer wissenschaftlichen Einleitung von
Tina Asmussen, Lucas Burkart und Hole Rößler
und einem kommentierten Autoren- und Stellenregister
von Frank Böhling

VITA

Kritisch herausgegeben und mit einer
wissenschaftlichen Einleitung versehen
von Frank Böhling

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2018

Dem Nachdruck liegt ein Exemplar der Thüringer
Universitäts- und Landesbibliothek Jena zugrunde.
Signatur: 2 Art. lib. I 6

Die Abbildung von Athanasius Kircher (Bassgeigenbild) auf dem
Einband wurde freundlicherweise zur Verfügung gestellt von:
Universitätsarchiv München (UAM), Kustodie-F

Die Herausgeber danken der Gerda Henkel Stiftung
für die großzügige Förderung der Ausgabe.

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

ISO 9706
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Typographie und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin
Herstellung: Hubert & Co, 37086 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2018
www.olms.de
ISBN 978-3-487-14655-3

INHALTSÜBERSICHT

MUSAEUM CELEBERRIMUM

Einleitung
Tina Asmussen, Lucas Burkart und Hole Rößler:
Georg de Sepibus *Musaeum Celeberrimum*
Entstehungsgeschichte, Kontexte und Funktionen
Seite 7

Reprint
Musaeum Celeberrimum (1678)
Seite 109

Register
Seite 211

VITA

Kritisch herausgegeben und mit einer
wissenschaftlichen Einleitung versehen von Frank Böhling:
Quadam dispositione Divinae providentiae
Hagiographische Muster in der Vita Athanasius Kirchers
Seite 237

Vita Patris Athanasii Kircheri, Societatis Jesu
Selbstbiographie des Pater Athanasius Kircher aus der Gesellschaft Jesu
Deutsche Übersetzung von Frank Böhling
Seite 257

Register
Seite 317

Athanasius Kircher

MUSAEUM CELEBERRIMUM

(1678)

Einleitung

INHALTSVERZEICHNIS
zur Einleitung

Einführung 9

Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation 13

I. Buchgeschichte 18
I.1 Entstehungsgeschichte 18
I.2 Autorschaft 23
I.3 Georgius de Sepibus, Valesius 26
I.4 Werkstatt Kircher 30
I.5 Sammlungskataloge 33
I.6 Aufbau und Ordnung 37
I.7 Grafische Ausstattung 44

II. Paratexte 50
II.1 Kupfertitel 50
II.2 Titelei 55
II.3 Motto 56
II.4 Widmung 57
II.5 Vorrede 59
II.6 Autorporträt 61
II.7 Schriftenverzeichnis 65
II.8 Register 73

III. Inhalte 76
III.1 Antike Objekte und Sprachen 76
III.2 Aegyptiaca 81
III.3 Naturphilosophie und ›ernste Spiele‹ 91
III.4 Resümee 107

Einführung

Athanasius Kircher zählte zu den schillerndsten Figuren der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts. Er bemühte sich, das gesamte Wissen seiner Zeit in seiner proliferierenden Vielfalt zu überblicken und in seinen Werken vorzulegen. Zugleich versuchte er, das damit verbundene und zusehends offensichtlich werdende Auseinanderbrechen unterschiedlicher Wissensbereiche und -traditionen aufzuhalten, indem er alles Wissen als im gemeinsamen Ursprung des göttlichen Schöpfungsaktes begründet auffasste. So gelangte er zu einer Vorstellung, die alles Wissen als in geheimnisvoll verschlungener Weise miteinander verbunden begriff. In seinen Büchern und in der von ihm betreuten Sammlung postulierte er einen Wissenskosmos, in den alle Felder der klassischen Gelehrsamkeit ebenso integriert waren wie die Methoden und Gegenstände der sich gerade entwicklenden Naturwissenschaft, ohne in einen offenen Widerspruch zur Lehre der katholischen Kirche zu geraten. Sein Bestreben, topisches Wissen und Innovation harmonisch in einem Deutungsrahmen zu bewahren, war ebenso symptomatisch für den Jesuitenorden, dem Kircher angehörte, wie er von der Spitze der Papstkirche geschätzt und honoriert wurde. Entsprechend erntete Kircher von dieser Seite viel Lob und Anerkennung. Er stand in der Gunst vor allem der römisch-kurialen, dann aber auch der kaiserlichen Hofaristokratie, dank deren Unterstützung ihm die Publikation seiner großformatigen, reich mit Abbildungen ausgestatteten und somit kostspieligen Druckwerke möglich war.

Doch der gelehrte Pater war bereits zu Lebzeiten auch heftig umstritten. Sein früher Förderer, der französische Gelehrte, Antiquar und Sammler Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, der anfänglich grosse Hoffnungen in Kirchers Erforschung des Koptischen gesetzt hatte, wandte sich schließlich enttäuscht von ihm ab. Nach Kirchers Tod 1680 verkehrten sich Ruhm und Anerkennung rasch ins Gegenteil. Skepsis, Verachtung und der Vorwurf der Scharlatanerie prägten die Rezeption Kirchers im Zeitalter der Aufklärung.[1] Im 19. Jahrhundert schließlich geriet er beinahe vollständig in Vergessenheit, bevor ihn die jüngere Wissenschafts- und Sammlungsgeschichte als einen interessanten Repräsentanten einer »Kulturgeschichte des Wissens« wieder entdeckte und ihm, mit dem Etikett »The last man who knew everything« versehen, zu neuerlicher Bekanntheit verhalf.[2]

Zu Lebzeiten gründete Kirchers Ruf aber nicht nur auf seinem umfassenden Wissen und den im Wortsinne gewichtigen Publikationen, sondern auch auf der von ihm am Collegium Romanum betreuten und um wesentliche Bestände erweiterten Sammlung. Der Besuch dieser Sammlung war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein geradezu obligatorischer Bestandteil einer jeden Grand Tour, die Reisende aus ganz Europa nach

---

1 Tina Asmusssen, Lucas Burkart und Hole Rößler: »Athanasius Kircher. Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühnen«, in: Dies.: *Theatrum Kircherianum. Wissenskultur und Bücherwelten im 17. Jahrhundert*. Wiesbaden 2013, S. 7–22; Tina Asmussen: »Ein grausamer Alchymisten Feind«. Athanasius Kircher als Akteur und Figur gelehrter Polemik im 17. Jahrhundert, in: Dies. und Hole Rößler (Hrsg.): *Scharlatan! Eine Figur der Relegation in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur* (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 17.2), Frankfurt a. M. 2013, S. 215–244.

2 Paula Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*. New York 2004.

Rom führte. Entsprechend haben sich Berichte erhalten, die Kircher in der Rolle des kundigen Führers durch die Sammlungsräume schildern, in denen sich Skulpturensammlung, Porträtgalerie, Kunst- und Wunderkammer, Labor, Archiv und Bibliothek zu einem einzigartigen Ort frühneuzeitlicher Wissensakkumulation und -präsentation verbanden. Kircher hatte dort Objekte und Artefakte nicht nur aus aller Welt, sondern auch aus allen Wissensfeldern versammelt, in denen er als Autor und Korrespondent in einem tatsächlich globalen Briefnetzwerk in über vierzig Jahren hervorgetreten war. Die Exponate repräsentierten die Hieroglyphenkunde ebenso wie die Sinologie, umfassten Optik und Akustik ebenso wie Geologie und Botanik – nicht zuletzt und in aller Konsequenz standen sie auch für eine bestimmte Kosmologie. In diesem Sinn war die Sammlung von demselben enzyklopädischen Anspruch getragen wie Kirchers gedruckte Werke und stand im Dienst einer umfassenden Deutung und Verkoppelung allen verfügbaren Wissens als Ausdruck und sichtbare Manifestation der göttlichen Schöpfung.[3] Doch das ›Theatrum Kircherianum‹ war immer schon mehr als nur die Sammlung im Collegium Romanum. Es war zugleich auch ein utopischer Idealort, an dem Buchwissen, Erfahrungswissen und Wissenspraxis zusammenfanden und wo sich dieses Wissen in der deutenden Präsentation Kirchers für ein staunendes Publikum als umfassendes Weltwunder offenbarte. Im *Musaeum Celeberrimum* fand dieser Ort seinerseits wieder den Weg ins Buch, und das Kircher'sche Wissen in seiner überzeugendsten Fassung – nämlich als gedrucktes Buch – weite Verbreitung. Das Rom*ani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*, so der Titel des Werkes, führt entsprechend ebenso durch die Sammlung wie durch die wichtigsten Bereiche des Kircher'schen Wissens. Dabei wird die räumliche Unterbringung der Sammlung bewusst idealisiert und so deren ruhmvolles Nachleben im Medium des gedruckten Buches gesichert. Eine von anonymer Hand verfasste Besprechung des Werkes, die 1678, dem Jahr der Drucklegung des *Musaeum Celeberrimum*, im Giornale de' Letterati erschien, unterstreicht diesen Aspekt als besondere Leistung des Bandes.

> Dadurch dass er [Kircher] seinen Orden zum Erben des Museums eingesetzt hatte, beugte er dem traurigen Schicksal vor, das vergleichbare Sammlungen üblicherweise ereilt, nämlich beim Tod ihrer Gründer größtenteils zerstreut zu werden. Zudem trachtete er danach, sein Museum durch den Druck auf ewig zu bewahren und es dadurch zugleich dem Genuss auch ferner Länder zu öffnen.[4]

Doch das gedruckte Buch war nicht allein Erinnerungsraum, sondern integraler Bestandteil einer Wissenspraxis, die das gesamte Werk Kirchers auszeichnet und die als intermedial bezeichnet werden kann. Nirgends wurde sie derart konsequent umgesetzt wie im *Musaeum Celeberrimum*. Das zeigt sich zunächst an der Verwendung unterschiedlicher Begriffe, mit denen die Bedeutung der Sammlung für Kirchers Wissen

3 Eugenio Lo Sardo (Hrsg.): *Athanasius Kircher. Il museo del Mondo*. Rom 2001.

4 Con tuttoche col lasciarne erede di esso [museo] la sua Compagnia il renda in parte esente della sciagura solita patirsi da somiglianti raccolte, che per lo più si disperdono colla morte di chi le pose insieme, tuttavia hà voluto meglio eternarlo medianti le stampe, rendendo con ciò anche godibile alle nazioni lontane. Anonym: [Besprechung von *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*], in: Giornale de' Letterati 13 (1678), Rom 1679, S. 193–195. Vgl. die Vorrede von de Sepibus [curioso lectori] (vgl. II.5 Vorrede).

benannt wird. Es ist die Rede vom »Musaeum Celeberrimum«, »Naturae artisque Theatrum« oder von der »Domus Kircheriana«, worin sich der Zusammenhang Buch, Sammlungsraum und Imagination als ein Oszillieren zwischen den Begriffen bewusst zu wiederholen scheint. Die zahlreichen Besucher seines Museums führten dies fort, verwendeten die Begriffe nicht immer trennscharf und übersetzten sie zudem in ihre Nationalsprache (*museo*, *musée* und *museum*). Dies schreibt sich bis in die aktuelle Forschung fort, wo die bereits von Kircher genutzten Begriffe ohne exakte Bestimmung verwendet werden. In dieser Einleitung werden der gedruckte Sammlungskatalog als »*Musaeum Celeberrimum*«, der Objektbestand und Ort im Collegium Romanum als »Sammlung« oder »Museum« und schließlich Kirchers enzyklopädisches Unterfangen, der Kosmos, in dem sich all sein Wissen in all seinen Formen miteinander verbindet, als »Theatrum Kircherianum« bezeichnet. Diese Unterscheidung ist essentiell, denn obgleich es die Verfasser des *Musaeum Celeberrimum* und vor allem Kircher zweifellos darauf anlegten, so darf der Katalog keinesweg als ›Abbild‹ der römischen Sammlung verstanden werden.[5] Bereits die Entstehungsgeschichte des Buches verbietet eine solche Gleichsetzung von *Musaeum* und Museum (siehe I.1 Entstehungsgeschichte), hinter der zudem mediale Eigenlogik und Absichten des Katalogs zu verschwinden drohen.

Die folgenden Seiten stützen sich aber nicht nur auf die von Kircher gefundenen Bezeichnungen, sondern auch auf seine im gedruckten Buch verwendete Sprache, auch wenn es sich nach klassischem Maßstab nicht selten um ›fehlerhaftes‹ Latein handelt. Es kann jedoch nicht Aufgabe dieser Einleitung sein, für alle Stellen, an denen dies zu beobachten ist, die Gründe zu erläutern. Der prominenteste Fehler in der Titelei des *Musaeum Celeberrimum* wird jedoch exemplarisch thematisiert (vgl. II.2 Titelei).

Was für die Begriffe gilt, trifft auch auf den Gegenstand zu: Er oszilliert zwischen Bedeutungsebenen, -konzepten und -räumen frühneuzeitlicher Wissenspräsentation. Diese Bewegung findet Eingang in das gedruckte Buch und seine Lektüre. Kircher hat diese Strategie frühneuzeitlicher Wissenspräsentation meisterhaft betrieben, sie ist in seinen Büchern erkennbar ein Leitprinzip. Seine Druckwerke verweisen immer wieder darauf, dass sich getroffene Aussagen in der römischen Sammlung anhand konkreter Objekte überprüfen ließen. Die im Museum verwahrten Artefakte wiederum verdanken sich ihrerseits zu einem Gutteil dem globalen Netzwerk des Jesuitenordens, dessen Missionen und deren enge Verbindung mit dem Mutterhaus in Rom. Hier, bei Kircher, der wie eine Spinne im Netz des Ordens saß, liefen all die Informationen aus aller Welt zusammen, wo sie sorgsam und ›verträglich‹ in den großen Wissensteppich des Athanasius Kircher eingewoben und dadurch abschließend gedeutet wurden. In diesem Sinn war Rom für das ›Theatrum Kircherianum‹, Kirchers enzyklopädischen Wissenskosmos, weit mehr als nur ein zufälliger Standort. Rom war der Punkt, an dem die wechselseitigen Referenzen zwischen Orten, Artefakten, Büchern, der Person Kirchers und Wissensinhalten in ihrem Anspruch auf universale Gültigkeit erst ihre sinnhafte Bedeutung erhielten, die sich in einer im Wortsinne ›bewegten Lektüre‹ entfaltete – gerade auch im *Musaeum Celeberrimum*.

5 Für eine solche Verwechselung von Buch und Sammlung siehe bspw. Peter Davidson: Afterword, in: Ders. (Hrsg.): *The Celebrated Museum of the Roman College of the Society of Jesus. A Facsimile of the 1678 Amsterdam Edition of Giorgio de Sepi's Description of Athanasius Kircher's Museum*. Philadelphia 2015, S. 167–172.

Das *Musaeum Celeberrimum* ruft somit nicht nur alle Bereiche dieses Wissenskosmos auf und versammelt sie im literarisch-imaginären Sammlungsraum, sondern ist selbst Teil einer Praxis, mit welcher der gelehrte Jesuit die Präsentation und Deutung seines Wissens betrieb. Diese Praxis lässt sich treffend als ein kontinuierliches Spiel von Zeigen und Verbergen fassen, in dem Kircher selbst die Rolle desjenigen zukommt, der an einer Stelle Geheimnisse lüftet und so der menschlichen Vernunft zugänglich macht, um sie an anderer Stelle wieder zu verschleiern, weil sie sich als göttliche Schöpfung der menschlichen Vernunft ohnehin nicht restlos erschließen können.[6]

Vor diesem Hintergrund verfolgt die hier vorliegende Einleitung zum *Musaeum Celeberrimum* ein doppeltes Ziel. Zum einen möchte sie dem Leser Gegenstand und Inhalt des Bandes näher bringen und dessen Bezüge zum umfassenden Gesamtwerk Kirchers herausarbeiten. Zum anderen sollen die Wirkungs- und Funktionsweisen der Wissenspraxis genauer beleuchtet werden, die das Œuvre Kirchers auszeichnen. Dazu gliedert sich die Einleitung in drei Teile. Zunächst werden unter dem Titel »Buchgeschichte« die historischen und kulturellen Kontexte untersucht, in welchen das *Musaeum Celeberrimum* entstanden ist. Daran anschließend stehen das Buch und seine Bestandteile im Zentrum. Es geht dabei auch um die Frage, was das gedruckte Buch für das enzyklopädische Wissenssystem Kirchers leistete, welche Bedeutung ihm für die oben erwähnte Oszillation zwischen imaginiertem Sammlungsraum und globalem Netzwerk zukam und wie das darin befindlich Wissen im Buch eine (vermeintliche) Ordnung, nämlich als ›Katalog‹ eines ›wirklichen‹ Museums erhielt. Angeregt durch Gérard Genettes einflussreiche Studie werden unter dem Begriff »Paratexte« im Folgenden nicht nur Gegenstand und Text, sondern auch das textuelle und ikonische ›Beiwerk‹ des *Musaeum Celeberrimum* analysiert. Wie, so die Leitfrage, ermöglichte das *Musaeum Celeberrimum* einen ›blätternden und lesenden Zugang‹ im Dienst von gelehrter Unterhaltung und enzyklopädischer Wissensverwaltung? Unter dem Titel »Inhalte« schließlich wendet sich diese Einleitung drei thematischen Feldern zu, denen ein Gutteil der im *Musaeum Celeberrimum* erwähnten Wissensbereiche zuzuordnen sind und die zugleich für Kirchers Wissensordnung wesentliche Kategorien darstellen. Es wird hierbei weder ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben noch die Erwartung geschürt, eine vollkommen kohärente Ordnung für das ›Theatrum Kircherianum‹ zu präsentieren. Die Absicht besteht vielmehr darin aufzuzeigen, wie Kircher vorging, um sein Versprechen einzulösen, dem Wissen seiner Zeit im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, Theorie und Empirie, Lokalität und Globalität, Stabilität und Dynamik nochmals einen gemeinsamen Sinn zu verleihen und zu verdeutlichen, welche Rolle dabei das gedruckte Buch zu spielen vermochte.

6 Lucas Burkart, Tina Asmussen und Hole Rößler: »Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch«, in: Dies.: *Theatrum Kircherianum* [wie Anm. 1], S. 113–147.

Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation

Bereits Mitte der 1590er Jahre existierte im Zimmer des Professors für Mathematik am Collegium Romanum ein »mathematisches Museum«, in dem Instrumente und andere Unterrichtsmaterialien aufbewahrt wurden.[7] Nach Christoph Clavius und Christoph Grienberger gingen Amt und Sammlung 1633 an Kircher über, der diese schon lange vor der Einrichtung des nachmals berühmten Museums ausgewählten Besuchern öffnete.[8] Durch Gaben von Gönnern wuchs die Sammlung und wurde über den ursprünglichen Schwerpunkt hinaus um verschiedene Bereiche erweitert: Porträts, Antiken, Münzen, Manuskripte sowie um die Trias frühneuzeitlicher Sammlungsbereiche *naturalia*, *scientifica* und *exotica*. Durch ein Legat, mit dem der römische Patrizier Alfonso Donnini 1651 seine vorwiegend antiquarische Sammlung dem Orden übertrug, erfuhr der Bestand des Kollegs eine erhebliche Vergrößerung.[9] Diese Schenkung bot den Ordensoberen Anlass, offiziell ein Museum zu begründen und einen Kurator zu bestimmen. Es war naheliegend, Kircher mit dieser Aufgabe zu betrauen. Das »naturae artisque theatrum«, wie es der Kupfertitel des Katalogs bezeichnet, folgte also Traditionen der ordensinternen Instruktion sowie zeitgenössischer Sammlungskultur, die Kircher in seiner neuen Position fortführte und zu dessen internationalem Renommee er entscheidend beitrug.[10]

---

7 Zur Entstehungsgeschichte der Sammlung siehe Angela Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum. Kontemplative Momente, historische Rekonstruktion, Bildrhetorik*. Zürich 2010, S. 83–99, bes. S. 84 f.

8 In seiner *Magnes* von 1641 berichtet Kircher von Demonstrationen, die »in meinem Museum vor Publikum vorgeführt worden« (*in Musaeo meo publice exponeretur*) seien. Athanasius Kircher: *Magnes sive de Arte Magnetica*. Rom 1641, S. 374. Auch John Evelyn berichtet in seinem Tagebuch, Kircher habe ihn und seine Begleiter im November 1644 »in sein Studierzimmer« (*in his own study*) geführt und dort »perpetual motions, Catoptrics, Magnetical experiments, Models, and a thousand other crotchets & devices« vorgeführt. E. S. de Beer (Hrsg.): *The Diary of John Evelyn*. London 1959, S. 123 (8. November 1644). Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 88 f.

9 Vgl. Alberto Bartolà: »Alle Origini del Museo del Collegio Romano. Documenti e Testimonianze«, in: *Nuncius. Annali di storia della scienza* 19 (2004), S. 197–356.

10 Ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit seien nachfolgend einige der relevanteren Forschungsbeiträge zu Kircher und seiner Sammlung genannt: Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello und Maria Vitale (Hrsg.): *Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegium Romanum tra Wunderkammer e museo scientifico*. Venedig 1986; Aldagisa Lugli: »Inquiry as Collection. The Athanasius Kircher Museum in Rome«, in: RES 12 (1986), S. 109–124; Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley 1994; Thomas Leinkauf: »*Mundus combinatus* und *ars combinatoria* als geistesgeschichtlicher Hintergrund des Museum Kircherianum in Rom«, in: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994, S. 535–553; Bartolà: »Alle Origini del Museo« [wie Anm. 9]; Paula Findlen: »Scientific Spectacle in Baroque Rome. Athanasius Kircher and the Roman College Museum«, in: *Roma Moderna e Contemporanea* 3 (1995), S. 625–665; Paula Findlen: »Science, History, and Erudition. Athanasius Kircher's Museum at the Collegium Romanum«, in: Daniel Stolzenberg (Hrsg.): *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford 2001, S. 17–26; Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3]; Horst Beinlich u. a. (Hrsg.): *Magie des Wissens. Athanasius Kircher. Universalgelehrter, Sammler, Visionär*. Dettelbach 2002; Mark A. Waddell: »A Theater of the Unseen. Athanasius

Ein Besuch bei Pater Kircher und eine Führung durch das Museum gehörten schon bald zum festen Bestandteil einer jeden Romreise. Am 25. Dezember 1663 suchten die englischen Naturforscher Philip Skippon und John Ray die Sammlung im römischen Kolleg auf. In Skippons Reisebeschreibung wird die Besichtigung folgendermaßen festgehalten:

> Wir besuchten Vater Kircher, einen deutschen Jesuiten, im Collegium Romanum (ein sehr großes und stattliches Gebäude, das den Jesuiten gehört). Er zeigte uns seine Sammlung, in der wir alle seine Werke sahen, einige davon noch ungedruckt. Er hat ein arabisches Buch ins Lateinische übersetzt, es handelt von den Heilkräften der Pflanzen. Er sagte Johnston, ein Drucker aus Amsterdam, habe ihm 2000 für die Publikation seiner gesamten Schriften angeboten.[11]

In der daran anschließenden Auflistung der bestaunten Objekte werden unter anderem eine drehbare Münzvitrine, ein anamorphotisches Bild von Papst Alexander VII., eine Vogelgezwitscher imitierende Orgel, die Rippe und Schwanzflosse einer Meerjungfrau sowie eine aus dreihundert Holzsplittern ohne Leim und Nägel zusammengesetzte Kreuzreliquie erwähnt. Auch vom Pater persönlich vorgeführte Maschinen werden aufgezählt, so etwa eine sich selbsttätig öffnende Tür, Tischbrunnen und durch Wasserkraft betriebene Perpetua mobilia. Skippons Beschreibung der Objekte endet mit der Bemerkung, dass diese und weitere Erfindungen viel ausführlicher in Kirchers Publikation *Magnes Sive de Arte Magnetica* beschrieben seien.[12] Das gedruckte Buch fungiert hier als Referenz für den persönlichen Augenschein des Romreisenden Skippon – und mithin als Bestätigung der in seinem Reisebericht niedergelegten Informationen.
Diese Interdependenz von Sammlung und Buch ist aber keine Besonderheit von Skippons Bericht. Vielmehr zeigt sich, dass innerhalb der frühneuzeitlichen Gelehrtenrepublik der Name Athanasius Kircher einen Assoziationsraum eröffnete, der maßgeblich von dessen Mehrfachfunktion als Sammler, Museumsleiter, Forscher, Erfinder und gelehrter Verfasser zahlreicher Publikationen bestimmt wurde.[13]

Kircher's Museum in Rome«, in: Allison B. Kavey (Hrsg.): *World-Building and the Early Modern Imagination*. New York 2010, S. 67–90; Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7].

11 »We visited father Kircher, a German Jesuit, at the Collegium Romanum (which is a very large and stately building belonging to the Jesuits). He shewd us his gallery, where we saw all his works, some of which are not yet printed; he hath translated an Arabick book into Latin; wherein the virtues of plants are discoursed. He said Johnston, the printer of Amsterdam, offered him 2000 for all his writings.« Philip Skippon: »An Account of a Journey made thro' Part of the Low Countries, Germany, Italy and France [1664]«, in: Awnsham und John Churchill (Hrsg.): *A Collection of Voyages and Travels, Some Now First Printed from Original Manuscripts*. 6 Bde. London 1732–1746, Bd. 6, S. 359–763, hier S. 672 f.

12 Ebd., S. 673.

13 Sinnfällig kommt diese Koppelung in einem römischen Reiseführer von 1664 zum Ausdruck: »Euui il P. Athanasio Chircherio famoso soggetto per tant'opere sue date in luce, col suo Museo ricco di ogni sorte di curiosità magnetiche, mathematiche, mechaniche, e naturali formando vn Theatro dell'arte & della natura […].« Fioravante Martinelli: *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie et ornamenti die Statue, e pitture, ne‹ Palazzi, nelle Case, e nei Giardini di Roma*. Rom 1664, S. 19. Diese Publikation wurde lange fälschlicherweise Giovanni Pietro Bellori zugeschrieben. Siehe dazu Margaret Daly-Davis, »Giovan Pietro Bellori and the ›Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma‹ (1664). Modern libraries and ancient painting in Seicento Rome«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 68, 2005, S. 191–233. Ähnlich wie Martinelli beschreibt Carlo Bartolomeo Piazza 1698 Kirchers Museum: »Il Padre Atanasio Chircher celebre per

Kircher produzierte knapp vierzig Werke, die teilweise in mehreren Auflagen erschienen. Seine Publikationen verfasste er größtenteils auf Latein, jedoch entstanden bereits zu seinen Lebzeiten Übersetzungen ins Deutsche, Französische, Englische und Niederländische. Die in seinen Büchern allgegenwärtigen Querverweise auf andere, bereits gedruckte oder geplante Werke, führen dem Leser Kirchers enzyklopädisch angelegtes Wissenssystem vor Augen: Jeder Untersuchungsgegenstand und jede Beobachtung erscheinen eingebettet in ein System der Analogie von Mikro- und Makrokosmos. Durch das beständige Verweisen auf andere Bücher weist sich jedes einzelne Buch als Teil der Gesamtanlage des »Theatrum Kircherianum« aus. Dieses intertextuelle Netz aus Referenzen beschränkt sich jedoch nicht auf Kirchers Werke. Auch die Schriften seiner Schüler und Assistenten – darunter das *Musaeum Celeberrimum* – und die publizierten Reiseberichte evozieren einen virtuellen Wissensraum, einen gemeinsamen Schauraum natürlicher, technischer Wunder, hermetischer Geheimnisse und antiker Schaustücke. Dieses imaginäre Museum wird zum Fluchtpunkt von Kirchers Wissensproduktion, durch den seine Autorität als Gelehrter und seine enzyklopädische, theologisch fundierte Epistemologie maximale Überzeugungskraft entfalten kann.

Mit dem Erscheinen des *Musaeum Celeberrimum* erhielt der zuvor nur selektiv erschaffene virtuelle Wissensraum eine eigene mediale Bühne. 1678 erschien die bereits seit mehr als zwanzig Jahren angekündigte Sammlungsbeschreibung im Amsterdamer Verlagshaus von Janssonius & van Waesberghe im repräsentativen Folioformat. Die Aufbereitung der Sammlung als Buch verfolgte jedoch nicht das Ziel einer Abbildung realer Verhältnisse. Der Kupfertitel zeigt nicht den langen und engen Korridor, in dem die exotischen Objekten, mechanischen Konstruktionen und Bücher bis unter die Decke gestapelt waren, sondern einen Palast des Wissens, der mehr Ähnlichkeit mit einem Kirchenraum als mit zeitgenössischen Kunst- und Naturaliensammlungen besitzt (siehe II.1 Kupfertitel).

Inhaltlich ist der Museumskatalog in drei Teile gegliedert. Nach einer allgemeinen Einführung und der Aufzählung der besonders sehenswerten Exponate führt der Verfasser des Textes, Georg de Sepibus (siehe I.2 Autorschaft) seine Leser im Modus eines imaginären Rundgangs durch das Museum, wobei die Beschreibungen der Sammlungsobjekte thematisch organisiert sind (siehe I.5 Sammlungskataloge und I.6 Aufbau und Ordnung).

De Sepibus nennt drei Gründe für die Publikation des Katalogs: Erstens, die Erhaltung und Konservierung des Museums im Druck: »Es wurde alles ordentlich beschrieben und in den Druck gegeben, damit die Nachwelt vermittels diesem Verzeichnis Kunde erhält von den im Museum enthaltenen Objekten.«[14] Zweitens soll diese ausführliche Beschreibung der einzelnen Objekte dem potentiellen Besucher helfen, die Sammlung vor der Besichtigung zu verstehen, oder demjenigen, der sie bereits gesehen hat, als Erinnerungsstütze dienen. Drittens will de Sepibus den Leser über die Objekte hinaus

le sue immense fatiche la rese via più illustre con le sue numerose Opere, & originali di materie non ancor stampate: col suo curiosissimo Museo ricco d'ogni sorte d'esperienze Magnetiche, Matematiche, Mecaniche, e Naturali.« Carlo Bartolomeo Piazza: ΕΥΣΕΒΟΛΟΓΙΟΝ. *Eusevologio Romano; overo delle Opere Pie di Roma*. Rom 1698, S. 129.

14 »[…] omnia quae in dicto Musaeo […], ordine descripto praelo committerentur; ut ex eorundem hoc praesenti elencho rerum contentarum notitia ferae posteritati constaret« (o. P. [curioso lectori]).

zu höheren, spirituellen Einsichten führen und spricht ihn dazu auch in direkter Rede an: »Daraus wirst Du, Fremder, lernen, dass Du anhand dieses schönen Vergleichs betrachten kannst, dass ebenso wie alles von Gott, dem Schöpfer der Natur, in alles hineinfließt, alles wiederum zu ihm zurückkehren wird.«[15]

Wie schon in Skippons Bericht kommt auch der Katalog auf Kirchers Bücher zu sprechen. Bereits zu Beginn des ersten Kapitels, das die Hauptstücke der Sammlung auflistet, werden die zahlreichen Bücher des Autors und die druckfertigen Manuskripte erwähnt. Nach Paula Findlen fungiert diese Bezugnahme auf die Bücher über China, das Latium, Ägypten oder die unterirdischen Welten, als Erweiterung der räumlichen Grenzen der realen Sammlung.[16] Kirchers Bücher eröffnen jedoch nicht nur diesen intertextuellen, imaginären Wissensraum, sie beschließen ihn auch. Eine Liste aller Publikationen Kirchers – auch der zu diesem Zeitpunkt noch unpublizierten – beschließt das *Musaeum Celeberrimum* (siehe II.7 Schriftenverzeichnis).[17] Neben dem Verweis auf die Bücher am Anfang und am Ende des Katalogs werden auch in der Sammlungsbeschreibung selbst fast alle Werke Kirchers als Referenz oder Hinweis auf weitere Informationen genannt. Der lesende Rundgang im imaginären Sammlungsraum ist zugleich eine Bewegung durch Kirchers Bibliografie.

Die Orientierung innerhalb dieser idealen Sammlung überlässt de Sepibus aber nicht dem Leser allein. Er verwendet einige Mühe darauf, den Leser auf die kosmologische Dimension des Museums einzustellen. Das zweite Kapitel beginnt mit einer Einrichtung des Leserblicks mittels einer allegorischen Beschreibung der Gewölbefresken (*Laquearis formale, & mystica descriptio*). Der Leser erhält hier eine Einführung in die Naturphilosophie Kirchers. Es wird behauptet, dass die fünf ovalen Gewölbefresken zusammengenommen ein Porträt von Kirchers Geist bildeten und zugleich eine Darstellung des gesamten Kosmos seien.[18] Deckenfresken sind zum Teil auch auf dem Kupfertitel erkennbar, ob diese aber tatsächlich in dieser Form im Collegium Romanum existierten oder allein in dieser Publikation dazu dienen, den kosmologischen Anspruch der Sammlung zu veranschaulichen, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit sagen. Die fünf emblematischen Darstellungen bestehen aus einem Bild mit jeweils zwei Epigrammen, die in unterschiedlichen Sprachen verfasst wurden, wobei de Sepibus nur die lateinische Übersetzung wiedergibt. So zeigt demnach das erste Fresko als *pictura* einen Salamander inmitten von Flammen. De Sepibus erläutert, dass das Bild einerseits das Element Feuer repräsentiert, zugleich aber auch ein Symbol für die unermüdlichen Anstrengungen des

15 »Ex his disces peregrine, quod uti à DEO omnia in omnia derivantur, tanquam à naturae Authore, sic omnia è contra ad eum referri pulchra comparatione expressum intuearis« (S. 2). Übers. nach Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 74.

16 Findlen: »Science, History, and Erudition« [wie Anm. 10], S. 20.

17 Ebenfalls wie in Skippons Bericht hat auch in de Sepibus' Katalog der Buchmarkt Spuren hinterlassen: Der Leser wird informiert, welche Bücher bei Interesse bei Janssonius in Amsterdam gekauft werden könnten und welche Bücher aufgrund der hohen Nachfrage bereits vergriffen sind (vgl. S. 61–65).

18 »Hinc Authoris sapientissimi mentem admireris, qui totius coeli & terrae, tum materialem tum intellectualem Iconem Musaei fornicibus ac tholo, qui usque in longum extenditur, lateque in hemicyclum curvatur, docto penicillo exprimi voluit, quin & materialem ubi totum laquear extensum est, in quinque ovata spacia dividi iussit, quorum primis quator elementorum figuras effigiari, in quinto autem coelestium sphaearum congeriem dominiumque exhiberi voluit« (S. 1 f.).

»Autors« – Kircher – sei, die Besucher auf dem steilen Pfad der Tugend zu führen. Auf den beiden dazugehörigen Epigrammen sei in chaldäischer und arabischer Sprache folgendes notiert: »Es gibt kein Reich, keine Sache noch irgendeinen Ort oder eine Provinz, wo sich nicht der Name Gottes als Tetragramm, geschrieben findet und zwar bis zu den letzten Fasern der Seele und der Glieder des menschlichen Körpers.«[19] Die *subscriptio* verweist auf ein Grundprinzip von Kirchers universalwissenschaftlicher Naturphilosophie, das jedes Untersuchungsobjekt als ›Auszug‹ eines von Gott angelegten Naturganzen begreift und bei Kircher die Formel »alles in allem« (*omnia in omnibus* oder *unum ex omnibus & omnia ex uno*) erhält.[20] Das zweite Epigramm erläutert: »Jeder, der die Kette kennt, durch die die untere Welt mit der oberen verbunden ist, wird die Geheimnisse der Natur erkennen, und den, der sie auf wunderbare Weise bewegt«.[21] Gemeint ist damit die unsichtbare »Kette der Dinge« (*catena rerum*), die hierarchische Ordnung der in allen ihren Teilen miteinander verbundenen Natur.[22] De Sepibus dient die Schilderung dieser Sinnbilder, um die prinzipielle Polyvalenz der nachfolgenden Beschreibungen zu unterstreichen. Das Buch gewinnt somit seine ›Vielstimmigkeit‹ nicht nur über Literatur- und Bildverweise, sondern verlangt zumindest idealiter vom Leser eine Lektüre, die jedem Objekt einen mehrfachen Sinn beimisst. Dem Leser dies abzuverlangen, scheint ein nicht allzu abwegiges Unterfangen, denn der zeitgenössische Adressatenkreis von Kirchers Büchern war mit Emblemen, dem Lösen und Auslegen verschiedenster Rätsel in Schrift und Bild wohl vertraut.[23]

In den einleitenden Passagen des Katalogs formuliert sich der Anspruch, über die gezeigten Objekte den gesamten Wissenskosmos auszuleuchten, den Kircher während vierzig Jahren erarbeitet hatte. Der Medienwechsel vom berühmten Museum zum *Musaeum Celeberrimum* behauptet somit nicht nur einen Mehrwert dieses Mediums in Bezug auf Erhaltung und Vermittlung der Sammlung, sondern der Katalog entwirft auch eine ideale Topografie des Wissens: Die partikulären Kuriositäten werden mit dem enzyklopädischen Anspruch von Kirchers Naturphilosophie verbunden.

---

19 »Non est Regnum, nec ulla res, nec ullus locus, in qua non inveniatur scriptum nomen DEI Tetragrammaton, usque ad ultimas fibras animae membrorum que corporis humani« (S. 4).

20 Thomas Leinkauf: *Mundus combinatus: Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*. Berlin 1992.

21 »Quicunque sciverit catenam qua mundus inferior jungitur superiori cognoscet mysteria naturae & mirabilium patratorem aget« (S. 4).

22 Siehe dazu einschlägig Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*. Übers. v. Dieter Turck. Frankfurt a. M. 1993, sowie Petra Feuerstein-Herz (Hrsg.): *Die große Kette der Wesen. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit*. Ausst.kat. Wolfenbüttel 2007; Andreas Gormans: »Die Kette der Wesen«, in: Christoph Markschies u. a. (Hrsg.): *Atlas der Weltbilder*. Berlin 2011, S. 190–197.

23 Vgl. Gerhart Schröder: *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*. Königstein/Ts., 1985, S. 140–145; Asmussen, Burkart und Rößler: »Schleier des Wissens« [wie Anm. 6].

I. Buchgeschichte

I.1 Entstehungsgeschichte

»Ich benötige Zuwendungen für den Druck eines neuen Buches, von dem ich hoffe, dass es großartig wird, wie auch für die Herstellung einiger Maschinen in meiner Galerie, die ich entwerfe, um mit ihrer Vorführung die Königin von Schweden zu erfreuen […]«.[24] Diese Zeilen schrieb Athanasius Kircher am 15. Oktober 1655 an Lucas Holstenius, den Leiter der Vatikanischen Bibliothek. Der Anlass für Kirchers Bittschrift war der erwartete feierliche Einzug Christinas von Schweden in Rom. Die zum Katholizismus übergetretene Tochter König Gustav Adolfs hatte 1654 abgedankt und legte am 3. November 1655 in der Innsbrucker Hofkirche öffentlich das katholische Glaubensbekenntnis ab, um sich dann auf den Weg nach Rom zu begeben. Kircher erbat von Holstenius, der im Auftrag des Papstes die Konversion Christinas begleitete, eine finanzielle Unterstützung in Höhe von 120 Scudi, um seine Sammlung für den hohen Besuch angemessen herzurichten, sowie für den Druck einer neuen Publikation. Die Forschung hat diesen Brief bisher als frühestes Indiz für die Planung einer gedruckten Sammlungsbeschreibung gedeutet.[25] Ob damit aber wirklich eine derartige Schrift gemein war, kann angesichts der Quellenlage nur vermutet werden. Im Kircher'schen Briefkorpus hat sich kein Antwortschreiben von Holstenius erhalten. Doch auch ohne endgültig zu wissen, ob Kirchers Bittschrift in dieser Hinsicht erfolgreich war oder nicht, lässt sich aus dem Umstand, dass die endgültige Drucklegung des *Musaeum Celeberrimum* erst 23 Jahre später, im Jahre 1678 erfolgte, erahnen, dass dieses Publikationsprojekt nicht nur mit einem Mangel an finanziellen Ressourcen zu kämpfen hatte.

Der lange Weg zum gedruckten Buch hat nur wenige Spuren hinterlassen. Man findet sie vor allem in der überlieferten Korrespondenz Kirchers, die heute im Archiv der Pontificia Università Gregoriana in Rom aufbewahrt wird. Der Briefwechsel mit dem Jesuiten Caspar Schott erweist sich in Bezug auf Kirchers Publikationspraktiken als besonders aufschlussreich. Schott arbeitete von 1652 bis 1655 als wissenschaftlicher Assistent Kirchers im Collegium Romanum und wurde anschließend als Professor für Mathematik ans Jesuitenkolleg nach Würzburg und später nach Mainz berufen.[26] Neben dem Verfassen seiner eigenen Schriften kümmerte sich Schott auch um die Produktion

24 »Mi trovo in necessità per la stampa di un nuovo libro quel spero sia grandissima, come anche per l'apparecchio d'alcune machine nella mia Galleria quali disegno rappresentare à diletto della Regina di Svecia […].« Athanasius Kircher an Lucas Holstenius, Rom, 15. Oktober 1655. BAV, Barb. Lat., ms. 6499, fol. 120r.

25 Paula Findlen und Angela Mayer-Deutsch identifizieren beide das »nuovo libro« als projektierte Museumsbeschreibung. Es wird aus Kirchers Brief jedoch nicht deutlich, dass es sich um dieses Buchprojekt handelt und nicht um eines von seinen anderen Publikationsvorhaben wie beispielsweise das *Itinerarium Extaticum* (1656), das er Christina von Schweden widmete. Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 101. Findlen: *Possessing Nature* [wie Anm. 10], S. 389.

26 In der Vorrede zum *Oedipus Aegyptiacus* nennt sich Schott »Auctoris in re Literaria Socius«. Vgl. Caspar Schott: Benevolo Lectori, in: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus. Hoc est universalis hieroglyphicae veterum doctrinae temporum iniuria abolitae instauratio* […], Rom 1652, tom. 1, o. P.

und Verbreitung von Kirchers Werken im deutschsprachigen Raum.[27] Im Winter 1655 schilderte er in einem Brief an Kircher die besondere Wertschätzung, welche dieser im Mainzer Jesuitennoviziat genieße: »Alle Patres unserer Provinz schätzen und lieben Euch, vor allem unser Provinzial, dieser wünscht, dass ich Eure Sammlung beschreibe und drucken lasse«.[28]

Wie aus Schotts Nachricht hervorgeht, beschäftigte der Gedanke, eine Beschreibung des Museums anzufertigen, nicht nur Kircher in Rom, sondern auch Jesuiten in der oberrheinischen Provinz. Einen entsprechenden Auftrag zur Museumsbeschreibung richtete Kircher 1656 an den Jesuiten Valentin Stansel mit der Bitte, sie nach Fertigstellung an Schott nach Würzburg zu senden. Der aus Mähren stammende Astronom und Gelehrte Stansel hielt sich zu dieser Zeit für mehrere Monate am Collegium Romanum auf, bevor er über Lissabon nach Brasilien weiterreiste.[29] Während dieser Zeit arbeitete er als Assistent Kirchers – Schott bezeichnet ihn als seinen Nachfolger.[30] Ein Brief Schotts aus dem Herbst 1656 lässt erahnen, dass Stansels Mithilfe das Vorhaben keineswegs beschleunigte. Schott erkundigte sich nach dem Stand der Arbeiten und bat um eine baldige Zusendung der Aufzeichnungen. Darüber hinaus informierte er Kircher, dass er die angekündigte Beschreibung in Frankfurt am Main drucken lassen wolle und auch gedenke, wesentliche Teile davon in seine *Magia Universalis* aufzunehmen.[31] Da einen Monat später das erwartete Manuskript noch immer nicht bei Schott eingetroffen war, fragte dieser abermals bei Kircher nach und bat ihn, dass er sich doch persönlich Zeit nehmen möge, um eine kurze Beschreibung seiner *Galleria* zu verfassen.[32] Ein Antwortschreiben von Kircher ist nicht bekannt, doch in Kirchers Korrespondenz hat sich eine von seiner Hand stammende Beschreibung des ›Delphischen Orakels‹ erhalten, die de Sepibus wörtlich ins *Musaeum Celeberrimum* übertrug (S. 60–61). Dieser handschriftliche Entwurf gibt einen Hinweis darauf, dass Kircher an der inhaltlichen Konzeption des *Musaeum Celeberrimum* beteiligt war.[33] Von Valentin Stansel hingegen hat die Forschung bisher keine Briefe gefunden, die von dieser Publikation handeln. Stützt man

27 Zur Rolle Schotts als Agent des Kircher'schen Wissens nördlich der Alpen siehe Tina Asmussen: *Scientia Kircheriana. Die Fabrikation des Wissens bei Athanasius Kircher*. Affalterbach 2016, S. 77 ff.

28 »Tutti li Padri di q[uest]a nostro Provincio stimano et amano V.a R.a principalmente il nostro Provinciale, il quale vorebbe che io discrivessi e stampassi la Galeria di V.a R.a […].« Caspar Schott an Athanasius Kircher, Mainz, o. J., [Dez. 1655], APUG 567, 52rv.

29 Zu Valentin Stansel siehe Carlos Ziller Camenietzki: »Baroque Science between the Old and the New World«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [Anm. 2], S. 311–328; Keenan Philip C.: »The Observations of Comets by Valantine Stansel, a Seventeenth Century Missionary in Brazil«, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu* 62.4 (1993), S. 319–330.

30 Caspar Schott: *Magia Universalis Naturae et Artis. Pars III. & IV. in IX. libros digesta […] Thaumaturgus Mathematicus*. Würzburg 1658, S. 521.

31 »Quid tam altum silentium P. Valentini R. V.a socij? num agrebat? num discessit? num scribere non vacat? Exspecto avidissimè Musaeum Kircherianum ab ipso descriptum, statimq[ue] figuris aereis exornatù curato iterum Francoforti imprimi. Quaeso, si fieri potest, mittatur mihi exemplar unum saltem manuscriptum, si nondum est impressum. Non solùm separatim edi curabo, sed etiam Magia sive Universali inseram, quà in tanta librorum mihi utilium inopia ballè procedit.« Caspar Schott an Athanasius Kircher, Würzburg, 16. September 1656. APUG 561, f. 275r.

32 Caspar Schott an Athanasius Kircher, Würzburg, 21. Oktober 1656. APUG 561, f. 291r.

33 *De Oraculo Delphico*, Entwurf von Kirchers Hand, o. O. u. o. J., APUG, 556, fol. 236r. Siehe dazu Michael John Gorman und Nick Wilding: »Kircher e la cultura barocca delle macchine«, in: Lo Sardo, *Museo del mondo* [wie Anm. 3], S. 217–237, hier S. 22.

sich auf die Bemerkungen in Schotts Briefen, scheint außer der Beschreibung und der zugehörigen Zeichnung eines Perpetuum Mobile nie etwas von Stansel in Würzburg angekommen zu sein.[34] Die in den Briefen enthaltenen Informationen über das Publikationsvorhaben lassen vermuten, dass Stansel während seines Aufenthaltes in Rom erkrankt war. Schott jedenfalls äußert im Januar 1657 seine Freude über die Genesung seines Ordensbruders.[35] Ob jedoch die Erkrankung für die Verzögerung des Projekts verantwortlich war, bleibt unklar. Dem Informationsaustausch und dem Fortschritt des Projekts mindestens ebenso abträglich war sicherlich auch die Pestepidemie in Rom vom Frühling 1656 bis zur Mitte 1657. Die Jesuiten verhängten zeitweilig gar eine Ein- und Ausgangssperre für das Collegium Romanum.[36]

Obwohl das Vorhaben unter Stansel stagnierte, sind in Schotts Publikationen zahlreiche Beschreibungen und Darstellungen von Objekten aus Kirchers Sammlung zu finden, teilweise ergänzt durch Schilderungen verschiedener Begebenheiten, die sich im Museum zugetragen haben sollen. Sie stammen überwiegend aus Schotts Zeit als Kirchers Assistent. Besonders hervorzuheben ist diesbezüglich Schotts Publikation *Mechanica Hydraulico-Pneumatica* (1657), die er bereits in Rom verfasst hatte und zwei Jahre später in Würzburg drucken ließ. Im Vorwort hebt der Autor hervor, dass er eine Vielzahl von Exponaten aus dem ›Museum Kircherianum‹ in Wort und Bild beschreibe und kündigt in diesem Zusammenhang auch die in Kürze erscheinende Museumsbeschreibung an. Des Weiteren preist er das Museum als einen Ort, den Wissbegierige aus allen Teilen der Welt aufsuchten, um Beschaffenheit und Funktionsweisen der Maschinen vorgeführt zu bekommen:

> Es gibt in dem so berühmten und viel besuchten Museum (welches wir in Kürze im Druck veröffentlichen werden) des oben genannten hochgelehrten Autors [Kircher] eine große Fülle von hydraulischen und pneumatischen Maschinen, die mit größter Freude anzusehen und zu bewundern sind. Aus allen Teilen der Stadt und des Erdkreises eilen Leute herbei, gewöhnliches Volk, Fürsten und Gelehrte, begierig die Konstruktionsweise dieser Maschinen und die Ursachen der maschinellen Bewegungen zu erfahren. Damit ich all diesen Wünschen gerecht werde, habe ich es in einem knappen Werk in Angriff genommen, die Gestalt und gleichsam die Anatomie aller Maschinen des besagten Museums darzulegen oder an anderer Stelle schon vom Autor vorgenommene Beschreibungen aufzugreifen.[37]

34 »Ho ricevuto la lettera del P. Stansel […] mi lo saluti e li ringratij per la figura del moto perpetuo. Scriverò à quel signore in Ferrara, per havere il discorso sopra detto moto, e metterò il mio giuditio nella Magia Mechanica ò nella Hydrotechnica.« Caspar Schott an Athanasius Kircher, Würzburg, 16. Juni 1657. APUG 567, f. 45rv.

35 »Gaudeo Patrem Stansel convalicisse, et iam revidere Museum Kircherurum, quod avidissimè exspecto, et omnem adhibebo operam, et citò bene; et si licebit, auctè imprimatur.« Caspar Schott an Athanasius Kircher, 6. Januar 1657. APUG 561, f. 293rv.

36 Martha Baldwin: »Reverie in Time of Plague: Athanasius Kircher and the Plaque Epidemic of 1656«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [wie Anm. 2], S. 63–78.

37 »Est in supradicti Doctissimi Auctoris Museo sanè celeberrimo, frequentatissimóque (quod brevi typis evulgabimus) non exiqua Hydraulicarum ac Pneumaticarum Machinarum copia, quas summâ animi voluptate spectant atque miranturij, que ex omnibus Urbis et Orbis partibus ad ipsum visendum accurrunt Viri Principes ac Literati, avideque scire desiderunt, & Machinarum constructarum rationes, & machnalium motionum causas. Horum desiderio ut satisfacerem, omnium dicti Musei

Weitere Informationen über das Museum und seine Bestände finden sich in der bereits erwähnten mehrbändigen *Magia Universalis* (1657–1659). Von einer baldigen Veröffentlichung des Museumskataloges ist dort aber nichts mehr zu lesen. Schott hat jedoch im dritten Band Stansels Darstellung des Perpetuum Mobile wiedergegeben und widmet dem Objekt eine ausführliche Besprechung.[38]

Als Schott am 22. Mai 1666 starb, fanden auch seine Bemühungen um die Museumsbeschreibung ein Ende. Bis 1671 wird das Projekt nicht mehr erwähnt, weder in der Korrespondenz noch in den Verzeichnissen der gedruckten und geplanten Bücher Kirchers, die bisweilen in dessen Publikationen eingebunden waren oder als Einblattdrucke in der *respublica literaria* zirkulierten (siehe II.7 Schriftenverzeichnis).

Erst für das Jahr 1672 wird das Thema wieder fassbar. Die Wiederaufnahme des Projekts stand in Zusammenhang mit einer für das reale Museum in Rom einschneidenden Veränderung. Im Zuge von Umbauarbeiten zur Vergrößerung der Ordensbibliothek im Collegium Romanum und um von dort einen direkten Zugang zum Chor von Il Gesù zu erhalten, wurde das Museum in einen kleineren Raum verlegt.[39] Dass dieser Raumwechsel mit einem Prestigeverlust einherging, wird an den Führungen durch das Kollegium erkennbar. Wurden die Besucher des Kollegs stets auch durch die Bibliothek, die Pharmazie und seit 1651 durch die *Galleria* des Paters Kircher geführt, so wird dieser letzte Programmpunkt seit den 1670er Jahren nicht mehr erwähnt.[40]

Kircher reagierte im Mai 1672 mit einem Beschwerdebrief an die Ordensleitung auf diese Verlegung. Darin äußert er seinen Unmut und erwähnt, dass die von seinem deutschen Assistenten (*Patrem Assistentem Germaniae*) verfasste Beschreibung des Museums unmittelbar vor der Ferstigstellung stünde.[41] Den Namen dieses Assistenten nennt er jedoch nicht. Kircher könnte mit seinen erneuten Bemühungen um die Museumsbeschreibung die Intention verfolgt haben, das Renommee seines Museums durch den Druck auch ordensintern zu stabilisieren bzw. nunmehr zu erneuern. Berühmte Sammler hatten seit dem Ende des 16. Jahrhunderts Kataloge veröffentlicht und damit einen Markt für derartige Publikationen geschaffen (siehe I.5 Sammlungskataloge). Auch aus Kirchers nächsten Umgebung hatten Sammlungen diese mediale Transformation vom Museum ins gedruckte Buch bereits erfolgreich vorgemacht: In Rom ließen Vincenzo Guistiani, ebenso wie die Familien Barberini und Pamphili Beschreibungen ihrer Antikensammlungen anfertigen.[42]

Machinarum fabricam & quasi anatomiam edocere, aut alicubi jam ab ipso Auctore edoctam enarrare, brevi opuscolo agressus sum.« Caspar Schott: *Mechanica Hydraulico-Pneumatica*. Würzburg 1657, Praeloquium ad Lectorem, S. 3.

38 Schott: *Magia Universalis* [wie Anm. 30], S. 521–530.

39 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 95.

40 Diese Angaben über Besucherrundgänge basieren auf einem anonymen Manuskript, welches sich im Archiv der Pontifica Università di Roma befindet [APUG 142]. Es listet alle repräsentativen Besuche des Kollegs seit seiner Gründungszeit auf. Darin wird eine große Anzahl von Besuchen illustrer Persönlichkeiten beschrieben, die durch das pharmazeutische Laboratorium, die Bibliothek und ab 1651 auch durch Kirchers Museum geführt wurden. Vgl. Ricardo Garcia Villoslada: *Storia del Collegium Romanum*. Roma 1954.

41 Athanasius Kircher an General Giovanni Paolo Oliva, Rom, 5. Mai 1672. Vgl. Bartolà: »Alle Origini del Museo« [wie Anm. 9], S. 332.

42 *Galleria Giustiniana del Machese Vincenzo Giustiniani*. 2 Bde. Rom o. J. [ca. 1640]; Hieronymus Tetius: *Aedes Barberinae ad Quirinalem*. Rom 1642; Giovanni Giacomo de Rossi u. a.: *Villa Pamphi-*

Erst zu dem Zeitpunkt, als die projektierte Publikation erneut an Aktualität gewann, werden weitere Details über die Produktionsumstände greifbar. Als Drucker und Verleger der Publikation fungierte die Offizin von Johannes Janssonius und Elizeus Weyerstraet in Amsterdam. 1661 hatte Kircher mit dem Verlagshaus einen Vertrag über die exklusiven Druckrechte aller bisher erschienenen und noch zu erwartenden Werke geschlossen.[43] Kircher verpflichtete sich, die noch in Rom vorhandenen Publikationen mitsamt den zugehörigen Kupferplatten, Holzstichen und Typen nach Amsterdam zu senden (siehe I.7 Grafische Ausstattung).[44] Seit dem Vertragsabschluss erschienen alle großen Publikationen Kirchers im Folioformat in der Amsterdamer Offizin. In einem Brief an Johannes van Waesberghe, den Schwiegersohn und Erben Janssonius', den er zwei Tage nach seinem Beschwerdebrief an die Ordensleitung verfasste, erwähnt er beiläufig auch den Museumskatalog. Im betreffenden Abschnitt kündigt er seine neuesten Publikationen an, darunter auch die von Georg de Sepibus verfasste Museumsbeschreibung.[45] Auch in einem 1675 datierten Verzeichnis von Kirchers Publikationen taucht das Werk nun wieder auf, mit dem Vermerk, dass es sich bereits im Druck befände: »Opera, jam praelo parata sequuntur […] Musei Collegii Romani, à P. Ath. Kirchero instituti, descriptio exactissima per Georgium de Sepibus Valesium Mathematicum, & Authoris in machinis conficiendis, executorem peracta, 1675«.[46] Auch unterließ es Kircher nicht, seine Korrespondenzpartner auf das baldige Erscheinen aufmerksam zu machen.[47] Dass 1675 der Katalog zumindest als druckbereites Manuskript bereits vorlag, ist auch einer Bemerkung im *Musaeum Celeberrimum* selbst zu entnehmen. Im vierten

lia eiusque Palatium cum suis Prospectibus, Statuae, Fontes, Plantarum viarumque Ordines. Rom o. J. [zwischen 1650–1675].

43 Nach Johannes Janssonius' Tod übernahm dessen Schwiegersohn Johannes van Waesberghe 1664 die Offizin und damit auch die Rechte an Kirchers Werken. Vgl. Isabelle Henriette van Eeghen: *De Amsterdamse boekhandel, 1680–1725*. 5 Bde. Amsterdam 1962–1978, Bd. 4, S. 160 f.

44 In Kirchers Korrespondenz findet sich ein Briefwechsel mit den Verlegern, in dem die finanziellen Details besprochen werden. Vgl. Johann Janssonius und Eliseus Weyerstraet an Athanasius Kircher, Amsterdam, 28. Juli 1661 (Kopie in Kirchers Handschrift mit dem Titel: »Estratto delle lettre di Sig. Jansonio ed Eliseo Wegenstraed Mercanti de libri in Amsterdam intorno la vendita de libri del P. Atha. Kircher«). APUG 563, f. 244rv). Das Antwortschreiben von Kircher datiert vom 27. August 1661. APUG 563, f. 265rv.

45 »Restant duo alia opera, quae iam quasi parata habeo; quorum prius inscribitur: Ars analogica […] Alterum inscribitur; Physiologia Kircheriana, in qua traduntur experimenta in omni genere reru[m] naturalium, a 30 annis ab authore facta. quod haud dubie non ingrata futurum confido hoc praesertim tempore. quo experimentalis philosophia tantopere floret. in omnibus (?) Academijs Europae; continet autem plura quam 300 experimenta in rerum naturalium classes dispartite. quibus omnibusq[ue] accidet descriptio Musei Kircheriani, a d[omi]no Georgio de Sepibus Vallesio, strinectim(?) descripti.« Athanasius Kircher an Johannes Janssonius van Waesberghe, Rom, 7. Mai 1672. APUG 565, 15rv.

46 Athanasius Kircher: *Arca Noë in Tres Libros Digesta*. Amsterdam 1675, S. 256.

47 Hieronymus Ambrosius Langenmantel (Hrsg.): *Fasciculus Epistolarum Adm. R. P. Athanasii Kircheri Soc. Jesu*. Augsburg 1684, S. 67 (Rom, 29. März 1676, in:) u. S. 72 (Rom, 9. Juli 1676). Daneben finden sich in Langenmantels Briefedition noch weitere Verweise auf den Katalog: »Opera, quae prae manibus habet;[…] Tertia est Musaei Kircheriani in Collegium Romanum Descriptio, per D. Georgium de Saepibus, mechanico meo, in constuendis machinis curiosis pro dicto Musaeo; est Opus ab omnibus desideratissimum«. Ebd., S. 74 (undatiert); »Secundum Opusculum iam sub praelo sudat, & continet, Musaei Kircheriani in Collegio Romno universalem descriptionem«. Ebd., S. 80 (Rom, 26. Februar 1678). Anfang 1679 gab Kircher das Erscheinen des Katalogs bekannt: »Quantum postea ad

Kapitel des ersten Teils, das von den Bildern und Gemälden im Museum handelt, erwähnt de Sepibus ein aus dem Türkenkrieg 1663/1664 stammendes Geschenk des kaiserlichen Feldherren Raimondo Montecuccioli, ein Schild und ein Speer, beide reich mit Edelsteinen, Gold und Silber besetzt. Diese seien Kircher »in diesem Jahr« (hoc anno) übermittelt worden.[48] Um welches Jahr es sich handelt, geht wiederum aus der erhaltenen Korrespondenz Kirchers hervor: Es findet sich dort der von Montecuccioli verfasste Begleitbrief zur Schenkung, datiert auf den 18. Februar 1674. Ebenso existiert der Entwurf von Kirchers Antwortschreiben vom 18. Juni 1675, in welchem sich Kircher für die Objekte bedankt und dem Feldherrn als Gegengabe ein Exemplar seiner gerade gedruckten *Arca Noe* (1675) offeriert.[49]
Als 1678 – und nicht 1675, wie im Schriftenverzeichnis *Arca Noë* vermerkt – nun endlich das lange angekündigte und noch länger geplante Buch erschien, war Kircher bereits nicht mehr in der Lage, sein Museum selbst zu unterhalten, geschweige denn Besucher zu empfangen. Weit mehr als eine Beschreibung der realen Verhältnisse, stellte de Sepibus' Publikation nunmehr eine Gedenkschrift dar, eine Erinnerung an die Blütezeit des Museums und seines Kustos. An der Entscheidung der Ordensleitung über die Verlegung des Museums änderte sich jedoch auch nach der Veröffentlichung des Katalogs nichts.

I.2 Autorschaft

Angesichts der problematischen Entstehungsgeschichte des *Musaeum Celeberrimum* drängt sich unweigerlich die Frage auf: Wer ist eigentlich der Autor dieses Buches? Das Titelblatt gibt verschiedene Hinweise auf die Urheberschaft (siehe II.2 Titelei). Kernbestände des Museums im Jesuitenkolleg stammten aus einem Legat des römischen Patriziers Alfonso Donnini. Kircher firmiert hier lediglich als derjenige, der diese Sammlung um »neue und seltene Entdeckungen« bereicherte, um »wunderbare Geschenke zahlreicher Fürsten« ergänzte und »mit Maschinen« ausrüstete. An dritter Stelle rangiert schließlich der »Maschinenbauer« (*in Machinis concinnandis Executor*) Georg de Sepibus, als derjenige, der das Museums als gedrucktes Buch der Öffentlichkeit vorlegt (*exponit*). Sammlung und Sammlungskatalog verdanken sich mit anderen Worten mehreren Köpfen und vielen Händen. Bei der Komposition des *Musaeum Celeberrimum* dürfte insgesamt aber de Sepibus die Hauptverantwortung getragen haben.

Musaum Kircherianum, illud iam dudum luci publicae patuisse Jansonius mihi significat; imò complura ejus exemplaria quotidiè exspecto non sine desiderio.« Ebd., S. 88 (Rom, 14. Januar 1679).

48 »Acessit & hoc Anno Excellentissimi Herois Montecuculi Cæsarei exercitus Generalissimi donum; videlicet Scutum & Framea Turcis erepta, pretiosis utrumque lapidibus, nec non Auro & Argento obsitum, quo Musæum Kircherianum exornatum voluit, ad perenne obtentæ contra eos victoriæ monumentum« (S. 7).

49 Raimondo Montecuccioli an Athanasius Kircher, Wien, 18. Februar 1674. APUG 565, f. 043r; Athanasius Kircher an Raimondo Montecuccioli (Entwurf), Rom, 18. Juni 1675. APUG 566, f. 230r. Auch der Umstand, dass das Schriftenverzeichnis am Ende des *Musaeum Celeberrimum* nur Drucke bis einschließlich 1674 aufzählt, spricht für den Abschluss des Manuskripts in diesem Jahr (siehe II.7 Schriftenverzeichnis), was überdies mit dem Zeitpunkt der Rückkehr Georg de Sepibus' in seine Heimat korrespondiert (siehe I.3 Georgius de Sepibus, Valesius).

Dieser Befund bietet Anlass danach zu fragen, wie Autorschaft für die enzyklopädische Wissenskultur des Barock im Allgemeinen und bei Kircher im Speziellen angemessen zu denken sei. Die Vorstellung eines allwissenden und alleine schreibenden Wissenschaftleringeniums mit Anspruch auf Exklusivität und Originalität von Wissen ist historisch betrachtet recht jung. Sie entstammt dem 19. Jahrhundert, jedoch nicht eigentlich seiner Geschichte, sondern seiner Geschichtsschreibung. So vertraut die Vorstellung uns auch scheinen mag, solitäre Autorschaft war immer eine Fiktion und eignet sich deswegen als Modell historischer Analysen kaum.[50] Mit Ausnahme antiker Autoritäten wurde in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur, was für eine klare Bestimmung individueller Leistung ja notwendig gewesen wäre, häufig nicht deklariert, woher bestimmte Ideen, Vorstellung und Thesen stammten oder auf wessen Schultern der Zwerg stand, unter dessen Name ein Werk im Druck erschien. Kompilieren und Kombinieren bestehenden Wissens waren anerkannte Praktiken humanistischer Gelehrtenkultur, durch die sich eigene und fremde Erkenntnisse in Traditionswissen einschrieben, ohne dass hierfür eigens Einzelverweise anzubringen waren.[51] So ist auch und gerade in Kirchers Werken kaum ausgewiesen, ob ein Gedanke von Platon, Thomas von Aquin oder Kircher selbst stammte. Häufig genug war es nicht Kircher. Ebenso wenig ist es möglich, den Anteil von Kirchers Assistenten an dem unter Kirchers Namen publiziertem Wissen im Einzelnen zu bestimmen (siehe I.4 Werkstatt Kircher). An dem Wenigen, was wir über sie wissen, deutet sich aber immerhin an, dass Wissen nicht einem einzelnen Ingenium allein geschuldet war. »Kircher« war auch ein Labor und eine Wissens-Werkstatt, deren kollaborative Kompilations- und Forschungsergebnisse meist exklusiv unter dem Namen ihres Leiters publiziert wurden.[52] Insofern stellt das *Musaeum*

50 Gerade die anhaltende Vertrautheit mit dieser Vorstellung täuscht über ihren fiktionalen Charakter hinweg. Dabei enstpricht sie auch heutigen Verhältnissen in Forschung und Wissenschaft kaum. Diese nähern sich, wenn sie sich überhaupt je davon entfernt haben, eher wieder ›barocken Verhältnissen‹ an: Forschungsresultate werden – zumindest in den sogenannten *hard sciences* – arbeitsteilig in Labors erzielt und in Co-Autorschaft publiziert. Dabei folgt die (sichtbare) Präsentation der Urheberschaft meist den herkömmlichen Regeln akademischer Hierarchien: *professors first*. Während der individuelle Anteil am Erkenntnisgewinn unter solchen Verhältnissen schwer zu bemessen ist, halten die Formen der Wissenspräsentation die Imagination individueller Autorschaft für den ›Fortschritt‹ in den Wissenschaften aufrecht. Es ist deswegen hilfreich, zwischen historischer Autorschaft und impliziter Autorschaft als einer textimmanent konstruierten Urheberschaft zu unterscheiden. Sowohl bei Kircher wie in modernen Labors sind historische und implizite Autorschaft nicht identisch.

51 Anthony Grafton hat darauf hingewiesen, dass es sich dabei aber nicht um ein Forschungsproblem, sondern vielmehr um ein Stilproblem handelt, das um 1700 eine Form fand, die seit dem 19. Jahrhundert zu allgemeiner Anerkennung, ja zum Inbegriff von Wissenschaftlichkeit in all ihren positiven wie negativen Konnotation wurde: die Fussnote. Vgl. Anthony Grafton: *Die tragischen Ursprünge der deutschen Fußnote*. Übers. v. H. Jochen Bussmann. Berlin 1995, S. 190.

52 Laurent Pinon kommt bei seiner Analyse von Ulisse Aldrovandis *Ornithologia* zu einem vergleichbaren Schluss. Der umfassende Anspruch habe aus dem Vorhaben in einem doppelten Sinn »une œuvre largement collective« gemacht. Sowohl als Sammlung von traditionellem Buchwissen und eigenen Erfahrungen, wie auch als Gemeinschaftswerk Aldrovandis und seiner Assistenten und Gehilfen ist es als kollektiv zu bezeichnen. Dieses Vorgehen kann möglicherweise für wissenschaftliche Grossprojekte der Frühen Nuezeit wie diejenigen des Naturforschers aus Bologna gelten. Autorschaft wäre somit vor allem auf die Konzeption und Organisation der Daten und Information sowie ihrer Verarbeitung zu verstehen, weniger als deren originäre Hervorbringung. Laurent Pinon: »Entre compilation et observation. L'écriture de *l'Ornithologie* d'Ulisse Aldrovandi«, in: *Genesis. Revue internationale de critique génétique* 20 (2003), S. 53–69.

Celeberrimum in Kirchers Gesamtœuvre eine Ausnahme dar: Seine transpersonale historische Autorschaft kann nicht nur erahnt werden, sondern das gedruckte Werk lässt diese auf seinem Titelblatt selbst sichtbar werden.

Dennoch bleibt das *Musaeum Celeberrimum* ein ›echter‹ und ›ganzer‹ Kircher. Der Pater verschwindet als impliziter Autor nicht vollständig – im Gegenteil. Der Eindruck, die weit ausgreifenden Wissensbestände seien letztlich doch alle dem genialen Kopf Kirchers entsprungen oder zumindest in diesem vereint gewesen, hält sich bei der Lektüre des *Musaeum Celeberrimum* beharrlich – was zweifellos beabsichtigt war. Der Eindruck ist nicht nur einer modernen Erwartungshaltung oder Projektion geschuldet, sondern auch den erfolgreichen Bemühungen Kirchers um sein wissenschaftliches *self-fashioning*, die sich als Textstrategien im Buch wiederholt niedergeschlagen haben. Mag in Kirchers Werkstatt Wissen auch entstanden, aufbereitet und ins gedruckte Buch gebracht worden sein, neigte die Präsentation dieses Wissens bereits im 17. Jahrhundert demonstrativ zur Konstruktion einer ›impliziten Autorschaft‹, die mit dem historischen Autor eben nicht identisch war.

Das gedruckte Buch führt in immer neuen Konstellationen diese implizite Autorschaft vor. In seiner Widmungsrede an Johann Marcus Georg von Clary-Aldringen wiederholt Kircher diese ›Arbeitsteilung‹, ohne darüber jedoch die feinen Unterschiede zu vergessen: de Sepibus habe die Sammlungsbeschreibung auf »seine Anordnung« (*meo iussu*) hin verfasst.[53] Findet die historische Autorschaft hier zumindest noch eine Erwähnung, verschwindet sie an anderer Stelle hinter dem impliziten Autor vollständig. In Kupfertitel, Vorrede, Autorporträt und Schriftenverzeichnis erscheint Athanasius Kircher in Bild und Text als alleiniger Autor, Sammlungskustos und Wissenshüter. Die Konstruktion einer impliziten Autorschaft findet aber nicht nur in Bild und Text statt, sondern ebenso im Objekt des gedruckten Buches selbst. Denn auch die Ausstattung des *Musaeum Celeberrimum* leistet einen wesentlichen Beitrag dazu, dass sich dieser Eindruck bis heute hält. Wie seine berühmten Hauptwerke ebenfalls im Folioformat gedruckt, erschien der Band 1678 nicht nur bei Kirchers ›Hausverlag‹ Janssonius & van Waesberghe in Amsterdam, sondern bediente sich ausgiebig bei Bildvorlagen und Druckstöcken früherer Werke Kirchers (siehe I.7 Grafische Ausstattung).

Das *Musaeum Celeberrimum* konstruiert eine implizite Autorschaft: Athanasius Kircher. Diese darf jedoch nicht mit einer Urheberschaft im Sinne individueller Denkleistung oder wissenschaftlicher Entdeckungen eines einzelnen Gelehrten oder gar originellen Wissens gleichgesetzt werden. Es handelt sich vielmehr um eine im Text entworfene Autorschaft, die auf der Präsentationsebene von Wissen eine exklusive Urheberschaft behauptet. In verschiedenen Text- und Bildkonstellationen, im Layout und der gesamten

53 Es ist kein Zufall, dass Kirchers vermeintliche Urheberschaft gerade in der Widmung betont wird. Gegenüber dem ersten Empfänger des Werkes tritt Kircher explizit als Begründer des Museums auf (*a me exstructum*), während de Sepibus als dessen Beschreiber bezeichnet wird (*a Georgio de Sepibus descriptum*). In der Vorrede an den Leser hingegen tritt de Sepibus als Verfasser des Werkes auf und adressiert das allgemeine Lesepublikum in der ersten Person Singular (*ad illius periochen describendam non cessi*). Dem ersten Empfänger ist die textimmanente Konstruktion eines impliziten Autors die symbolische Währung, in der er für seine – zu vermutende – finanzielle Beteiligung an den Herstellungskosten des Buches seinerseits vergütet wird. Der symbolische Tausch erfolgt überzeugender zwischen Mäzen und Genie als zwischen Geldgeber und einer vielköpfigen Wissens-Werkstatt.

Ausstattung des Druckwerkes tritt dem Leser Kircher als Protagonist, Autor, ja als Verkörperung von ›Theatrum Kircherianum‹ und *Musaeum Celeberrimum* entgegen.
Autorschaft ist augenscheinlich ein Konzept, das für wissenshistorische Fragen nur nutzbringend verwendet werden kann, wenn es eingebettet in die kulturellen Kontexte der Wissensgenese untersucht wird. Für das *Musaeum Celeberrimum* bestanden diese Kontexte in der Denk-, Schreib- und Informationswerkstatt Kirchers, in der weder der ›reine Geist des Wissens‹ wehte, noch ein einsamer Gelehrter Wissen entwickelte, niederschrieb und in gedruckten Büchern publizierte. Vielmehr war die hier betriebene Wissensproduktion und verarbeitung nachhaltig geprägt von Patronage, von (meist unerwähnt gebliebener) Ko-Autorschaft, von Kompilation und Transformation des Wissens, vom Prinzip von *publish or perish*, von der ordensinternen Zensur, vom Buchmarkt, von *brands* und *labels*. Gerade weil sich all diese Aspekte bereits für die Wissenskultur des 17. Jahrhunderts nachweisen lassen, gilt es aber auch festzuhalten, dass es sich in den Augen der für diese Wissenschaft Verantwortlichen offensichtlich anbot, ›Theatrum Kircherianum‹ und *Musaeum Celeberrimum* dennoch mehrheitlich als Leistung des gelehrten Paters auszugeben. Die historische Dekonstruktion einer modernen Vorstellung von Autorschaft sieht sich im *Musaeum Celeberrimum* mit anderen Worten bereits den anhaltenden Bemühungen gegenüber, ebendiese Autorschaft erst eigentlich zu konstruieren. Mag diese auch implizit oder gar nur fiktiv sein, gehört sie dennoch als solche zur Geschichte und schlägt sich bis heute wirkmächtig auf Vorstellung und Verständnis von Gelehrsamkeit und Wissenschaft nieder.

I.3 Georgius de Sepibus, Valesius

Georg de Sepibus ist der Forschung vornehmlich als Verfasser des *Musaeum Celeberrimum* bekannt – als solcher wird er auf dem Titelblatt des prachtvollen Buches bezeichnet. Darüber hinaus wurde über ihn bisher nur wenig in Erfahrung gebracht. Aus der umfassenden Korrespondenz Kirchers hat die jüngere Forschung einige neue Hinweise zutage gefördert, die aber nicht ausreichen, eine auch nur rudimentäre Vorstellung von Herkunft und Werdegang de Sepibus' zu liefern.[54] In Kirchers Briefwechsel wird er nur für die Jahre zwischen 1668 und 1674 erwähnt. Doch weder die Zusammenarbeit mit Kircher und damit verbunden seine Anwesenheit in Rom noch seine Nennung als (Mit-) Verfasser des *Musaeum Celeberrimum* tragen dazu bei, weitere Aufschlüsse über de Sepibus zu liefern. Dass bisher meist nur diese Episode aus seinem Leben untersucht wurde, hat entscheidenden Anteil daran, dass er lange als »enigmatic figure« galt, die in den Ordensarchiven beinahe unsichtbar sei, wie Nick Wilding angemerkt hat.[55]
Richtet man den Blick über die Jahre um 1670, über den Kontext des Kircher'schen Museums in Rom und schließlich über die Drucklegung des *Musaeum Celeberrimum* hinaus, lässt sich das bisher sehr unvollständige Bild um weitere Aspekte und Facetten

54 Nick Wilding: *Writing the Book of Nature. Natural Philosophy and Communication in Early Modern Europe*. PhD-Thesis, EUI Florence 2000 (unpubl.), S. 324–329. Wir danken Nick Wilding für die Überlassung des Manuskriptes. Siehe auch Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 103 f.

55 Wilding: *Writing the Book of Nature* [wie Anm. 54], S. 324.

ergänzen. Wie der Zusatz »Valesius« hinter seinem Namen auf dem Titelblatt vermerkt, liegt seine Herkunft im Wallis, in der heutigen Schweiz. Georg entstammte einer Familie, die sich nach einem Weiler in Goppisberg Zen Zünen nannte. Hieraus leitete sich im ausgehenden Mittelalter der latinisierte Name de Sepibus (*saepes* = Zaun) ab. Der älteste gesicherte Beleg, in dem die Familie erwähnt wird, stammt aus dem Jahr 1430. Der hier erwähnte Martin Zen Zünen aus Goppisberg wird auch im Jahrzeitenbrief der Familie von 1505 als Stammvater bezeichnet. Später siedelte die Familie auch in benachbarten Dörfern insbesondere in Grengiols und in Mörel, wo sie sich seit etwa 1500 sozial und politisch etablierte.[56]

Das Territorium der Gemeinde Mörel erstreckt sich entlang des rechten Rhoneufers zwischen dem Deischbach und der Massa. Seit dem 11. Jahrhundert war Mörel als Grafschaft Teil der savoyischen Herrschaft, bevor sie im 13. Jahrhundert als Lehen an die Bischöfe von Sitten überging. Bischof Boniface de Challant († 1308) machte daraus schließlich ein Meiertum und betraute 1301 erstmals einen Nichtadeligen mit dessen Verwaltung. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts schließlich wird Mörel in den Quellen als Zenden (*decima*) erwähnt, womit die territoriale Unterteilung des Wallis gemeint war, die bis zum Ende des Ancien Régime Bestand hatte. Das ist hier deswegen von Interesse, weil der Aufstieg der Familie de Sepibus mit der Ausbildung dieser lokalen Herrschafts- und Verwaltungsstrukturen eng verbunden war. Bereits die erstmalige Erwähnung der Familie steht in diesem Zusammenhang. Als der Weiler Goppisberg 1430 das Weibelamt erwarb, wurde es mit Martin Zen Zünen besetzt. In der Folge standen verschiedene Familienangehörige wiederholt als Weibel und Boten in bischöflichen Diensten. Der Großvater unseres Autors wurde 1591 als erstes Familienmitglied Meier von Mörel und Grengiols sowie Bote auf dem Walliser Landrat. Dessen Sohn, Peter de Sepibus, besetzte 1630 bis 1635 das Amt eines Zendenhauptmanns, das als Erbamt an die Familie überging, deren Angehörige es bis 1798 innehatten.[57]

Am 10. August 1631 wurde Georg de Sepibus als Sohn des Peter de Sepibus und der Madeleine Bodenmann in Mörel geboren, wie dem Taufbuch der Gemeinde zu entnehmen ist.[58] Aus den überlieferten Quellen ist über seine Kindheit und Jugend nichts weiter in Erfahrung zu bringen, außer dass er mindestens einen, wahrscheinlich älteren Bruder hatte, der denselben Taufnamen trug wie sein Vater. 1646 ist Georg als Siebzehnjähriger im Schülerverzeichnis des Jesuitenkollegs Sankt Michael in Fribourg verzeichnet und am 7. Juni 1653 schrieb er sich gemäß Matrikel in der theologischen Fakultät der Universität Salzburg ein.[59] 1622 war das von Benediktinern geleitete Gymnasium durch Kaiser Ferdinand II. zur Universität erhoben und drei Jahre später mit einem päpstlichen Privileg Urbans VIII. ausgestattet worden. Die Trägerschaft lag jedoch

56 Bernard Truffer: »Sepibus, de«, in: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hrsg.): *Historisches Lexikon der Schweiz*. Basel 2012, Bd. 11, S. 445–446. http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D23 601.php [letzter Zugriff am 21. 6. 2016].

57 Arthur Fibicher: »Mörel«, in: Stiftung Historisches Lexikon der Schweiz (Hrsg.): *Historisches Lexikon der Schweiz*. Basel 2009, Bd. 8, S. 721–722. http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D2754.php [letzter Zugriff am 21. 6. 2016].

58 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, 1er registre des baptêmes, S. 67.

59 Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg, L 294, fol. 138^{v}. Virgil Redlich (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Salzburg 1639–1810*. Salzburg 1933, Bd. 1, S. 42, Nr. 2066 (Jahr 1653): »Jun 7. Georg. de Sepibus Morgiensis Vallesianus. Theol.«

weiterhin beim Benediktinerorden.[60] Als Georg de Sepibus in Salzburg studierte, wurden dort neben theologischen auch philosophische und medizinische Vorlesungen gehalten. Schließlich bezeugt ein weiteres Dokument, dass Georg 1663 am Mailänder Jesuitenkolleg studierte.[61] Genauere Angaben zur Ausrichtung seiner Studien ließen sich bislang nicht auffinden. Gleichwohl trug die Ausbildung erheblich zum Sozialprestige bei, das de Sepibus in seiner Heimat genoss. In den schriftlichen Dokumenten des Walliser Staatsarchivs wird er – erstmals – 1662 als »venerabilis philosophus«, später wiederholt als »eruditus vir« bezeichnet.[62]

Keinerlei Hinweise hingegen erhalten wir darauf, wie Georg de Sepibus nach Rom und zu Athanasius Kircher gelangt ist. Auch seine im Auftrag Kirchers unternommene Reise nach Neapel zu Francesco Gizzio, die in der Korrespondenz des gelehrten Jesuiten bezeugt ist, lässt sich in den Walliser Quellen nicht nachweisen.[63] Es bleibt auch unklar, wie und wo Georg de Sepibus die technischen Kenntnisse und Fähigkeiten erworben hat, für die ihn das Titelblatt des *Musaeum Celeberrimum* explizit ausweist: »executor in machinis concinnandis«. Die Aufgaben, die de Sepibus in Kirchers Museum wahrnahm – Herstellung, Betrieb und Instandhaltung wissenschaftlicher Instrumente und Maschinen – entsprachen durchaus dem Status eines akademischen Gelehrten. Die barocke Wissenskultur achtete die praktische und experimentelle Umsetzung von Wissensbeständen keineswegs gering.[64] Gerade für Athanasius Kircher kam der Sichtbarmachung geheimer, verborgener und magischer Wissensbestände in der Vorführung mit solchen Maschinen eine herausragende Bedeutung zu.[65] Zahlreiche Besucher des Museums haben dies in Berichten festgehalten. Zauber und Überzeugungskraft Kircher'scher Wissensbestände ergaben sich gerade in seinem Museum auch aus Maschinenexperimenten und -vorführungen. ›Mechaniker‹ wie de Sepibus oder auch Caspar Schott gehörten also nicht einfach zum ›technischen Personal‹, sondern waren ebenso gelehrte wie geschätzte Mitarbeiter in der Wissens-Werkstatt des Athanasius Kircher.

Die Meinung, Georg de Sepibus sei 1674 bereits verstorben, die in der Literatur mit dem Hinweis auf Kirchers Korrespondenz mit Gizzio kursiert, ist hingegen mit Sicherheit falsch. Nach seinem Engagement in Rom bei Kircher ist er offensichtlich ins Wallis zurückgekehrt, wo er in bewährter Familientradition weltliche Ämter innerhalb der kommunalen und bischöflichen Administration besetzte. Erstmals im Oktober 1674 und somit wohl nur wenige Monate nach der Heimkehr aus Italien war de Sepibus in

60 Helmut Engelbrecht: *Geschichte des österreichischen Bildungswesens*, Band 2: *Das 16. und 17. Jahrhundert*. Wien 1983, S. 206–208.

61 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, B 8 a, fol. 68^{v} (3. September 1663).

62 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, B 8 (1. April 1662), B7b (28. Dezember 1674), B 7b (13. Februar 1675), B 12 g (5. Mai 1676).

63 Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 103.

64 Thomas L. Hankins und Robert J. Silverman: *Instruments and the Imagination*. Princeton 2005.

65 Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 165 f. Michael J. Gorman und Nick Wilding: »Athanasius Kircher e la cultura barocca delle macchine«, in: Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3], S. 217–237; Lucas Burkart: »Athanasius Kircher und das Theater des Wissens«, in: Flemming Schock, Oswald Bauer und Ariane Koller (Hrsg.): *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnung und Repräsentation von Wissen*. Hannover 2008, S. 253–273.

seiner Gemeinde als »locumtenens militaris« (stellvertretender Befehlshaber, Leutnant)[66] bestallt. Zwei Jahre später ist er als Zendenhauptmann in den Quellen erwähnt, ein Amt, das er wiederholt ausüben sollte.[67] Auch nach seiner Heimkehr stand Georg de Sepibus in seiner Gemeinde in hohem Ansehen. In den Quellen wird nun nicht nur seine Gelehrsamkeit betont, sondern in Bezeichnungen wie »illustris et eruditus vir, egregius et prudens vir« oder »spectabilis vir« spiegeln sich auch sein sozialer und politischer Rang.[68] In den Walliser Quellen erscheint sein Name letztmals in einem Dokument vom 13. Mai 1678, in dem er als »olim maior et assessor« bezeichnet wird, womit er zu diesem Zeitpunkt als verstorben gelten kann.[69]

Es wäre durchaus naheliegend, dass Georgius de Sepibus als »coadiutor temporalis« Angehöriger des Ordens war. Davon geht auch noch die jüngere Forschung implizit oder explizit aus, obschon bereits Olaf Hein auf das Fehlen direkter Quellen hierfür hingewiesen hat.[70] Tatsächlich findet sich weder im Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), das über eine große Sammlung an Karteikarten mit Angaben zu Ordensangehörigen verfügt, noch im *Catalogus defunctorum* von Joseph Fejér ein Hinweis auf den Walliser.[71] Auch in weiteren kleineren Verzeichnissen (*catalogi breves*), in denen Kircher wiederholt genannt wird, finden sich von de Sepibus keine Spuren. Es ist somit anzunehmen, dass Georg de Sepibus kein Jesuit war. In Fribourg besuchte er als Schüler zwar das Kolleg und in Mailand studierte er bei den Jesuiten, doch trat er offenbar niemals in den Orden ein. Die Karriere als Amtsträger seiner Heimatgemeinde, die er nach seiner Rückkehr aus Italien antrat, würde hierzu auch nicht passen: Ein Ordensangehöriger hätte wohl kaum das Amt eines »locumtenens militaris« versehen können.

Die Frage der Ordenszugehörigkeit des Georg de Sepibus ist deswegen von Interesse, weil sie etwas aussagt über die innere Organisation des ›Theatrum Kircherianum‹, die Rekrutierung der für die Sammlung und ihre Präsentation verantwortlichen Gelehrten und damit letztlich über die im römischen Kolleg gepflegte Wissenskultur. Nicht ausschließlich die Zugehörigkeit zum Orden, sondern vielmehr die gewünschten Kenntnisse und Fähigkeiten für Pflege und Instandhaltung der Sammlung scheinen den Ausschlag für eine Anstellung oder Mitarbeit in der Sammlung gegeben zu haben. Aus der Korrespondenz zwischen dem Jesuiten Athanasius Kircher und dem Oratorianer Francesco Gizzio lässt sich genau dies auch für Georg de Sepibus nachweisen: Er wurde als hervorragender Mechaniker geschätzt, obwohl er keinem katholischen Reformorden angehörte.

66 Vgl. Johann Conrad Lavater: *Kriegs-Büchlein: Das ist/ Grundtliche Anleitung Zum Kriegswesen*. Zürich 1651, S. 39.

67 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, B 6 g, p. 134 (1674); BA Mörel, B 7 b, p. 84 (1674); BA Mörel, B 7 (1675); BA Mörel, B 7 b, p. 159 (1675); BA Mörel, B 12 g, p. 7 (1676); BA Mörel, B 12, g, p. 30 (1676).

68 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, B 7 b, p. 84 (1674); BA Mörel, B 7 (1675); BA Mörel, B 7 b, p. 159 (1675); BA Mörel, B 12 g, p. 30 (1676).

69 Staatsarchiv Wallis, BA Mörel, B 7 c.

70 Olaf Hein: »Die wissenschaftliche Literatur über das Museum Kircherianum in Rom«, in: *Archiv der Geschichte der Naturwissenschaften* 14/15, 1985, S. 681–692 u. 16, 1985, S. 777–788, hier S. 687.

71 Josephus Fejér: *Defuncti Secundi Saeculi Societatis Iesu, 1641–1740*, 5 Bde., Rom 1985–1990.

I.4 Werkstatt Kircher

Die arbeitsteilige Entstehung des *Musaeum Celeberrimum* ist typisch für die Kircher'sche Wissens- und Publikationsproduktion. Am Œuvre Kirchers waren viele Hände und Köpfe beteiligt.[72] Neben den bereits genannten Georg de Sepibus, Caspar Schott und Valentin Stansel existierten noch weitere Assistenten und Beiträger, die an Kirchers Wissens-Werkstatt beteiligt waren. Der Forschung bekannt sind der Italiener Gioseffo Petrucci und der Deutsche Johann Stephan Kestler. Wie de Sepibus treten sie auch namentlich als Verfasser von Werken in Erscheinung, die bei Kirchers Verleger Johannes Janssonius van Waesberghe in Amsterdam gedruckt wurden. Petrucci publizierte 1677 den *Prodomo Apologetico alli Studi Chircheriani*, Kestler 1680 die *Physiologia Kircheriana Experimentalis*. Petruccis Buch war als Entgegnung auf eine Schrift des Florentiner Hofphysiker Francesco Redi konzipiert, in der dieser den Jesuiten die Expertise in Fragen der Naturphilosophie absprach und Kircher als leichtgläubigen Kompilator darstellte.[73] Im Todesjahr Kirchers 1680 erschien Kestlers *Physiologia*, in der 337 Experimente aus Kirchers knapp fünfzigjähriger Forschungs- und Publikationstätigkeit versammelt sind.[74] Wie de Sepibus schöpften Petrucci und Kestler aus dem bestehenden Text- und Bildkorpus von Kircher. Während de Sepibus aber dort, wo er auf Kirchers Bücher zurückgriff, paraphrasierte, kopierte Kestler seine Vorlagen wortwörtlich. Am eigenständigsten erweist sich Petrucci, der sogar neue Bilder anfertigen ließ. Alle drei Publikationen wurden in einem sehr kurzen Zeitraum zwischen 1677 und 1680 aufeinanderfolgend veröffentlicht. Mit ihrer thematischen Ausrichtung repräsentieren sie wesentliche Bereiche des ›Theatrum Kircherianum‹.

Im Gegensatz zu Caspar Schott, über den durch die erhaltenen Briefen und Publikationen viele Einzelheiten bekannt sind, gibt es nur wenige Informationen über Kestler und Petrucci.[75] Einige wenige Hinweise lassen sich in der Korrespondenz und in den Paratexten anderer Werke Kirchers finden.[76] In seiner 1665 in Rom gedruckten *Fisiologia*

72 Grundsätzlich zum Thema »unsichtbare Hände« und Assistenten in den Wissenschaften siehe: Steven Shapin: »The Invisible Technician«, in: *American Scientist* 77 (1989), S. 554–563. Siehe auch: Ders.: »Unsichtbare Labortechniker«, in: Klaus Hentschel (Hrsg.): *Unsichtbare Hände. Zur Rolle von Laborassistenten, Mechanikern, Zeichnern u. a. Amanuenses in der physikalischen Forschungs- und Entwicklungsarbeit*. Diepholz 2008, S. 26–44.

73 »Non voglio mancare verso del fine di questa lettera paresar' a Vostra Signoria Celsißima una voce publicata, ed è, che io scrivo contro l'Autore del libro intitolato Esperienze intorno à diverse cose naturali scritte in una lettera al Padre Atanasio Chircher.« Gioseffo Petrucci: *Prodromo Apologetico alli Studi Chircheriani*. Amsterdam 1677, o. P. [Bl. **3^{v} (Widmungsrede)].

74 Johann Stephan Kestler: *Physiologia Kircheriana experimentalis* qua summa argumentorum multitudine & varietate naturalium rerum scientia per experimenta physica, mathematica, medica, chymica, musica, magnetica, mechanica combrobatur atque stabilitur quam ex vastis operibus Adm. Revdi. P. Athanasius Kircheri extraxit & in hunc ordinem per classes redigit Romae, anno M. DC. LXXV. Amsterdam 1680.

75 Zu Caspar Schott siehe Hans-Joachim Vollrath (Hrsg.): *Wunderbar berechenbar. Die Welt des Würzburger Mathematikers Kaspar Schott (1608–1666)*. Würzburg 2007; Ders. (Hrsg.): *Kaspar Schotts Netzwerk, Briefe 1661–1666*. Würzburg 2014; Ders.: *Kaspar Schott an Athanasius Kircher. Briefe 1650–1664*. Würzburg 2016.

76 1666 verfasste Petrucci für Kirchers Publikation zum römischen Minervaobelisken ein Sonett, welches er mit »Gioseffo Petrucci Romano« signierte. Zu Beginn dieser Publikation wird er von Kircher namentlich erwähnt und als fleißiger und gelehrter Jüngling vorgestellt, der für ihn Übersetzungen

nuova della natura delle comete, an der Kircher, wie er behauptet, federführend beteiligt war, bezeichnet sich Petrucci als »candidato di Teologia«.[77] Kircher selbst nennt Petrucci 1676 in einem Schreiben an den Augsburger Hieronymus Langenmantel seinen »Gefährten in gelehrten Dingen und Schüler« (*meo in re litteraria consorte et discipolo*).[78] Bereits zehn Jahre zuvor erwähnt er ihn im Vorwort seiner Publikation zum Minervaobelisken und bezeichnet ihn als fleißigen und gelehrten Jüngling, der für ihn Übersetzungen aus dem Latein ins Italienische anfertigte. Am Ende des Werks findet sich überdies ein Sonnet von Petrucci, welches er mit »Gioseffo Petrucci Romano« signiert hat.[79] Weitere Details über das Mitwirken Petruccis an der Ausgrabung des Minervaobelisken sind der postum veröffentlichten Autobiografie Kirchers zu entnehmen. Darin erscheint er als »Gehilfe« bei Kirchers ägyptologischen Studien (*meo in Studiis ægyptiacæ antiquitatis Coadjutori*), der die Hieroglyphen des Obelisken abgezeichnet und ihm zur Übersetzung gesandt hatte.[80] Angeblich starb Petrucci 1680, im selben Jahr wie Kircher.[81]

Auch über Kestler ist nur wenig bekannt. Auf dem Titelblatt der *Physiologia Kircheriana* nennt er sich »Johann Stephan Kestler aus dem Elsass, des Autoren Schüler, Anhänger

aus dem Latein ins Italienische anfertige. »[…] industrio & docto Iuveni, meorumque nonnullorum librorum ex Latino in italicum Idioma translatori commisi.« Athanasius Kircher: *Ad Alexandrum VII Pont. Max. Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio Hieroglyphica Athanasii Kircheri e Soc. Iesu*. Rom 1666, S. 2.

77 Vgl. Gioseffo Petrucci [und Athanasius Kircher]: *Fisiologia Nuova Della Natvra Delle Comete*. Ouero Dialogo Tra' Astrodidascolo, Et Astrofilo Nel quale se dichiarano la generatione, natura, qualità, forma, colore, moto, luce, durata, coda, e simili accidenti, & effetti della Cometa nel Mondo nuouamente comparsa l'anno 1664. del mese di Decembre. Rom 1665. In einem Brief bezeichnet sich Kircher selbst als Verfasser dieses Werks: »Mitto hisce Serenitati Vestrae aliam observationem a Collegii Romani Mathematico perfectius exactam, una cum nova physiologia de natura Cometarum, in qua, quicquid curiosum desiderari potest excussum reperitur; et, quemadmodum ob multas causas, sub meo nomine publicae luci committendam, non censui; ita quoque, ut multorum Procerum sollicitantium desiderio satisfieret, uni ex privatis meis Auditoribus, in Italicam Linguam traductam, suo nomine edendam, commisi. quem et, uti ingenio et calamo promptus est, ita quoque plenam satisfactionem dedisse, confido.« Athanasius Kircher an Herzog August von Braunschweig-Lüneburg, Rom, 27. März 1665. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, BA II 5 363. Übers: »Und damit ich mich einer solchen Wohltat nicht undankbar erweise, schicke ich mit diesen Zeilen eine andere, von einem Mathematiker des römischen Kollegiums vollkommener ausgearbeitete Beobachtung, zusammen mit der *Nova physiologia de natura Cometarum*, in der, was auch immer an Interessantem gewünscht werden kann, gedruckt gefunden wird. Und insofern ich aus vielen Gründen meinte, dass es nicht unter meinem Namen veröffentlicht werden sollte, habe ich auch um das Verlangen vieler großer Häupter, die mich dazu ermunterten, zu befriedigen, einen meiner privaten Hörer veranlasst, es unter seinem Namen ins Italienische zu übersetzen. Ich bin zuversichtlich, dass dieser, insofern ihm Geist und Feder zu Gebote stehen, dies auch zur vollen Befriedigung getan hat.« Thomas Stäcker: *Athanasius Kircher an Herzog August den Jüngeren: lateinische Briefe der Jahre 1650–1666 aus den Sammlungen der Herzog August Bibliothek (2003)*: http://diglib.hab.de/edoc/ed000 005/start.htm (Zugriff am 19.8.2016).

78 Athanasius Kircher an Hieronymus Langenmantel (undatiert), in: Langenmantel (Hrsg.): *Fasciculus Epistolarum* [wie Anm. 47], S. 74.

79 Kircher: *Ad Alexandrum VII*. [wie Anm. 76], o. P. (nach dem Register).

80 Langenmantel (Hrsg.): *Fasciculus Epistolarum* [wie Anm. 47], S. 70.

81 N. N.: »Giuseppe Petrucci«, in: Perry H. Petersen (Hrsg.): *National Union Catalog of Pre-1956 Imprints*. Mansell 1972, Bd. 453, S. 552.

und Helfer in den Wissenschaften.«[82] Ebenso bezeichnet ihn auch Kircher in dem bereits erwähnten Brief an Langenmantel: »Johann Stephan Kestler, Helfer bei den von mir unternommenen Studien«.[83] Ähnlich wie Petrucci war auch Kestler als Beiträger für Publikationen Kirchers tätig: Er verfasste eine erklärende Bemerkung zum Frontispiz der *Phonurgia Nova* (1673) und ein daran anschließendes Epigramm.[84] Außerdem ist auf dem Verso des Titelblattes des *Musaeum Celeberrimum* ein zweizeiliges Motto von Kestler zu finden (siehe II.3 Motto).

Demzufolge sind de Sepibus, Petrucci und Kestler in erster Linie als Hilfskräfte und Zuarbeiter der Kircher'schen Publikationen anzusehen. Sehr wahrscheinlich waren sie vorher Studenten am Jesuitenkolleg, traten jedoch anders als Schott nie in den Orden ein. Für das Verständnis der Funktionsbedingungen der Kircher'schen Werkstatt ist das ein relevanter Aspekt. Von der Kunstgeschichte wurde bereits herausgearbeitet, dass jesuitische Laienbrüder wie Andrea Pozzo in ihrer Künstlerwerkstatt Helfer und Mitarbeiter beschäftigen, die nicht dem Orden angehörten. Dieses für die Kunst längst bekannte Arbeitsprinzip, fand augenscheinlich auch in der gelehrten und wissenschaftlichen Tätigkeit Kirchers Anwendung. Ebenso wenig wie die Maler in Pozzos Werkstatt dürften aber auch Kirchers Assistenten ihre Dienste umsonst angeboten haben.

Als Konsequenz aus dieser unter dem Namen Kirchers betriebenen Wissens-Werkstatt ergibt sich, dass auch das Museum im Collegium Romanum nicht einfach als allein auf den Orden bezogener Wissensspeicher verstanden werden kann. Vielmehr ist es als ein vielfältig mit der *respublica literaria* verbundener Ort der Wissensakkumulation, -erprobung und -präsentation aufzufassen, dem Kircher im Auftrag des Ordens als Kustos vorstand. Für die zeitgenössische jesuitische Wissenskultur ist es demnach charakteristisch, dass trotz der religiösen und konfessionellen Mission des Ordens dieser nicht alles unterworfen wurde, bzw. diese Mission in einem vielschichtigen und facettenreichen kulturellen Umfeld erfolgte, das weit offener und weniger stark determiniert war, als es die Rede von den Jesuiten als der Speerspitze der katholischen Restauration vermuten lässt.

Dass de Sepibus, Petrucci und Kestler als Autoren namentlich genannt werden und ›ihre‹ Bücher überhaupt erschienen, verdankte sich im Wesentlichen der schon in den Titeleien ›ihrer‹ Bücher hergestellten Nähe zum Namen Kircher. In den Paratexten des *Musaeum Celeberrimum* und den Publikationen Kestlers und Petruccis tritt Athanasius Kircher als Autorität und eigentlicher Schöpfer im Sinne eines *auctor* auf. Sein Name fungierte dabei zu dieser Zeit nicht mehr allein als Eigenname der Person, sondern vor allem auch als Markenzeichen für eine spezifische Art der Wissensverarbeitung und -präsentation. Über die zahlreichen Publikationen hatte sich Kirchers Name als eine Art »Label« etabliert, an das nun andere Autoren anknüpfen konnten.[85] Diesem Label

82 »Johannes Stephanus Kestlerus Alsata, Authoris discipulus, & in re litteraria assecla [i. e. Anhänger] & coadjutor.« Kestler: *Physiologia Kircheriana* [wie Anm. 74], o. P. [Titel].

83 »Johann. Stephanum Kestlerum Alsatam, meo in studijs prosequendis adjutore.« Langenmantel (Hrsg.): *Fasciculus Epistolarum* [wie Anm. 47], S. 75.

84 »In admirabilem Phonurgiam P. Athanasii Kircheri dissertissimi naturae Mystagogi Epigramma quod meritissimo Institutori suo debitae gratitudinis & Observantiae causa subnecit. Johannes Stephanus Kestlerus«. Athanasius Kircher: *Phonurgia Nova, sive Conjugium Mechanico-Physicam Artis et Naturae Paranympha Phonosophia Concinnatum*. Kempten 1673, o. P.

85 Weiterführend zum Autornamen als Label siehe Dirk Niefanger: »Der Autor und sein Label. Überlegung zur function classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)«, in:

wurde auch ein spezifischer (Markt-)Wert beigemessen: Der Umstand, dass die mehr oder weniger unbekannten Verfasser de Sepibus, Petrucci und Kestler bei Janssonius & van Waesberghe erschienen, zeugt von einer ökonomisch relevanten Ausstrahlung des Namens Kirchers. Seit den 1650er Jahren wurde diese Marke mit dem eingängigen Adjektiv »Kircherianus« bewirtschaftet. Es fand seinen Weg auf die Titelseiten von Publikationen und blieb dort bis weit über Athanasius Kirchers Tod hinaus bestehen: *Iter extaticum Kircherianum* (1660), *Pantrometrum Kircherianum* (1660), *Prodomo Apologetico alli Studi Chircheriani* (1677), *Tariffa Kircheriana* (1679), *Physiologia Kircheriana* (1680), *Musaeum Kircherianum* (1709), *Musei Kirkeriani* (1763). Auch die Bildunterschrift zum Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum* spezifiziert den dargestellten Wissenspalast als »Kircheriana Domus« und konstruiert dadurch die von vielen Händen geschaffene und erhaltene Sammlung Kirchers als Monument eines autonom und souverän agierenden Gelehrten.

I.5 Sammlungskataloge

Die Anfänge gedruckter illustrierter Beschreibungen von gelehrten, adeligen und fürstlichen Sammlungen liegen im Italien des späten 16. Jahrhunderts. Die wirkliche Neuheit dieser Publikationsform, die späterhin Sammlungskatalog heißen sollte und der auch das *Musaeum Celeberrimum* zugerechnet werden muss, ist schon daran erkennbar, dass für die allen Werken dieser Gattung gemeinsame Aufgabe – die informative wie repräsentative Darstellung einer Sammlung – für mehr als ein Jahrhundert sehr unterschiedliche inhaltliche und gestalterische Lösungen erprobt wurden. Die divergierenden Interessen, denen sich Gestalt und Funktion der einzelnen Sammlungen verdankten, sind auch in den Katalogen zum Teil noch deutlich sichtbar, wenngleich aus den Möglichkeiten des Mediums nicht selten noch weitere Ansprüche und Absichten erwuchsen. Das *Musaeum Celeberrimum* bildet, wie zu zeigen sein wird, in Hinblick auf seine formale und inhaltliche Gestaltung eine Kombination aus verschiedenen Typen der gedruckten Sammlungsdarstellung, was wiederum auf die unterschiedlichen Absichten zurückgeführt werden kann, die sich mit der Publikation verbanden.
Die Sammlungsforschung zieht Kataloge häufig in gleicher Weise wie Inventare für die Rekonstruktion historischer Bestände heran.[86] Allerdings unterscheiden sich diese Textsorten hinsichtlich Aufbau, Inhalt und Funktionen erheblich voneinander, so dass ihr mitunter behaupteter entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang fraglich ist. Sammlungsinventare wurden zumeist als Bestandserfassung von Besitztümern im Fall von Ämterwechseln, dynastischen Erbfolgen oder für den Verkauf einer Sammlung im Insolvenz- oder Todesfall angefertigt. Sie besitzen überwiegend die Form einfacher Listen mit knappen Objektbezeichnungen, die bisweilen nach Sachgruppen geordnet sind. Inventare blieben zumeist handschriftliche Unikate, wenn sie nicht zum Zwecke der öffentlichen Auktionierung als Verkaufslisten gedruckt wurden.

Heinrich Detering (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart 2002, S. 521–539, hier S. 526. In Bezug auf Kircher siehe Asmussen: *Scientia Kircheriana* [wie Anm. 27], bes. Kap. 4.

86 Siehe dazu grundlegend Thomas Ketelsen: *Künstlerviten – Inventare – Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*. Ammersbek b. Hamburg 1990.

Die gedruckten Kataloge des 16. und 17. Jahrhunderts richteten sich hingegen prinzipiell an ein größeres Publikum und warten, sofern es die finanziellen Mittel zuließen, mit bildlichen Darstellungen sowie zunehmend mit mehr oder weniger umfassenden Objektbeschreibungen, Angaben zur Provenienz, Literaturverweisen und zuweilen gegenstandsbezogenen Anekdoten auf. Im Gegensatz zu Inventaren streben Kataloge zudem nicht nach einer vollständigen Bestandsaufnahme der Exponate, sondern bieten eine gezielte Auswahl. In den Vorreden vieler Kataloge wird betont, dass der eigentliche Sammlungsbestand um ein vielfaches größer sei und die Beschreibung allenfalls einen kleinen, gleichwohl substantiellen und repräsentativen Ausschnitt biete. So schreibt der Kämmerer Tobias Beutel im 1671 gedruckten Katalog der von ihm betreuten kurfürstlichen Sammlung zu Dresden:

> Sintemahlen die kostbaren und unschätzbaren Kunst-Sachen/ so in der Kunst-Kammer zu sehen seyn/ dem Gesichte viel herrlicher und in weit grösserer Anzahl erscheinen/ das Inventarium auch/ als ein groß Buch in folio weit grösser ist/ als allhier kan gesagt und beschrieben werden.[87]

Neben dem leicht nachvollziehbaren Grund für die Beschränkung, nämlich einer sinnvollen Relation des finanziellen, zeitlichen und personellen Aufwands zum erwarteten Ertrag, vornehmlich der Steigerung von Prestige durch Publizität,[88] bedeutete der Hinweis auf einen nicht gezeigten und in seiner Größe für den Leser kaum abschätzbaren Rest nicht zuletzt auch die Wahrung der Vorrangstellung der konkreten Sammlung vor ihrer medialen Repräsentation.

Obgleich das *Musaeum Celeberrimum* in manchen Abschnitten, insbesondere im ersten Kapitel, mit bloßen Objektlisten aufwartet, die eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Inventar besitzen, handelt es sich nicht um eine vollständige Bestandsaufnahme der Exponate in Kirchers Sammlung. Der Vergleich mit späteren Katalogen des ›Museum Kircherianum‹ und Beschreibungen in Reiseberichten zeigt, dass der bzw. die Verfasser des *Musaeum Celeberrimum* eine Auswahl vorgenommen haben, die zum einen außergewöhnliche und spektakuläre Objekte bevorzugte, und die zum anderen möglichst viele verschiedene Sammlungsgebiete bzw. Arbeitsfelder Kirchers abbilden sollte.[89] Erkennbar ist, dass die Auswahl in weiten Teilen an Kirchers Publikationen orientiert war, aus denen nicht nur die meisten Abbildungen des Katalogs (siehe I.7 Grafische Ausstattung) stammen, sondern auch – überwiegend paraphrasiert – der größte Teil der Beschreibungen und Erklärungen der Objekte.[90] Das *Musaeum Celeberrimum* ist somit gleichermaßen ein Quodlibet von Objekten wie von Bildern und Texten, dessen Funktion über die bloße Darstellung der Sammlung weit hinausreicht.

Gehen die Inventare entwicklungsgeschichtlich den am Vorbild von Bibliothekskatalogen als Findmittel konzipierten Bestandskatalogen voraus, so sind die buchhistorischen

87 Tobias Beutel: *Chur-Fürstlicher Sächsischer stets grünender hoher Cedern-Wald*. Dresden 1671, o. P. [Bl. H4r].

88 Siehe dazu Flemming Schock: »*…daß sie mit der Feder etwas entworffen*. Publizität und Öffentlichkeit barocker Sammlungsräume«, in: Berthold Heinecke, Hole Rößler und Ders. (Hrsg.): *Residenz der Musen. Das barocke Schloss als Wissensraum*. Berlin 2013, S. 187–212.

89 Siehe Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7].

90 Ebd., S. 107.

Vorläufer des frühneuzeitlichen Sammlungskatalogs vor allem in Reiseberichten und der Guidenliteratur zu suchen, deren Beschreibungen von Sehenswürdigkeiten bisweilen um zusätzliche literarische Verweise und Zitate sowie Bilder ergänzt sind. Gattungsbildend war hier Ulisse Aldrovandis 1556 gedruckter Führer zu den antiken Stauten in römischen Sammlungen.[91] Werke wie dieses trugen dazu bei, die ohnehin auf eine Steigerung des sozialen Renommees und Statuserhöhung ausgelegten Sammlungen überregional bekannt zu machen, verbanden mithin Information mit Repräsentation, so dass es für die Sammler selbst im Grunde naheliegend war, zum Zwecke des Prestigegewinns eine eigene Publikationsform zu suchen.[92]

Zu den frühesten Beispielen gehört die *Metallotheca*, die der Präfekt der päpstlichen Gärten, Michele Mercati, in den 1580er Jahren verfasst hat.[93] Obwohl diese umfängliche Darstellung der von ihm im Vatikan eingerichtete Gesteinssammlung erst 1717 mit einer Verspätung von mehr als hundert Jahren im Druck erschien, sind die wesentlichen Kennzeichen eines Sammlungskataloges – Auswahl, Beschreibung und Repräsentation – bereits voll ausgebildet. Wie auch Kircher war Mercati der *auctor* der Sammlung, aber nicht dessen offizieller Besitzer (siehe I.2 Autorschaft).[94] Gleichwohl dienten die Kataloge weniger der Verherrlichung des Papstes bzw. des Collegium Romanum, sondern waren, wie auch de Sepibus in seiner Vorrede deutlich macht, in erster Linie ein rühmendes Denkmal der verantwortlichen Gelehrten (siehe II.5 Vorrede).[95] Entsprechend ihrer repräsentativen Funktion sind Sammlungskataloge in ihrer literarischen Schilderung, der Auswahl der vorgestellten Objekte, den Illustrationen wie auch in der bildlichen Darstellung der Sammlung (siehe II.1 Kupfertitel) hochgradig idealisiert.

Anders als Mercatis *Metallotheca* oder die Kataloge der Antiken- und Kunstsammlungen des stadtrömischen Adels, allen voran der Giustiniani, Borghese, Barberini und Pamphili, ist das *Musaeum Celeberrimum* nicht auf einen Gegenstandsbereich beschränkt, schon weil die Sammlung im Collegium Romanum selbst keine Spezialisierung besaß.[96] Dass das *Musaeum Celeberrimum* gleichwohl an diese Publikationen anzuknüpfen suchte, macht das Titelblatt deutlich, das die von Donnini gestifteten Antiken explizit und an erster Stelle nennt. Erst daran anschließend folgt die Erwähnung Kirchers, der das Museum um »neue und seltene Erfindungen erweitert« (*novis & raris inventis locupletatum*) und »darüber hinaus mit zahllosen Objekten bereichert« (*innumeris insuper rebus*

91 Ulisse Aldrovandi: *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, & case si veggono*, in: Lucio Mauro: *Le antichità de la città di Roma*. Venedig 1556, S. 115–315.

92 Zu den Medien der Sammlungsdarstellung und ihrem sozialhistorischen Kontext siehe Schock: »Publizität und Öffentlichkeit« [wie Anm. 88].

93 Michele Mercati: *Metallotheca*. Rom 1717.

94 Angela Mayer-Deutsch: »Athanasius Kirchers ›theatrum naturae artisque‹ als idealer, synoptischer Blick auf ein Wissenstheater«, in: Flemming Schock, Oswald Bauer und Ariane Koller (Hrsg.): *Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit* [wie Anm. 65], S. 281–301, hier S. 281, Anm. 1.

95 Vgl. William Schupach: »Some Cabinets of Curiosities in European Academic Institutions«, in: Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hrsg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford 1985, S. 169–178, hier S. 174.

96 Zu den frühen Katalogen der römischen Sammlungen siehe Petra Thomas: »Frühe Sammlungskataloge und Sammlungsbeschreibungen des 17. Jahrhunderts«, in: Henning Wrede und Max Kunze (Hrsg.): *300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen im Barock*. München 2006. S. 241–260.

ditatum) habe. In dieser Mischung aus antiken Artefakten, technischen Kuriositäten, wissenschaftlichen Instrumenten und exotischen Objekten ist das *Musaeum Celeberrimum* einerseits den Katalogen von enzyklopädischen Gelehrtensammlungen verwandt, andererseits aber auch denen von fürstlichen Kunst- und Wunderkammern.

In Hinblick auf die Publizität der Sammlung ist zudem die Frage nach der Sprache relevant. Die Wahl des Lateinischen erscheint zunächst wenig bemerkenswert, sind doch alle Werke Kirchers in dieser Sprache verfasst. Paula Findlen hat indes darauf hingewiesen, dass die Jesuiten die einzigen gewesen seien, die nach der Wende zum 18. Jahrhundert in ihren Katalogpublikationen noch am Lateinischen festgehalten hätten.[97] Das *Musaeum Celeberrimum* war in seiner Entstehungszeit jedoch keine Ausnahme. Was späterhin als trotziges Beharren auf einem elitären Jargon erscheinen mochte, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts reiner Pragmatismus: Das Lateinische als *lingua franca* der gebildeten und gelehrten Kreise Europas garantierte eine Lesbarkeit weit über die landessprachlichen Grenzen hinaus.[98] Mit Hinblick auf die Reichweite im In- und Ausland ließen manche Autoren ihre Werke gleich in mehreren Sprache drucken, so etwa Paolo Maria Terzago, dessen Katalog der Mailänder Sammlung Manfredo Settalas 1664 zunächst auf Latein und zwei Jahre später auf Italienisch gedruckt wurde.[99] Ausdrücklich erwähnt Beutel in seiner Vorrede, dass der Katalog der Dresdener Sammlung deswegen zweisprachig erscheine, weil viele Besucher kein Deutsch verstünden.[100] Ebenso richtete sich das *Musaeum Celeberrimum* an ein internationales Publikum, zu dem neben Sammlungsbesuchern und Lesern aus verschiedenen Ländern auch die international rekrutierten Missionare gehörten, an die Kirchers Werke regelmäßig versendet wurden.[101]

Zukünftigen Besuchern, so de Sepibus, solle der Katalog gleichermaßen zur Vorbereitung wie auch als Gedächtnisstütze dienen, indem »derjenige, der sich durch vorhergehende Lektüre informiert hat, früher erkennt als sieht oder, wenn er (diese Dinge) zuerst gesehen haben sollte, sodann leichter von der Rückerinnerung oder der Wiederholung profitieren kann.«[102] Freilich muss man davon ausgehen, dass die Gruppe derjenigen Leser des *Musaeum Celeberrimum*, die das Collegium Romanum nie betreten hatten und einen Besuch auch gar nicht planten, weitaus größer war als jener, die Kirchers Sammlung persönlich in Augenschein genommen haben. In jedem Fall konnte der Katalog mithin auch als ›imaginäres Museum‹ fungieren, wozu neben dem Kupfertitel auch die indexikalisch-topografische Schilderung des ›Rundganges‹ einluden (siehe 1.6 Aufbau und Ordnung).

---

97 Findlen: *Possessing Nature* [wie Anm. 10], S. 43.

98 Zur Internationalität des Lateinischen mit Bezug auf Sammlungskataloge siehe Francis Haskell: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*. Übers. v. Matthias Fienbork. Berlin 1993, S. 8.

99 Paolo Maria Terzago: *Musaeum Septalianum*. Tortona 1664; Ders.: *Museo ò Galeria adunata dal sapere, e dallo studio del Sig. Canonico Manfredo Settala*. Tortona 1666.

100 Beutel: *Cedern-Wald* [wie Anm. 87], o. P. [Bl. B2^{r}].

101 Siehe Paula Findlen: »A Jesuit's Book in the New World. Athanasius Kircher and His American Readers«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [Anm. 2], S. 329–364.

102 »[…] ut vel praevia lectione edoctus prius intelligat quam videat, aut si videre prius contigerit, facilius reminiscentiae aut ruminationis fructum capere possit« (S. 1). Übers. n. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 94. In etwa diesem Sinne auch Beutel: *Cedern-Wald* [wie Anm. 87], o. P. [Bl. E2^{r}].

In Hinblick auf ähnliche Publikationen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts muss man davon ausgehen, dass sich de Sepibus' Katalog vor allem an die stetig wachsende Zahl von Gelehrten in Europa richtete, die sich für die konkreten Manifestationen von Geschichte, Natur und Technik interessierten und für die Sammlungskataloge ein Medium der vermittelten Empirie, zumindest aber ein Beitrag zu einer internationalen Bestandsaufnahme potenziell forschungsrelevanter Objekte darstellten. Auch wenn das *Musaeum Celeberrimum* einen kurz gefassten Überblick über die Kircher'schen Arbeitsgebiete und Publikationen bot, so fehlte doch gerade deren theoretische Einbettung, für die Kirchers Werke gleichermaßen gerühmt wie kritisiert wurden. Aufgrund dieser Reduktion auf mehr oder weniger relevante Angaben zu den Objekten, die das *Musaeum Celeberrimum* mit den meisten frühneuzeitlichen Katalogen gemein hat, kann nur sehr eingeschränkt von einem genuinen ›Wissensmedium‹ bzw. einer geleisteten ›Wissensvermittlung‹ die Rede sein.

I.6 Aufbau und Ordnung

Erklärungswürdig ist für einen Sammlungskatalog, welche Leitgedanken und Kategorien die Auswahl und Anordnung seines Materials bestimmt haben. Die Sammlungsforschung hat in den letzten Jahrzehnten in einer Reihe von Untersuchungen die kulturhistorischen und geistesgeschichtlichen Umstände herausgearbeitet, die zur Herausbildung eines spezifisch frühneuzeitlichen Sammlungswesens und der zugrundeliegenden theoretischen Ansätze geführt haben. Sammlungskataloge wurden dabei – neben Inventaren, Rechnungsbüchern, ungedruckten und gedruckten Reisebeschreibungen und anderen Zeugnissen – häufig primär als Quelle für Gestalt und Bestand bestimmter Sammlungen herangezogen. Neuere Forschungsansätze gehen so weit, frühneuzeitliche Kunst- und Wunderkammern aufgrund ihres enzyklopädischen Anspruchs als eine im Raum materialisierte »›Episode‹ der Literatur und des Buches« anzusehen.[103] Eine Ansicht, die sich dem verbreiteten Bestreben verdankt, anhand von ›Wissensliteratur‹ die grundlegenden Ordnungskonzepte der zumeist nicht mehr erhaltenen Sammlungen zu erfassen. Dieses auf die Sammlungen in ihrer historischen Erscheinung gerichtete Erkenntnisinteresse tendiert dazu, die relevante Differenz zwischen der in ihrem Bestand und der Disposition der Objekte tendenziell dynamischen Sammlung und der statischen, von etablierten Kategorien strukturierten Repräsentation in Inventar und Katalog zu übersehen.[104] Selbst die scheinbar so kritische Feststellung, Kataloge seien so etwas wie ein ›ideales Porträt‹ einer Sammlung, lebt noch von der Vorstellung eines vorgängigen, in der Sammlung aufgrund von äußeren Umständen nur unzureichend verwirklichten Ordnungskonzepts, das im Medium des Buches zur vollen Entfaltung gelange und dessen

103 Vgl. Robert Felfe: Einleitung, in: Ders. und Angelika Lozar (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin 2006, S. 8–28, hier S. 23. Vgl. dazu auch Christel Meier: »Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts«, in: ebd., S. 29–74; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin 1993.

104 Zum problematischen Quellenstatus von Sammlungskatalogen siehe auch Arthur MacGregor: »Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹«, in: Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmo* [wie Anm. 10], S. 61–106, hier S. 61.

Aufbau bestimme.[105] Nicht nur weil mit einer zumindest latent positivistischen Lesart von Sammlungskatalogen bereitwillig bewährte Standards historiografischer Quellenkritik unterlaufen werden, sondern vor allem wegen des drohenden Zirkelschlusses kann hier darauf verzichtet werden, die Struktur des *Musaeum Celeberrimum* mit einer Abhängigkeit vom Aufbau des Kircher'schen Museums erklären zu wollen. Statt von einem Primat der Sammlung auszugehen, dem der Katalog immer schon seine Existenz und sein Programm verdankte, scheint es methodisch angemessener und produktiver, das *Musaeum Celeberrimum* als literarisches Artefakt sui generis zu behandeln, das in der Organisation seines Gegenstandes ganz anderen Bedingungen unterworfen war als die von ihm dargestellte Sammlung.[106]

Diese kurzen Vorüberlegungen sind schon deswegen nicht ohne Belang, da die Frage nach der Ordnung im Fall des *Musaeum Celeberrimum* ein veritables Problem darstellt. Das Inhaltsverzeichnis (*Index contentorum in hoc libro*) vermittelt einen ersten Eindruck vom Aufbau des Buches:

Pars prima	**Teil I**
I. Compendium, quo Musaei Romani Descriptio, rerum praecipuarum series, & ordo exponitur	1. Zusammenfassung, in der eine Beschreibung des römischen Museums sowie die Reihenfolge und Ordnung der vorzüglichsten Gegenstände mitgeteilt wird
II. Laquearis formalis, & mystica Descriptio	2. Formale und allegorische Beschreibung des Gewölbes
III. Larvarum marmorearum, fictiliumque Vasorum Descriptio	3. Beschreibung von Masken aus Marmor und Terrakottagefäßen
IV. De variis Picturis, & Effigiebus	4. Verschiedene Bilder und Porträts
V. Idolorum vestusta Heroum simulacra aere, marmori, saxisque incisa	5. Antike Statuen heroischer ›Idole‹ aus Bronze, Marmor und Stein gehauen
VI. Varia peregrinarum linguarum, ac Regnorum Monumenta	6. Verschiedene Zeugnisse fremder Sprachen und Reiche
VII. De Obeliscis Aegyptiorum.	7. Ägyptische Obelisken.
Pars secunda	**Teil II**
I. Officina Vitriaria	1. Glasmacherkunst
II. Officina Veterum, ac modernarum Lucernarum, seu Lampadum	2. Antike und neuzeitliche Öllampen
III. De Instrumentis Mathematicis	3. Mathematische Instrumente
IV. De Magnete, & Magneticis Machinis, & Operationibus	4. Magneten, magnetische Maschinen und Verfahren

105 Vgl. Lugli: »Inquiry as Collection« [wie Anm. 10], S. 112.

106 Zur Differenz von Sammlung und Katalog siehe auch Claudia Valter: *Studien zu bürgerlichen Kunst- und Naturaliensammlungen des 17. und 18. Jahrhundert*. Diss. Universität Aachen 1995, S. 64–70, sowie Thomas: »Frühe Sammlungskataloge« [wie Anm. 96], S. 249.

V. Ars Colibistica Ponderum & Mensuarum ex antiquis Romanorum Monumentis transsumpta	5. Die Kunst der Hohlmaße, des Wiegens und Messen, abgeleitet aus antik-römischen Zeugnissen
VI. Apparatus Rerum Peregrinarum ex omnibus orbis pelagis collectus	6. Sammlung fremder Gegenstände aus allen Teilen der Welt
VII. Optica, Catoptrica, Dioptrica Experimenta	7. Optische, katoptrische und dioptrische Experimente
VIII. Mundi Subterranei Fructus	8. Unterirdische Gewächse
IX. Hermetica Experimenta.	9. Hermetische Experimente.
Pars tertia	**Teil III**
I. Numismata	1. Münzen
II. De Musicis Instrumentis	2. Musikinstrumente
III. De Thermoscopiis, Smicroscopiis, Psichroscopiis	3. Thermometer, Mikroskope, Hygrometer
IV. De Horologiis	4. Uhren
V. De mobili perpetuo	5. Immerwährende Bewegung
VI. De Lusu Globulorum	6. Kugelspiele
VII. De Oraculo Delphico	7. Delphisches Orakel
VIII. De Patris *Athanasii Kircheri* operibus.	8. Die Werke P. Athanasius Kirchers.

Das Inhaltsverzeichnis, das mit Ausnahme der in ihm nicht genannten Paratexte (Motto, Widmungsrede, Autorporträt, Vorrede, Sachregister, Anweisung an den Buchbinder) eine Synopsis der Textstruktur bietet, suggeriert mit seiner zweistufigen Gliederung in Teile und Kapitel ein von Relationalität und Hierarchie der behandelten Gegenstandsbereiche bestimmtes Arrangement und mithin eine in der sichtbaren Ordnung realisierte Rationalität. Bei genauerer Betrachtung verfliegt dieser Eindruck allerdings recht rasch, denn weder die Dreiteilung des Werkes noch die Abfolge der Kapitel werden in ihrer Kausalität aus sich selbst heraus einsichtig. Zwischen die Objektgruppen antiker Masken und Skulpturen etwa ist ein Kapitel zu den zeitgenössischen Bildern und Porträts gesetzt; auf die Darstellung des Bestandes an Öllampen folgen die mathematischen Instrumente und die Experimente zu den Anziehungskräften in der Natur, um dann über diejenigen römischen Inschriften im Museum zu informieren, in denen von Maßen die Rede ist. Die nicht nur nach heutigem Verständnis zusammengehörigen Kapitel über antike Exponate sind über alle drei Teile verstreut. Ähnlich problematisch erscheint in einigen Fällen auch die Zusammenstellung der Gegenstände in den Kapiteln selbst. Was etwa das Mikroskop, das im Übrigen nur in der Überschrift des dritten Kapitels des dritten Teils genannt, im eigentlichen Text aber gar nicht behandelt wird, außer der griechischen Endsilbe noch mit dem Thermoskop (Thermometer) und dem Psychoroskop (Hygrometer) gemein haben könnte, erschließt sich auch einer genaueren Lektüre nicht.

Die Entscheidung, den Katalog in drei Teile zu gliedern, ist schon deswegen auffällig, weil eine andere Struktur ja tatsächlich denkbar war. So hatte beispielsweise Paolo Maria Terzago in seinem erstmals 1664 gedruckten Katalog der Sammlung des Mailänder

Kanonikus Manfredo Settala gar nicht erst versucht, die Komplexität bzw. Disparatheit der Bestände in ein anspruchsvolles Ordnungsschema zu überführen, sondern sich der schlichten aber zukunftsträchtigen Form einer diskreten Aneinanderreihung der Kapitel bedient, die über das Inhaltsverzeichnis, vor allem aber über vier verschiedene Register zu erschließen sind.[107]

In der Suche nach der oder den Leitkategorien der drei Teile des *Musaeum Celeberrimum* stoßen die von der Forschung an frühneuzeitlichen Sammlungen und Sammlungstheorien entwickelten Ordnungsmodelle sehr bald an ihre Grenzen. Weder lässt sich eine übergeordnete Organisation der Objektgruppen nach den traditionellen Kategorien von *naturalia, artificialia, exotica, scientifica*, nach den Elementen, Weltaltern oder Weltteilen, nach Material oder Provenienz, noch eine Orientierung an den topischen Modellen der ars memoriae und den frühneuzeitlichen Enzyklopädien feststellen, die für andere Sammlungen eine mehr oder weniger große Rolle gespielt haben.[108] Auch die für Kircher vielleicht naheliegende Vermutung, in der Reihe der Kapitel sei eine zunehmende Erbauung, ein mystisches Aufstiegsprogramm oder schlicht ein Erkenntnisfortschritt abgebildet, lässt sich nicht erkennen – selbst wenn man vielleicht annehmen kann, dass Derartiges für den eigentlichen Sammlungsbesuch durchaus intendiert war.[109] Man wäre überdies vielleicht geneigt, die im zweiten Kapitel beschriebenen allegorisch-emblematischen Wand- und Deckenfresken als den kosmologischen Bezugsrahmen zu begreifen, durch den die einzelnen Exponate ebenso wie die Sammlung als Ganzes mit einer allumfassenden Bedeutungsebene nach dem Prinzip des *omnia in omnibus* angereichert werden.[110] Doch auch vor dem Hintergrund eines derartigen, zudem nirgends explizit formulierten Konzepts bleibt die Textstruktur dubios. Selbst der Ansatz, dass sich beim *Musaeum Celeberrimum* aufgrund der zahlreichen Zitate und intertextuellen Verweise um einen *catalogue raisonné* oder eine *Epitome* des Kircher'schen Œuvres handelt, vermag in diesem Punkt keine weiterführenden Aufschlüsse zu geben, insofern weder die Reihenfolge noch die Gewichtung der behandelten Exponate in einer erkennbaren Relation zu den Werken und der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung stehen.

Gleichwohl hat Angela Mayer-Deutsch zeigen können, dass zumindest innerhalb der meisten Kapitel eine gewisse Konsistenz in der thematischen Gruppierung der Gegenstände feststellbar ist – etwa im Fall der mathematischen Instrumente, der magnetischen

107 Vgl. Terzago: *Musaeum Septalianum* [wie Anm. 99], S. 290–322.

108 Vgl. Alfred Walz: »Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Eine Einführung«, in: Herzog Anton Ulrich-Museum (Hrsg.): *Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens*. Braunschweig 2000, S. 9–21, sowie Claudia Valter: »Abbildung, Katalogisierung, Beschreibung. Ordnungsversuche in Kunst- und Wunderkammern«, in: Barbara Mahlmann-Bauer (Hrsg.): *Scientia et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik*. 2 Bde. Wiesbaden 2004, Bd. 1, S. 593–617, hier S. 606; Ulrike Vedder: »Museum/Ausstellung«, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. 7 Bde. Stuttgart, 2000–2005, Bd. 7, S. 148–190, hier S. 153–158.

109 Vgl. Angela Mayer-Deutsch: »Das ideale ›Musaeum Kircherianum‹ und die ›Exercitia spiritualia‹ des Hl. Ignatius von Loyola«, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig (Hrsg.): *Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*. Berlin 2006, S. 256–276.

110 Vgl. Leinkauf: »*Mundus combinatus* und *ars combinatoria*« [wie Anm. 10], S. 546 f.

und der optischen Experimente sowie auch der Objekte des sechsten Kapitels des zweiten Teils, die aufgrund ihrer Herkunft aus der Fremde, d. h. aus den Jesuitenmissionen zusammengestellt sind.[111] Doch diese immerhin begrüßenswerte partielle Homogenität der Einzelkapitel vermag freilich nicht das in der Vorrede gegebene Versprechen einer »ordentlichen«, d. h. einer Ordnung entsprechenden Beschreibung (*ordine descripto*) einzulösen (o. P. [curioso lectori]).

Umso größer ist daher die Erwartung an das einleitende, erste Kapitel des Buches, von dem zumindest das Inhaltsverzeichnis verspricht, neben einer Beschreibung des Museums auch die Reihenfolge der Gegenstände sowie die ihr zugrundeliegende Ordnung explizit zu machen. In der Überschrift des Kapitels selbst hingegen fehlt bereits der *ordo*-Begriff, was hinsichtlich der folgenden Ausführungen durchaus konsequent erscheint (1). Denn tatsächlich liefert der Text zwar eine nicht eben knappe Aufzählung von Objekten und Objektgruppen bzw. »Klassen« (classis), wie es de Sepibus nennt, doch Erläuterungen zum Ordnungskonzept der Sammlung oder des Kataloges bleibt er schuldig.

Immerhin finden sich in diesem einleitenden Kapitel vereinzelte Hinweise auf eine leitende Ordnungsidee. Mit Bezug auf den Raum des Kircher'schen Museums stellt de Sepibus fest, dass aufgrund dessen Begrenztheit die Geheimnisse aus Kunst und Natur in einer »eleganten Vielfalt« (*eleganti varietate*) gezeigt würden (1). Derartige Eingeständnisse von Ordnungsdefiziten, für die teils materielle Umstände, teils Erwägungen zur gefälligeren Rezeption ins Feld geführt werden, finden sich häufiger in der zeitgenössischen Sammlungsliteratur. Der Veroneser Sammler Ludovico Moscardo etwa entschuldigt die Unordnung seines 1656 gedruckten Kataloges mit dem Wunsch, auch noch die allerneuesten Erwerbungen darzustellen, während Teile des Buches bereits im Druck waren.[112]

Vor allem aber diente die varietas als Modus der Präsentation, als gefällige Aufbereitung des komplexen oder zumindest umfangreichen Stoffes, wie sie aus der antiken Literatur, etwa den *Attischen Nächten* des Aulus Gellius oder den *Briefen* des jüngeren Plinius bekannt war:

> Auf jeden Fall haben wir uns bemüht, möglichst verschiedene Leserkreise durch mehrere Stilarten zu fesseln, und wenn wir auch fürchten, daß manchem irgendein Teil je nach seiner Einstellung nicht gefallen wird, so glauben wir doch zuversichtlich hoffen zu dürfen, daß das Ganze trotzdem alle befriedigt, gerade durch seine Vielfalt (varietas). Denn so ist es auch bei einem Essen: wenn auch Einzelne von uns einige Speisen nicht besonders lieben, loben wir doch gewöhnlich alle die Zusammenstel-

111 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 190–194. Siehe dazu auch Babette Moser: »Neues Wissen für Europa. Die Korrespondenz und das Museum des Jesuiten Athanasius Kircher«, in: Reinhard Wendt (Hrsg.): *Sammeln, Vernetzen, Auswerten. Missionare und ihr Beitrag zum Wandel europäischer Weltsicht*. Tübingen 2001, S. 45–73.

112 »Tuttavia per servire à chi mi hà potuto commandare, & percompiacere allo stampatore mio amorevolissimo Compare, che m'hà ricerato li scritti, son condeseso à consignarglieli tali, quale furono abbozzati; Che perciò Gentilissimo Lettore non ti maravigliare, se vedrai questi fogli con poch'ordine, e men coretti.« Lodovico Moscardo: *Note overo memorie del museo di Lodovico Moscardo*. Verona: Rossi, 1672, S. 311 (pt. seconda, al lettore). Vgl. Lugli: »Inquiry as Collection« [wie Anm. 10], S. 113.

> lung des ganzen Essens, und das, was unser Gaumen nicht schätzt, verringert nicht den Genuß an dem, was ihm behagt.[113]

Als ästhetisches Gestaltungsprinzip, das die Einhaltung einer Ordnung zugunsten einer abwechslungsreichen Unterhaltung aufkündigte, kam *varietas* vor allem in der nachmals »buntschriftstellerisch« genannten Kompilationsliteratur der Frühen Neuzeit zur Anwendung.[114] Darüber hinaus spielte die unterhaltsame Abwechslung aber auch in der Reflexion von Sammlungen und deren literarischer Repräsentation eine Rolle. So erwähnt etwa der Kieler Naturforscher und Sammlungstheoretiker Johann Daniel Major, dass er trotz seiner Kritik an der »confusion« mancher Kabinette zur »Vergnüglichkeit« der unerfahrenen, d. h. nicht primär erkenntnisorientierten Besucher einige Teile seiner eigenen Sammlung »in zerstreueter/ vorsetzlicher Unordnung« halte.[115] Dabei wird nicht zuletzt das Bewusstsein für die angesichts der wachsenden Heterogenität und Disparatheit der Objekte kaum noch zu bewältigenden Aufgabe einer buchstäblich restlosen Ordnung die Entscheidung für eine Präsentation im Modus der *varietas* erheblich erleichtert haben. Ebenso hat auch Adam Olearius, der gelehrte Kurator der herzoglichen Sammlung auf Schloss Gottorf, in deren Katalog die unterhaltsame (im Sinne einer seelischen Erquickung) Wirkung einer vom Prinzip der Abwechslung bestimmten Ordnung hervorgehoben:

> Dann da ist die vielheit und abwechslunge der frembden und ungemeinen Sachen/ daß man immern von einem auff das ander kommen kan. Und weil es dann heisset: *Varietas delectat*, in der verenderung ist belustigung/ kan es ohne ergetzung nicht abgehen.[116]

Vielleicht am pointiertesten hat dies der Hamburger Polygraph Eberhard Werner Happel 1687 in der Einleitung seiner Kompilation von Sammlungsbeschreibung formuliert:

> Ich halte/ es wird gleich viel gelten/ ob wir darin eine Ordnung halten/ oder nicht; In dieser Betrachtung kann uns eine angenehme *Confusion* und Unordnung ohne Zweiffel annehmlicher fallen/ alß eine nette Ordnung/ welche leicht zu erfinden/ aber übel zu halten sein möchte.[117]

---

113 Gaius Plinius Secundus: *Sämtliche Briefe*. Übers. v. André Lambert Zürich und Stuttgart 1969, II, v, S. 73. Siehe dazu auch Johanna Goetzl: »›Variatio‹ in the Plinian Epistle«, in: *The Classical Journal* 47.7 (1952), S. 265–268.

114 Siehe dazu Flemming Schock: »Wissensliteratur und ›Buntschriftstellerei‹ in der Frühen Neuzeit. Unordnung, Zeitkürzung, Konversation«, in: Ders. (Hrsg.): *Polyhistorismus und Buntschriftstellerei. Populäre Wissensformen und Wissensliteratur in der Frühen Neuzeit*. Berlin und Boston 2012, S. 1–20, hier S. 4 ff.

115 Johann Daniel Major: *Kurtzer Vorbericht/ betreffende D. Johann-Daniel Majors/ […] Museum Cimbricum […]*. Plön 1688, S. 8 f.

116 Adam Olearius: *Gottorffische Kunst-Cammer/ Worinnen Allerhand ungemeine Sachen/ so Theils die Natur/ theils künstliche Hände hervor gebracht und bereitet*. Schleswig 1666, o. P. [Bl. b3^{v}].

117 Eberhard Werner Happel: *Grösseste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genandte Relationes Curiosae*. 5 Bde. Hamburg 1683–1691, Bd. 3 (1687), S. 118. Zu diesem Komplex siehe auch Hole Rößler: »Obskure Ordnung. Zur Theatralität fürstlicher Sammlungsräume im 17. Jahrhundert«, in: *Thesis. Zeitschrift für Sammlungsgeschichte und Museologie* 11/12 (2007/2008), S. 29–52.

Es bietet sich an, *varietas* als (literatur-)ästhetisches Pendant der *curiositas* aufzufassen, die ja explizit in der Anrede an den »neugierigen Leser« (*curioso lectori*) aufgerufen wird (siehe II.5 Vorrede).[118] In ihrer weitgehenden Beziehungslosigkeit zueinander bieten die Kapitel und mithin die vorgestellten Exponate ein »Theatrum« im Sinne Michel Foucaults:[119] Eine letztlich auf den Affekt gerichtete Inszenierung der wesenhaften Andersartigkeit und Vielgestaltigkeit der Objekte. Der rezeptionsästhetische Charakter der von de Sepibus behaupteten *varietas elegans* wird deutlich in der expliziten Bezugnahme auf ein Publikum, wenn er nämlich das Einleitungskapitel als fiktiven oder, wenn man so will, virtuellen Rundgang durch Kirchers Museum gestaltet.[120] Der Text nimmt damit das Motiv des Kupfertitels auf und ›führt‹ den Leser durch den Raum der Sammlung. Dabei werden zunächst einzelne Objektgruppen durch indexikalische Ausdrücke – »ad dextram«, »ad sinistram«, »ad fenestram« »intra vestibula« usw. – im imaginären Raum lokalisiert; daran anschließend folgt eine listenartige Aufzählung von mehr als dreißig Einzelobjekten und Objektgruppen. Von diesen sind 19 mit einer Ordnungszahl ausgewiesen, ohne dass wiederum die Gründe dafür ersichtlich sind (2 f.).

Aufgrund des anfänglichen Bezugs auf den Raum und die mit dem imaginären Eintreten und Fortschreiten sukzessive sichtbar werdenden Objekte suggeriert der Text des ersten Kapitels einen *ordo naturalis*, d. h. eine Anordnung entsprechend ihrer räumlichen Abfolge. Dieses Dispositionsprinzip, das auch in antiken Sammlungen und ihrer literarischen Darstellung Anwendung fand,[121] hat sich sich auch in anderen Sammlungsbeschreibungen und -katalogen des 16. und 17. Jahrhunderts niedergeschlagen. Als eines der frühesten Beispiele für diese topografische Darstellungsform gilt Antonio Francesco Donis 1544 veröffentlichte Beschreibung der Porträtsammlung Paolo Giovios in Borgovico.[122] In ähnlicher Weise beruft sich Iacomo Manilli in seiner 1650 gedruckten Sammlungsbeschreibung der Villa Borghese auf die dortige Raumfolge und macht zudem Angaben über die jeweilige Position der ausgestellten Kunstwerke im Raum.[123] Ebenso ist die 1671 gedruckte, vom Kämmerer Tobias Beutel verfasste Beschreibung der kurfürstlichen Kunstkammer in Dresden wie ein Rundgang durch die sieben »Kammern« der Sammlung organisiert.[124]

---

118 Siehe dazu Lorraine Daston und Katherine Park: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750*. Übers. v. Sebastian Wohlfeil u. Christa Krüger. Berlin 2002, S. 312–325 u. passim.

119 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1999, S. 172.

120 Zum Zusammenhang von *varietas* und imaginiertem ›Rundgang‹ siehe grundlegend Mary J. Carruthers: »Varietas. A Word of Many Colours«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 41 (2009), S. 11–32.

121 Siehe bspw. Karl Lehmann-Hartleben: »The ›Imagines‹ of the Elder Philostratus«, in: *The Art Bulletin* 23 (1941), S. 16–44.

122 Antonio Francesco Doni an Agostino Landi (20. Juli 1543). *Lettere d'Antonfrancesco Doni*. Venedig 1544, S. XLVIIr – LIr.

123 Iacomo Manilli: *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Rom 1650. Vgl. Thomas: »Frühe Sammlungskataloge« [wie Anm. 96], S. 246–249.

124 Beutel: *Cedern-Wald* [wie Anm. 87]. Ganz ähnlich auch schon die Sammlungsbeschreibung in Joseph Furttenbach: *Architectura Privata Das ist: Gründliche Beschreibung/ Neben conterfetischer Vorstellung/ inn was Form und Manier/ ein gar Irregular, Burgerliches Wohn-Hauß: Jedoch mit seinen sehr guten Commoditeten erbawet*. Augsburg 1641, S. 19–52. Vgl. dazu Jan Lazardzig: »Theater- und Festungsbau. Zur Architektonik des Wissens im Werk des Kriegs- und Zivilbaumeisters Joseph Furttenbach

Ihr Vorbild hatte diese Darstellungsweise, wie von der Forschung bereits bemerkt, zum einen in der langen Tradition der römischen Guidenliteratur, in der die Sehenswürdigkeiten der Stadt in der Reihenfolge möglicher Besichtigungsgänge vermerkt waren. Zum anderen ist insbesondere im Zusammenhang mit Sammlungsräumen an die lange Tradition der Ekphrasis und das dazu gehörige sprachliche »Herumführen« (*periegematikos*) von Hörern oder Lesern im geschilderten Raum zu denken.[125]
Auch de Sepibus reiht das *Musaeum Celeberrimum* unter die Guidenliteratur, wenn er ausschließlich Besucher – ehemalige und zukünftige – der Kircher'schen Sammlung als dessen Adressaten nennt. Man könnte demnach annehmen, die Reihenfolge der Kapitel adaptiere den iterartiven *ordo naturalis* des üblichen Rundgangs der Besucher und spiegele damit auch die behauptete *varietas*, zumal de Sepibus einen solchen Zusammenhang andeutet: »Nachdem ich bis hier in die Vorhallen eingeführt habe, werde ich nun, wissbegieriger Reisender, zur Schilderung des ganzen Museums kommen (die Geheimnisse der Kunst und der Natur unterteilt in Klassen und ebenso viele Kapitel).«[126] Allerdings deckt sich die im ersten Kapitel entworfene Reihenfolge der Sammlungsgruppen und Exponate (2 ff.) nur anfänglich und auch nicht lückenlos mit der Ordnung der thematischen Kapitel. Angesichts der alles andere als unproblematischen Entstehungsbedingungen des Katalogs, die sich besonders in den zahlreichen Schreib- bzw. Druckfehlern manifestierten, ist anzunehmen, dass sich diese Differenzen vor allem einer aus Mangel an Zeit, personellen und finanziellen Ressourcen resultierenden Nachlässigkeit verdanken (siehe I.1 Entstehungsgeschichte).

I.7 Grafische Ausstattung

Die reiche, ja üppige Ausstattung vieler Bücher Kirchers mit Bildern hat maßgeblich zur Attraktivität des Gesamtœuvres und zum Ruhm ihres Autors beigetragen.[127] Auch wenn sich aufgrund der zahlreichen beteiligten Künstler und des mitunter praktizierten ›Abkupfern‹ aus Publikationene anderer Autoren in diesem Bilderkorpus kein einheitlicher Stil, keine spezifische »Iconografia Kircheriana« ausmachen ließ, so hat doch die umfassende Bebilderung ganz entscheidend die zeitgenössische und nicht zuletzt auch die posthume Rezeption bis in die Gegenwart geprägt.[128] Paradigmatisch ist hier die Feststellung Umberto Ecos, »das Faszinierendste« an Kirchers Büchern seien »ihre Illus-

(1591–1667)«, in: Schock, Bauer und Koller (Hrsg.): *Dimensionen der Theatrum-Metapher* [wie Anm. 65], S. 183–207, hier S. 189 f.

125 Zur Metapher des Lesens als Gehen siehe Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*. New York 1998, S. 109 ff.

126 »Hucusque intra vestibula introductus curiosus advena, iam totius Musaei seriem (in classes totidem capitibus deducta artis & naturae arcana) recensebo (1).«

127 Zum Stellenwert und zur Funktion der Bilder in Kirchers Werk siehe Renate Lachmann: »Zwei Weisen der Wissensdarstellung im 17. Jahrhundert (Athanasius Kircher und Johann Amos Comenius)«, in: Poetica 3/4 (2006), S. 329–377, hier S. 351–355; Burkart: »Theater des Wissens« [wie Anm. 65], bes. S. 268–275. Ob Bilder allerdings tatsächlich für Kircher eine »forma mentis« darstellten, der er kontinuierlich folgte, wie Caterina Marrone meint, entzieht sich der historiografischen Einsichtnahme. Vgl. Caterina Marrone: *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*. [Rom] 2002, S. 102.

128 Vgl. Eugenio Lo Sardo: »The Courtly Machines«, in: Ders. (Hrsg.): *Iconismi & Mirabilia da Athanasius Kircher*. Rom 1999, S. 233–274, hier S. 257 f.; Angela Mayer-Deutsch: »Iconografia Kircheriana«,

trationen, ein Fest für die Augen«.[129] Noch manche neuere Monografie zu Kircher verdankt sich dem eigenen Vernehmen nach diesem besonderen Reiz der vielen hundert Bilder.[130] Dabei sollte freilich weder übersehen werden, dass eine isolierte Betrachtung der Bilder ihrer illustrierenden, d. h. den Text erläuternden und ergänzenden Funktion nicht gerecht wird, noch dass der intensive Bildgebrauch kein Spezifikum Kirchers war, sondern das Bild schon lange als didaktisches Medium in der Societas Jesu etabliert war.[131] Gleichwohl treibt das *Musaeum Celeberrimum* diesen Bildgebrauch in seiner grafischen Ausstattung gewissermaßen auf die Spitze; das Text-Bild-Verhältnis übertrifft das aller anderen Werke Kirchers: Auf 69 paginierte Seiten Text kommen 19 Kupfertafeln und 22 Text-Abbildungen. Die Verteilung der Bilder auf den Text erfolgte sehr ungleich. Dem Kapitel über die römischen Obelisken (I,7) etwa, das nur knapp drei Textseiten umfasst, sind 10 Tafeln beigegeben, von denen 8 das Folioformat des Buches überschreiten und daher (auf unterschiedliche Weise und mitunter in verschiedenen Reihenfolgen) als Falttafeln in die Exemplare eingebunden wurden.

Vielleicht noch deutlicher als der Text dienen die Bilder des *Musaeum Celeberrimum* einer zugleich exemplarischen und repräsentativen Darstellung von Kirchers Sammlung mittels eines Auszuges aus dessen bekanntesten Publikationen: Von den insgesamt 41 Abbildungen sind nur drei originell; die übrigen 38 Kupferstiche und Holzschnitte stammen aus Werken Kirchers, die zwischen 1650 und 1671 erschienen waren.[132] Auch wenn dies wohl unbeabsichtigt war, spiegeln die Bilder des Katalogs somit die technische und stilistische Heterogenität der Bilder in Kirchers Gesamtwerk – mit der Ausnahme, dass tabellarische und diagrammatische Darstellungen, die Kircher insgesamt recht häufig in seinen Büchern benutzt, vollständig fehlen.

Da in der Frühen Neuzeit häufig die Verleger die Herstellungskosten für die Buchgrafik trugen, war deren Wiederverwendung in späteren Publikationen des Verlages keine Seltenheit.[133] Im Fall des *Musaeum Celeberrimum* stammten jedoch lediglich 18 der erneut verwendeten Druckplatten ursprünglich aus der Amsterdamer Offizin Janssonius, in dem die Drucklegung des Katalogs erfolgte. Bei den übrigen 22 Bildern handelt es sich nicht etwa um Kopien, sondern es wurden erkennbar die originalen Druckplatten und -stöcke aus den zwischen 1650 und 1666 in Rom verlegten Werken Kirchers

in: Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3], S. 355–364; Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 206 f.

129 Umberto Eco: »Aufgeblasener Jesuit Athanasius«, in: *Die Zeit* Nr. 29, 11.07.1986.

130 Kirchers Bilder, so rechtfertigt Joscelyn Godwin die zahlreichen Reproduktionen in seinem Buch, besitzen »eine Qualität der Fremdartigkeit und Einfallsreichtum, die für sein Jahrhundert typisch sind und für unseres von besonderem Reiz.« Joscelyn Godwin: *Athanasius Kircher's Theatre of the World. The Life and Work of the Last Man to Search für Universal Knowledge*. Rochester 2009, S. 7.

131 Zur Rolle der Bilder bei den Jesuiten siehe bspw. Ralph Dekoninck: *Ad Imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littératur spirituelle jésuite du XVIIe siècle*. Genf 2005; Elisabeth Oy-Marra und Volker Remmert (Hrsg.): *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*. Berlin 2011.

132 Die verlagseigene Buchdekoration, d. h. das Druckersignet (Titelblatt) und die Kapitelvignetten (Bl. *3^{v} u. S. 66), wird hier nicht behandelt, da diese nicht eigens für das *Musaeum Celeberrimum* angefertigt wurde.

133 Zum ökonomischen Aspekt illustrierter Bücher des 16. und 17. Jahrhunderts am Beispiel der Officina Plantiniana siehe Leon Voet: *The Golden Compasses. The History of the House of Plantin-Moretus*. 2 Bde. Amsterdam, London u. New York 1972, bes. Bd. 2, S. 223–232.

wiederverwendet. Die Weitergabe von Druckplatten an einen anderen Verleger war zumindest im Fall von Kircher kein ungewöhnliches Vorgehen. So waren etwa für die dritte, bei Biaggio Diversin und Zenobio Masotti verlegte und von Vitale Mascardi in Rom gedruckte Ausgabe von Kirchers *Magnes* (1654) Druckplatten aus der bei Ludovico Grignani für Hermann Scheus gedruckten Erstausgabe von 1641 in zum Teil bearbeitetem Zustand wiederverwendet worden.[134]

Aus zwei erhaltenen Briefen der Korrespondenz Kirchers mit Johannes Janssonius und Elizeus Weyerstraet geht hervor, dass die beiden Amsterdamer Verleger Kircher bereits im Sommer 1661 den beachtlichen Betrag von 2200 römischen Scudi für die Rechte an den bereits gedruckten und den zukünftigen Werken des Paters zahlten. In diesem Preis inbegriffen waren überdies sämtliche Holzschnitte und Kupferstiche der bereits gedruckten Bücher.[135] Der Vertrag Kirchers mit Janssonius und Weyerstraet hat sich nicht erhalten, doch kam es schon für den ersten Amsterdamer Nachdruck eines Kircher-Werkes zu einer Lieferung von Druckplatten aus römischen Beständen: In die von Janssonius van Waesberghe besorgte zweite Ausgabe der *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671) waren Holzschnitte und Kupferstiche aus der 1646 von Hermann Scheus verlegten römischen Erstausgabe integriert, darunter das berühmte, von Pierre Miotte gestochene Frontispiz, dessen gravierte Angabe des vormaligen Verlegers (*Romae apud Hermannum Scheus*) am unteren rechten Plattenrand für den Wiederabdruck getilgt wurde.[136] Für die Drucklegung des *Musaeum Celeberrimum* wurden die verwendeten Druckplatten hingegen keiner weiteren Überarbeitung unterzogen, was an den belassenen Tafelnummerierungen und den im Text nicht angesprochenen Buchstabenindices (Iconismus 33 u. Iconismus 31) ersichtlich ist.[137] Wo und vom wem die drei zuvor in keinem anderen Werk gedruckten Kupfertafeln – der Kupfertitel, die »Archimedische Schraube« (58) und die Darstellung des Kugelspiels (59) – angefertigt wurden und ob diese ursprünglich für das *Musaeum Celeberrimum* gedacht waren, ist bislang ungeklärt.

Der hauptsächliche Grund für das Verfahren, die Druckplatten zwischen den Verlegern zirkulieren zu lassen, ist zweifellos in den enormen Herstellungskosten für die zahlreichen Abbildungen in Kirchers Werken zu sehen. Diese überstiegen wohl in der Regel die finanziellen Möglichkeiten der römischen Verleger und konnten nur durch die von Kircher eifrig eingeworbene Patronage seitens kirchlicher und weltlicher Würdenträger gedeckt werden. Damit aber blieben die Druckplatten Eigentum des Ordens und waren somit für weitere Buchprojekte verfügbar. Ebenso wurden mindestens acht der im *Musaeum Celeberrimum* verwendeten Druckplatten kurze Zeit später erneut im Verlags-

134 Für diese Überarbeitung zeichnete Kirchers zeitweiliger Assistent Caspar Schott verantwortlich. Vgl. Athanasius Kircher: *Magnes, sive de arte magnetica opus tripartium*. Rom 1654, o. P. [Bl. ††v]. Vgl. Wilding: *Writing the Book of Nature* [wie Anm. 54], S. 298 f. Zu Kirchers Korrespondenz mit seinen Verlegern siehe einführend John Edward Fletcher: »Athanasius Kircher and the Distribution of His Books«, in: *The Library. Transactions of the Bibliographical Society* 5/23.2 (1968), S. 108–117.

135 Brief von Joannes Janssonius und Elisus van Weyerstraet an Athanasius Kircher, 28. Juli 1661. APUG 563, 244ʳf.; Brief von Athanasius Kircher an Joannes Janssonius und Elisus van Weyerstraet, Rom, 27. August 1661. APUG 563, 265ʳf. Wilding: *Writing the Book of Nature* [wie Anm. 54], S. 250 ff.

136 Vgl. Athanasius Kircher: *Ars Magna Lucis et Umbrae in Decem Libros Digesta*. Rom 1646, Frontispiz; Ders.: *Ars Magna Lucis et Umbrae in Decem Libros Digesta*. Amsterdam 1671, Frontispiz.

137 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 222 f.

haus Janssonius & van Waesberghe für Kirchers *Turris Babel* (1679) und Johann Stephan Kestlers *Physiologia Kircheriana Experimentalis* (1680) eingesetzt.[138]

Die Bildauswahl für den Katalog verdankte sich erkennbar dem Ziel, Objekte aus Kirchers Sammlung zu repräsentieren. Dies ist etwa im Fall der Münzen oder verschiedenen Maschinen und Instrumenten unmittelbar einsichtig. Irritierend hingegen wirken zunächst die zehn, den ersten Teil des Katalogs dominierenden Kupferstiche der vorwiegend in Rom befindlichen Obelisken. Diese erhalten ihre alternative Darstellungsfunktion – als Abbildungen von Exponaten – erst im Kontext der Sammlungsbeschreibung, wenn nämlich de Sepibus auf deren hölzerne Modelle verweist, die Kircher hatte anfertigen lassen und die zu den prominentesten Objekten im ›Museum Kircherianum‹ gehörten (siehe III.2 Aegyptiaca).[139]

Ähnlich fungieren die Holzschnitte mit Tierdarstellungen, die aus der drei Jahre zuvor gedruckten *Arca Noë* stammen, nicht mehr als Darstellungen bestimmter zoologischer Gattungstypen, sondern beziehen sich nunmehr auf konkrete Präparate in Kirchers Sammlung. In Ermangelung einer verbindlichen klassifikatorischen Nomenklatur zeigen sie die Spezies an, von der sich ein Exemplar – oder ein Teil eines solchen – im Museum befand. Dabei ist hervorzuheben, dass keines von Kirchers Tierbildern ein konkretes Exponat zeigt, da sie sämtlich zoologischen Publikationen des 17. Jahrhunderts entnommen waren. Ein solches Vorgehen war zumindest für die bildliche Darstellung zoologischer (und auch botanischer) Objekte in Sammlungskatalogen des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. So ließ etwa Adam Olearius für seine illustrierte Beschreibung der Kunst- und Naturaliensammlung am Gottorfer Hof (1666) die Tierdarstellungen aus dem 1616 gedruckten Katalog der Sammlung des Nürnberger Apothekers und Verlegers Basilius Besler kopieren.[140]

Zugleich mit der Repräsentation von Exponaten könnte den Bildern entsprechend der in de Sepibus' Vorrede genannten Aufgabe des Kataloges als Erinnerungshilfe für Besucher des ›Museum Kircherianum‹ auch eine mnemonische Funktion zugeschrieben werden.[141] Allerdings bleibt es fraglich, inwieweit der Katalog und mit ihm die Bilder angesichts des mit Kirchers Tod einsetzenden Niedergangs und der langjährigen Schließung der Sammlung diese Aufgabe in der Praxis erfüllten.

Letztlich lässt sich hinsichtlich der Bildauswahl der Eindruck der Beliebigkeit kaum vermeiden. Andere Bilder aus Kirchers Werken, auf die der Katalog an zwei Stellen auch ausdrücklich verweist, wären denkbar und auch möglich gewesen. So findet sich aus dem erfolgreichen zweibändigen *Mundus Subterraneus* (1664/1665 und erneut 1678)

138 Athanasius Kircher: *Turris Babel sive Archontologia*. Amsterdam 1679, S. 161 (*Siclus Hebraeorum I*, *Siclus Hebraeorum II*, *Semisiclus* u. *Nummus Assyrio*); Kester: *Physiologia Kircheriana* [wie Anm. 74], S. 125 (*Lucerna magica*), S. 127 (*Iconismus 33*) u. S. 163 (*Stipula avenacea* u. *Acus magneticae*).

139 Vgl. Sergio Donadoni: »I geroglifici di Athanasius Kircher«, in: Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3], S. 101–110; Olaf Hein u. Rolf Mader: *I modelli degli obelischi di Atanasio Kircher S. J. nel Collegio Romano*. Köln 1991.

140 Olearius: *Gottorffische Kunst-Cammer* [wie Anm. 116]; Basilius Besler: *Fasciculus Eariorum et Aspectu Dignorum Varii Generis*. Nürnberg 1616. Siehe dazu ausführlich Hole Rößler: »Kircher und das Gürteltier. Empirisches Wissen in der zoologischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit«, in: Asmussen, Burkart und Ders.: *Theatrum Kircherianum* [wie Anm. 1], S. 227–277.

141 Zur Rolle der Bilder als Gedächtnisstützen in Kirchers Werk siehe Lo Sardo: *The Courtly Machines* [wie Anm. 128], S. 257–264.

keine einzige Abbildung, obwohl dem Verlag die entsprechenden Druckplatten vorlagen und diese noch 1682 für die niederländische Ausgabe (D'Onder-Aardse Weereld) verwendet wurden.

Die Wiederverwendung der älteren Druckplatten mag im Wesentlichen ökonomische Gründe gehabt haben. Mit Sicherheit aber verdankte sich der Umfang der grafischen Ausstattung in nicht geringem Maße verlegerischem Kalkül. Die Wahl des Folioformates für ein vom schieren Textvolumen ausgesprochen schmales Werk ließ sich im Grunde nur durch die Zugabe der großen Bildtafeln rechtfertigen. Als Verzeichnis der Exponate und Überblick über Kirchers Werk durfte der Katalog in seiner Erscheinungsweise offenbar nicht allzu sehr hinter die bisher bei Janssonius erschienen Bücher zurückfallen.

Der Eindruck einer weniger von inhaltlichen als von materiellen Interessen geleiteten Bildauswahl verstärkt sich durch den Umstand einer ausgesprochen schwachen Text-Bild-Relation. Die meisten Holzschnitte und Kupferstiche des *Musaeum Celeberrimum* dienen als bloße Illustrationen, ohne dass der Text diese auch nur erwähnt oder auf sie verweist. Einzig im Fall des Perpetuum Mobile (56 f.) nimmt die Beschreibung des technischen Aufbaus und der Funktionsweise durch Buchstabenindices direkt Bezug auf die Abbildung. Das ist dem Umstand geschuldet, dass diese Passage anders als sonst im Katalog keine Paraphrase oder selbständige Beschreibung darstellt, sondern fast wörtlich dem Originaltext aus Kirchers *Magnes* (1641/1654) folgt.[142] Im Kapitel über das »Kugelspiel« ist die zugehörige Abbildung zumindest erwähnt (59). Darüber hinaus verweist der Katalogtext seine Leser nur an zwei anderen Stellen explizit auf Abbildungen, die sich allerdings in anderen Werken Kirchers befinden (43 u. 53). Unweigerlich drängt sich somit der Verdacht auf, dass der oder die Verfasser des *Musaeum Celeberrimum* an dessen Bebilderung allenfalls partiell beteiligt waren. Da bislang unbekannt ist, wann die verwendeten Druckplatten an die Amsterdamer Offizin geliefert wurden und ob dies in Hinblick auf eine bestimmte Publikation geschah, ist es nicht unwahrscheinlich, dass die grafische Ausstattung des Katalogs weitgehend unabhängig von Wünschen und Vorgaben des Verfassers realisiert wurde. Es ist zu vermuten, dass das 1675 fertig gestellte Manuskript nach de Sepibus' Rückkehr in seine Heimat längere Zeit in Rom lagerte, bevor es dem Verlag übersandt wurde, der es dann im Wesentlichen aus den vorhandenen Beständen bebilderte.

Konkordanz der Abbildungen

(Die Reihenfolge der ganzseitigen Bildtafeln folgt der *Index figurarum* betitelten Anweisung an den Buchbinder am Ende des Katalogs. In den erhaltenen Exemplaren des *Museaum Celeberrimum* kann diese Reihenfolge durchaus unterschiedlich ausfallen.[143])

142 Vgl. Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 432 f. Der Originaltext wurde gegen Ende gekürzt und an einigen Stellen umformuliert. Dabei ist dem Verfasser in der Beschreibung des Pumpmechanismus ein Fehler in den Indices unterlaufen: Anstelle der in Magnes benutzten Bezeichnung »FEA« für das vertikale Rohr schreibt er »IEA« und ersetzt auch im anschließenden Halbsatz »F« durch »I«, was möglicherweise aus einem Missverständnis der Textvorlage resultierte.

143 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 221.

Abbildung	Erstdruck
Kupfertitel	–
Effigies Autoris	Mundus subterraneus (1665), Bd. 1, s. p.
Inscriptio Monumenti Sinici	China illustrata (1667), s. p.
Obeliscus Flaminius	Oedipus Aegyptiacus [= OE], Bd. III (1654), s. p. (inter fol. 212 et. 213)
Obeliscus Ramessaeus sive Lateranensis	OE, Bd. III, s. p. (fol. 161)
Obeliscus Pamphilius	Obeliscus Pamphilius (1650), s. p.
Obeliscus Mediceus	OE, Bd. III, s. p. (fol. 317)
Obeliscus Veranus sive Barberinus	OE, Bd. III, s. p. inter fol. 270 et 271)
Obeliscus Salustius modo Ludovisius	OE, Bd. III, s. p. (inter fol. 256 et 257)
Obeliscus Constantinopolitanus	OE, Bd. III, s. p. (inter fol. 304 et 305)
Obeliscus Mahutaeus	OE, Bd. III, s. p. (fol. 317)
Obeliscus Aegyptiacus	Ad Alexandrum VII. […] obelisci Aegyptiaci […] Interpretatio hieroglypica (1666), S. [22]
Obeliscus Chigius	Ad Alexandrum VII. […] obelisci Aegyptiaci […] Interpretatio hieroglypica (1666), s. p.
Columba Architae, S. 20	Magnes (1654) [= MG], S. 264
Crocodilus, S. 25	Arca Noë (1675) [= AN], S. 71
Armadillus, S. 27	AN, S. 69
Alces, S. 29	AN, S. 59
Rhinoceros, S. 3	AN, S. 59
Hippopotamus, S. 30	AN, S. 71
Vulpes, S. 31	AN, S. 64
Arpanentia Anoptica, sive Iconismus 32	Ars magna lucis et umbrae (1671) [= AMLU], S. 776
Iconismus 33	AMLU, S. 783
Lucerna magica, S. 39	AMLU, S. 768
Iconismus 31	AMLU, S. 772
Horologium Hydraulicum	AMLU, S. 698
Horologium Hydraulicum in exteriore Indice	AMLU, S. 700
Horologium Hydraulicum Multiplex	AMLU, S. 701
Vas vitreum seu tubus oblongus, S. 47	Musurgia universalis, Bd. I (1650), S. 11
Siclus Hebraeorum I, S. 48	OE, Bd. II,1 (1653), S. 88
Siclus Hebraeorum II, S. 48	OE, Bd. II,1 (1653), S. 91
Semisiclus, S. 48	OE, Bd. II,1 (1653), S. 93
Nummus Assyrio, S. 48	OE, Bd. II,1 (1653), S. 98
Instrumentum Aeolium, S 51	Musurgia universalis, Bd. II (1650), S. 352
Thermoscopium, S. 52	MG, S. 411
Stipula avenacea, S. 53	MG, S. 412
Acus magneticae, S. 53	MG, S. 412
Instrumentum humidi & sicci gradum notante, S. 53	MG, S. 413
Clepsydra, S. 54	MG, S. 429
Experimentum de moto perpetuo, S. 57	MG, S. 432
Sphaeristerium cochleorides hydraulicum Archimedaeum, S. 58	–
Lusus globulorum, S. 59	–

II. Paratexte

II.1 Kupfertitel

Der Kupfertitel gehört zu den drei Bildern, die offenbar explizit für das *Musaeum Celeberrimum* angefertigt wurden. Aufgrund seiner auf das Buch bezogenen Schriftelemente, vor allem des von zwei Putti gehaltenen ›Titelvelum‹ – »Collegii Rom[ani] Soc[ietatis] Jesu Musaeum« – sowie die Angaben zu Druckort, Verlag und Erscheinungsjahr, ist das Blatt nicht (wie häufiger zu lesen) als Frontispiz, sondern als Kupfertitel zu bezeichnen.[144] Über den oder die verantwortlichen Künstler sind bislang ebenso bloß Vermutungen angestellt worden wie über den Zeitpunkt der Entstehung des Kupferstiches bzw. seiner Vorlagen (das gestochene Druckjahr 1678 muss nicht identisch sein mit dem Entstehungsjahr der Druckplatte).[145] Letzteres wäre auch angesichts des langwierigen Entstehungsprozesses des Katalogs von Interesse, da eine Herstellung des Bildes nach dem 1672 erfolgten Umzug der Kircher'schen Sammlung in erheblich kleinere Räumlichkeiten eine andere Intention nahe legen würde als während der Zeit, als sich das Museum noch im Korridor vor der Bibliothek des Collegium Romanum befand (siehe auch I.1 Entstehungsgeschichte).[146] Unstrittig ist indes, dass die Darstellung allenfalls vage der konkreten räumlichen Situation der Sammlung entsprach und vielmehr die symbolische Größe des »berühmten Museums« anschaulich zu machen suchte. Da zudem nicht einmal geklärt ist, ob das Bild auf einer vor Ort erstellten Vorlage beruht, ob sich der Künstler mit Beschreibungen begnügen musste oder ob er gestalterischen Vorgaben des Verlegers folgte, erscheint es problematisch, anhand der architektonischen Situation im Collegium Romanum sowie noch erhaltener Gegenstände (etwa der Obelisken-Modelle) den Realitätsgehalt der Darstellung überprüfen zu wollen, um daran anschließend das Aussehen des ›Museum Kircherianum‹ und die räumliche Ordnung der Exponate zu rekonstruieren.[147]

Dem Verständnis des Bildes als Bestandteil des Kataloges, der Kirchers Sammlung eben auch nicht einfach abbildet, sondern in erster Linie repräsentiert, ist eine derartige ›dokumentarische‹ Lesart überdies kaum zuträglich. Vielmehr ist der Kupfertitel in

144 Volker Remmert: *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution*. Wiesbaden, 2005, S. 15 f.

145 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 210.

146 Zur Verlegung des Museums siehe Findlen: *Possessing Nature* [wie Anm. 10], S. 126; Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 95–97.

147 Frei von quellenkritischen Bedenken konstatiert Adalgisa Lugli bezüglich frühneuzeitlicher Sammlungsdarstellungen: »Far better than anything else, it [the title-page engraving] lays before the curious reader, then as now, the collection's inner arrangement.« Lugli: »Inquiry as Collection« [wie Anm. 10], S. 112. Obwohl die bisherige Forschung große Mühe hatte, den Ort der Kircher'schen Sammlung zu lokalisieren, weiß Ingrid Rowland, dass der Raum noch immer existiere (wenngleich ohne Fresko) und dass der Kupferstich mit Ausnahme der Figuren »perfectly accurate in its proportions« sei. Ingrid Rowland: »Representing the World«, in: Rens Bod, Jaap Maat und Thijs Weststeijn (Hrsg.): *The Making of the Humanities*. 3 Bde. Amsterdam 2010–2014, Bd. 1, S. 75–105, hier S. 91. Vgl. auch Godwin: *Theatre of the World* [wie Anm. 130], S. 46, sowie Jan C. Westerhoff: »A World of Signs. Baroque Pansemiotics, the Polyhistor and Early Modern Wunderkammer«, in: *Journal of the History of Ideas* 62 (2001), S. 633–650, hier S. 646.

seiner Funktion als ikonischer Paratext, der die Wahrnehmung sowie die Lektüre resp. Benutzung des Buches in bestimmter Weise zu lenken beabsichtigt, zu betrachten.[148] Im Gegensatz zu den Titelbildern der meisten anderen Werke Kirchers – besonders *Ars magna lucis et umbrae* (1646), *Musurgia Universalis* (1650), *Oedipus Aegyptiacus* (1652–1654) oder *Mundus Subterraneus* (1664) – erweist sich der Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum* jedoch als auffällig arm an allegorischen Elementen.[149] Abgesehen von den vier auf einer Wolke platzierten Putti am oberen Bildrand verzichtet das Bild ebenso auf historisch-mythologische oder allegorische Figuren wie auch auf emblematische Darstellungen. Damit unterscheidet sich der Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum* auch deutlich von anderen Sammlungsdarstellungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, in denen die Programmatik der jeweiligen Sammlung durch symbolisches Beiwerk zum Ausdruck kommt.[150] Angesichts dieses Mangels an ikonografischen Interpretationsangeboten, der die ›dokumentarische‹ Rezeption des Bildes wohl nicht unerheblich befördert hat, wurde in der Vergangenheit versucht, einzelnen Bildgegenständen über deren bildimmanente, darstellende Funktion hinaus eine übergeordnete, symbolische Bedeutung zuzuweisen.[151] So plausibel manche dieser Deutungen auch erscheinen, überwiegt doch der Eindruck einer vergleichsweise zurückgenommenen Verwendung allegorischer Bezüge.[152] Viel naheliegender ist daher die Annahme, dass die Beschränkung auf beschreibende (der Sammlungsraum und die in ihm vorhandenen Gegenstände) und erzählende Elemente (die aus drei Figuren gebildete ›Szene‹ in der Mitte des Vordergrundes) vor allem dazu dient, zwei wesentliche Aspekte des ›Museum Kircherianum‹ darzustellen, die sowohl im Katalog wie auch in anderen Werken Kirchers und seiner Mitarbeiter immer wieder betont werden: den großen und vielfältigen Bestand der Sammlung und deren Rolle als Anziehungspunkt für zahlreiche Besucher. Motivisch folgt das Bild erkennbar einem Typus von Sammlungsdarstellung, wie er zuerst wohl 1599 auf dem Frontispiz von Ferrante Imperatos *Dell'Historia Naturale* in

148 Siehe dazu grundlegend Remmert: *Widmung, Welterklärung* [wie Anm. 144]; Dietmar Peil: »Titelkupfer/Titelblatt – ein Programm? Beobachtungen zur Funktion von Titelkupfer und Titelblatt in ausgewählten Beispielen aus dem 17. Jahrhundert«, in: Frieder von Ammon u. Herfried Vögel (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*. Münster 2008, S. 301–336.

149 Zu den Frontispizen der Werke Kirchers siehe Lucia Tongiorgi Tomasi: »Il simbolismo delle immagini. I frontespizi delle opere di Kircher«, in: Casciato, Ianniello und Vitale (Hrsg.): *Enciclopedismo in Roma barocca* [wie Anm. 10], S. 165–175; Othmar Wessely: »Zur Deutung des Titelkupfers von Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (Romae 1659)«, in: *Römische historische Mitteilungen* 23 (1981), S. 385–405.

150 Siehe dazu Robert Felfe: »Umgebener Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume«, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin 2003, S. 226–264, hier S. 228 ff.

151 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 25–40; Mayer-Deutsch: »Das ideale ›Musaeum Kircherianum‹ « [wie Anm. 109], S. 259.

152 Eugenio Lo Sardo beschwört zwar die platonische Tradition, durch die »jedes von Kirchers Bildern« durchdrungen sei von symbolisch-spiritueller Bedeutung, bleibt aber den Nachweis dieser Dimension für den Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum*, das er in diesem Zusammenhang erwähnt, schuldig. Vgl. Eugenio Lo Sardo: »Kircher's Rome«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [wie Anm. 2], S. 51–62, hier S. 60.

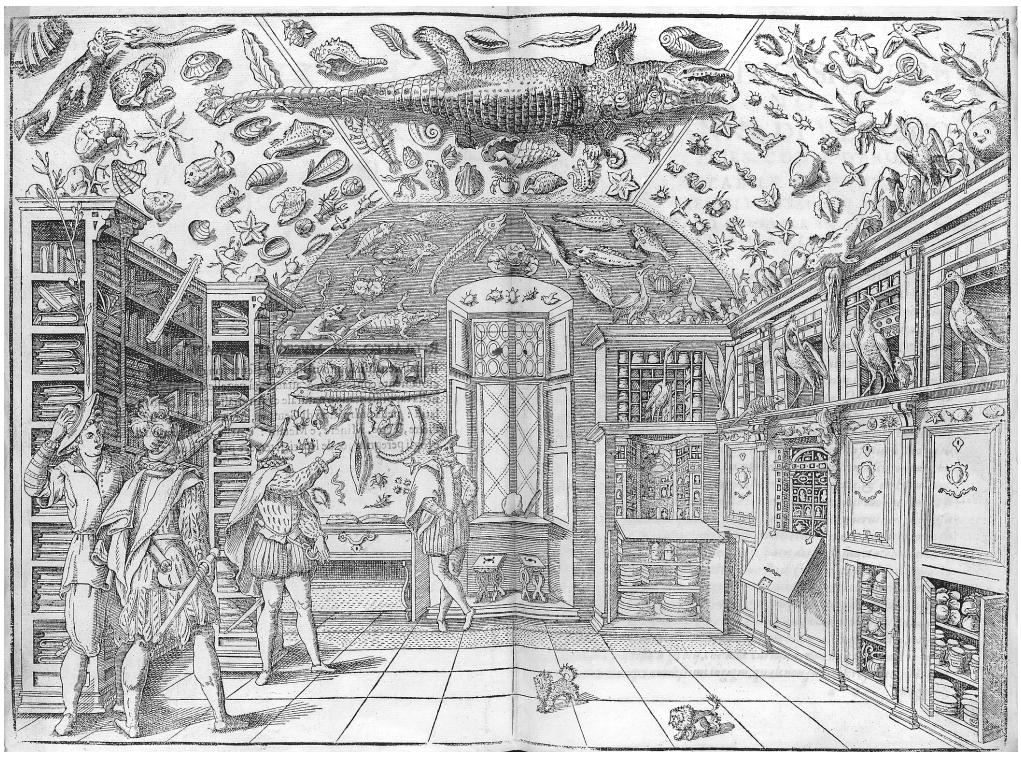


Abb. 1: Ferrante Imperato. Dell'historia naturale […] libri XXVII. Neapel: Vitale, 1599, o. P. Wellcome Library London: EPB/ D 3393/ D.

seinen Grundzügen entwickelt worden war (Abb. 1).[153] Dieser Bildtypus zeichnet sich aus durch die Darstellung eines demonstrativ mit Objekten angefüllten Sammlungsraums, in den ein oder mehrere Besucher eingetreten sind und von einer – meist durch Zeigegesten als zur Sammlung gehörig ausgewiesenen – Person empfangen bzw. geleitet werden. Eine Reihe weiterer Sammlungsbeschreibungen und Kataloge des 17. Jahrhunderts hat diesen Bildtypus in Frontispiz, Kupfertitel oder Illustration übernommen: Zu nennen sind hier etwa Basilius Beslers *Fasciculus Rariorum et Aspectu Digniorum Varii Generis* (Nürnberg, 1616), Lorenzo Legatis *Museo Cospiano* (Bologna, 1677) oder auch die Darstellung einer fiktiven Kunst- und Wunderkammer in Eberhard Werner Happels *Relationes Curiosae* (Tl. III, Hamburg, 1687).

Anders als diese Bilder steht der Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum* in einem engen syntaktischen Zusammenhang mit dem einleitenden ersten Kapitel des Katalogs, das dem Narrativ eines Rundganges durch die Sammlung folgt (siehe I.6 Aufbau und Ordnung). Das Konzept eines durch die Lektüre vermittelten, imaginären Besuchs des Museums wird durch das szenische Arrangement der drei Figuren im Vordergrund veranschaulicht: Eine durch ihre schwarze Kleidung als Jesuit erkennbare Figur, die zweifellos Kircher selbst darstellen soll, empfängt zwei Besucher, die aufgrund des Degens (linke Figur) bzw. der Allongeperücke (mittlere Figur) vielleicht als Edelleute zu identifizieren sind. ›Kircher‹ nimmt mit der rechten Hand ein gefaltetes Papier

153 Ferrante Imperato: *Dell'historia naturale*. Neapel 1599. Zur Vorbildfunktion dieser Darstellung siehe Valter: »Abbildung, Katalogisierung« [wie Anm. 108], S. 599.

entgegen – offenbar ein Empfehlungsschreiben, was in dieser Zeit neben einem Handgeld der übliche ›Türöffner‹ zu den größeren Sammlungen in Europa war.[154]
Während die Szene demnach den Beginn des Sammlungsbesuches zeigt, sind im Bild zahlreiche Objekte oder Objektgruppen zu erkennen, die im Katalog beschrieben werden: so etwa die Obelisken (I,7), die an den Wänden angebrachten Gemälde (I,4), die auf dem obersten Regal an der rechten Wand stehenden Glaspokale (II,1), das von der Decke herabhängende Krokodil (II,6), oder das in der Fensterlaibung angebrachte Thermoskop (III,3). Manche dieser Exponate können darüber hinaus, wie Elisabeth Oy-Marra bemerkt hat, als »Repräsentanten ganzer Wissenschaften« aufgefasst werden: »So verweist das Krokodil auf die Naturkunde, das Skelett auf die Anatomie, die Atlasfigur auf die Astronomie. Darüber hinaus erkennt man an der Stirnwand der linken Bildhälfte ein Gemälde mit geometrischen Zeichnungen, mit denen auf die mathematischen Wissenschaften verwiesen wird.«[155] Auffällig ist, dass die Deckenfresken, deren Beschreibung überdies ein eigenes Kapitel gewidmet ist, beinahe ein Drittel der Bildfläche einnehmen, was bereits auf dem Kupfertitel den Eindruck eines symbolischen ›Überbaus‹ der Sammlung vermittelt. Neben mythologischen und emblematischen Darstellungen sowie einem Putto mit Wappenschildern im vordersten rechten Zwickel ist im größten Tondo die Erde im Tierkreis zu erkennen, was recht plakativ auf das seitens der Jesuiten verfochtene geozentrische Weltbild verweist.
Als Stecher des Kupfertitels wurde der Niederländer Coenraet Decker (1651?–1685?) vermutet, der vor und nach der Drucklegung des *Musaeum Celeberrimum* im Auftrag des Amsterdamer Verlegers Johannes van Waesberghe nachweislich eine Reihe von Kupfertafeln für drei andere Werke Kirchers – *Arca Noë* (1675), *Sphinx Mystagoga* (1676) und *Turris Babel* (1679) – geschaffen hatte.[156] In jedem Fall kann mit großer Wahrscheinlichkeit ein niederländischer Künstler als Urheber des Bildes angenommen werden.[157] Zum einen aufgrund der Umstände der Entstehung des Kataloges: Johannes Janssonius und nach ihm sein Schwiegersohn hatte für die Bebilderung der bei ihm verlegten Werke Kirchers naheliegenderweise verschiedene niederländischer Zeichner und Stecher engagiert (sofern nicht Druckplatten aus älteren, in Rom publizierten Büchern wiederverwendet wurden – siehe I.7 Grafische Ausstattung).[158] Zum anderen besitzt das Bild einen perspektivischen Aufbau, wie er am prominentesten wohl von Hans Vredeman de Vries in seinem Traktat *Perspective* (1604/1605) dargestellt worden

154 Zur frühneuzeitlichen Praxis von Sammlungsbesuchen siehe auch Michaela Völkel: *Schloßbesichtigungen in der Frühen Neuzeit. Ein Beitrag zur Frage nach der Öffentlichkeit höfischer Repräsentation*. Berlin 2007.

155 Elisabeth Oy-Marra: »Museum Kircherianum«, in: Katharina Bahlmann, Dies. und Cornelia Schneider (Hrsg.): *Gewusst wo! Wissen schafft Räume. Die Verortung des Denkens im Spiegel der Druckgraphik*. Berlin 2008, S. 240, Kat.Nr. 46.

156 Zur Zuschreibung siehe Georg Ulrich Großmann (Hrsg.): *Von teutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701* [Ausst.Kat]. Nürnberg 1998, S. 199, Kat.Nr. 133. Zu Deckers Arbeiten für Kirchers Publikationen siehe Godwin: *Theatre of the World* [wie Anm. 130], S. 50–56, 90 u. 110 f.

157 Angela Mayer-Deutsch vermutet »aufgrund der Bezüge zur realen Architektur und der […] Entstehungsgeschichte des Katalogs«, dass der Kupfertitel »in Rom und nicht in Amsterdam um 1672 oder noch früher entstanden ist.« Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 210.

158 Zu den namentlich nachweisbaren Künstler siehe Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 207; Godwin: *Theatre of the World* [wie Anm. 130], S. 51 f.

war und ab der Mitte des 17. Jahrhunderts insbesondere in holländischen Kirchenstücken verbreitet war.[159] Charakteristisch ist die Schrägsicht, eine Konstruktion mit zwei Fluchtpunkten (hier in der gedachten Verlängerung der Galerie sowie in Verlängerung der linken Wand) und einer (von der Wandecke gebildeten) vertikalen Achse in der Bildmitte, die die beiden perspektivischen Raumgebilde voneinander trennt. Auffällig am Kupfertitel des *Musaeum Celeberrimum* ist, dass das Raster des Steinbodens der perspektivischen Konstruktion nicht folgt, was in der linken Bildhälfte zu erheblichen Diskrepanzen in der Raumdarstellung geführt hat, und offenbar einem gewissen Unvermögen des Künstlers geschuldet ist, das sich auch in der Gestaltung der Decke und besonders der Gewölberippen bemerkbar macht.

Angela Mayer-Deutsch hat bemerkt, dass mit den im Stich erkennbaren Raumformen zu beiden Seiten der zentralen Wandecke zwei paradigmatische Typen des frühneuzeitlichen Sammlungsraums – Museum und Galerie – dargestellt seien.[160] Allerdings wird diese Differenzierung in ihrer Eindeutigkeit von der Disposition der Objekte unterlaufen: Der vorderste Obelisk steht als einziger im Zentrum des »Museums« und ebenso finden sich Gemälde mit Heiligendarstellungen (erkennbar an ihrem strahlenförmigen Nimbus) an den Wänden beider Räume; das in der Fensterlaibung des rechten vorderen Fensters angebrachte Thermoskop sowie zwei nicht näher identifizierbare, trichterförmige Instrumente gehörten wiederum eigentlich in den Bereich des »Museums«.

Anders als in den erwähnten Darstellungen anderer Sammlungen wird die Einheit der Raumillusion durch die dem Scheitel des bildrahmenden Bogens vorgelagerte Wolke gebrochen. Die Gruppe der vier Putti, die ein ovales Schild mit dem Christusmonogramm sowie eine Stoffbahn mit der Aufschrift »COLLEGII ROM. Soc: Jesu MUSAEUM« halten, ähneln in Funktion und Position den Wappenkartuschen an Portalen oder am Proszeniumsbogen der großen Hoftheater. Das den Stich umgebende, unbedruckte Papier erhält eine rahmende Funktion, die der von Robert Felfe beschriebene »Portalsituation« von Frontispizien entspricht.[161] Der erhöhte Standpunkt des Betrachters unterstreicht dabei die ›Theatralität‹ des Bildes, findet er sich in ganz ähnlicher Weise doch auch in der zeitgenössischen Theatergrafik.[162]

Während der von den Putti gehaltene Schriftbanner das römische Kolleg der Jesuiten als Ort des Museums nennt, verweist die unterhalb des Bildes angebrachte Schrift auf dessen berühmten Leiter: »Kircheriana Domus naturae artisq[ue] theatrum | par cui vix alibi cernere posse datur.« – »Der Kircher'sche Palast, ein Schauplatz der Natur und Kunst, dergleichen anderswo schwerlich zu finden ist.«[163] Dieser besondere Ort, so die

159 Vgl. Hans Vredeman de Vries: *Perspective* […]. Leiden 1604, Tl. 1, Tafel 23 u. 24. Zur Schrägsicht siehe die klassische Studie von Hans Jantzen: *Das niederländische Architekturbild*. Leipzig 1910, bes. S. 95 ff.

160 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 212; Angela Mayer-Deutsch: »Die Galerie Athanasius Kirchers als ›Alphabet‹ der Wissensobjekte«, in: Christina Strunck und Elisabeth Kieven (Hrsg.): *Europäische Galeriebauten (1400–1800)*. München 2010, S. 261–273, hier S. 263 ff.

161 Felfe: »Umgebener Raum« [wie Anm. 150], S. 236 u. 242. Vgl. auch Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 208.

162 Siehe bspw. die Grafikserie von Ferdinando Tacca zu Giovanni Andrea Moniglias *Hypermestra* (Florenz 1658).

163 Zum hier zugrundeliegenden Theaterbegriff siehe Hole Rößler: »Athanasius Kircher und das Theater. Materialien zur Erkundung eines ›blinden Flecks‹«, in: Asmussen, Burkart und Ders.: *Theatrum*

Botschaft dieser Zeilen im Zusammenhang mit dem Kupferstich, ist jetzt mit Erwerb des Katalogs zugänglich und der Leser wird im Buch gleichsam von Kircher persönlich durch dessen Museum geführt wie jene gerade angekommenen Besucher. Der Platzierung des Zweizeilers zwischen dem Bild und der darunter folgenden Angaben zu Druckort, Verleger und Erscheinungsjahr entspricht seine paratextuelle Doppelfunktion: Es handelt sich nicht um eine reine Bildbeschriftung,[164] sondern um eine allgemeine Feststellung resp. Behauptung, die einerseits das im Bild Dargestellte benennt und kommentiert, zum anderen aber auch die Attraktivität des gedruckten Buches als medialem Substitut des als Ausnahmeerscheinung qualifizieren Museums begründet.

II.2 Titelei

DES RÖMISCHEN KOLLEGS
DER GESELLSCHAFT JESU
HOCHBERÜHMTES
MUSEUM,
dessen grosser Teil an antiquarischen Dingen, Statuen und Bilder
aus dem Vermächtnis des Sekretärs des römischen Senats
ALFONSO DONNINI
in freigiebiger Schenkung stammt.
Pater ATHANASIUS KIRCHER S. J.
hat es, bereichert um neue und rare Stücke und um wunderbare Geschenke
zahlreicher Fürsten, mit grossem Aufwand eingerichtet.
Der Walliser GEORG DE SEPIBUS,
vom Autor mit der Instandhaltung der Maschinen beauftragt, legt auf inständige
und drängende Bitten von vielen, grösstenteils auswärtigen, an Kuriositäten und
Weisheiten Interessierten, das Museum den Augen der Öffentlichkeit vor,
bereichert um zahlreiche Objekte und ferner unter Hinzufügung diverser
Maschinen und fremdartiger, aus beiden Indien stammender Dinge.

Dieser Titel benennt in zeittypischer Ausführlichkeit die Trägerschaft sowie die zentralen Akteure des Museums. Mit der Bezeichnung »Romani Collegii Societatis Jesu *Musaeum Celeberrimum*« wird die Sammlung als offizieller ›Schauraum‹ des Jesuitenordens ausgewiesen. Direkt im Anschluss an die institutionelle Zugehörigkeit wird der Stifter Alfonso Donnini hervorgehoben, dessen Vermächtnis von Antiken die Grundlage des 1651 gegründeten Museums bildete (siehe Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation). An dritter Stelle wird Athanasius Kircher genannt und als Urheber (*auctor*) des Museums vorgestellt. Zuletzt erfolgt die Erwähnung Georg de Sepibus', der als Verfasser des Buches bezeichnet wird. Als mit Kirchers Sammlung bestens vertrauter Instrumentenbauer und Praktiker, wie er auf dem Titelblatt bezeichnet wird, erscheint

Kircherianum [wie Anm. 1], S. 149–187.

164 Siehe dazu Frank Büttner: »Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit«, in: Frieder von Ammon u. Herfried Vögel (Hrsg.): *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit* [wie Anm. 148], S. 99–132.

er als fachkundige und geeignete Person, um das vom *auctor* Geschaffene zusammenzuführen und im Buch darzustellen.
Bisher sind zwei Titelvarianten bekannt. Der vermutliche Erstdruck des Titelblattes weist eine Reihe von grammatikalischen Fehlern und typografischen Unsauberkeiten auf (Abb. 2).[165] Bereits in der zweiten Zeile ist mit »SOCIETATUS JESU« eine abwegige Genitivform des Ordensnamens geschaffen worden. Es folgt ein Fehler in der fünften Zeile, wo anstatt »magnam« der Akkusativ maskulinum verwendet wurde. Diese grammatikalischen Versehen sind in Hinblick auf die Entstehungsgeschichte des Werks aufschlussreich, da dieser fehlerhafte Titeldruck offenbar erst korrigiert wurde, als zumindest einige Buchblöcke bereits ausgeliefert waren und in Umlauf kamen. Dabei wurde beim zweiten Druck auch der Satz leicht modifiziert, so dass die unschöne Silbentrennung »sta-tuarum« und »Princi-pum« aufgehoben wurde. Das fehlerhafte »magnum« blieb jedoch unverbessert.[166]

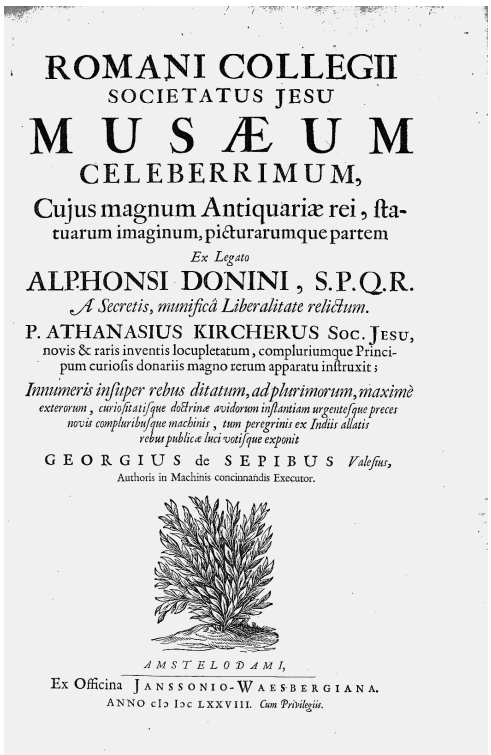

ROMANI COLLEGII
SOCIETATUS JESU
MUSÆUM
CELEBERRIMUM,
Cujus magnum Antiquariæ rei, ſtatuarum imaginum, picturarumque partem
Ex Legato
ALPHONSI DONINI, S.P.Q.R.
A Secretis, munificâ Liberalitate relictum.
P. ATHANASIUS KIRCHERUS Soc. Jesu,
novis & raris inventis locupletatum, compluriumque Principum curioſis donariis magno rerum apparatu inſtruxit;
Innumeris inſuper rebus ditatum, ad plurimorum, maximè exterorum, curioſitatiſque doctrinæ avidorum inſtantiam urgenteſque preces novis compluribuſque machinis, tum peregrinis ex Indiis allatis rebus publicæ luci votiſque exponit
GEORGIUS de SEPIBUS *Valeſius,*
Authoris in Machinis concinnandis Executor.
AMSTELODAMI,
Ex Officina JANSSONIO-WAESBERGIANA.
ANNO cIↃ IↃc LXXVIII. *Cum Privilegiis.*

Abb. 2: Fehlerhafte Titelei des vermutlichen Erstdrucks des Musaeum Celeberrimum. Exemplar des Max Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin: Rara K58r.

Abgeschlossen wird das Titelblatt in beiden Varianten mit dem Lorbeerbusch, dem Druckersignet der Offizin Janssonius & van Waesberghe, dem Druckort Amsterdam und der Angabe des Erscheinungsjahres.

II.3 Motto

Eine eigene Seite ist dem Motto eingeräumt, das aus der Feder von Johann Stephan Kestler, einem Schüler und Assistenten Kirchers, stammt (siehe I.4 Werkstatt Kircher). In wörtlicher Übersetzung lautet es: »Kirchers gepflegtes und fruchtbar sprießendes Tal wird von Sepibus mit Weidenruten des Frühlings eingehegt.«[167] Kestler selbst bemerkt in der Signatur, dass er mit seinen Zeilen »anspiele« (*sic alludit*), d. h. ein Wortspiel vorgelegt habe. Dieses beruht auf der Bedeutung des Familiennamens de Sepibus, abgeleitet

165 Vgl. Hein: »Die wissenschaftliche Literatur« [wie Anm. 70], S. 684. Siehe bspw. auch die Exemplare Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Uc 2° 12; Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HBb 1279.

166 Wir danken Sundar Henny (Basel) und Andreas Ammann (Bern) für ihre Hilfe bei der Identifizierung der Fehler.

167 Wörtlich ist das wegen seiner besonderen Schönheit berühmte und von vielen Dichtern der antike beschriebene Tal Tempe in Thessalien genannt.

vom lateinischen *saepes* (Zaun, Hecke, Gehege) bzw. dem enstprechenden Verb *saepire* (umzäunen, einschließen, schützen), die offensichtlich den Anlass für das Distichon gegeben hatte (siehe I.3 Georgius de Sepibus, Valesius).[168]
Obgleich mit dem Bild vom eingezäunten, fruchtbaren Tal Assoziationen zum *Hortus conclusus* und Garten Eden aufgerufen werden[169], was zweifellos beabsichtigt war, so liegt die eigentliche Bedeutung des Mottos aber in der Bestimmung des Zwecks von de Sepibus' Katalog. Das Einhegen eines Gartens, als welcher Kirchers Sammlung dargestellt wird, bedeutete in erster Linie den Schutz der Anpflanzungen:

> Ein Obstgrundstück soll man […] mit Mauern oder einer Hecke [sepe] oder einem Graben umgeben und nicht allein dem Vieh, sondern auch den Menschen den Durchgang sperren; denn wenn die Spitzen der Jungbäume öfters von der Hand Durchlaufender abgerissen oder von Tieren abgefressen werden, können jene auf Dauer nicht mehr wachsen.[170]

Was de Sepibus Kestler zufolge also mit dem *Musaeum Celeberrimum* leistete, war eine Bewahrung der Sammlung und ihrer ›Fruchtbarkeit‹. Das bedeutete zum einen die Markierung des Kircher'schen ›Obstgartens‹, d. h. eine durch das Medium des Buches dauerhaft zu leistende Behauptung der Urheberschaft der Sammlung, der in ihr vorhandenen Erfindungen sowie der auf die Objekte bezogenen Deutungen und Erklärungen. Zum anderen war damit ein Schutz der Sammlung in ihrem materiellen Bestand vor den zerstörerischen Kräften der Zeit durch eine Einhegung zwischen zwei Buchdeckel gemeint. In diesem Sinne betont de Sepibus selbst in der Vorrede an die Leser die konservatorische Funktion des Kataloges: Damit sowohl das, was Kircher »erreicht hat, wie auch das, was er durch so viel Studium und Arbeit zum Ruhme des göttlichen Namens und Nutzen der Gelehrsamkeit zusammengetragen hat, nicht sofort mit dessen Tod und den Wechselfällen der Zeit untergingen« (*non subito una cum obitu eius, pro varietate temporum interirent*).

II.4 Widmung

Das *Musaeum Celeberrimum* ist Johann Marcus Georg von Clary und Aldringen (1638–1700) gewidmet. Die Dedikationsepistel datiert vom 25.1.1678 und stammt als einziger Text des Katalogs, so weist es jedenfalls die Signatur aus, von Athanasius Kircher selbst. Diese demonstrative Inanspruchnahme des Privilegs der Widmung markiert deutlich Kirchers vorrangige Autorschaft im Unterschied zum nachgeordneten Verfasser de Sepibus (siehe I.2 Autorschaft).
Über den Widmungsempfänger ist heute nur wenig bekannt. Er war königlich-kaiserlicher Geheimrat, Kämmerer und Gesandter des kursächsischen Hofes. Am 16. Juni 1680 wurde er in den Stand eines Reichsgrafen erhoben.[171] Johann Marcus Georg war ein

168 Vgl. Wilding: *Writing the Book of Nature* [wie Anm. 54], S. 321.
169 Ebd., S. 321 f.
170 Lucius Iunius Moderatus Columella: *Zwölf Bücher über Landwirtschaft*. Übers. u. hrsg. v. Will Richter. 3 Bde. München 1981, V, 10, 1, Bd. 1, S. 605.
171 Heinrich Kneschke (Hrsg.): *Neues Deutsches Adels-Lexikon*. 9 Bde. Leipzig 1860, Bd. 2, S. 283–285.

Nachkomme des oberitalienischen Geschlechts der Clary, welches über den Ankauf verschiedener Landgüter zu bedeutendem Grundeigentum in Böhmen gekommen ist. Sein Vater Hieronymus von Clary machte eine militärische Karriere und stieg unter Kaiser Leopold I. 1668 bis zum Generalmajor und Hofkriegsrat auf. Anna von Aldringen, die Mutter des Widmungsempfängers, war die Schwester von Johann von Aldringen, kaiserlicher Feldmarschall in Diensten der Katholischen Liga. Nach dessen Tod erbte sie ein bedeutendes Vermögen sowie die Herrschaft in Teplice (Böhmen). Mit der Eheschließung und der Verbindung der Adelshäuser Clary und Aldringen kam ein bedeutendes Vermögen zusammen, das gänzlich an Johann Marcus Georg überging.

In welchem Verhältnis Kircher zu Johann Georg Marcus stand, geht weder aus dem Widmungsschreiben, noch aus Kirchers Briefwechsel hervor. Der Widmungsempfänger stand in Kontakt zu Kirchers böhmischen Korrespondenzpartnern wie zum Beispiel Bernhard Ignaz Martinitz (1603–1685), Kardinal Ernst Adalbert Harrach (1598–1667) oder Graf Johann Friedrich von Waldstein (1642–1694), zu dieser Zeit Erzbischof von Prag. Sie waren alle auch bedeutende Förderer Kirchers und eifrige Büchersammler.[172] Johann Marcus Georg besass in seinem Schloss in Teplice eine Bibliothek und er hegte ein besonderes Interesse für naturphilosophische, alchemische und metallurgische Werke.[173] Des Weiteren besass er ein Laboratorium und eine Mineraliensammlung.[174] Das von Kircher handschriftlich gewidmete Exemplar des *Musaeum Celeberrimum*, das sich in der Schlossbibliothek von Teplice befand, gilt heute als verschollen.[175]

Im Widmungsschreiben thematisiert Kircher sein Projekt der Wiedererrichtung des St. Eustachius-Sanctuarium in Mentorella und nennt Johann Marcus Georg als einen der Gönner. Zu diesem Umfeld gehörte ebenso der einflussreiche Graf Johann Friedrich von Waldstein, der 1675 zum Erzbischoff von Prag gewählt wurde. Letzterer wird für die Bereitstellung von finanziellen Mitteln in Kirchers *Vita* namentlich erwähnt.[176] Dass Johann Marcus Georg auch zu den Stiftern gehörte, kann bislang durch keine weiteren Quellen belegt werden. In der Widmung erwähnt Kircher, dass er in Folge der kostspieligen Restaurierung des Sanctuariums kein Geld mehr für die geplante Publikation *Historia Eustachio-Mariana* (1665) aufbringen konnte. Johann Marcus Georg habe ihm sogleich, ohne Verzögerung (*absque ulla procrastinatione*), durch seinen Prokurator in Rom die benötigte Summe überweisen lassen (Bl. *3r). In der Publikation *Historia Eustachio-Mariana* taucht Johann Marcus Georg jedoch weder als Widmungsempfänger auf

172 Beispielsweise besaß von Waldstein in seiner Schlossbibliothek in Münchengrätz über 20 Werke von Kircher. Vgl. Bernhard Fabian (Hrsg.): *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa*. 12 Bde. Hildesheim 1997, Bd. 1, S. 143.

173 Ebd., Bd. 3, S. 147–151.

174 Adam Admandus Kochanski schrieb an Gottfried Wilhelm Leibniz, dass Johann Marcus Georg auf seinem Schloss ein gut eingerichtetes Laboratorium besitze. Vgl. Adam Admandus Kochanski an Gottfried Wilhelm Leibniz, Teplice 2. Dezember 1695. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Sämtliche Schriften und Briefe*. Hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, 1. Reihe, 12. Band. Berlin 1990, S. 184.

175 Wir bedanken uns bei Dr. Jana Michlová, Regionální muzeum v Teplicích, für die freundliche Auskunft.

176 Vgl. Nikolaus Seng: *Selbstbiographie des P. Athanasius Kircher aus der Gesellschaft Jesu*. Fulda 1901. S. 58. Siehe dazu auch die von Frank Böhling besorgte Edition von Kirchers *Vita a semetipso conscripta* in diesem Band.

noch wird er als Gönner erwähnt. Weshalb Kircher sich erst so spät mit einer Dedikation für die angebliche Spende erkenntlich zeigte, darüber kann nur spekuliert werden. Ein möglicher Grund könnte in der langen Produktionsdauer des *Musaeum Celeberrimum* liegen.
Ein anderer Beweggrund mag in Kirchers Strategien zur Aquise von Patronage liegen: Wie ein Überblick über die Kircher'sche Widmungspolitik verdeutlicht, versuchte er mit Dedikationen aktueller Werke neue Patronagebeziehungen aufzubauen, bestehende Verbindungen zu unterhalten und öffentlichkeitswirksam darzustellen. Für den Unterhalt oder den Aufbau von Allianzen war die Dedikation jedoch nicht nur für den Autor relevant, vielmehr symbolisierten sie auch für den Orden ein wichtiges Instrument zur religiösen und politischen Einflussnahme. Johann Georg Marcus' politische Macht erreichte 1680 mit der Ernennung zum Reichsgrafen ihren Höhepunkt. Die Intensivierung der Allianzen zu einem aufsteigenden Reichsgrafen versprach offenbar sowohl für Kircher als auch für den Orden im Allgmeinen, eine lohnenswerte Investition zu sein.

II.5 Vorrede

In seiner Vorrede an den Leser beginnt de Sepibus mit einer allgemeinen Beobachtung über die Vergänglichkeit alles Menschlichen. Ein Schicksal, das auch Kircher und seinem Museum drohe. Er beschreibt das Museum als Frucht von Kirchers unermüdlichen Recherchen in allen Wissensbereichen und stellt die rhetorische Frage, was mit den hier versammelten Gegenständen zukünftig geschehen werde. Er skizziert das Schicksal der Kabinette bedeutender römischer Sammler – Francesco Gualdi (1576–1657), Francesco Angeloni (1587–1652), Pietro Stefanoni (1557–1642) und ein nicht näher identifizierbarer Giovanni Battista Romano – deren Bestände von »geldgierigen Nachfahren« ohne Sinn für antike und rare Objekte auf Märkten und Auktionen verkauft worden seien. Kirchers Sammlung solle von diesem Schicksal verschont bleiben und deshalb werde alles, was der Jesuitenpater während der letzten vierzig Jahren zu Ehren Gottes und zum Nutzen der Gelehrtenrepublik zusammengetragen und erforscht habe, sorgfältig beschrieben. Da Kircher mit diversen Aufgaben wie der Recherche, dem Verfassen und Publizieren seiner Bücher zu beschäftigt sei, habe der Pater ihn, de Sepibus, als seinen Assistent und Kenner der im Museum vorhandenen Gegenstände gebeten, sich um die Herausgabe der Museumsbeschreibung zu kümmern. Nicht nur von Kircher sei er mit dieser Aufgabe betreut worden, auch zahlreiche Besucher des Museums hätten ihn inständig um die Herausgabe eines Kataloges gebeten. Diesen Bitten möchte er nun mit seinem Werk nachkommen.
Neben der topischen Bescheidenheitsrhetorik[177] ist besonders de Sepibus' Legitimationsstrategie von Interesse: Die Sicherung und der Fortbestand des Museums kann nur durch den Druck gewährleistet werden. Entsprechend erscheint das *Musaeum Celeberrimum* sowohl als medialer Speicher, der die Sammlung über den befürchteten – und tatsächlich auch eingetretenen – Verfall hinaus bewahren sollte, wie auch als rühmendes Denkmal des vom nahenden Tod und dem Vergessen bedrohten Sammlers Kircher.

177 Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 2. Aufl. Bern 1954, S. 93–95

Mit seiner Publikation geht es de Sepibus folglich nicht nur um die Beschreibung von Kirchers Sammlung, sondern um Festschreibung ihrer Bedeutung. Der Katalog ist zudem eine Erinnerungsschrift an die Blütezeit des Museums und dessen Kustos. Aus diesem Grund werden in der Vorrede weder die räumliche Verlegung der Sammlung noch das schwindende Interesse des Jesuitenordens an ihr oder gar der gesundheitliche Zustand des alternden Paters angesprochen, dem es kaum mehr möglich war seine Objekte zu unterhalten, geschweige denn Besuchern zu präsentieren (siehe I.1 Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation).

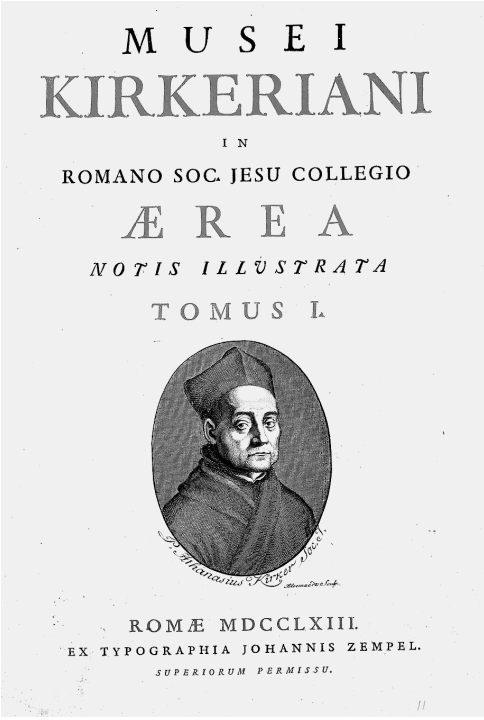

MUSEI
KIRKERIANI
IN
ROMANO SOC. JESU COLLEGIO
ÆREA
NOTIS ILLUSTRATA
TOMUS I.
ROMÆ MDCCLXIII.
EX TYPOGRAPHIA JOHANNIS ZEMPEL.
SUPERIORUM PERMISSU.

Abb. 3: Contuccio Contucci. Musei Kirkeriani in Romano Soc. Iesu Collegio Aerea. Rom: Johannes Zempel,1763, Bd. 1, Titelblatt. Universitätsbibliothek Heidelberg: C 2406 Gross::1 RES.

Diese feste Koppelung der Sammlung an den Kustos Kircher steht in einem interessanten Verhältnis zum Titel (siehe II.2 Titelei): Während auf dem Titelblatt das Museum als ›Schauraum‹ des Jesuitenordens ausgewiesen wird, gibt es die Vorrede als Lebenswerk einer Einzelperson aus. Durch den Vergleich des ›Museum Kircherianum‹ mit den Kabinetten römischer Sammler wird dies unterstrichen. Weder der Orden noch der Stifter Alfonso Donnini werden in der Vorrede erwähnt. Nicht die Sammlung des römischen Kollegs wird hier verewigt, vielmehr wird ein Buchmonument für Sammlung, Person und Werk Kirchers errichtet. Besonders die nach Kirchers Tod 1680 erschienen Sammlungskataloge von Filippo Buonanni (Musaeum Kircherianum, 1709), Arcangelo Contuccio de Contucci (Musei Kirkeriani, 1763–1765) und Ettore Ruggiero (Catalogo del Museo Kircheriano, 1878) führen die Koppelung von Sammlung und Person im Titel ihrer Publikationen fort, obschon sie sich inhaltlich alle bereits weit von Kirchers Interessensgebieten und der einstigen Sammlungsorganisation entfernt haben (Abb. 3).[178]

178 Filippo Buonanni: *Musaeum Kircherianum Sive Musaeum A P. Athanasio Kirchero In Collegio Romano Societatis Jesu Iam Pridem Incoeptum: Nuper restitutum, auctum, descriptum & Iconibus illustratum Excellentissimo Domino Francisco Mariae Ruspolo Antiquae Urbis Agyllinae Principi Oblatum*. Rom 1709; Arcangelo Contuccio de Contucci: *Musei Kirkeriani In Romano Soc. Iesu Collegio Aerea*. 2 Bde. Rom 1763–1765; Ettore Ruggiero: *Catalogo del Museo Kircheriano*. Rom 1878. Siehe auch Findlen: »Science, History, and Erudition« [wie Anm. 10].

II.6 Autorporträt

Abb. 4: Cornelis Bloemaert II.: Bildnis des Athanasius Kircher, Kupferstich, 1655. Privatbesitz.

Die *effigies autoris*, die gemäß der Anweisung an den Buchbinder (*index figurarum*) nach der Vorrede einzubinden sei, zeigt ein Büstenporträt Kirchers in einem Ovalmedaillon. Der Jesuit trägt einen kurz gestutzten Vollbart und ist im ordenstypischen schwarzen Habit mit *mantello* und *berretta* dargestellt. Ebenso auffällig wie ungewöhnlich ist der extrem zur Seite gerichtete Blick Kirchers, der zusammen mit dem angedeuteten Lächeln auf einen außerhalb der Bildfläche befindlichen, erheiternden Gegenstand zu verweisen scheint.[179] Im Hintergrund erkennt man einen zur linken Seite gerafften Vorhang, der ein an der rechten Seite befindliches Regal mit Büchern enthüllt. Die Umschrift im hochovalen Medaillon, der vorherrschenden Porträtform dieser Zeit,[180] bezeichnet den Porträtierten als »Pater Athanasius Kircher aus Fulda von der Gesellschaft Jesu im 76. Lebensjahr, im Jahre 1678«. Unterhalb des Porträtmedaillons befindet sich eine Kartusche, die als Steinsockel mit einem an den oberen Ecken daran gehefteten Papier gestaltet ist. Die zweizeilige subscriptio des Porträts verweist auf die Bekanntheit und den Ruhm Kirchers: »Vergebens würde ein Maler oder ein Dichter sagen: ›Das ist er‹. Denn sowohl Gesicht wie auch Namen kennt sogar die Welt der Antipoden.« Als Autor dieser Eloge signierte der in Rom ansässige englische Mediziner James Alban Gibbes (1611–1677), Professor für Rhetorik an der päpstlichen Universität und nachmaliger *poeta laureatus*, der in einem engen Verhältnis zu Kircher stand.[181]
Als Vorlage des Kupferstiches von unbekannter Hand wurde ein Porträt des niederländischen Malers und Stechers Cornelis Bloemaert II. (1603–1692) identifiziert, das dieser

179 Mit Bruno Weber könnte dieser Seitenblick verstanden werden als »Stilmittel zur Steigerung der Lebensintensität im physiognomischen Ausdruck«. Bruno Weber: »Vom Sinn und Charakter der Porträts in Druckschriften«, in: Peter Berghaus (Hrsg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 9–42, hier S. 15.

180 Vgl. Gregor Martin Lechner: »Das geistliche Porträt«, in: Stift Göttweig (Hrsg.): *Das geistliche Porträt. Eine typengeschichtliche Bestandsaufnahme aus der Göttweiger Sammlung*. Furth 1986, S. 3–9, hier S. 5. Zu Kircher siehe ebd., S. 21 f., Kat.Nr. 21.

181 Gibbes hatte zu mehreren Werken Kirchers Lobgedichte und andere kurze Texte beigesteuert. Zur Kooperation von Kircher und Gibbes siehe Hole Rößler: »Römische Seilschaft. Zum ›reputation management‹ in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Athanasius Kircher und James Alban Gibbes«, in: Asmussen, Burkart und Ders.: *Theatrum Kircherianum* [wie Anm. 1], S. 49–80.

anlässlich des 53. Geburtstages Kirchers am 2. Mai 1655 in Rom angefertigt hatte (Abb. 4) – »zur Ehre und aus Hochachtung« (*honoris et observantiae*) für den Gelehrten, wie es in der Signatur heißt, d. h. ohne Auftrag und Bezahlung.[182] In seinem zweiteiligen Aufbau mit *pictura* und *subscriptio* sowie in Hinblick auf die Bildgegenstände erweist sich die Darstellung als typisches Autorbildnis des 17. Jahrhunderts, wie es sich in etlichen Werken dieser Zeit und nicht zuletzt auch in Sammlungsbeschreibungen findet.[183] Dennoch erscheint das Porträt angesichts Kirchers vielfältiger wissenschaftlicher Interessen und Tätigkeiten letztlich arm an Attributen der Gelehrsamkeit.[184] Lediglich die Bücher, die zum topischen Repertoire frühneuzeitlicher Gelehrtenbilder gehörten, weisen auf Kirchers Profession hin.[185] Die Bände sind – wie im 17. Jahrhundert gebräuchlich – mit dem Schnitt nach vorne aufgestellt, und es ist nicht ersichtlich, ob mit ihnen über die allgemein Gelehrsamkeit indizierende Funktion hinaus Kirchers eigene Werke repräsentiert werden sollen oder ob die Büchersammlung als Allusion auf seine umfangreichen Lektürekenntnisse und sein kompilatorisches Arbeiten gedacht ist. Kirchers Zugehörigkeit zu einem Orden, zu dessen zentralen Maximen Armut, Demut und Bescheidenheit gehörten, stellte offenbar kein Hindernis für ein Bild dar, das den Ruhm eines Einzelnen hervorhob.[186] Tatsächlich ist eine Reihe jesuitischer Gelehrter des 16. und 17. Jahrhunderts in Gemälden und Druckgrafik porträtiert worden, so etwa auch Kirchers Vorgänger auf dem Lehrstuhl für Mathematik am Collegium Romanum Christoph Clavius (Abb. 5) oder der am Kolleg von Bologna tätige Mathematiker

182 Vgl. Erich Trunz (Einl. u. Erl.) u. Dieter Lohmeier (Kat.): *Nobilitas literaria. Dichter, Künstler und Gelehrte des 16. und 17. Jahrhunderts in zeitgenössischen Kupferstichen. Sammlung Erich Trunz*. Heide i. Holst. 1990, S. 54, Kat.Nr. 29; Angela Mayer-Deutsch: »›Quasi-Optical Palingenesis‹. The Circulation of Portraits and the Image of Kircher«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [Anm. 2], S. 105–129, hier S. 109 f., sowie Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 216–219. Für die – zweifellos plausible – Vermutung, Kircher selbst habe Bloemaerts Porträt an seinen Amsterdamer Verleger übersandt, der davon das Autorporträt habe anfertigen lassen, liegen bislang keine hinreichenden Belege vor. Vgl. Stadt Rastatt (Hrsg.): *Universale Bildung im Barock. Der Gelehrte Athanasius Kircher*. Rastatt 1981, S. 3, sowie Mayer-Deutsch: »Quasi-Optical Palingenesis«, S. 112. Bloemaerts Porträt diente auch als Vorlage für einen weiteren Kupferstich, der Kircher im Alter von 77 Jahren darstellt. Dieser Druck ist signiert mit »P. Smidts pinxit / Honoris et observantiae ergo sculpsit et D. D. C. Bloemaert Romae 2 Maij A. 1679.« Wenngleich es unwahrscheinlich ist, dass der 76jährige Bloemaert nach 24 Jahren erneut ein Porträt von Kircher angefertigt hat, der zu diesem Zeitpunkt bereits Gehör und Augenlicht verloren hatte und zudem wohl auch geistig umnachtet war, wäre dem Hinweis auf den Maler Pieter Smidts (nachweisbar ab 1619) noch nachzugehen. Dieser Stich war wiederum Vorlage für das Titelkupfer von Contuccio Contuccis *Musei Kirkeriani* (1763) [wie Anm. 178].

183 Vgl. Susanne Skowronek: *Autorenbilder. Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock*. Würzburg 2000. Zu Kirchers Porträt siehe ebd., S. 124.

184 Zwei Gemälde des 18. Jahrhunderts verweisen mit Armillarsphäre bzw. Globus auf Kirchers Beschäftigung mit kosmologischen Fragen. Vgl. Mayer-Deutsch: »Quasi-Optical Palingenesis« [wie Anm. 182], S. 115–121. Vgl. Skowronek: *Autorenbilder* [wie Anm. 183], S. 124.

185 Zum Gelehrtenporträt siehe Martin Warnke: »Das Bild des Gelehrten im 17. Jahrhundert«, in: Sebastian Neumeister und Conrad Wiedemann (Hrsg.): *Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*. 2 Bde. Wiesbaden 1987, Bd. 1, S. 1–31, sowie Claudia Valter: »Gelehrte Gesellschaft. Wissenschaftler und Erfinder im Porträt«, in: Hans Holländer (Hrsg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 833–859.

186 Vgl. Mayer-Deutsch: »Quasi-Optical Palingenesis« [wie Anm. 182], S. 109.

Abb. 5: Esme de Boulonnois nach Francesco Villamena: Christoph Clavius. Kupferstich, 1682. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Portr. II 913.

Abb. 6: Unbekannter Stecher nach Cornelis Bloemaert II.: Autorenporträt des Athanasius Kircher. Mundus subterraneus […]. 2 Bde. Amsterdam: Janssonius, 1665, Bd. 1, o. P. Universitätsbibliothek Basel: Hn I 1.

Francesco Maria Grimaldi, dessen gemalte Halbprofildarstellung im Ordenshabit vor einem Bücherregal deutliche Ähnlichkeit mit Kirchers Autorbildnis aufweist.[187] Überdies wurde von Kircher selbst wohl mehr als einmal ein Porträt angefertigt.[188]
Wie die meisten Kupferstiche des *Musaeum Celeberrimum* war auch das Autorbildnis zuvor bereits in anderen Werken Kirchers veröffentlicht worden (siehe I.7 Grafische Ausstattung). Es war sowohl dem ersten Band des *Mundus Subterraneus* (1664) als auch der *China Illustrata* (1667) vorangestellt, wobei die Umschrift im Medaillonrahmen als Kirchers Alter 62 Jahre und als Jahr der Anfertigung 1664 nennt (Abb. 6).[189] Da die

187 Quadreria dell'Università di Bologna, Inv.Nr. QUA 282.

188 So notiert Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie*, der deutsche Maler Benjamin von Block (1631–1689) habe 1659 im Auftrag des Grafen Frantz von Nadasti (Ferenc Nádasdy, 1623–1671) ein Porträt von Kircher gemalt. Vgl. Joachim von Sandrart: *Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt-Theil/ Von der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*. Nürnberg: Endter, 1679, III, S. 74. Es handelt sich dabei möglicherweise um das bislang nicht zugeschriebene Porträt Kirchers in der Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom. Zu diesem Bild siehe Mayer-Deutsch: »Quasi-Optical Palingenesis« [wie Anm. 182], S. 114 f., Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 219 u. Tafel 6. 03.

189 Es finden sich Exemplare des *Musaeum Celeberrimum*, in denen die erste Fassung des Autorenbildes von 1664 eingebunden ist (bspw. Bibliothek der Humboldt Universität zu Berlin, Signatur Gesch. 35 240). Vermutlich wurden auf diese Weise unvollständige Exemplare von Händlern und/oder Sammlern komplettiert. Angela Mayer-Deutsch weist darauf hin, dass der Kupferstich in zahlreichen Exemplaren fehle, was spätere Ergänzungen plausibel macht. Vgl. Mayer-Deutsch: »Quasi-Optical

Veröffentlichung eines Sammlungskatalogs bereits Mitte der 1650er Jahre geplant war, jedoch immer wieder verschoben werden musste, ist es durchaus denkbar, dass das Autorporträt sogar ursprünglich für den Katalog gestochen worden war, aufgrund dessen Ausbleibens aber dann vom Verleger zunächst in die anderen Werke aufgenommen wurde. Für den Wiederabdruck erfolgte auf der originalen Druckplatte lediglich eine Überarbeitung der Datierung, offenbar um eine gewisse Aktualität des Porträts zu signalisieren.

Die Gründe für einen derartigen Eingriff mögen materieller Natur gewesen sein, trivial sind sie deswegen nicht. Der dahinter erkennbare Wille, die Diskrepanz zwischen der Person des Autors und seinem Bild, die in diesem Fall durch den zeitlichen Abstand von mehr als zwanzig Jahren unvermeidlich entsteht, zu kaschieren resp. in Kauf zu nehmen, zeugt eben auch von dem Wunsch, eine Autor-Ikone, ein physiognomisches Markenzeichen zu schaffen und für verlegerische Zwecke zu nutzen. Der Umstand, dass das Porträt erneut aufgelegt wurde, nachdem es in den vorangegangenen fünf in der Offizin Janssonius & van Waesberghe gedruckten Büchern Kirchers zwischen 1669 und 1675 keine Verwendung mehr gefunden hatte, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass buchmarktstrategische Gründe eine Rolle für den Wiederabdruck gespielt haben dürften. Immerhin wurden die Kosten einer Überarbeitung der Kupferplatte nicht gescheut, so dass der Eindruck entsteht, ein vergleichsweise schmaler Band, dessen Inhalt lediglich indirekt Kirchers Handschrift trägt, sollte im Sinne einer ›ikonischen Autorisierung‹ durch das Bild aufgewertet und als Teil des Kircher'schen Werkkorpus ausgegeben werden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Anweisungen an die Buchbinder am Ende des Katalogs vorgeben, dass das Porträt zwischen Kirchers Widmungsadresse und die Vorrede von de Sepibus gebunden werden sollte, dies aber in zahlreichen Exemplaren nicht befolgt wurde. Während die vorgesehene Platzierung dem Porträt den Charakter eines Ehrenbildnisses gegeben hätte, wie es sich auch in einigen anderen Werken Kirchers findet, wiesen ihm etliche Besitzer und/oder Buchbinder den traditionellen Ort des Autorporträts zu, indem sie es unmittelbar hinter das Blatt mit Titelseite und Motto einfügten.[190]

In Bezug auf das Buch, dem es vorangestellt ist, fungiert auch Kirchers Bildnis zunächst als ikonischer Paratext, der analog zum Autornamen den eigentlichen Text als ›autorisiert‹ und authentisch zu erkennen geben soll.[191] Die in Gibbes' Distichon behauptete Vergeblichkeit einer literarischen oder bildlichen Darstellung angesichts der weltumspannenden Berühmtheit Kirchers unterstreicht dabei dessen sozialen Status als

Palingenesis« [wie Anm.182], S. 112; Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 216.

190 Siehe bspw. die Exemplare UB Heidelberg, Q 763-8 FOL RES; UB Humboldt Universität zu Berlin, Gesch. 35 240:F4; Staatliche Bibliothek Regensburg, 2Hist.pol.478; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, M: Uc 2° 12; Universiteitsbibliotheek Amsterdam, OTM: KF 61-4920; Warburg Institut Library London, CGI 778.

191 Zur Funktion von Paratexten siehe Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001. Zur Übertragung dieses Konzeptes auf Autorenbilden sowie auf Kupfertitel und Frontispize siehe Christel Meier: »Das Autorbild als Kommunikationsmittel zwischen Text und Leser«, in: *Comunicare e significare nell' alto medioevo* (= Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Bd. 52). Spoleto 2005, S. 499–538, hier S. 502 f., sowie Remmert: *Widmung, Welterklärung* [wie Anm. 144].

anerkannte Autorität und damit die Glaubwürdigkeit und den inhaltlichen Wert des Werkes.[192] Die Abwertung des Bildes, wie sie aus der humanistischen Tradition bekannt ist,[193] war indes nicht gleichbedeutend mit einer prinzipiellen Kritik an dessen Ähnlichkeit, sondern betonte allein die medialen Grenzen des Porträts. Bevor das Porträt im 18. Jahrhundert unter dem Eindruck der Physiognomik zum Medium charakterlicher und geistiger Eigenschaften erhoben wurde, war es vor allem Träger äußerlicher Eigenschaften der Person und besonders der Zeichen ihrer sozialen Stellung (Kleidung, Attribute, Symbole, Wappen). Daher war das Porträt zwar defizitär hinsichtlich seiner Möglichkeiten, den ›Geist‹ des Autors abzubilden, seiner Funktion als Ikone bzw. Marke tat das jedoch keinen Abbruch.
Insofern de Sepibus einleitend das *Musaeum Celeberrimum* als Darstellung der langjährigen Sammel- und Forschertätigkeit Kirchers ausweist, wird auch dem Autorenbild in besonderem Maße eine Memorialfunktion zugewiesen. Buch und Bild formen gemeinsam ein ›Porträt‹ Kirchers und zugleich ein Denkmal, das den Ruhm des Jesuiten über dessen Tod hinaus bewahren sollte.

II.7 Schriftenverzeichnis

Im achten und letzten Kapitel des dritten Teils würdigt und beschreibt das *Musaeum Celeberrimum* minutiös die (Hand-)Bibliothek Kirchers in der Sammlung des Collegium Romanum. Diese bestünde aus drei Teilen: den Werken Kirchers, seiner Korrespondenz und einer Sammlung seltener Handschriften. Der erste Teil umfasse 35 Titel, die zwischen 1630 und 1674 im Druck erschienen waren (S. 61–64).[194] Hierauf folgen weitere sieben Werktitel, die schon länger druckfertig vorlägen (*opera jam praelo parata sequntur*) (S. 64). Es schließt der Hinweis an den Leser an, dass alle Werke Kirchers in der Offizin Janssonius & van Waesberghe erhältlich seien. Weiterhin wird die Korrespondenz erwähnt, die Kircher über vierzig Jahre mit »Päpsten, Kaisern, Kardinälen und Fürsten« ebenso unterhalten habe wie mit »Literaten und Gelehrten der ganzen Welt« (*ex toto orbe*). Diese sei chronologisch geordnet und zu zwölf Folianten gebunden (S. 65). In zahlreichen Sprachen verkehre der gelehrte Pater brieflich und erörtere dabei Fragen aus allen erdenklichen Wissensgebieten. Diese Briefe allein stellten schon einen beachtlichen Wissensschatz dar (*non contemnendum thesaurum*). Dass dieser bisher nicht einmal in seinen wichtigsten Teilen gehoben wurde, sei einzig der Bescheidenheit Kirchers geschuldet. In einem Geheimschrank schließlich seien seltene Manuskripte aus China, Indien, dem Mogulreich und aus Südamerika verwahrt, die Kircher von Ordens-

192 Vgl. Skowronek: *Autorenbilder* [wie Anm. 183], S. 15. Die Abwertung des – höchst aufwändig produzierten – Autorenbildes gegenüber dem Werk gehörte zu den topischen Gesten der Wertsteigerung der frühneuzeitlichen Buchkultur. Vgl. Michael Diers: »Der Autor ist im Bilde. Idee, Form und Geschichte des Dichter- und Gelehrtenporträts«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 551–586, hier S. 577 ff.

193 Siehe dazu Walther Ludwig: »Das bessere Bildnis des Gelehrten«, in: *Philologus* 142.1 (1998), S. 123–161 (mit zahlreichen Beispielen).

194 Von heutiger Warte auffällig, ja geradezu unverständlich und nicht nachvollziehbar sind die Falschangaben zu den Erscheinungsjahren von Kirchers eigenen Werken, die das Schriftenverzeichnis aufweist.

brüdern aus der Mission anvertraut worden seien und die weitgehend Unbekanntes enthielten. All dies, so die Hoffnung, würde Pater Kircher bald zur allgemeinen Kenntnis geben, damit die Mühen der Missionare nicht vergebens gewesen seien. In knappen Zusammenfassungen werden abschließend die Themen und Inhalte der verwahrten Manuskripte umrissen, und deren Autoren genannt.

Ein solcher *Elenchus Librorum* erschien hier nicht zum ersten Mal. Bereits 1646, in der in Rom gedruckten, ersten Ausgabe der *Ars Magna Lucis et Umbrae*, findet sich eine vergleichbare Liste: *De libris ab Authore partim editis, partim ad edendum paratis*. Diese umfasste sieben Werke Kirchers, die seit 1630 erschienen waren, sowie weitere acht Titel, die, »so Gott dem Verfasser ein langes Leben schenkt«, zum Druck gelangen sollten. Darunter befand sich mit *Turris Babel* (Amsterdam 1679) ein Werk, das erst über dreissig Jahre später veröffentlicht werden sollte. 1646 wurden auch noch fremdsprachige Werke genannt, die Kircher angeblich ins Lateinische übersetzt hatte (*Libri ex peregrinis idiomatis translati*).[195] Auch in späteren Publikationen finden sich derartige Werklisten: in den *Magnes* (1654), im *Mundus subterraneus* (1664), in der *China illustrata* (1667), in der *Arca Noë* (1675) und schließlich im *Musaeum Celeberrimum*.[196] Das ist kein Zufall, sondern hat System.

Was im *Musaeum Celeberrimum* als ein Rückblick auf das umfassende, gedruckte Œuvre erscheint, auf das der gelehrte, inzwischen bereits 76-jährige Pater an seinem Lebensabend blicken konnte und das er in seiner Sammlung selbstredend zur Hand hatte, war 1646 noch das Versprechen eines gelehrten Programms, das der Durchführung und Publikation harrte. Die Bedeutung des *Elenchus Librorum* bei Kircher ergibt sich jedoch nicht aus der punktuellen Analyse solcher Listen, sondern aus deren Verwendung im Verlauf eines Gelehrtenlebens. In dieser Perspektive machen diese Verzeichnisse Aspekte der Kircher'schen Epistemologie ebenso sichtbar, wie sich darin die langfristigen Strategien eines gelehrten *self-fashioning* und die kulturellen Bedingungen zeitgenössischer Zirkulation und Distribution von Wissen zeigen.

Athanasius Kircher kann aber keinesfalls als Erfinder solcher Listen gelten. Vielmehr waren sie eine Form der Wissens(re-)präsentation, die in der Societas Jesu schon etabliert war. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts achtete der Orden peinlich genau darauf, das von seinen Angehörigen hervorgebrachte und versammelte Wissen zu sichern und es zugleich als eigene Leistung auszuweisen. 1602 publizierte Pedro de Ribadeneira erstmals ein *Illustrium Scriptorum Religionis Societatis Jesu Catalogus*, welcher Autoren und Schriften von Ordensangehörigen verzeichnet. 1608 und 1613 (posthum) erschienen die Verzeichnisse in erweiterten Neuauflagen. Nach Ribadeneiras Tod 1611 wurde das Vorhaben fortgeführt. 1643 erschien in Antwerpen von Philippe Alegambe eine wiederum aktualisierte und nun als *Bibliotheca Scriptorum religionis Societatis Jesu* betitelte Bibliografie, in die auch Kirchers Schriften aufgenommen wurden. Darin präsentierte sich die ordenseigene Gelehrsamkeit nicht nur in den bereits vorliegenden Resultaten, sondern wartete auch mit Ankündigungen auf: Kirchers Eintrag etwa nennt bereits den *Oedipus*

195 Kircher: *Ars Magna Lucis* (1646) [wie Anm. 136], Bl. Ccccccv.

196 Athanasius Kircher: *Mundus Subterraneus*, in *XII Libros Digestus*. 2 Bde. Amsterdam 1664–1665, Bd. 1, S. 346; Ders.: *China Monumentis qua Sacris qua Profanis […] Illustrata*. Amsterdam 1667, o. P.; Kircher: *Arca Noë* [wie Anm. 46], o. P.

Aegyptiacus, dessen drei Bände erst zwischen 1652 und 1654 in Rom gedruckt wurden, sowie eine Reihe von Titeln, die nie erscheinen sollten.[197]

Die zwischen 1646 und 1678 erstellten Verzeichnisse weichen sowohl in ihrer medialen Form als auch inhaltlich beträchtlich voneinander ab. Einerseits hat Kircher eine ganze Reihe von Titeln publiziert, die nie Teil seines von langer Hand geplanten ›Wissenprogramms‹ waren und somit erst nach Erscheinen in spätere Verzeichnisse aufgenommen wurden; dazu zählt sein wiederholt aufgelegter und verschiedentlich übersetzter Pesttraktat (erstmals 1658) ebenso wie seine Untersuchung zu wundersamen Kreuzerscheinungen (1661) oder die Geschichte der Eustachius- und Marienverehrung bei Mentorella außerhalb Roms (1665). Bezeichnenderweise entsprechen gerade diese Publikationen allesamt nicht dem Standard der grossformatigen und reich illustrierten Druckwerke Kirchers, die bereits zu Lebzeiten eines seiner Markenzeichen waren. Im Quart- oder gar Oktavformat gedruckt und nur spärlich bebildert, verkörpern diese nie angekündigten Werke eine ganz andere Sorte wissenschaftlicher Publikation als die prestigeträchtigen Prachtdrucke.

Andererseits tauchen von 1646 bis 1678 in all diesen Listen auch Titel auf, die Kircher nie publiziert und, so weit bekannt, auch nie geschrieben hat. Dies trifft besonders für die bereits erwähnten Übersetzungen aus fremden Sprachen zu. Es schwingt in diesen Ankündigungen unverkennbar ein Werbeeffekt mit, denn gerade zu Beginn seiner Karriere gründete Kirchers wissenschaftlicher Ruf auf seiner scheinbar grenzenlosen Sprachkompetenz. 1633 erhielt Galileo Galilei Nachricht von Kirchers Ankunft in Rom mit dem Hinweis, dieser gelehrte Jesuit würde zwölf Sprachen sprechen.[198] Kirchers Förderung durch den Gelehrten Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, mit dem er während seiner Zeit in Südfrankreich zu Beginn der 1630er Jahre Kontakt hatte, galt der in Aussicht gestellten Übersetzung eines koptischen Manuskripts.[199] Ein Brief von de Peiresc an Jacques Dupuy bezeugt die hohen Erwartungen, die er in den jungen Jesuiten setzte:

> Il dict [Kircher] avoir veu dans la bibliotheque de l'Electeur de Mayence un m. s. arabe concernant la maniere d'interpreter et dechiffrer les lettres hieroglyfiques des obelisques d'Aegipte, dont il dict avoir extraict de trez bonnes choses, a la version desquelles il travaille, ce que j'estimerois bien si cela nous pouvoit donner lumiere de choses si incogneues.[200]

Die in den Buchverzeichnissen erwähnten Übersetzungen dürfen demnach nicht nur als Vorhaben und Versprechen verstanden werden, sondern als geschickt inszenierte Verherrlichung von Kirchers Fähigkeiten, verlorenes Wissen aufzuspüren, zu entschlüs-

197 Philippe Alegambe: *Bibliotheca Scriptorum religionis Societatis*. Antwerpen 1643, S. 48 f. Zum Eintrag von Kirchers Werken hier vgl. John Edward Fletcher: »Athanasius Kircher. A Man Under Pressure«, in: John Edward Fletcher (Hrsg.): *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*. Wiesbaden 1998, S. 1–15.

198 Valerio Rivosecchi: *Esotismo in Roma barocca. Studi su Padre Kircher*. Rom 1982, S. 49.

199 Hierzu vgl. Harald Siebert: *Flucht, Aufstieg und die Galilei-Affäre. Drei Jahre im Leben des Athanasius Kircher. Eine Mikrostoria (1631–1633)*, Norderstedt 2008.

200 Nicolas-Claude Fabri de Peiresc an Jacques Dupuy, Aix, 11. Oktober 1632. Philippe Tamizey de Larroque (Hrsg.): *Lettres de Peiresc à Guillemin, Holstenius et à Menestrier*. 1610–1637. 7 Bde. Paris 1888–1898, Bd. 2, S. 359.

seln sowie dieses schließlich zum Nutzen der gelehrten Welt denjenigen Kreisen zur Kenntnis zu bringen, die sich die kostspieligen Druckwerke leisten wollten und konnten.[201]

Doch Kirchers Publikationsverzeichnisse sollten nicht allein als leeres Versprechen zum Zwecke der Selbstinszenierung missverstanden werden. Zum einen verbanden die Listen die Werke mit dem Gesamtvorhaben eines umfassenden, in seinen Einzelteilen verbundenen Wissensgebäudes. Sie bilden also weniger die Publikationen ab, schon gar nicht nur die tatsächlich erschienenen, sondern präsentieren vielmehr Kirchers Universalwissen als ein künftig in Buchform publiziertes, vollendetes Gesamtwerk. Zugleich schrieb er sich damit in zeitgenössische Muster einer Systematik und Präsentation von Wissen ein. Denkt man etwa an die *Historia literaria*, ergeben sich durchaus Parallelen.[202] Vom Anspruch eines Leitfadens zur Erschließung des gesamten gelehrten Wissens der Menschheit getragen, bieten auch die Schriften der *Historia literaria* lange Listen von Werken nach Autoren, in denen mitunter wie bei Kirchers *Elenchus* nach publizierten und nicht publizierten Titeln unterschieden wurde. Der Druck von Schriften- und Werkverzeichnissen war also eine durchaus übliche Form der Wissensordnung und -verbreitung. Bei Kircher verwies er über die bloße Information hinaus aber wohl auch auf den umfassenden Anspruch, den der gelehrte Jesuit als integrales Merkmal seines Wissens und seines Œuvres verstand.

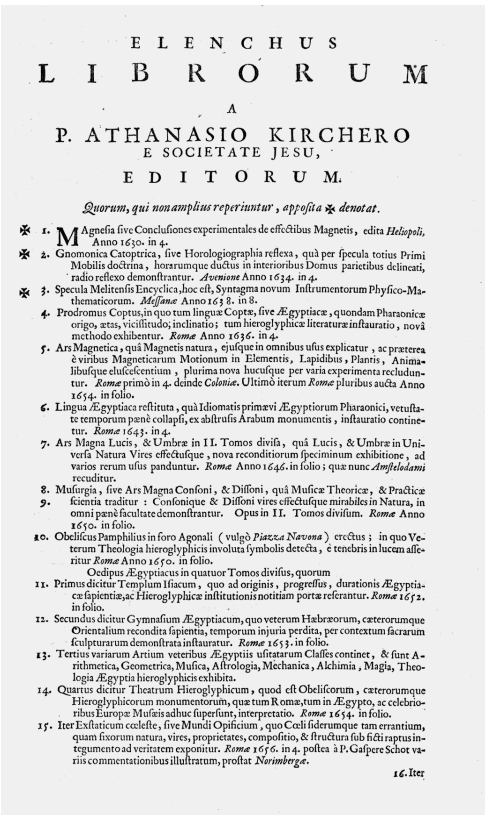
Dass dieser Anspruch und insbesondere der Gelehrte, der ihn vertrat, die Entwicklung der Gelehrsamkeit und der beginnenden Wissenschaften nicht mehr zu dominieren vermochten, und seinerseits bereits zu Lebzeiten scharf kritisiert wurden, ist gerade für Kircher wiederholt gezeigt worden.[203] Entsprechend wurden auch die damit verbundenen Präsentationsmodi zusehends skeptisch betrachtet. Keine fünfzig Jahre nach Kirchers Tod hatte sich die Einschätzung solcher Verzeichnisse bereits markant gewandelt:

> Gelehrte betriegen […] Wenn sie von vielen unter Händen habenden Schrifften, welche sie ediren wollen, Promessen thun, auch wohl eine Zeit beniemen, wann solche der gelehrten Welt im Druck sollen dargestellet werden, in der That aber nicht das Geringste davon ausgearbeitet, noch auch wol dergleichen praestiren können, und sich nur durch dieses Vorgeben in Renommée zu bringen suchen,

201 Zur Bedeutung der angekündigten Übersetzungen in den verschiedenen *Elenchi Librorum* siehe auch Paula Findlen: »Introduction. The Last Man Who Knew Everything … or Did He? Athanasius Kircher S. J. (1602–1680) and His World«, in: Dies. (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [Anm. 2], S. 24–25.

202 Frank Grunert, Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 2007.

203 Daniel Stolzenberg: »Utility, Edification, and Superstition. Jesuit Censorship and Athanasius Kircher's Oedipus Aegyptiacus«, in: John W. O'Malley (Hrsg.): *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts*. Toronto 2006, S. 336–354; Harald Siebert: »Kircher and His Critics. Censorial Practice and Pragmatic Disregard in the Society of Jesus«, in: Findlen (Hrsg.): *Athanasius Kircher* [Anm. 2], S. 79–105; Martha Baldwin: »The Snakestone Experiments. An Early Modern Medical Debatte«, in: *Isis* 3 (1995), S. 394–418; Arthur E. Covington und Thomas R. Robinson: »The Partial Acceptance of the Copernican Theory by Athanasius Kircher 1646«, in: *Journal of the Royal Astronomical Society of Canada* 67 (1973), S. 311–317.



ELENCHUS
LIBRORUM
A
P. ATHANASIO KIRCHERO
E SOCIETATE JESU,
EDITORUM.

Quorum, qui non amplius reperiuntur, apposita ✠ denotat.

✠ 1. MAgnesia sive Conclusiones experimentales de effectibus Magnetis, edita *Heliopoli*, Anno 1630. in 4.
✠ 2. Gnomonica Catoptrica, sive Horologiographia reflexa, quà per specula totius Primi Mobilis doctrina, horarumque ductus in interioribus Domus parietibus delineati, radio reflexo demonstrantur. *Avenione* Anno 1634. in 4.
✠ 3. Specula Melitensis Encyclica, hoc est, Syntagma novum Instrumentorum Physico-Mathematicorum. *Messanæ* Anno 1638. in 8.
4. Prodromus Coptus, in quo tum linguæ Coptæ, sive Ægyptiacæ, quondam Pharaonicæ origo, ætas, vicissitudo; inclinatio; tum hieroglyphicæ literaturæ instauratio, novâ methodo exhibentur. *Romæ* Anno 1636. in 4.
5. Ars Magnetica, quâ Magnetis natura, ejusque in omnibus usus explicatur, ac præterea è viribus Magneticarum Motionum in Elementis, Lapidibus, Plantis, Animalibusque eluscescentium, plurima nova hucusque per varia experimenta recluduntur. *Romæ* primò in 4. deinde *Coloniæ*. Ultimò iterum *Romæ* pluribus aucta Anno 1654. in folio.
6. Lingua Ægyptiaca restituta, quà Idiomatis primævi Ægyptiorum Pharaonici, vetustate temporum pænè collapsi, ex abstrusis Arabum monumentis, instauratio continetur. *Romæ* 1643. in 4.
7. Ars Magna Lucis, & Umbræ in II. Tomos divisa, quâ Lucis, & Umbræ in Universa Natura Vires effectusque, nova reconditiorum speciminum exhibitione, ad varios rerum usus panduntur. *Romæ* Anno 1646. in folio; quæ nunc *Amstelodami* reciditur.
8. Musurgia, sive Ars Magna Consoni, & Dissoni, quâ Musicæ Theoricæ, & Practicæ
9. scientia traditur: Consonique & Dissoni vires effectusque mirabiles in Natura, in omni pænè facultate demonstrantur. Opus in II. Tomos divisum. *Romæ* Anno 1650. in folio.
10. Obeliscus Pamphilius in foro Agonali (vulgò *Piazza Navona*) erectus; in quo Veterum Theologia hieroglyphicis involuta symbolis detecta, è tenebris in lucem asseritur *Romæ* Anno 1650. in folio.
Oedipus Ægyptiacus in quatuor Tomos divisus, quorum
11. Primus dicitur Templum Isiacum, quo ad originis, progressus, durationis Ægyptiacæ sapientiæ, ac Hieroglyphicæ institutionis notitiam portæ referantur. *Romæ* 1652. in folio.
12. Secundus dicitur Gymnasium Ægyptiacum, quo veterum Hebræorum, cæterorumque Orientalium recondita sapientia, temporum injuria perdita, per contextum sacrarum sculpturarum demonstrata instauratur. *Romæ* 1653. in folio.
13. Tertius variarum Artium veteribus Ægyptiis usitatarum Classes continet, & sunt Arithmetica, Geometrica, Musica, Astrologia, Mechanica, Alchimia, Magia, Theologia Ægyptia hieroglyphicis exhibita.
14. Quartus dicitur Theatrum Hieroglyphicum, quod est Obeliscorum, cæterorumque Hieroglyphicorum monumentorum, quæ tum Romæ, tum in Ægypto, ac celebrioribus Europæ Musæis adhuc superfunt, interpretatio. *Romæ* 1654. in folio.
15. Iter Exstaticum celeste, sive Mundi Opificium, quo Cœli siderumque tam erraticum, quam fixorum natura, vires, proprietates, compositio, & structura sub ficti raptus integumento ad veritatem exponitur. *Romæ* 1656. in 4. postea à P. Gaspere Schot variis commentationibus illustratum, prostat *Norimbergæ*.

16. Iter

16. Iter Exstaticum Terrestre, sive Geocosmi Opificium, quò Terrestris Globi structura, arcanarumque in ea partium constitutio, figmento ad veritatem composito exponitur. *Romæ* 1657. in 4.
17. Scrutinium Physico-Medicum, sive de Peste, quo ejusdem origo, causæ, signa, prognostica, insolentesque in malignantis Naturæ effectus, & appropriata remedia demonstrantur. *Romæ* 1658. in 4.
18. Diatribæ de Crucibus Neapolitanis, quæ ibidem tum supra vestes hominum, tum potissimum supra Lini supellectilem, paulò post ultimum Vesuvii incendium comparuerunt. *Romæ* 1661. in 8.
19. Polygraphia sive Artificium linguarum, quo cum omnibus totius Mundi Populis & linguis, unusquisque, licet non alia quàm materna lingua instructus correspondere posse demonstratur: cum multis aliis ad Steganographiam Trithemianam pertinentibus arcanis. *Romæ* 1663. in folio.
20. Mundus Subterraneus, in quo universæ Naturæ Majestas & divitiæ, summa rerum varie-
21. tate exponuntur, abditorumq; effectuum causæ in totius Naturæ ambitu duobus Tomis demonstrantur. *Amstelodami* 1664. in folio.
22. Historia Eustachio-Mariana, qua Vita, Genealogia, & Locus Conversionis S. Eustachii, nec non Ecclesiæ tam in Urbe, quam in eodem Conversionis loco, Deiparæ, & S. Eustachio à Constantino Magno dedicatæ describuntur. *Romæ* 1665. in 4.
23. Arithmologia, sive de occultis Numerorum mysteriis, qua origo, antiquitas, & fabrica Numerorum exponitur, eorumque abditæ proprietates demonstrantur, & fontes superstitionum hoc tempore currentium aperiuntur, & ceriter confutantur. *Romæ* 1665. in 4.
24. CHINA monumentis quà sacris, quà profanis, nec non de admirandis Artis & Naturæ in triplici ejus regno spectaculis, aliarumque rerum memorabilium tum de China, tum de Tartaria, vicinaque India enarrationibus illustrata. Opus ob incognitarum hucusque rerum novitatem, rarum, & curiosum. *Amstelodami* 1667. in fol.
25. Obelisci Ægyptiaci præterito anno intra ruderа Minervæ effossi Interpretatio hieroglyphica; novâ methodo tradita. *Romæ* 1666. in folio.

Libri, jam prælo parati, qui post enarratos luci, Deo volente, dabuntur, sunt

26. Ars Combinatoria sive Ars magna sciendi; qua Ars Lulliana restituitur, & ad omnes Artes & scientias facili methodo addiscendas, nec non de quocumque argumento proposito, discurrendi porta aperitur. *Amstelodami* II. Tomi in folio.
27. Ars Analogica, quæ de quovis proposito themate, per rerum naturalium analogismos sive symbolicos conceptus, tum expeditè scribendi, tum amplè dicendi materia subministratur. *Amstelodami* in folio.
28. Iter Hetruscum, quo Hetruriæ tum priscæ, tum tempore Reip. Rom. tum posteræ, origo, situs, natura, politica, Catastrophæ, monumenta sacro-profana, nec non Naturæ admiranda, triplici ratiocinio, Politico-Physico-Geographico describuntur & explanantur. *Amstelodami* in folio.
29. Latium Priscum, quo ejus origo, situs, Natura, urbes, montes, lacus, monumenta veterum, æquo cum præcedenti passu curiosè describuntur. *Amstelodami* in folio.
30. Splendor Domus Joanniæ, quæ est una ex perillustribus & antiquissimis Hispaniæ familiis.
31. Geometria practica combinata, in usum Principum elaborata.
32. Arca Noë, una cum Turri Babylonica; qua Architectura utriusque exponitur, prior in 3. libros distinguitur, & res ante diluvium, in diluvio, & post diluvium peractas curiosis quæstionibus exponit.
33. Ars Veterum Ægyptiorum hieroglyphica, qua Sacerdotum priscorum in Obeliscorum, simulacrorum, aliorumque monumentorum hieroglyphicis symbolis, disponendis, ordinandis, & singula cum singulis combinandis, ratio, modus & methodus, à nemine, quod sciam, hucusque tentato artificio verè & genuinè exponitur, & Hieroglyphica sapientia restituta, jure dici potest.

Nota ad Lectorem.

Quicunque corpus integrum horum Operum hactenus impressorum desideraverit: is ea à Dom. *Joanne Janssonio à Waesberge*, & *Eliseo Weyerstraet*, Amstelodami Magnificis Librorum Kircherianorum Impressoribus & Bibliopolis, ad unum omnes obtinere poterit.

Juxta Exemplar ROMÆ, Typis Varesii. SUPERIORUM PERMISSU.

Abb. 7a/b: Elenchus Librorum, in: Athanasius Kircher. China Monumentis […] illustrata. Amsterdam: Johannes Janssonius van Waesberghe & Elizaeus Weyerstraet, 1667, o. P. Universitätsbibliothek Basel: F III 8:1.

hält der Nürnberger Jurist Georg Paul Hönn in seinem 1721–1730 gedruckten *Betrugs-Lexicon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen […] entdecket*, fest.[204] Die zu lange aufrecht erhaltene Ankündigung künftiger Werke stützt bei Hönn keinen umfassenden Anspruch ernst zu nehmender Wissenschaft mehr, sondern wird nur noch als leeres Versprechen und damit als Betrug verstanden.

Jenseits epistemischer Reflexe und eines gelehrten *self-fashioning* verweist der gedruckte *Elenchus Librorum* des Athanasius Kircher aber auch auf die Bedingungen der Zirkulation und Distribution von Wissen, mit einem Wort auf den Wissensmarkt des 17. Jahrhunderts. Die Druckgeschichte zeigt, dass solche Verzeichnisse von Beginn an auch dazu dienten, den Gelehrten sowie sein Œuvre auf einem Buch- und Wissensmarkt anzupreisen.[205] Kirchers *China Illustrata*, die 1667 in Amsterdam bei Janssonius & van Waesberghe erschien, besitzt ebenfalls ein solches Werkverzeichnis (Abb. 7a/b). Nach dem *Index rerum & locorum* sowie einem *addendum* zuhanden des Lesers, in dem Ergänzungen zu einer in Indien und China vorkommenden behaarten Schlange gemacht werden, folgt über zwei unpaginierte Seiten ein *Elenchus Librorum*. Nach bekanntem Muster werden die bereits erschienenen Werke und die angekündigten Titel genannt,

204 Georg Paul Hönn: *Betrugs-Lexicon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Ständen nebst denen darwider guten Theils dienenden Mitteln entdecket*. Coburg 1721–1730, S. 173.

205 Fletcher: »Kircher and the Distribution« [wie Anm. 134].

woran sich der Hinweis anschließt, dass alle Drucke im Amsterdamer Verlagshaus erhältlich seien.[206] Am Seitenende schließlich steht ohne Jahresangabe ein eigener Druckvermerk: »Juxta Exemplar, ROMAE, Typis Varesii. Superiorum Permissu«. Das Verzeichnis wurde also in der römischen Offizin des Giacomo Antonio Lazzari gedruckt und erst bei der Bindung der Bände nachträglich in die *China illustrata* inseriert.[207] Die zwei Seiten sind somit ein Druckerzeugnis eigenen Rechts, das offenbar in die gesamte Auflage eingefügt wurde, aber auch außerhalb von Kirchers Büchern zirkulieren konnte und mit dem Segen der Ordensoberen dessen Œuvre bewarb.[208] Auch Kircher selbst nutzte in seiner umfangreichen Korrespondenz solche Verzeichnisse um sein Werk in der Gelehrtenrepublik bekannt zu machen. An Gottfried Wilhelm Leibniz sandte er am 23. Juni 1670 mit hoher Wahrscheinlichkeit eben diesen, drei Jahre zuvor für die *China Illustrata* gedruckten, *Elenchus Librorum* mit folgenden Worten: »Ich schicke Dir hiermit das Verzeichnis meiner Bücher, damit Du erfährst, was ich bisher an guten Werken an der Gelehrtenrepublik erbracht habe oder [noch] erbringen werde.«[209]

Gedruckte Verzeichnisse dienten aber nicht nur Kircher und seinen Verlegern dazu, den Verkauf seiner Bücher anzukurbeln; auch das gelehrte Publikum verstand sie als ›Waschzettel‹. In der Bibliothek des Emmanuel College in Cambridge hat sich diese Gegenprobe glücklicherweise erhalten (Abb. 8). Als Einblattdruck im Folioformat – die Inserierung in ein Buch Kirchers scheint also auch hier denkbar – ist ein *Catalogus Librorum a P. Athanasio Kirchero S. I.* überliefert, der 1657 in der Römischen Offizin des Vitale Mascardi gedruckt wurde.[210] In dieser Druckerei sind zwischen Kirchers Ankunft in Rom 1635 und den 1650er Jahren fast alle seine Werke erschienen, und so auch dieses Verzeichnis. Das Exemplar in Cambridge weist zudem handschriftliche Notizen auf. Ein interessierter Leser hat am rechten Rand des Einblattdruckes die (Markt-)Preise der einzelnen Werke notiert; während die repräsentativen Drucke im Folioformat mit einem Betrag zwischen zwei und dreieinhalb Scudi veranschlagt werden, sind die im Quartformat gedruckten Werke Kirchers mit vier, fünf, sieben oder acht Lire taxiert. Zu den zwei angekündigten Titeln – *Mundus Subterraneus* und der *Ars Magna Sciendi* –, ist ebenfalls handschriftlich hinzugefügt: »si stamperà in Holland«, bzw. »si stamperà a Lione«, was

206 Vgl. Asmussen: *Scientia Kircheriana* [wie Anm. 27], S. 164.

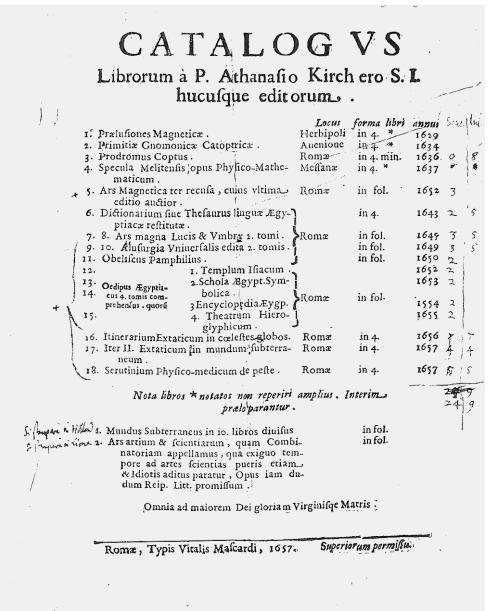
207 Der Name »Tipografia Varese« stammt vom Zunamen ihres Besitzers Giacomo Antonio Lazzari (1612–1688), detto il Varese, dem die Familientradition des Buchdrucks sowohl väterlicher- wie mütterlicherseits in die Wiege gelegt wurde. Sein Bruder Ignazio war einer der grössten Drucker und Verleger im Rom des 17. Jahrhunderts. Der Vater, Domenico Lazzari, hatte in der Tipografia Zanetti gearbeitet, die unweit des Collegium Romanum lag. Vgl. Saverio Franchi: »Ignazio Lazzari«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Mailand 2005, Bd. 64, S. 204–206.

208 Auch an Ordensoberen ergingen solche Bücherlisten. In einem Brief (27. Oktober 1671) an den General der Societas Jesu, Giovanni Paolo Oliva, fügt in einem Postscriptum an, dass er dem Schreiben einen »catalogum operum meorum« belege. APUG, Kircher ms 560, fol. 111v. Kirchers Beispiel der Bücherlisten war in seinem unmittelbaren Umfeld stilbildend. Caspar Schott übernimmt es etwa für sein *Pantometrum Kircherianum* (1650) oder auch bei seiner *Mathesis Caesarea* (1662).

209 »Mitto tibi hisce catalogum librorum meorum, ut quid hucusque a me in Reip. litiae bonum operum proderit, aut prodituru sit comperias.« Gottfried Wilhelm Leibniz: *Sämtliche Schriften und Briefe*. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin, 2006, 2. Reihe, Bd. 1, Nr. 23, S. 80–82, hier S. 82.

210 *Catalogus librorum a Patre Athanasio Kirchero S. I. hucusque editorum*. Romae, Typis Vitalis Mascardi, 1657. Folio Single Sheet, Emmanuel College Library, S5.2.3(2).

nur teilweise eintreten sollte, denn beide Werke sollten 1664–1665 (*Mundus Subterraneus*) beziehungsweise 1669 (*Ars Magna Sciendi*) in Amsterdam gedruckt werden. Ob die handschriftlichen Notizen in Italienisch tatsächlich vom 1677 zum Erzbischof von Canterburry ernannten William Sancroft stammen, wie im Katalog der Bibliothek des Emmanuel College vermerkt wird, ist an dieser Stelle irrelevant.[211] Entscheidend ist vielmehr, dass das in Folioformat gedruckte Blatt interessierten Käufern als Grundlage diente, auf der sie sich zum Kauf eines ›Kirchers‹ entschließen konnten.



CATALOGVS
Librorum à P. Athanasio Kirchero S. I.
hucusque editorum.

		Locus	forma libri	annus
1.	Præludiones Magneticæ.	Herbipoli	in 4. *	1629
2.	Primitiæ Gnomonicæ Catoptricæ.	Auenione	in 4. *	1634
3.	Prodromus Coptus.	Romæ	in 4. min.	1636
4.	Specula Melitensis, opus Physico-Mathematicum.	Messanæ	in 4. *	1637
5.	Ars Magnetica ter recusa, cuius vltima editio auctior.	Romæ	in fol.	1652
6.	Dictionarium siue Thesaurus linguæ Ægyptiacæ restitutæ.	Romæ	in 4.	1643
7. 8.	Ars magna Lucis & Vmbræ 2. tomi.	Romæ	in fol.	1645
9. 10.	Musurgia Vniuersalis edita 2. tomis.	Romæ	in fol.	1649
11.	Obeliscus Pamphilius.	Romæ	in fol.	1650
12.	Oedipus Ægyptiacus 4. tomis comprehensus, quorũ 1. Templum Isiacum.	Romæ	in fol.	1652
13.	2. Schola Ægypt. Symbolica.	Romæ	in fol.	1653
14.	3. Encyclopædia Ægyp.	Romæ	in fol.	1654
15.	4. Theatrum Hieroglyphicum.	Romæ	in fol.	1655
16.	Itinerarium Extaticum in cœlestes globos.	Romæ	in 4.	1656
17.	Iter II. Extaticum in mundum subterraneum.	Romæ	in 4.	1657
18.	Scrutinium Physico-medicum de peste.	Romæ	in 4.	1657

*Nota libros * notatos non reperiri amplius. Interim præloparantur.*

2. Mundus Subterraneus in 10. libros diuisus — in fol.
2. Ars artium & scientiarum, quam Combinatoriam appellamus, qua exiguo tempore ad artes scientias pueris etiam & Idiotis aditus paratur. Opus iam dudum Reip. Litt. promissum. — in fol.

Omnia ad maiorem Dei gloriam Virginisque Matris.

Romæ, Typis Vitalis Mascardi, 1657. *Superiorum permissu.*

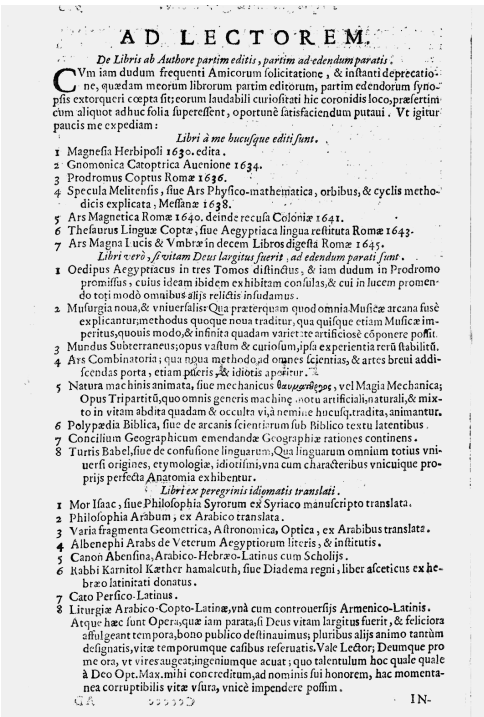
Abb. 8: Catalogus Librorum à P. Athanasio Kirchero S. I. hucusque editorum. Rom: Mascardi, 1657. Emmanuel College Library: S5.2.3(2).

Über die Verweise des Gelehrten auf seine Forschungsvorhaben sowie von diesen auf die entsprechenden Druckwerke und von dort zurück konnte schon mal in Vergessenheit geraten, welche Arbeiten Kirchers nun eigentlich tatsächlich schon gedruckt erschienen waren. Das Versprechen künftiger Bücher, wie es in den *Catalogi* und *Elenchi librorum* formuliert wurde, wurde gleichsam zur *self-fullfilling prophecy*. Damit trugen diese Listen Kirchers Ruhm auch an Stellen in die Gelehrtenwelt, wo sie (noch) jeglicher Basis entbehrten. Das lässt sich an einem weiteren Beispiel illustrieren. 1662 übertrug der evangelische Pfarrer Andreas Hirsch Kirchers *Musurgia Universalis* auszugsweise ins Deutsche und ließ die Übersetzung bei Hans Reinhard Laidig in Schwäbisch-Hall drucken.[212] Zum Ende der Vorrede an den Leser verweist Hirsch auf die ausführliche Originalausgabe, die »mit unzählbar vielen Kupferbildern versehen« sei und »weitläufige Ausführungen der Kunstproben und Applicierung aller des Jesuiten Kircheri seinen Kunstbüchern« enthalte. Die Titelreihe, die nun folgt, ist interessant. *Oedipus Aegyptiacus*, *Turris Babylonica*, Ar*s Magna Lucis et Umbrae*, *Ars Magnetica*, *Mundus Subterraneus*. Von diesen fünf Titeln waren 1662 allerdings zwei noch gar nicht erschienen, Hirsch konnte also weder die Stiche noch die Bücher selbst gesehen oder gelesen haben: *Mundus Subterraneus* sollte erst 1664–1665 gedruckt vorliegen, *Turris Babel* ist 1679 als letztes Werk zu Lebzeiten Kirchers erschienen.

211 Der Einblattdruck ist in einem Bibliotheksbestand verwahrt, den Sancroft 1693 kurz vor seinem Tod der Bibliothek des Emmanuel College vermacht hat. Vgl. Roberto L. Bruni und D. Wyn Evans: *Italian 17th-Century Books in Cambridge Libraries. A Short–Title Catalogue*. Florenz 1997, S. 177, Nr. 2807.

212 Zu Bedeutung und Einordnung des Werks siehe die Einleitung zu einer 2006 erschienenen Neuauflage dieser Schrift. Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*. Übers. v. Andreas Hirsch. Hrsg. v. Melanie Wald, Kassel 2006 (Nachdruck d. Ausg. Schwäbisch–Hall 1662), S. 5–14. Siehe auch Melanie Wald: *Welterkenntnis aus Musik. Anthanasius Kirchers »Musurgia universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*. Kassel 2006.

Dass Hirsch in engem Kontakt mit dem Collegium Romanum stand, ist nicht überliefert. Plausibler lässt sich seine ›Kenntnis‹ von Kirchers Feldern der Expertise mit den Bücherlisten erklären. Bis 1662 waren Listen gedruckt worden, die in Publikationen Kirchers Eingang fanden oder als Einzelblätter zirkulierten. In der *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) und der *Magnes sive de Arte Magnetica* (1654) waren sie inseriert; 1657 wurde ein *Catalogus Librorum* bei Mascardi als Separatum gedruckt. Doch nur auf einer der Listen, auf derjenigen aus der *Ars Magna Lucis et Umbrae*, figurieren sowohl *Mundus Subterraneus* wie auch *Turris Babylonica* (Abb. 9). Die Liste ist unpaginiert auf die Rückseite von Seite 935 gedruckt, bevor der ebenfalls unpaginierte *Index rerorum* beginnt. Das Blatt richtet sich explizit an den Leser (*ad lectorem*) und gliedert das Œuvre des Paters in drei Bereiche: bisher erschienene Werke (*libri a me hucusque editi sunt*), geplante Vorhaben (*libri vero, si vitam Deus largitus fuit, ad edendum parati sunt*) sowie Übersetzungen (*libri ex peregrinis idiomatis translati*). Hirsch dürfte also Kirchers Werk zu Licht und Schatten vorgelegen haben, als er sich als Übersetzer an das geneigte Publikum wandte und diesem den Reichtum Kircher'scher Wissensbestände näher zu bringen suchte. Was von den knapp 20 Jahre zuvor angekündigten Vorhaben nun tatsächlich als gedrucktes Buch vorlag, war in der Grafschaft Hohenlohe, in der Hirsch lebte und arbeitete, aber wohl auch andernorts nicht ganz einfach abzuschätzen.



AD LECTOREM.

De Libris ab Authore partim editis, partim ad edendum paratis.

CVm iam dudum frequenti Amicorum solicitatione, & instanti deprecatione, quædam meorum librorum partim editorum, partim edendorum synopsis extorqueri cœpta sit; eorum laudabili curiositati hic coronidis loco, præsertim cum aliquot adhuc folia superessent, oportunè satisfaciendum putaui. Vt igitur paucis me expediam:

Libri à me hucusque editi sunt.

1 Magnesia Herbipoli 1630. edita.
2 Gnomonica Catoptrica Auenione 1634.
3 Prodromus Coptus Romæ 1636.
4 Specula Melitensis, siue Ars Physico-mathematica, orbibus, & cyclis methodicis explicata, Messanæ 1638.
5 Ars Magnetica Romæ 1640. deinde recusa Coloniæ 1641.
6 Thesaurus Linguæ Coptæ, siue Aegyptiaca lingua restituta Romæ 1643.
7 Ars Magna Lucis & Vmbræ in decem Libros digesta Romæ 1645.

Libri verò, si vitam Deus largitus fuerit, ad edendum parati sunt.

1 Oedipus Aegyptiacus in tres Tomos distinctus, & iam dudum in Prodromo promissus, cuius ideam ibidem exhibitam consulas, & cui in lucem promendo toti modò omnibus alijs relictis insudamus.
2 Musurgia noua, & vniuersalis: Qua præterquam quod omnia Musicæ arcana fusè explicantur, methodus quoque noua traditur, qua quisque etiam Musicæ imperitus, quouis modo, & infinita quadam varietate artificiosè cõponere possit.
3 Mundus Subterraneus; opus vastum & curiosum, ipsa experientia rerũ stabilitũ.
4 Ars Combinatoria; qua ipsa methodo, ad omnes scientias, & artes breui addiscendas porta, etiam pueris, & idiotis aperitur.
5 Natura machinis animata, siue mechanicus θαυματοποιός, vel Magia Mechanica; Opus Tripartitũ, quo omnis generis machinæ motu artificiali, naturali, & mixto in vitam abdita quadam & occulta vi, à nemine hucusq. tradita, animantur.
6 Polypædia Biblica, siue de arcanis scientiarum sub Biblico textu latentibus.
7 Concilium Geographicum emendandæ Geographiæ rationes continens.
8 Turris Babel, siue de confusione linguarum, Qua linguarum omnium totius vniuersi origines, etymologiæ, idiotismi, vna cum characteribus vnicuique proprijs perfecta Anatomia exhibentur.

Libri ex peregrinis idiomatis translati.

1 Mor Isaac, siue Philosophia Syrorum ex Syriaco manuscripto translata.
2 Philosophia Arabum, ex Arabico translata.
3 Varia fragmenta Geometrica, Astronomica, Optica, ex Arabibus translata.
4 Albenephi Arabs de Veterum Aegyptiorum literis, & institutis.
5 Canon Abensina, Arabico-Hebræo-Latinus cum Scholijs.
6 Rabbi Karnitol Kæther hamalcuth, siue Diadema regni, liber asceticus ex hebræo latinitati donatus.
7 Cato Persico-Latinus.
8 Liturgiæ Arabico-Copto-Latinæ, vnà cum controuersijs Armenico-Latinis.

Atque hæc sunt Opera, quæ iam parata, si Deus vitam largitus fuerit, & feliciora affulgeant tempora, bono publico destinauimus; pluribus alijs animo tantùm designatis, vitæ temporumque casibus reseruatis. Vale Lector; Deumque pro me ora, vt vires augeat, ingeniumque acuat; quo talentulum hoc quale quale à Deo Opt. Max. mihi concreditum, ad nominis sui honorem, hac momentanea corruptibilis vitæ vsura, vnicè impendere possim.

IN-

Abb. 9: Ad lectorem, in: Athanasius Kircher. Ars Magna Lucis et Umbrae. Rom: Hermann Scheus, 1646, o. P. [S. 935 verso]. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: A: 94.2 Quod. 2°.

Es zeigt sich am Beispiel von Pastor Hirsch, dass die Bücherlisten zum gelehrten *self-fashioning* Kirchers beitrugen: Sie steckten schon früh in seiner Karriere zahlreiche Wissensbereiche ab, zu denen Kircher noch keine einzige Seite publiziert hatte, und konturierten so von Beginn an den umfassenden Wissensanspruch des Paters.[213]

213 Dass Kirchers Werkverzeichnisse gleichsam als selbsterfüllende Prophezeiungen fungierten, zeigt gerade der hier untersuchte Band: Das *Musaeum Celeberrimum* war dank zahlreicher Ankündigungen (auch in Kirchers Korrespondenz) in der Gelehrtenrepublik nicht nur als Vorhaben, sondern als geducktes Buch bekannt, lange bevor es im Druck erschien. Gottfried Wilhelm Leibniz erwähnte die »höchst exakte« Beschreibung der Sammlung im römischen Kolleg bereits 1674/1675. Dass sie ihm, wie Angela Mayer-Deutsch vermutet, aus irgendeiner kursierenden Vorform des Druckes, sei es Manuskript oder Vorabdruck, bekannt war, ist weder überliefert noch wahrscheinlich. Plausibler ist, dass Leibniz vom Vorhaben, das ja seit Jahrzehnten verfolgt und angekündigt wurde (siehe I.1 Entstehungsgeschichte), von Quirinus Kuhlmann wusste, der mit Kircher in Briefkontakt gestanden hatte. So war er in den Besitz eines Buchverzeichnisses Kirchers gelangt, das er seinerseits in seinen

Der *Elenchus Librorum* des *Musaeum Celeberrimum* steht in einer Reihe von Listen, die Kircher in einem Zeitraum von über 30 Jahren drucken ließ, und repräsentiert eine Reihe unterschiedlicher Facetten seines Schaffens. Er spiegelt erstens sein Verständnis einer umfassend konzipierten und konzipierbaren Wissenschaft von der sichtbaren Welt sowie den durch den Druck seiner Bücher geebneten Weg dahin. Er verweist zweitens auf die Zirkulation von Wissen durch gedruckte Bücher und die Notwendigkeit sich auf dem frühneuzeitlichen Buch- und Wissensmarkt zu positionieren, wenn man erfolgreich und möglichst dauerhaft an dieser Zirkulation partizipieren und von ihr profitieren wollte. Er deutet drittens auf Kirchers Strategien der Selbstdarstellung, die Wissen und sozialen Status geschickt aufeinander bezogen. Schließlich verweist er viertens auf den konkreten papierenen Bestand der Sammlung im römischen Jesuitenkolleg, den die Druckwerke Kirchers gemeinsam mit seiner umfassenden Korrespondenz und den von ihm gesammelten Handschriften ausmachte.

II.8 Register

Die Funktion eines Registers besteht gemeinhin darin, Wege zur Erschließung von Informationen eines Buches zu eröffnen. Diese weisen parallel zur Lektüre in ein Buch und versprechen gelegentlich, den Leser schneller an sein Ziel zu führen. Das Register ähnelt darin dem Inhaltsverzeichnis, bleibt jedoch eine eigene paratextuelle Kategorie. Im Gegensatz zum sonstigen Beiwerk des Buches, das seit Genettes Studie gründlich untersucht wurde, fand das Register von buch- und literaturwissenschaftlicher Seite bisher nur wenig Beachtung.[214]

Das Register des *Musaeum Celeberrimum* ist an das Ende des Buches gesetzt und schließt an die letzte paginierte Seite an (S. 66). Es trägt den Titel *index rerum*, erstreckt sich über fünf Druckseiten und ist, was keineswegs zwingend ist, alphabetisch geordnet. Es beginnt mit »Abbas superbus« und endet mit »Zeno, philosophus stoicus«. Jedem Lemma ist ein doppelter Verweis beigegeben: eine Seitenzahl sowie der Kleinbuchstabe a oder b, die auf die linke oder rechte Spalte auf der jeweiligen Seite verweisen. Unter der Titelzeile wird dieses Referenzsystem in einem Satz erläutert. Es handelt sich um ein

Drucken verbreitete. Hier erwähnt er folgendes Buch: »Musaei Collegii Romani, a. P. Ath. Kirchero instituti, descriptio exactissima per Georgium de Sepibus Valesium Mathematicum, & Authoris in machinis conficiendis, executorem peract. 1671.« Kuhlmann gibt mit anderen Worten die Formulierung exakt vor, die Leibniz verwendet. Vgl. Quirinus Kuhlmann: »Elenchus librorum Kircherianorum Sive Observatio ad Epistolam Posteriorem Kircherianam Anno 1674. in Leydensi Editione«, in: *Kircheriana de Arte Sciendi sive Combinatoria*. London 1681, S. 58–64. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 103.

214 Genettes eigene bedeutungsvoll-ironische Verweigerung eines Registers hat erstaunlicherweise kaum zur weiteren Analyse angeregt. »… man versichert mir, er [Index, wie er nützlicherweise zu erstellen gewesen wäre] wäre länger geworden als das Buch selbst. In der vorliegenden Form besteht, wie bei den meisten Indices, seine eigentliche Funktion darin, dem Autor die ehrenrührige Bemerkung zu ersparen: no index.« Genette: *Paratexte* [wie Anm. 191], S. 393. Einige Beobachtungen zum Register als (Para-)Text bei Christian von Tschilschke: »Das Register und seine Beziehung zum Text«, in: Jochem Mecke u. a. (Hrsg.): *Titel – Text – Kontext. Randbezirke des Textes*. Festschrift für Arnold Rothe zum 65. Geburtstag. Berlin 2000, S. 181–202. Zur Geschichte der Indices in der gelehrten Literatur der Frühe Neuzeit siehe Helmut Zedelmaier: »Wissen suchen. Der aufschlussreiche Index«, in: Ders.: *Werkstätten des Wissens zwischen Renaissance und Aufklärung*. Tübingen 2015, S. 17–43.

Sachregister, das Stichworte versammelt, also nur Begriffe aufführt, die im Text tatsächlich vorkommen. Darunter befinden sich zahlreiche Eigennamen, die jedoch meist auf ein Bild (*effigies, simulacrum, pictura*) der entsprechenden Personen verweisen, das sich in der Sammlung befand. Einige wenige Lemmata weisen Untereinträge auf, differenzieren somit zwischen Stichwort und mehreren damit bezeichneten Dingen, die im *Musaeum* beschrieben werden. Der Index ist, wie bis heute üblich, in zwei Spalten angeordnet, jeder Buchstabe beginnt mit einem neuen Absatz, über den zentral der entsprechende Großbuchstabe gesetzt ist. Die Lemmata sind kursiv, die Dinge bezeichnenden Eigennamen wie auch die Seiten- und Spaltenverweise sind hingegen recte gesetzt.

Von wem das Register verfasst wurde, ist nicht abschließend zu bestimmen. In der Regel kommen hierfür entweder der Autor oder sein Verleger in Frage. Es darf als ausgeschlossen gelten, dass Kircher selbst den Index angefertigt hat. Weder die oben angestellten Überlegungen zur Urheberschaft des Buchtextes noch die ›Arbeitsteilung‹ innerhalb der Werkstatt Kircher legen dies nah (siehe I.2 Autorschaft u. I.4 Werkstatt Kircher). Das Register stammt demnach entweder von der Hand des Georg de Sepibus oder wurde in der Offizin Janssonius & van Waesberghe in Amsterdam angefertigt, was als wahrscheinlicher gelten kann. Für die Erstellung eines Sachregisters bedurfte es keiner genaueren Kenntnisse des Buchinhaltes, nicht einmal des Lateins musste man hierfür zwingend kundig sein.[215] Voraussetzung waren jedoch solide handwerkliche Kenntnisse der Buchherstellung sowie eine sorgfältige Bearbeitung, was bei Kirchers ›Hausverlag‹ sicherlich beides gegeben war. Für eine Erstellung des Registers in Amsterdam spricht auch, dass Georg de Sepibus zum Zeitpunkt der Drucklegung bereits seit längerem nicht mehr in Rom weilte: Er dürfte 1673 oder 1674 in seine Heimat im Wallis zurückgekehrt sein, wo er verschiedene politische Ämter innehatte (vgl. I.3 Georgius de Sepibus, Valesius). Da die Anfertigung eines Registers in der Regel erst erfolgte, wenn die Druckbögen vorlagen, ist eine Beteiligung de Sepibus' daran wenig wahrscheinlich.

Auf den *index rerum* schließlich folgt als letzte bedruckte Seite ein *index figurarum*, der Angaben liefert, an welcher Stelle im Buch die großformatigen Kupferstiche und Falttafeln zu inserieren sind. Diese Anweisungen für den Buchbinder wurden unterschiedlich genau befolgt. In verschiedenen Exemplaren wurden die Stiche in unterschiedlicher Reihenfolge und an unterschiedlicher Stelle inseriert (vgl. I.7 Grafische Ausstattung).

Jedes Register weist durch Art, Anordnung und Auswahl der Lemmata einen eigenständigen Informationsgehalt auf. Auf einen Blick zeigen sich zum Beispiel die Häufigkeit eines Lemmas und damit dessen (zumindest quantitative) Bedeutung im Text. Auch das Fehlen eines Lemmas, das der Leser im Register vergebens sucht, ist eine Information. Durch seine typografische Gestaltung leitet das Register schließlich den Blick des Lesers anders als der Text und macht so auf Inhalte (oder deren Fehlen) aufmerksam, die sich sonst nur in einer sehr präzisen Lektüre erschließen lassen. Die Verlässlichkeit dieser Informationen als qualitative Bedeutung ist jedoch begrenzt, denn sie ist weitgehend von der Kenntnisnahme des Textes oder seiner Aussage losgelöst. Das Register kann den Text also nicht ersetzen, sondern ihn nur in einem ersten Schritt zugänglich machen.

215 Das Lemma *Obeliscus* etwa beginnt mit »Obelisci quatuor majores, duo minores« und verweist (2. b.) auf den einleitenden Abriss (*Compendium quo Musaei Romani Descriptio, rerumque praecipuarum series expnoitur*), jedoch ohne sprachlich kenntlich zu machen, dass es sich dabei um die im Theatrum aufgestellten Modelle von Obelisken handelt.

Genau darin liegt aber auch eine appellative Funktion eines Registers: Dieses eröffnet dem Leser nicht nur Möglichkeiten, sondern drängt sich diesem gleichsam auf, verführt ihn dazu, rasch seinen eigenen Zugang zum Buch zu finden. Das muss freilich eine Imagination bleiben, denn ein Leser findet sich selbst in einem Buch weit seltener, als er (im besten Fall) dessen Autor entdeckt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Index des *Musaeum Celeberrimum* für den Leser im Gegensatz zum Inhaltsverzeichnis nur einen geringen Mehrwert bietet. Es findet sich über das Register kaum etwas, das man mit Hilfe des Inhaltsverzeichnisses (und der Marginalien) nicht auch an der entsprechenden Stelle gesucht hätte. Durch die Kürze der Abschnitte fällt zudem die Orientierung innerhalb der einzelnen Themenbereiche ohnehin nicht besonders schwer.

Neben die Funktion des Registers als eines Hilfsmittels zur Rationalisierung gelehrter Datenverarbeitung, tritt für das *Musaeum* möglicherweise noch ein anderer, wichtigerer Gesichtspunkt. Kirchers Wissen galt seinem Selbstanspruch nach als derart umfassend, dass es sich ein Leser ohne den *short-cut* eines Registers gar nicht selbst erschließen konnte. Die als prächtige Druckwerke im Folioformat erschienenen Bücher Kirchers verfügen fast alle über umfangreiche Register, die den Anspruch des präsentierten Wissens nochmals gesondert sichtbar werden lassen: Der Index der *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) umfasst zwölf Seiten, derjenige des *Mundus Subterraneus* (1665) fünfzehn Seiten für beide Bände, der der *China Illustrata* (1667) neun Seiten. Das Register entspricht in Kirchers Druckwerken mit anderen Worten auch einem typischen paratextuellen Layout, mit dem sich ein Habitus von Wissensrepräsentation verbindet und das hier so fortgeführt wurde, wie es aus den anderen Werken bekannt war. Ob dem Register im *Musaeum Celeberrimum* tatsächlich die Aufgabe zukam, dem Leser gezielt den Weg durch den von de Sepibus zusammengefassten Wissenskosmos Kirchers zu weisen oder ganz pragmatisch den gezielten Gebrauch des Buches als Nachschlagewerk zu erleichtern, mag dahin gestellt bleiben. Sicherlich trug es jedoch dazu bei, dem schlanken Band der Sammlungsbeschreibung in der Welt der Bücher denselben Status beizumessen, den die monumentalen Druckwerke Kirchers besaßen.[216]

216 Im Gegensatz hierzu betont Ann Blair den funktionalen Aspekt der Register in der Buch- und Druckkultur der Renaissance. Vgl. Ann Blair: »Reading Strategies for Coping with Information Overload ca. 1550–1700«, in: *Journal of the History of Ideas* 64.1 (2003), S. 11–28. Zur bedeutenden Rolle von Registern in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur siehe ausführlich auch Dies.: *Too Much to Know. Managing Scholarly Information before the Modern Age*. New Haven u. London 2010, passim.

III. Inhalte

III.1 Antike Objekte und Sprachen

Ein Großteil des Bestandes von Antiken im ›Museum Kircherianum‹ stammte aus der Sammlung des römischen Patriziers und Sekretärs des Popolo Romano Alfonso Donnini (vgl. I.1 Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation). Er hatte sie dem Collegium Romanum mit der Auflage vermacht, sie öffentlich zugänglich zu machen und im Unterricht einzusetzen.[217] In Donninis Sammlung befanden sich antike Kleinstatuen, Theatermasken, Kultgegenstände, Waffen, Marmortafeln, Vasen aus Glas und Kristall, Musikinstrumente, bemalte Teller und eine Vielzahl antiker Fragmente.[218] Kircher erweiterte diesen Bestand kontinuierlich. Als besonderes beachtenswerte Gegenstände des ›Museum Kircherianum‹ nennt de Sepibus antike Theatermasken aus Marmor und Terrakotta-Vasen (I,3), Kleinplastiken antiker Heroen sowie christlicher und heidnischer Gottheiten (I,5), Fragmente von Inschriften und Schrifttafeln in verschiedenen Sprachen (I,6), antike Lampen und Leuchten (II,2), römische Maße und Gewichte (II,5) sowie Münzen und Medaillen (III,1). Eine weitere Kategorie, die nach Kirchers Verständnis von Altertumswissenschaften hier integriert werden müsste, stellt die Objektgruppe der Aegyptiaca dar. Da es sich jedoch bei diesem Bestand nicht um Objekte aus Donninis Erbe handelte und aufgrund ihrer umfänglichen Behandlung im *Musaeum Celeberrimum* sowie ihrer Bedeutung für Kirchers Werk und Selbstverständnis als Gelehrter ist diesem Sammlungsbereich in der vorliegenden Einleitung ein eigenes Kapitel gewidmet (siehe III.2 Aegyptiaca).

Die in das Collegium Romanum eingegangene Sammlung von Antiken und ihre Repräsentation im *Musaeum Celeberrimum* erschließt sich im Kontext der römischen Wissens- und Sammlungskultur im 17. Jahrhundert. Rom war Ausgangspunkt und Zentrum des frühneuzeitlichen Antiquarianismus. Gelehrte und Laien aus ganz Europa reisten in die Ewige Stadt, um die materiellen und schriftlichen Überreste der römischen, vorderasiatischen und mittelalterlichen Vergangenheit zu besichtigen und zu studieren. Auf den Märkten und Plätzen, in Palästen und Villen sowie im römischen Umland bewegten sich Sammler oder deren Agenten auf der Suche nach Manuskripten, Skulpturen, Münzen, Kameen, Inschriften und anderen antiken Relikten. Das Interesse der Antiquare richtete sich besonders auf die Erforschung von Riten, Kulten und Gebräuchen vergangener Gesellschaften sowie auf die antike Topografie.[219] Neben den antiken

217 Archivum Romanum Societas Iesu, Fondo Gesuitico 1069/5, cassetto 3, no. 1: Atto originale antico di consegna al N[ost]ro Museo della Galleria di Alfonso Donino (1651). Vgl. Findlen: »Science, History, and Erudition« [wie Anm. 10]. Eine Transkription der wichtigsten Dokumente, die sich auf die Museumsgründung beziehen, wurde von Alberto Bartolà publiziert. Bartolà: »Alle Origini del Museo« [wie Anm. 9].

218 Diese knappe Beschreibung der Sammlungsgegenstände stammt aus Alfonso Donninis Testament vom 7. Mai 1651. Transkription in Bartolà: »Alle Origini del Museo« [wie Anm. 9], hier S. 324.

219 Zur Kultur des Antiquarianismus siehe v. a. Peter N. Miller: *Peiresc's Europe. Learning and Virtue in the Seventeenth Century*. New Haven 2000. In Bezug auf Rom und die Bedeutung der Antikensammlung im Kontext von Patronage und Soziabilität, siehe Paula Findlen: »Possessing the Past. The Material World of the Renaissance«, in: *American Historical Review* 103 (1998), S. 83–114; Ingo Herklotz:

Objekten, die sich in den Privatsammlungen und an den bedeutsamen Stätten befanden, boten auch die zahlreichen und gut ausgestatteten Bibliotheken ausreichend Untersuchungsmaterial.

Zeitgleich mit Kirchers Aktivität in Rom rangen zahlreiche Antikensammlungen weltlicher und geistlicher Fürsten sowie von Patriziern um die Aufmerksamkeit der städtischen Elite und gelehrter Romreisender. So zum Beispiel gehörte die Sammlung Giustiniani, die von Kardinal Benedetto (1554–1621) und Vincenzo Giustiniani (1564–1637) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angelegt worden war, bis weit ins 17. Jahrhundert zu den größten Antikensammlungen Roms. Eine besondere Rolle nahmen auch die Sammlung von Kirchers Mäzenen Francesco Barberini und Christina von Schweden ein, die neben anderen Sammlungsgegenständen nicht nur antike Objekte in ihren Palästen anhäuften sondern auch eine große Anzahl von Gelehrten um sich gruppierten.[220] Das Sammeln von antiken Artefakten insbesondere von Statuen, Inschriften und Münzen schuf eine angemessene Plattform zur Präsentation ihres kulturellen Kapitals sowie ihrer finanziellen Möglichkeiten.[221] Davon ausgehend entwickelte sich die Publikation des antiken Besitzes im Buch zu einem bedeutenden Instrument im Wettstreit um Sichtbarkeit und Prestige im römischen Machttheater (siehe I.5 Sammlungskataloge).[222]

Im Vergleich mit den zeitgenössischen Publikationen über die großen Antikensammlungen der römischen Elite fällt im *Musaeum Celeberrimum* der geringe Stellenwert von Ausführungen über die ästhetischen Qualitäten einzelner Objekte ins Auge. Diese Absenz, die sich auch in der geringen Anzahl von Abbildungen in dieser Objektgruppe spiegelt, ist im Wesentlichen dem materiellen Bestand der Kircher'schen Sammlung geschuldet. Im Unterschied zu den Antikensammlungen römischer Adelsfamilien, handelte es sich bei den Stücken aus dem Vermächtnis Donninis und den Erweiterungen unter Kircher, nicht um eine monumentale Antike; nicht die Materialität, Kunstfertigkeit oder Seltenheit der Objekte stehen im Vordergrund, vielmehr dienen diese der Sichtbarmachung von Kirchers Patronage-Netzwerk, der Repräsentation seiner Gelehrsamkeit, der Macht des Jesuitenordens und dessen intellektueller Superiorität im Dienste des Glaubens. Beschrieben wird eine Antike, die in Gestalt von mehrheitlich kleinfor-

Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts. München 1999; Peter Rietbergen: *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Leiden 2006.

220 Vgl. Rietbergen: *Power and Religion* [wie Anm. 219]; Herklotz: *Cassiano dal Pozzo* [wie Anm. 219], bes. S. 33–52; Susanna Åkerman: »The Forms of Queen Christina's Academies«, in: Donald R. Kelly (Hrsg.): *The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment*. Dordrecht 1991, S. 165–188.

221 Vgl. Petra Thomas: »Wissen ist Macht? Kataloge von Antikensammlungen als Ausdruck von sozialer Selbstbehauptung und Wissenschaftlichkeit«, in: Daniel Büchel und Volker Reinhardt (Hrsg.): *Modell Rom?* Köln 2003, S. 185–201, hier S. 201. Die grosse Nachfrage nach Antiken und deren Bedeutung für die Eliten in Renaissance und Barock hat Paula Findlen kenntnisreich analysiert. Besonders hervorzuheben sind hierbei auch ihre Überlegenen zur Bedeutung von Kultur als Investment: Findlen: »Possessing the Past« [wie Anm. 219]. In Bezug auf Kirchers Sammlung siehe Silvio A. Bedini: »Citadels of Learning. The Museo Kircheriano and Other Seventeenth Century Italian Science Collections«, in: Casciato, Ianniello und Vitale (Hrsg.): *Enciclopedismo in Roma barocca* [wie Anm. 10], S. 249–267, hier S. 251.

222 Zur Rolle der Sammlung des stadtrömischen Adels für die Entwicklung einer spezifischen Buchgattung siehe Haskell: *Die schwere Geburt* [wie Anm. 98].

matigen Sammlungsgegenständen von Gelehrten- und Elitenkreisen besessen, inspiziert, herumgereicht, ausgestellt und inszeniert wird. Anstatt auf die Zurschaustellung von Objekten wird im *Musaeum Celeberrimum* ein größeres Gewicht auf ihre Überlieferungs- und Sammlungsgeschichte gelegt. So beginnt etwa das Kapitel zu den Lampen und Leuchten nicht mit der Vorstellung konkreter Exponate, sondern mit allgemeinen Informationen über die spezifische Verwendung sowie die Formen- und Materialvielfalt antiker und ägyptischer Lampen. Zur weiterführenden Lektüre wird der Leser auf Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* verwiesen, worin die auf den Lampen eingravierten Inschriften im Detail beschrieben seien (S. 15). Einem Schaustück wird aber dennoch spezielle Aufmerksamkeit gewährt: Es ist eine Lampe, die angeblich von Archimedes' Grab stammte und Kircher von einem gewissen Laurentio Mirabella in Hochachtung für seine Gelehrsamkeit geschenkt worden sei (ebd.).[223]

Es ist somit besonders der kommunikative, wissensvermittelnde und soziabile Aspekt, der im *Musaeum Celeberrimum* für die Antiken ins Zentrum rückt. Der Wert der Objekte liegt mithin in ihrer Funktion als »Semiophoren«: Sie sind Zeichenträger mit Symbolcharakter, die als Mediatoren zwischen den materiellen und immateriellen respektive symbolischen Bedeutungsebenen agieren. Die Sammlungsobjekte können auf Vorstellungen, Erinnerungen, Wissensbestände oder auf soziale Beziehungen verweisen, die an ihren Gebrauch oder an ihre gegenständliche, materielle Beschaffenheit geknüpft sind.[224]

Ähnlich allgemein wie die Lampen ist auch das Kapitel zu den antiken Maßeinheiten und Gewichten (II,5) konzipiert. Es beginnt mit einer kurzen Darlegung der in der Antike gebräuchlichen Hohlmaße und konzentriert sich darauf auf einige ausgewählte Stücke. So zum Beispiel sechs Steintafeln, auf denen diverse Hohlmaße verzeichnet sind sowie eine Vase, die der antiken Maßeinheit eines *Congius* (ca. 3,25 ℓ) entsprach. Letztere habe einen besonderen Wert, da sie zu Zeiten der römischen Kaiser Vespasian und Augustus in Gebrauch war, wie es die Inschrift verdeutliche (S. 22). Weiter findet eine römische Balkenwaage Erwähnung mit der Bemerkung, dass derartige Waagen auch in China Verwendung gefunden hätten (S. 23). Das Kapitel endet mit der Nennung von vier mit Hieroglyphen verzierten ägyptischen Gefäßen. In gleicher Weise wie bei den Lampen, wird auch bei diesen Objekten die Gelegenheit genutzt, auf den noblen Gönner zu verweisen: Sie waren Kircher von Ferdinand IV., römisch-deutscher König und Sohn Kaiser Ferdinands III., zur Unterstützung seiner Studien für das Werk *Oedipus Aegyptiacus* übergeben worden (ebd.). Die Auswahl und Beschreibung der Objekte diente somit erkennbar auch der Demonstration von Kirchers sozialem Netzwerk. Anhand der Objekte werden zentrale Bereiche Kircher'schen Expertise und zugleich relevante Beziehungen zu namhaften Persönlichkeiten Europas aufgerufen. Der hohe kulturelle Stellenwert von Antiken als Sammlungs- und Wissensobjekte gekoppelt mit Kirchers wissenschaftlichem Renommee, das in seinem Beziehungsnetz sichtbar wird, bieten eine ideale Bühne, um Kircher als »scharfsinnigen und gründlichen Erforscher der Altertümer« (*antiquitatum sagax & scrupulosus indagnator*) wirkmächtig zu verewigen (S. 22).

223 Zu Mirabella siehe Buonanni: *Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 178], S. 129.
224 Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1988, S. 58.

Sowohl das Kapitel über die Lampen und Leuchten als auch das über antike Maße und Gewichte verdeutlichen, dass Kirchers Altertum weit gefasst war. Vermittelt wird das Bild einer globalen Antike, die neben Italien auch den Nahen Osten umfasste und sich bis nach Asien erstreckte. Es ging ihm dabei stets um die Freilegung der christlichen ›Vorgeschichte‹ im heidnischen Zeitalter. Im Kapitel über antike Heroen und Gottheiten (I,5) sind, Kirchers enzyklopädischem Verständnis getreu, Bibeltext und Heilsgeschichte mit Profangeschichte, Philosophie und Mythologie verschränkt. Die Reihenfolge der beschriebenen Objekte lässt erkennen, dass das christliche Altertum den obersten Stellenwert einnimmt. Im Abschnitt über die Gottheiten werden an erster Stelle zahlreiche, besonders schön verarbeitete Marmor- und Alabasterstatuen von Christus und Maria genannt (S. 7). Die anschließenden »profanen« Kultgegenstände, werden von einem Konfuzius-Tempel angeführt. Es folgen ein japanischer Amida-Buddha und eine ägyptische Isis. Die römische und griechische Antike sind mit den Gottheiten Minerva/Athene und Diana/Artemis vertreten (S. 8). Im Abschnitt zu den Heroen führt eine Tonstatue von Moses die Aufzählung an (ebd.). Es folgen weitere Skulpturen antiker Berühmtheiten, die sich durch Taten und Schriften auszeichneten wie etwa Herkules, Kaiser Caracalla, Diogenes von Sinope, Marcus Tullius Cicero, Zenon, Sokrates, Seneca und Homer.

Wie weit sich neben dem geografischen auch der zeitliche Rahmen dieses Sammlungsbereichs erstreckte, wird an der Aufnahme zeitgenössischer Werke erkennbar, darunter zwei Skulpturen von Gianlorenzo Bernini aus der Schenkung Donninis, sowie eine Büste des französischen Königs Henri IV (S. 8). Der Antike wurden auch Objekte zugeordnet, die sich stilistisch in der Tradition antiker Skulpturen befanden.[225]

Jenseits dieser Inszenierung Kirchers als Sammler und Experte eines globalen Altertums, dienen die antiken, frühchristlichen sowie asiatischen Altertümer immer auch zum Ausweis seiner Nähe zum Papsttum. Kirchers Sammlung wird geradezu als Konsolidierungsort von Wissen, Glaube und Macht präsentiert. Diese Verschränkung wird im *Musaeum Celeberrimum* besonders deutlich am Beispiel der in Sammlerkreisen geschätzten numismatischen Objekte. De Sepibus nennt als erstes frühchristliche Münzen, danach antike und schließlich zeitgenössische. Letztere befinden sich in einem Münzschrank mit automatisch sich öffnenden Türen, der manchen Besucher nachhaltig beeindruckte (siehe Kirchers Sammlung in Rom und ihre mediale Repräsentation) (S. 49). Die Sammlung der Medaillen von Päpsten, Kaisern, Kardinälen, Fürsten, Königen und weiteren illustren Persönlichkeiten nimmt innerhalb dieser Abteilung den größten Raum ein. Dabei spielt der Bezug der weltlichen und geistlichen Würdenträger zum Jesuitenorden eine besondere Rolle. Bei den päpstlichen Geprägen nennt de Sepibus Gedenkmünzen Gregors XIII., die 1581 anlässlich des Neubaus des Collegium Romanum ausgegeben wurden. Es folgen Medaillen Urbans VIII. zum 100. Jubiläum des Jesuitenordens 1640. Es werden auch die Gedenkmünzen auf die Fertigstellung der Piazza Navona durch Innozenz X. 1650 und auf die Umgestaltung der Piazza S. Pietro durch Bernini im Auftrag Alexanders VII. zwischen 1656 und 1667 hervorgehoben. Insbesondere diese beiden Päpste waren wichtige Förderer Kirchers. Auch die Nähe der

225 Weiterführend zum Anachronismus in den zeitgenössischen Sammlungen siehe Findlen: »Possessing the Past« [wie Anm. 219], S. 94 ff.

Habsburger Kaiser zum Jesuitenorden wird anhand kaiserlicher Münzprägungen von Ferdinand I., II. und III. gezeigt. Besonders erwähnenswert erscheint eine Gedenkmünze aus dem Jahre 1624 auf den Bau der Wiener Jesuitenkirche (S. 49). Unter weiteren weltlichen Fürsten werden Erzherzog Leopold Wilhelm V. von Österreich, Ludwig XIII. von Frankreich sowie Reichsfürst Wilhelm von Bayern und seine Gemahlin Renata von Lothringen erwähnt (S. 50).

Das in zahlreichen Werken Kirchers gezeichnete Bild vom Jesuitenorden als globalem Akkumulator von Information mit Kircher als dessen Zentrum, der mit seiner universalen Sprachkenntnis diese Informationen in eine zusammenhängende Wissensarchitektur tansformiert, wird vom *Musaeum Celeberrimum* auch für die Antike reproduziert. Deutlich wird dies in den Ausführungen über Inschriften und Schrifttafeln in verschiedenen orientalischen Sprachen (I,6). Der Akzent dieser Passagen liegt nicht auf der Bedeutung der Inschriften, sondern vielmehr auf den über die Objekte veranschaulichten Beziehungen und Vernetzungen Kirchers und der Jesuiten im Allgemeinen. Als besonders aussagekräftiges Objekt wird eine frühchristliche Inschrift hervorgehoben, die vom Berg Sinaï stamme. Sie sei vom Franziskanermönch Thomas Obechinus abgeschrieben und vom gelehrten Reisenden Pietro della Valle an Kircher, den »Römischen Ödipus«, zur Entzifferung übergeben worden, was für diesen »keine Schwierigkeit darstellte, da er ein profunder Kenner aller orientalischer Sprachen ist« (S. 9). Betont de Sepibus anhand dieses Objekts Kirchers Position innerhalb der katholischen Gelehrtenelite, so konzentrieren sich die anschließenden Ausführungen über chinesische Altertümer auf das globale Netzwerk der Jesuiten. Als herausragendes Beispiel hierfür fungiert die Stele von Xi'an, die er in Wort und Bild beschrieben wird (S. 9). Diese sei 786 n. Chr. entstanden, wiederentdeckt worden sei sie jedoch erst 1625, bevor sie die Jesuiten nach Rom überführt hätten. Für die jesuitischen Missionare war sie ein Objekt von besonderem symbolischem Wert, da der chinesische Text auf der Stele zusammen mit den beigefügten chaldäischen Kommentaren einen frühen Kulturkontakt von chinesischen und christlichen Gelehrten belegte.[226] In Kirchers *China Illustrata* nimmt das Objekt einen prominenten Platz zu Beginn der Publikation ein. Er gibt dort zwei Übersetzungsvarianten der Inschrift wieder, eine wortgetreue und eine sinngemäße, die mit zusätzlichen Anmerkungen versehen ist.[227] Die Stele wird sowohl in der *China Illustrata* als auch im *Musaeum Celeberrimum* als frühes Zeugnis für die – vermeintliche – Ausbreitung des christlichen Glaubens in China präsentiert. Damit fungiert sie als historischer Anknüpfungspunkt und Legitimation der jesuitischen Chinamission. Im Anschluss an die Beschreibung der Stele, und ebenfalls mit triumphierendem Gestus, werden zwei in China gefertigte, mit Silber beschlagene Bildnisse von Ignatius von Loyola erwähnt, die Kircher vom Missionar Michael Boym erhalten habe.

Die im *Musaeum Celeberrimum* vorgeführte Spannweite des Missionsnetzes der Jesuiten umfasste jedoch nicht nur China. De Sepibus fügt an vierter Stelle eine Aufzählung von nicht weiter spezifizierten Objekten an, darunter zwölf Gemälde sowie weitere Zeichnungen von Gottheiten, Kleidungsstücken, Kartenmaterial, Gesetzestexte, welche die

226 Haun Saussy: »China Illustrata. The Universe in a Cup of Tea«, in: Daniel Stolzenberg (Hrsg.): *The Great Art of Knowing* [wie Anm. 10], S. 109–114.

227 Kircher: *China Illustrata* [wie Anm. 196], S. 10–35.

Missionare aus allen Teilen der Welt nach Rom gesandt hatten (S. 10). Die Beschreibung von Altertümern – und ebenso der *Exotica* (II,6) – aus aller Welt, konzentriert sich folglich darauf, wie sie durch die jesuitische Missionstätigkeit nach Rom gelangten und dort von Kircher erforscht, übersetzt, geordnet sowie in der Sammlung und in Publikationen präsentiert werden. Auf diese Weise wird eine Erfolgsgeschichte des Jesuitenordens und dessen Mission konstruiert, die sich über eine Wiedergewinnung von Wissen und dessen Nutzbarmachung artikuliert. Rom erscheint dabei als spirituelles, intellektuelles, kulturelles und administratives Zentrum, in dem sich Glaube, Wissen und Macht verdichteten.

III.2 Aegyptiaca

Besonders für einen Wissensbereich, die Hieroglyphen, galt Kircher bereits zu Lebzeiten als geradezu konkurrenzloser Experte. Der Ruf, diese geheimnisvollen Zeichen deuten zu können, eilte schon dem jungen Gelehrten voraus und trug wiederholt dazu bei, seine Karriere zu befördern. Schon während seiner Zeit in Deutschland und Frankreich hatte er Theorien zu ihrer Interpretation entwickelt, in der er den Hieroglyphen eine Schlüsselrolle für das Verständnis göttlicher Weisheiten und des Schöpfungsplans beimaß. Zwar muss diese Theorie von heutiger Warte aus als falsch gelten, doch übte Kircher durch seine zahlreichen Publikationen anhaltenden Einfluss auf Ägyptologie und Hieroglyphenkunde aus. Noch Jean François Champollion zog Kirchers Werke für seine Hieroglyphenstudien heran.[228]

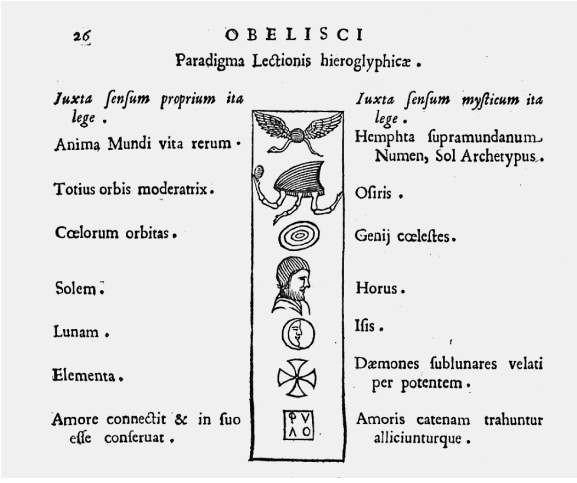
Kircher zufolge waren die Hieroglyphen *arcanae literae*, »in Stein gehauene Symbole heiliger Dinge« (*res sacrae*). Er deutete sie nicht historisch oder linguistisch, sondern symbolisch.[229] Entsprechend erkannte er in ihnen keine Geschichten aus der Zeit des pharaonischen Ägyptens, sondern verschlüsselte Darstellungen göttlicher Wahrheiten. Diese reichten bis zur Schöpfung zurück, bargen adamitische Weisheiten, die vom legendären Hermes Trismegistos symbolisch aufgezeichnet wurden und die dieser seinerseits von Noahs Enkel Misraim erhalten hatte. In den Hieroglyphen lag zugleich geborgen und verborgen, was sich von der *lingua adamica* als der Adam von Gott verliehenen Sprache, über Sündenfall und Sintflut hinüber gerettet hatte. Daraus schloss Kircher, dass die Hieroglyphen am Anfang aller Schriftsprachen standen und Überreste einer ursprünglichen göttlichen Weisheit enthielten.[230]

Dabei ging Kircher in erkennbarer Analogie zur Lehre vom vierfachen Schriftsinn von einer Hierarchie unterschiedlicher Bedeutungsebenen der Hieroglyphen aus. Die unterste Stufe bildeten die dargestellten Symbole, die auch nicht Eingeweihten verständlich waren und aus denen sich die Schriftzeichen zahlreicher Sprachen historisch

228 Daniel Stolzenberg: »Kircher's Egypt«, in: Ders. (Hrsg.): *The Great Art of Knowing* [wie Anm. 10], S. 115–125; Ders.: *Egyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity*. Chicago und London 2013.

229 Wilhelm Schmidt-Biggemann: »Einleitung«, in: Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus (1652–1654)*, 4 Bde. Hildesheim 2013.

230 Kircher: *Oedipus Aegyptiacus* [wie Anm. 26], tom. 3 (*De Hieroglyphicis in genere*), S. 8 f. Zur Bedeutung der Sintflut als Nadelöhr des Transfers adamitischen Wissens siehe Martin Mulsow und Jan Asmann (Hgg.): *Sintflut und Gedächtnis. Erinnerung und Vergessen des Ursprungs*. München 2006.


26 OBELISCI
Paradigma Lectionis hieroglyphicæ.

Juxta ſenſum proprium ita lege.
Anima Mundi vita rerum.
Totius orbis moderatrix.
Cœlorum orbitas.
Solem.
Lunam.
Elementa.
Amore connectit & in ſuo eſſe conſeruat.

Juxta ſenſum myſticum ita lege.
Hemphta ſupramundanum Numen, Sol Archetypus.
Oſiris.
Genij cœleſtes.
Horus.
Iſis.
Dæmones ſublunares velati per potentem.
Amoris catenam trahuntur alliciunturque.

Abb. 10: Paradigma lectionis hieroglyphicae, in: Athanasius Kircher. Ad Alexandrum VII. Pont. Max. Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica. Rom: Jacobus Antonius de Lazzaris Varesius, 1666, S. 26. Universitätsbibliothek Basel: BA III 34 Folio.

entwickelt hatten. Dieser sprachhistorischen Ebene setzte er drei weitere auf: eine naturphilosophische, eine tropologische sowie eine anagogische. In seinen Untersuchungen zeigte er, wie diese Ebenen miteinander verbunden waren und interpretierte die Hieroglyphen so als Symbole geheimer theologischer Wahrheiten (Abb. 10).[231]

Seine Kenntnisse der Hieroglyphen waren für Kirchers Leben und Werk gleichermaßen prägend. Schenkt man seiner eigenen Lebensbeschreibung Glauben, waren es neben göttlicher Providenz diese Kenntnisse, denen er sein Ansehen in der Gelehrtenrepublik ebenso zu verdanken hatte wie seine Berufung nach Rom.[232] So liessen ihn die Geheimnisse der Hieroglyphen zeitlebens nicht los. Gerade seine Publikationen zeigen das deutlich. Aus dem weiten Feld seiner wissenschaftlichen Interessen kehrt kein anderes Thema häufiger zurück als die ›Ägyptologie‹. Beginnend mit seiner Studie zum Koptischen (1636) über den *Oedipus Aegyptiacus* (1652–1654) als seinem ägyptologischen Hauptwerk, den Einzelstudien zu römischen Obelisken (1650, 1666) bis zur *Sphinx Mystagoga* (1676) beschäftigte er sich gut vierzig Jahre mit den geheimnisvollen Überresten des alten Ägyptens, in denen er Spuren theologischer Wahrheiten und göttlicher Weisheiten erkannte, die im Christentum erneut formuliert wurden.[233] So sind Ägyptologie und Hieroglyphenkunde auch für Kirchers Verständnis von ›Wissenschaft‹ und von seiner eigenen Rolle in der Gelehrtenkultur von herausragender Bedeutung.

Im *Musaeum Celeberrimum* nimmt ausgerechnet dieses Wissensfeld vergleichsweise wenig Raum ein. Kirchers Paradediszipliin wird auf nur drei Textseiten behandelt (I,7), weshalb nur Einzelaspekte seiner ›ägyptologischen Synthese‹ Erwähnung finden. Es wird der vorsintflutliche Ursprung der Hieroglyphen erwähnt. Auch wird auf Hermes Trismegistos verwiesen, in dem Kircher den eigentlichen Urheber der verschlüsselten Geheim-Weisheiten sah und ihn deshalb nicht nur zur zentralen Figur seiner

231 Brian A. Curran u. a.: *Obelisk. A History.* Cambridge/MA 2009, S. 161–178.

232 Athanasius Kircher: *Selbstbiographie*. Übers. v. Nikolaus Seng. Hrsg. v. Uwe Hahner. Petersberg 2011, S. 13 f.

233 Vgl. Schmidt-Biggemann: »Einleitung« [wie Anm. 229], S. 25.

Abb. 11: Modell des Obeliscus Lateranensis. Liceo Visconti, Rom.
Abb. 12: Modell des Obeliscus Flaminius. Liceo Visconti, Rom.

Ägyptologie erhob, sondern ihn zu seinem alter ego als Interpreten der *arcanae literae* erklärte.[234]

Die Komplexität seiner Interpretation der Hieroglyphen, wie er sie in den zwei mittleren Teilbänden (*Gymnasium Hieroglyphicum*) und im dritten Band (*Theatrum Hieroglyphicum*) des Oedipus Aegyptiacus auf über tausend Seiten ausgebreitet hat,[235] konnte im *Musaeum Celeberrimum* hingegen nicht angemessen wiederholt werden. Doch das dürfte wohl auch gar nicht die Absicht gewesen sein. Entsprechend behandelt das kurze Kapitel nur ein Segment von Kirchers ägyptologischen Studien, wenn auch dasjenige, das dem gelehrten Jesuiten den grössten Prestigegewinn eintrug: die Obelisken – *De Obelisci Aegyptiorum* lautet der Titel.[236]

Der Abschnitt beginnt damit, die Bedeutung der Obelisken als ebenso groß zu bezeichnen wie die Leistung Kirchers, ihre Inschriften entziffert zu haben. Auf dem harten Stein der Obelisken (*durissima saxa*) hätten die Hieroglyphen Jahrtausende überdauert und die darin geborgenen Geheimnisse bewahrt. Doch erst Kircher habe vermocht, diese ungeheuren Wissensschätze zu heben, die für das Verständnis der Menschen tief verschüttet lagen. Seiner Deutung der bisher unverständlich gebliebenen Hieroglyphen war es demnach zu verdanken, dass die Obelisken die göttlichen Wahrheiten offenbarten und damit auch dem Aberglauben der Ägypter entrissen wurden.

Nach diesen einleitenden Worten, die Kirchers ägyptologische Hauptthese nur evozieren und seine Leistung mit dem gewohnten Überschwang in Erinnerung rufen, kommt der Text auf die Obelisken selbst zu sprechen. Diese seien von den antiken Kaisern nach Rom gebracht worden, wo sie jedoch mit der Zeit zusehends beschädigt, dann gänzlich zerstört wurden und schließlich, von Erdschichten bedeckt, in Vergessenheit geraten waren. Zur Zeit Kirchers, so der Text, seien in Rom noch dreizehn solcher Obelisken bekannt gewesen, deren Restaurierung, Neu-Inszenierung und sinnfällige Interpretation sich Athanasius Kircher verdankten. Aus diesem Grund und weil er sie als »restaurator et interpres Aegyptiorum hieroglyphicorum« hatte gerne um sich haben wollen, befänden sich im Museum fünf maßstabsgetreu verkleinerte Nachbildungen römischer Obelisken – von denen im Übrigen einige bis heute erhalten sind (Abb. 11 u. 12).[237]

234 Die Figur des Hermes Trismegistos diente Kircher auch als Projektionsfläche zur Darstellung seiner eigenen *persona*. Vgl. Ingrid D. Rowland: »Kircher Trismegisto«, in: Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3], S. 113–121; Findlen: *Possessing Nature* [wie Anm. 10], S. 338–341.

235 Daniel Stolzenberg: »Lectio idealis. Theory and Practice in Athanasius Kircher's Translations of the Hieroglyphs«, in: Lucia Morra (Hrsg.): *Philosophers and Hieroglyphs*. Turin 2003, S. 74–99.

236 Curran u. a.: *Obelisk* [wie Anm. 231], bes. S. 161–178.

237 Zur Anzahl der Modelle werden im Text widersprüchliche Angaben gemacht; zudem ist die Zählweise unklar oder fehlerhaft. In der Einleitung (S. 2) ist von vier großen und zwei kleineren Modellen

Die Modelle sollten, so der Text weiter, als Trophäen an die herkulische Leistung ihrer Entzifferung erinnern und in der Sammlung von Kirchers Gelehrsamkeit Zeugnis ablegen, die zum Wohl der Gelehrtenrepublik noch dauerhafter sei als das hierfür bekannte Zedernholz, aus dem die Modelle selbst geschaffen waren.

Die Rhetorik des Gelehrtenlobes überrascht weniger als die Form, mit der Kirchers Ägyptologie in der Sammlung im Collegium Romanum repräsentiert wurde: Obeliskenmodelle. Modelle gelangten bereits in der Antike zur Anwendung, wenn komplexe Anlagen geplant und entworfen wurden. Vitruv verwendete den Begriff in seiner Baukunst, und seit dem 15. Jahrhundert wurde das Modell für die planerische Seite der Architektur zur Regel. So ist überliefert, dass Filippo Brunelleschi den Ausschuss, der den Bau der Florentiner Domkuppel überwachte, mit »Argumenten und einem genauen Modell« von seinem Entwurf zu überzeugen vermochte. Auch soll er für die am Bau beschäftigten Steinmetze Modelle der für den Kuppelbau schwierig zu schneidenden Quader aus Rüben geschnitzt haben.[238] Jenseits kunsthistoriografischer Legendenbildung und künstlerbiografischer Panegyrik wurden Nutzen und Funktion von Modellen im 15. Jahrhundert auch kunsttheoretisch reflektiert und reguliert. Brunelleschis Zeitgenosse Leon Battista Alberti führt im zweiten Buch seines Architekturtraktats die Bedeutung von Modellen aus. Dabei lobt er deren hohen Nutzen, lehnt jedoch ihre kunstvolle und effekthascherische Ausgestaltung ab, nur »modelli nudi e semplici« lässt er gelten, denn sie alleine lieferten den Beweis für den Genius des Erfinders.[239] Modelle zielten auf den Kern aller Architekturtheorie der Renaissance: Sie zeigten, ob ein Architekt den Baukörper gemäß der Proportionenlehre entwarf, ob er die Bauglieder in den richtigen Verhältnissen zueinander konstruierte. Zusätzlich und im Gegensatz zu maßstabsgetreuen Rissen konnte sie auch im kleinen Format einen räumlichen Eindruck eines Bauwerks geben. Sie fanden rasch Eingang in die künstlerische Meistererzählung: Rafael, Leonardo da Vinci, Bastiano di Sangallo und Michelangelo – sie alle sollen Modelle ihrer Bauten hergestellt haben.[240]

Modelle sind jedoch nicht nur Träger künstlerischer Paradigmen, sondern fanden auch in der Epistemologie der Renaissance Verwendung. Als Modelldenken finden sich Vorstellung, Konzept und Begriff des Modells in naturphilosophischen Kontexten ebenso wie in den Experimentalwissenschaften. Unabhängig der Unterschiede der von ihnen entwickelten Theorien verwenden sie Nikolaus Kopernikus, Johannes Kepler und Galileo Galilei ebenso wie Otto von Guericke und William Harvey. Es handelt sich bei Modellen also um einen Modus wissenschaftlicher Reflexion, der seinerseits in wissenschaftstheoretischen Positionen der Frühen Neuzeit diskutiert wird; sowohl René

die Rede. Der Abschnitt *De Obeliscis Aegyptiorum* selbst spricht zunächst zusammenfassend von fünf massstabsgetreuen Modellen und einem weiteren, sechsten Obelisken (S. 11), der Clemens IX. geweiht worden sei. Diese sechs werden ausführlich beschrieben, gefolgt von einem siebten Obelisken, den Kircher für Christina von Schweden entworfen haben soll (S. 11–13).

238 Carlachiara Perrone (Hrsg.): *Vita di Filippo Brunelleschi*. Rom 1992, S. 84 f.; Alexander Markschies: *Brunelleschi*. München 2001, S. 50–60; Jacob Burckhardt: *Die Baukunst der Renaissance in Italien* [Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 5], München u. Basel 2000, S. 80.

239 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Hrsg. v. Max Theuer. Wien 1912, S. 68 f.

240 Andres Lepik: *Das Architekturmodell in Italien 1335–1550*. Worms 1994; Bernd Evers (Hrsg.): *Das Architekturmodell in der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*. München 1996.

Abb. 13: Modell des Obelisken für Christina v. Schweden. Liceo Visconti, Rom.

Descartes wie auch Francis Bacon rekurrieren in epistemologischer Hinsicht auf den Begriff.[241]

In Kirchers Obeliskenmodellen verbinden sich wissenschaftliche und künstlerische Funktionen des Modells. Einerseits geben sie die Bauwerke maßstabsgetreu verkleinert wieder, worauf der Text explizit hinweist (*omnes partes proportionata mole diminuti*; S. 11) und folgen damit den architekturtheoretischen Vorgaben Albertis. Andererseits präsentieren sie sichtbar Kirchers Kenntnisse der Hieroglyphen (*obelisci, e medio Musaei ambulacro exsurgentes, notisque Aegyptiacis conspicui splendent*; S. 2). Auf die Modelle aufgemalt, lassen sich die Hieroglyphen interpretieren und ihre symbolische Programmatik deuten. Die Obeliskenmodelle in der Sammlung werden dadurch gleichsam zum ›Labor‹ der Kircher'schen Ägyptologie. Die originalen Bauwerke waren ja nur sehr schwer im Detail zu untersuchen: Die Spitze des von Sixtus V. auf dem Campo Lateranense aufgerichteten Obelisken etwa reicht über dreißig Meter in den Himmel. An ein genaues Studium der Hieroglyphen am Original war also nicht zu denken, während das Modell in der Sammlung und die großformatigen Darstellung im Buch dies sehr wohl ermöglichten.[242]

Die samt Sockel knapp mannshohen Modelle weisen aber nicht nur Aspekte der künstlerischen sowie wissenschaftlichen Traditionen von Modellen und Modelldenken auf, sondern verbinden diese geradezu kongenial. Die präzise Nachbildung der Hieroglyphen stellt keine Abweichung von Albertis Gebot der Austerität im Dienst der Proportionenlehre dar, sondern präsentiert vielmehr den eigentlichen Gegenstand, an dem sich Kirchers Meisterschaft zeigt. Anders gesagt. Die Obeliskenmodelle in Kirchers Sammlung sind keine Entwürfe für die im römischen Stadtraum errichteten Bauwerke, sondern Modelle für seine ägyptologische Geheimwissenschaft. Sie preisen dementsprechend nicht den Architekten, sondern den Ägyptologen Kircher.

Man darf sich den konkreten Nutzen wohl durchaus so vorstellen, dass Kircher dem Besucher der Sammlung seine Deutung der Hieroglyphen vor diesen Modellen auseinandersetzte. Sie dienten dem Sammlungskurator im Collegium Romanum als Bühne, auf der er seine Kunststücke der Hieroglyphen-Deutung vorführen konnte.[243] Ein Obeliskenmodell in der Sammlung war eigens für einen solchen Auftritt geschaffen worden (Abb. 13). Als Christina von Schweden an der Jahreswende 1655/56 nach Rom gekommen war, besuchte sie auch die Sammlung im Collegium Romanum. Zeigte die demissionierte Königin damit ihr Interesse am aktuellen Stand von Gelehrsamkeit und Wis-

241 Siehe dazu Roland Müller: »Zur Geschichte des Modelldenkens und des Modellbegriffs«, in: Herbert Stachowiak (Hrsg.): *Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit*. München 1983, S. 17–86, bes. 26.

242 Dieser fast schon banale Aspekt ist forschungsgeschichtlich von hoher Bedeutung. Er trug nämlich dazu bei, dass die teilweise fehlerhaften Transkriptionen der Hieroglyphen auf den römischen Obelisken, die Kircher in aufwendig gestalteten Falttafeln seinen Publikationen beigab, bis ins 19. Jahrhundert die Grundlage fast aller Studien blieben.

243 Den didaktischen Nutzen der Modelle deuten auch Hein und Mader an. Hein und Mader: *I modelli* [wie Anm. 139], S. 18.

senschaft, nutzte Kircher den Besuch der berühmtesten Konvertitin seiner Zeit dazu, sein Arkanwissen vor einer ehemaligen Monarchin und möglichen Mäzenin zu inszenieren. Hierfür ließ er ein weiteres, den anderen in seiner Größe vergleichbares Modell herstellen, auf das er eine Hieroglypheninschrift setzte, die er selbst erdacht hatte. Zusätzlich versah er den Sockel des Modells mit einer Widmung, die sich an die prominente Besucherin richtete, diese als »Isis Rediviva« feierte und sie in den 33 Weltsprachen lobpreiste. Der Abschnitt im *Musaeum Celeberrimum* gibt die Inschrift ebenso wieder wie den polyglott lobpreisenden Satz: »in laudem incomparabilis heroinae Christinae«.[244]

Die Obelisken im ›Museum Kircherianum‹ waren Modelle, mit welchen Kircher seine Hieroglyphenkenntnisse als ein seit Jahrhunderten in Vergessenheit geratenes Geheimwissen vorführen konnte. Zugleich dienten sie auch dazu, dieses Wissen auf die eigene Gegenwart zu beziehen und in den göttlichen Schöpfungs- und Heilsplan zu integrieren. Auch wenn dies von heutiger Warte als selbstreferentieller Zirkelschluss erscheinen mag, schrieben sich sowohl Christinas Besuch der Sammlung wie Kirchers Exegese der selbst erfundenen Inschrift überzeugend in die eng miteinander verbundenen Kontexte von Wissen, Herrschaft und Repräsentation der Zeit ein. Damit über diese umfassenden Gelehrsamkeit, derer es hierzu bedurfte, schließlich nicht vergessen ging, wer zu dieser wundervollen Interpretation alleine in der Lage war, nennt die Inschrift auch den Urheber des Ganzen: »A. K. S. J.« – Athanasius Kircher Societatis Jesu, womit neben Isis-Christina erneut Hermes-Athanasius trat.

Gerade in Rom war die Tradition, Architekturmodelle antiker Bauwerke zu sammeln, aus naheliegenden Gründen besonders entwickelt.[245] Doch die Obeliskenmodelle im ›Museum Kircherianum‹ waren mehr als nur Sammlungs- und Schaustücke, denn sie wiesen weit über die vom gelehrten Pater erweiterte und gepflegte Sammlung im Jesuitenkolleg hinaus. Zum einen rekurrierten sie auf den städtischen Raum, zum anderen auf Kirchers Druckwerke.

Ursprünglich auf Befehl römischer Kaiser vom Nil an den Tiber gebracht und für repräsentative Bauvorhaben wieder aufgerichtet, waren die Obelisken spätestens seit dem Frühmittelalter umgestürzt und im Erdboden verschwunden. Als man sie seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert zusehends wieder entdeckte, bewunderte man sowohl die Ingenieurskunst, die zu ihrer Errichtung damals wie jetzt nötig war, wie den antik-imperialen Herrschaftsanspruchs Roms, den man darin – mit Plinius in der Hand – erkannte. Beides hatte für die Päpste der Renaissance Vorbildfunktion. So integrierte Sixtus V. im Gestus universaler Herrschaft die Obelisken in sein gleichermaßen zerstörerisches wie visionäres Projekt der urbanistischen Erneuerung Roms. Beim Vatikan und Lateran, bei der Porta Flaminia und auf dem Esquilin bei Santa Maria Maggiore ließ er in der 1580er

244 In der Literatur wird mit Blick auf das *Musaeum Celeberrimum* immer wieder darauf verwiesen, dass Kircher Christina anlässlich ihres Besuchs dieses bzw. ein Obeliskenmodell geschenkt haben soll, was aber weder aus diesem Text noch aus anderen Primärquellen hervorgeht. Vgl. Paula Findlen: »Un incontro con Kircher a Roma«, in: Lo Sardo (Hrsg.): *Museo del Mondo* [wie Anm. 3], S. 39–48, hier S. 44 f. Leider auch Lucas Burkart: »Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme. Das Orakel des Athanasius Kircher und die sprechenden Statuen Roms«, in: Asmussen, Burkart und Rößler: *Theatrum Kircherianum* [wie Anm. 1], S. 39.

245 Siehe dazu einschlägig Bernd Evers (Hrsg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*. München 1995.

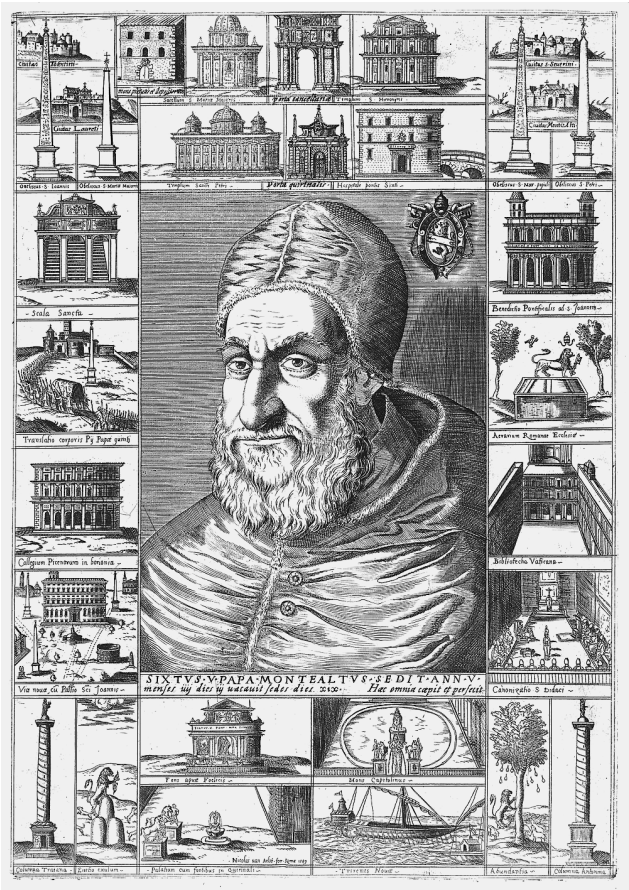


Abb. 14:
Nicolaus van Aelst: Papst Sixtus V. und die von ihm errichteten Bauwerke. Kupferstich und Radierung, um 1589. The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949: 49.95.146(4).

Jahren vier Obelisken aufrichten, welche als Fluchtpunkte der neu angelegten Straßenachsen den Eingriff des Peretti-Papstes in den Stadtkörper deutlich sichtbar machen sollten (Abb. 14). Für Sixtus V. verband sich in den Obelisken ein in ihrer Monumentalität offensichtlich zutage tretender Herrschaftsanspruch mit dem Deutungsanspruch humanistischer Gelehrsamkeit im Dienst des Papsttums. Die verschiedenen Bildfelder, die das von Nicolaus van Aelst radierte Porträt des Papstes einrahmen, zeigen sehr klar die Bedeutung der Obelisken als Wegzeichen im römischen Stadtkörper. Die urbanistische Erneuerung Roms als päpstliches Bauvorhaben legte Sixtus V. vertrauensvoll in die Hände seines Architekten Domenico Fontana (1543–1607), während er Michele Mercati damit beauftragte eine Untersuchung zu Herkunft, Geschichte und Bedeutung der Obelisken zu verfassen. Beides diente letztlich der Glorifizierung des Papsttums und seines aktuellen Amtsinhabers Felice Peretti.[246] Das Erinnerungsbild van Aelsts belegt aber auch, dass selbst über umfassende Repräsentationsinteressen Details nicht vergessen gingen. Die Darstellung der Obelisken unterscheiden deutlich zwischen antiken und neu angefertigten Obelisken. Jene weisen Hieroglyphen auf, diese nicht. Sie waren entsprechend auch für einen Gelehrten wie Kircher nicht von Interesse, weshalb er für seine Sammlung nur Modelle der beiden antiken Obelisken, des *Obeliscus Lateranensis* und des *Obeliscus Flaminius* anfertigen liess (Abb. 11 u. 12).

246 Michele Mercati: *Gli Obelisci di Roma*. Rom 1589.

Abb. 15: Falttafel zum Obeliscus Flaminius, in: Georg de Sepibus. Musaeum Celeberrimum. Amsterdam: Johannes Janssonius van Waesberghe, 1678. Universitätsbibliothek Basel: Be I 4 Folio.

Ägyptologie und Ägyptomanie gingen mit anderen Worten in den Obelisken eine besonders fruchtbare Verbindung ein.[247] Es wurde keine trennscharfe Unterscheidung zwischen altägyptischen Objekten sowie Wissensbeständen und deren kaiserzeitlichen Nachahmungen, Nutzungen und Umdeutungen in Rom getroffen, sondern aus dieser Gemengelage ergab sich vielmehr eine Bedeutungssteigerung. Denn zu einer im modernen Sinn kritischen Sichtweise, die diese beiden zu unterscheiden gewusst hätte, waren auch damalige Experten vom Schlag Mercatis oder Kirchers nicht in der Lage – es lag auch nicht in ihrem Interesse.[248]

Noch offensichtlicher als der Bezug zum städtischen Raum im Zeichen römischer Ägyptomanie ist der Verweis der Obeliskenmodelle und des entsprechenden Kapitels im *Musaeum Celeberrimum* auf das ägyptologische Œuvre des gelehrten Jesuiten. Den wenigen Textseiten des Abschnitts sind nämlich die großformatigen Kupfertafeln zu allen Obelisken beigegeben, die Kircher bis dahin untersucht und in seinen ägyptologischen Druckwerken publiziert hatte. Sie entfalten im *Musaeum Celeberrimum* sprichwörtlich ein Theater, denn sie können auf etwa doppeltes Folioformat auseinan-

247 Hierzu Ulrich Gaier: »Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von Renaissance bis Rosette«, in: Wilfried Seipel (Hrsg.): *Ägyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*. Wien 2000, S. 175–191.

248 In diesem Sinn galt Kirchers erste monografische Beschäftigung mit Obelisken, der *Obeliscus Pamphilius* (1650), bezeichnenderweise einem römischen, nicht einem ägyptischen Exemplar. Dieses wurde im Auftrag von Kaiser Domitian als Nachahmung der ägyptischen Obelisken für das Iseum auf dem Marsfeld geschaffen. Vgl. Katrin Lembke: *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian*. Heidelberg 1994.

dergeklappt werden und richten die Obelisken in ihrer Monumentalität vor dem Auge des Lesers gleichsam bei jeder Lektüre wieder neu auf (Abb. 15).[249] Sechs solcher großformatigen Falttafeln sind in den Band integriert und lassen die Obelisken damit gleichsam über das gedruckte Buch hinauswachsen. In Modell und Grafik wird der Maßstab zum Gestaltungselement, das im Dienst des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses steht. Wird dort das Objekt maßstabsgetreu verkleinert, um es in den Sammlungsraum zu integrieren, wird hier der begrenzte Buchraum in seinen Proportionen ausgedehnt, um den Hieroglyphen ausreichend Raum zu gewähren. Beides verbessert die Möglichkeiten, die Obelisken zu untersuchen und damit als von Kircher interpretierte Wissensobjekte zu präsentieren.

So wird Kirchers Ägyptologie im *Musaeum Celeberrimum* mit Darstellungen aus seinem Hauptwerk, dem *Oedipus Aegyptiacus*, und solchen aus dem *Obeliscus Pamphilius* und dem *Obeliscus Aegyptiacus* illustriert. Die insgesamt zehn Tafeln sind allesamt Neuabzüge von Kupferplatten längst publizierter ägyptologischer Werke Kirchers (vgl. I.7 Grafische Ausstattung). Mit der neuerlichen Verwendung der monumentalen Stiche im *Musaeum Celeberrimum* wurde Kirchers Ägyptologie nochmals und weit über die im Museum versammelten Modelle hinaus in Erinnerung gerufen. Diese Darstellungen zeigen in einer Gesamtschau aller vier Seiten eines jeden Obelisken mit ihren Inschriften und eröffnen zugleich den Blick in ihr städtisches Habitat. Während Kircher in seinen ägyptologischen Werken Bedeutung und Programmatik dieser Inschriften bis in alle Details ausführt, also die Auslegung der Hieroglyphen als eine wissenschaftliche Theorie entwickelt und vorführt (Abb. 10), scheinen die Stiche im *Musaeum Celeberrimum* nur mehr Verweisfunktion zu haben: auf die Modelle, auf Kirchers Werke, auf den Platz der Obelisken in der Stadt und deren Nutzung für die politische Repräsentation des römischen Papsttums.

Der Abschnitt zu den Obelisken schließt mit dem Hinweis, dass Kircher sein römisches »Obeliskentheater«, zu dem die monumentalen Stiche des *Musaeum Celeberrimum* gleichsam die Kulisse bilden, unter den Pontifikaten Barberini, Pamphili und Chigi zur Aufführung gebracht habe. Tatsächlich hatte Kircher in den Obelisken längst die solideste Währung klientelistischer Beziehungspflege zu den Nachfolgern Petri erkannt. Für keine andere Geste der Repräsentation waren sie so empfänglich wie für Kirchers ägyptologische Apotheose ihrer selbst. So spricht die Einleitung des *Musaeum Celeberrimum* auch davon, dass Kircher für Alexanders Nachfolger Clemens IX. ebenfalls einen Obelisken entworfen habe (S. 2), während sich in der Korrespondenz Kirchers der Entwurf eines Obeliskenmodells findet, das er wiederum für dessen Nachfolger, Papst Clemens X., konzipiert hatte (Abb. 16).[250] Diese Entwürfe waren wohl keinen antik-römischen Obelisken oder päpstlichen Vorhaben mehr nachempfunden, sondern bedienten nur noch das Vokabular der Patronage, das sich für Kircher derart ausbezahlt hatte. Sie

249 Die erste bekannte Rezension zum *Musaeum*, die von anonymer Hand verfasst im Dezember 1678 im *Giornale de' Letterati* in Florenz erschienen war, entwickelt aus dem kurzen Abschnitt zu den Obelisken ebenfalls den Zusammenhang zwischen Kirchers Paradedisziplin, den päpstlichen Obeliskenprojekten, den Modellen im Theatrum sowie schließlich der Wiederverwertung der grossformatigen Stiche im anzuzeigenden Band des *Musaeum Celeberrimum*. Vgl. Anonym: [Besprechung] [wie Anm. 4].

250 Entwurf ohne Datum, ohne Adressat. APUG 566, fol. 244v–245v.

feiern als gelehrte Inventionen des gleichsam einzigen und besten Experten den Ruhm und die Weisheit des (jeweiligen) Heiligen Vaters und schöpfen zur Bildung christlicher Allegoresen hierfür aus dem reichen Reservoir der eigenen Hieroglyphenkunde. Doch Lob und Gelehrsamkeit waren bereits derart topisch, dass die Amtsinhaber schon beinahe austauschbar geworden waren.

Die drei Seiten zu den ägyptischen Obelisken verweisen also auf weit mehr als nur die *Aegyptiaca* bzw. deren Exponate, die in der Sammlung im Collegium Romanum verwahrt wurden. Erstens kommt unübersehbar die Schlüsselrolle des ägyptischen Arkanwissens für Kirchers Wissenskosmos zum Ausdruck. Zweitens werden mit der Wiederverwendung der monumentalen Stiche Kirchers ägyptologische Werke in Erinnerung gerufen. Drittens schließlich bilden sich darin einmal mehr auch Kirchers Patronagebeziehungen ab. In den Obelisken – in den Modellen ebenso wie in den Kupfertafeln – ergänzten sich päpstliche Ägyptomanie und Kirchers Ägyptologie kongenial. Das Interesse der Päpste an Repräsentationsgesten, die ihren Herrschaftsanspruch über die Stadt und den Weltkreis auch ›wissenschaftlich‹ zu untermauern vermochten, trug Kircher Aufträge für solche Bauvorhaben und finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung seiner ägyptologischen Studien ein. Der gelehrte Jesuit vergütete diese Zuwendungen, indem er in immer neuen exegetischen Lehrstücken den katholischen Glauben, das Papsttum und die Stadt Rom zu Erben und Hütern adamitischer Weisheiten stilisierte und diese eng mit den jeweils amtierenden Nachfolgern Petri in Verbindung brachte, mochten sie Barberini, Pamphili, Chigi, Rospigliosi oder Altieri heißen. Seine Kenntnisse um die tief in die Schöpfungsgeschichte weisenden Geheimnisse der Hieroglyphen und der Obelisken als ihren auffälligsten Trägern bahnten Kircher nicht nur den Weg ins päpstliche Patronagenetzwerk, sondern machten ihn in Rom zum ersten Berater und Interpret *in hieroglyphicis*. Die in Kirchers Sammlung aufgestellten Obeliskenmodelle verweisen auf diesen Bereich in Kirchers Universalwissenschaft ebenso wie auf dessen Präsentation im gedruckten Buch.

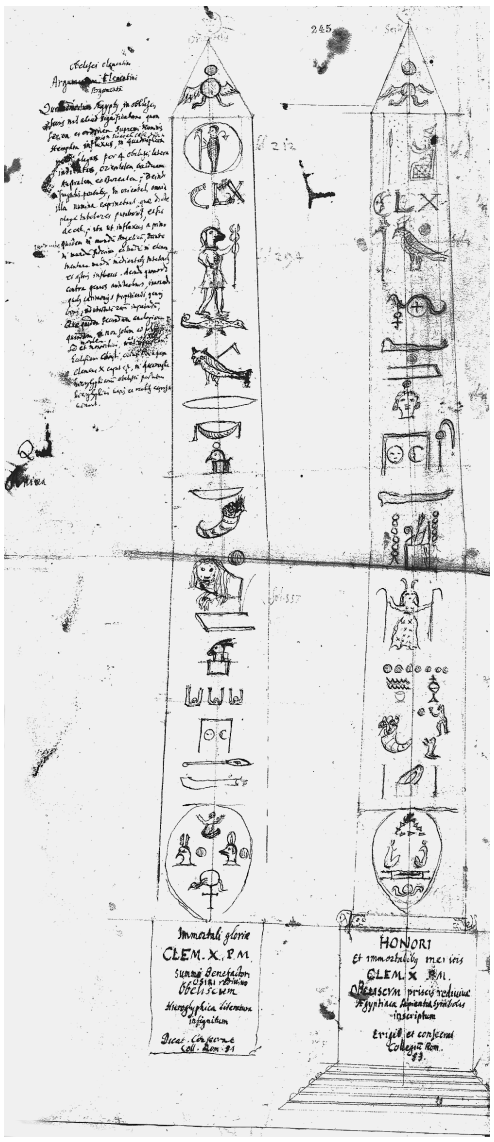


Abb. 16: Athanasius Kircher: Zeichnung für das Obeliskenprojekt für Papst Clemens X., undatiert. Archivio della Pontificia Università Gregoriana: APUG 566, fol. 244v u. 245v.

Sie zeugen aber ebenso von der Funktionalisierung von Wissen im Dienst der katholischen Kirche wie von den Mechanismen zeitgenössischer Wissenschaftsförderung in Patronagebeziehungen. Obwohl nur wenige Seiten lang, eröffnet der Abschnitt zu den Obelisken den ganzen Kosmos der Kircher'schen Ägyptologie.

III.3 Naturphilosophie und ›ernste Spiele‹

Zehn der 24 Kapitel des *Musaeum Celeberrimum* behandeln Objekte, die im weitesten Sinne dem mathematisch-technischen und naturwissenschaftlichen Feld zuzurechnen sind. Ebenso wie die andern Kapitel bieten auch sie anhand verschiedener Sammlungsobjekte eine mehr abwechslungsreiche als tiefgründige Zusammenschau von Objekten, Gegenstandsbereichen und Problemfeldern aus Kirchers Wissenskosmos. Die immer wieder in eine reine Aufzählung von Objekten fallende Beschreibung, die von repräsentativen Grafiken aus älteren Publikationen begleitet ist (siehe I.7 Grafische Ausstattung), lässt die Absicht erkennen, Quantität, Spektakularität und Vielfältigkeit als Mittel der Repräsentation und Bewerbung des Gelehrten, seiner Sammlung und nicht zuletzt auch seiner Bücher einzusetzen. Im Folgenden wird eine knappe Übersicht über die Kapitel und die darin beschriebenen Objekte gegeben. Einen übergeordneten Zusammenhang der Kapitel vermag man auch in diesem Fall nicht erkennen (siehe I.6 Aufbau und Ordnung). Gleichwohl waren manche, insbesondere ›ernste Spiele‹ wie Spiegeltheater, Perpetuum Mobile und Kugelspiel als moraldidaktische Reflexionsmomente intendiert und konnten somit über ihre technisch-physikalische Konstruktions- und Funktionsweise hinausweisen.

Mathematische Instrumente (II,3).[251] Im Museum, versichert der Verfasser des Katalogs, könne eine große und kostbare Vielzahl mathematischer Instrumente besichtigt werden, deren größerer Teil aus Messing, Schiefer und Holz hergestellt sei. Die Instrumente dienten der Beobachtung von Himmelskörpern und Planetenbahnen, der Unterteilung geometrischer und geografischer Ausdehnung und der Bestimmung der Zeit. Es gebe zwei große Globen, die aber wegen ihrer Größe in die – wohl direkt an das Museum angrenzende[252] – Bibliothek des Collegium Romanum überführt worden waren. Desweiteren seien ein Himmels- und ein Erdglobus vorhanden, eine große, sehr detailreiche Armillarsphäre, verschiedene Astrolabien (darunter zwei mit arabischen Schriftzeichen), zwei Quadranten, einer aus Schiefer (»Lavagna« nach dem gleichnamigen Abbauort in Ligurien), einer aus Zypressenholz, sowie ein weiteres, von Kirchers Vorgänger Christoph Grienberger gefertigtes Astrolabium, das aber durch Holzwurmbefall stark beschädigt sei, sowie diverse universale (d. h. ortsungebundene) und partikulare Sonnenuhren, deren Konstruktion Kircher in den *Primitiae Gnomonicae Catoptricae* (1635) und der *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646) beschrieben hatte.[253] Daran anschließend erwähnt de Sepibus eine Reihe »geometrischer Instrumente« (*instrumenta geometrica*), darunter

251 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 165–168.
252 Zur Lokalisierung von Kirchers Museum siehe ebd., S. 86–100.
253 Athanasius Kircher: *Primitiae Gnomonicae Catoptricae hoc est Horologiographiae Novae Specvlaris*. Avignon 1635; Kircher: *Ars Magna Lucis* (1646) [wie Anm. 136], S. 335–370.

der von Kircher erfundene Entfernungsmesser (*Pantometrum*),[254] »Echo-« und »Holometer« (*echometra, holometra* – vermutlich Skalen zur Bestimmung von akustischen Intervallen und Volumen), ein Jakobsstab (*radius astronomicus*), Messbecher (*pyxides graduatae cum dioptris*), ein »Spiegelrad« (*rota catoptrica*), ein Gitternetzapparat nach Dürer (*craticula Dureri*) und weitere Instrumente, mit denen sich aus Distanz Messungen anstellen ließen. Zuletzt folgen »szenografische« Instrumente (*scenographica instrumenta*) zu denen ein von Kircher erfundener Gitternetzapparat gehört.[255]

Magneten, magnetische Maschinen und Verfahren (II,4).[256] Der Magnetstein, »Klippe des subtilen Geistes« (*subtilium cos ingeniorum*), Naturwunder (*prodigium naturae*), sonderbarer Wundertäter (*mirabilium thaumaturgus*) und unergründliches Labyrinth verborgener Macht (*reconditae virtutis inscrutabilis labyrinthus*)«, sei das »Herz« (*medulla*) des Kircher'schen Museums. Wortreich betont die Einleitung des Kapitels dessen Einzigartigkeit unter den Steinen. Die lange schon bekannte Nützlichkeit des Magneten für Orientierung und Navigation wird zwar erwähnt, bleibt gegenüber seinen, den »Verlockungen der Liebe« (*amoris illecebra*) gleichenden Anziehungskräften aber von randständiger Bedeutung. Diese Eigenschaft habe Kircher nicht nur in seiner Schrift *Magnes sive de Arte Magnetica* (1641/1654) behandelt, sondern auch in seinem Museum mit den »Maschinen« (*machinis*) vorgeführt, die der Katalog im Folgenden behandelt. Dazu gehören kleine gläserne, mit Figuren besetzte Schiffchen, die von einem Magneten gezogen über einen fingierten Ozean fahren. Erst nach einer Weile erfahre der Betrachter, dass es eine in den Wellen verborgene Sirene sei, von der die Schiffe angezogen werden. Anhand dieser Maschine werde ein neues Verfahren veranschaulicht, mit dessen Hilfe man die Mittagslinie (*lineam meridianam*) bestimmen könne.[257] Weiterhin könne man die Maschine auch dazu gebrauchen, auf verschiedene Wörter und Dinge zu zeigen, was bei den Zuschauern den Anschein von Magie erwecken könne.[258]
Es folgt eine magnetbetriebene ›Weltzeituhr‹ in Form eines zerklüfteten, aus dem Wasser aufragenden Berges. An dessen Gipfel befinde sich ein Ring mit 24 figürlichen Repräsentationen verschiedener Länder, der, langsam vor Stundenziffern rotierend, die Uhrzeit in der jeweiligen Region anzeigt.[259]
Ebenfalls eine Kombination aus Uhrwerk und Magnet ist die »Taube des Architas« (*Architae columba*). In einer von zwei Säulen getragenen Kuppel, verborgen hinter einem Spiegelglas, werde ein Magnet im Kreis bewegt, der eine, mit einem kleinen Magnetstück versehene Papiertaube anziehe. Diese sei an einer Schnur befestigt, die von einer drehbaren Figur im Zentrum unterhalb der Kuppel gehalten werde, so dass die Taube

254 Siehe dazu [Caspar Schott:] *Pantometrum Kircherianum*. Würzburg 1660.
255 Vgl. Kircher: *Ars Magna Lucis* (1646) [wie Anm. 136], S. 171 f.
256 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 168–171.
257 Vgl. Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 266 ff. u. S. 310 ff. Zum Funktionsprinzip siehe ebd., S. 274 sowie die Abbildungen ebd., S. 222 u. S. 289 f.
258 Vgl. ebd., S. 278.
259 Ähnliche Uhren sind beschrieben ebd., S. 232–235. Zu Kirchers magnetischen Uhren siehe Hankins und Silverman: *Instruments* [wie Anm. 64], S. 15–36; Angela Mayer-Deutsch: »Magnetische Uhren bei Athanasius Kircher, Francis Line und Galileo Galilei. Stationen einer Debatte um Weltbilder«, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse u. Pablo Schneider (Hrsg.): *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. Paderborn 2010, S. 277–296.

das Spiegelglas nicht erreiche und in der Luft schwebe.[260] Nach diesem Prinzip könne man auch eine scheinbar selbstbewegende Statue des Dädalus, die Quadriga des Serapis, den Pegasus und andere literarische Erfindungen der Antike nachahmen.[261]
Es folgt der »magnetische Altar« (*ara magnetica*), der in der Mitte der »Galerie« (*ambulacrum*) des Museum aufgestellt war, und auf dem sich drei Glaskugeln befänden. In diesen liefen nach dem Vorbild der legendären Archimedischen Sphäre Modelle der Himmelkörper auf ihren Bahnen, wiederum bewegt von einem »verborgenen Antrieb« (*motus occultus*). Die mittlere, größte Kugel beinhalte eine rotierende Erdkugel, auf der eine davor hängende Engelsfigur die Stunde anzeige. Auf der zweiten Sphäre befänden sich farbige Linien, die den Bewegungen der Sonne, des Mondes und der Planeten (*Solis ac Lunae reliquorumque Planetarum vagabundorum circumvolutionem*) entsprächen. In ihrem Inneren sei wiederum eine Engelsfigur aufgehängt, die sich kontinuierlich bewege und mit einem Stab den Einfluss der Planeten (*influxum praedominantis Planetae*) sichtbar mache. Die dritte Kugel zeige den Fixsternhimmel, dessen jeweils aktuelle Position durch einen weiteren, ebenfalls von einem Magneten bewegten Engel im Innern angezeigt werde.
Dieser »Altar« sei aufwändig dekoriert, wozu auch ein mechanischer Vogel gehöre, der Flügel, Kopf und Schwanzfeder bewegen und von einer Säule des »Altars« zu anderen fliegen könne. Eine sinnbildliche Bedeutung erhält die Gesamtanlage durch eine Inschrift, die Vergils *Aeneis* entnommen war:[262] »Der Geist bewegt die Welt und vereint sich mit dem mächtigen Wesen« (*Mens agitat molem, & magno se corpore miscet*). Es ist dies der einzige Hinweis auf Kirchers ›Metaphysik‹ des Magneten, der er im Epilog von *Magnes* einigen Raum gegeben hatte und derzufolge auch Gott als Magnet aufzufassen sei, der die Welt durch unsichtbare Kräfte in Bewegung halte.[263]
Der abschließende Verweis auf eine entsprechende Abbildung in der zweiten Ausgabe der *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1671) ist entlarvend für den Entstehungsprozess des Kataloges. Tatsächlich ist die Kupfertafel dem *Musaeum Celeberrimum* sogar beigegeben, doch ist ihr Platz im Buch in der Anweisung an den Buchbinder falsch bestimmt. Diese sieht vor, dass das Blatt nach S. 40, d. h. in das Kapitel über optische und katoptrische Apparate, eingebunden wird. Dieser offensichtliche Fehler verdankt sich vermutlich der dortigen Erwähnung zweier Glassphären, die aber keinerlei formale oder funktionale Gemeinsamkeit mit den magentischen Uhren besitzen. Ein deutliches Zeichen dafür, dass für ein gründliches Lektorat des Druckmanuskriptes keine Kapazitäten bestanden.

260 Vgl. Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 263 ff.
261 Vgl. ebd., S. 261–269. Bezeichnend ist, dass Kirchers berühmt-berüchtigte »Sonnenblumenuhr«, die durch die ›magnetischen‹ Kräfte der Sonne angetrieben sein sollte, allerdings im Verdacht stand, ebenfalls durch einen verborgenen Mechanismus bewegt zu werden, weder hier noch sonst im Katalog genannt wird. Vgl. Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 508–511; Kircher: *Ars Magna Lucis* (1646) [wie Anm. 136], S. 797 f.; Mayer-Deutsch: »Magnetische Uhren« [wie Anm. 259], S. 283 ff.
262 Vgl. dazu Leinkauf: *Mundus combinatus* [wie Anm. 20], S. 71 f.
263 Siehe dazu William L. Hine: »Athanasius Kircher and Magnetism«, in: John Edward Fletcher (Hrsg.): *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit* [wie Anm. 197]; Martha R. Baldwin: »Kircher's Magnetic Investigations«, in: Daniel Stolzenberg (Hrsg.): *The Great Art of Knowing* [wie Anm. 10], S. 27–36.

Optische, katoptrische und dioptrische Experimente (II,7).[264] Das Kapitel beginnt mit der terminologischen Unterscheidung von Optik, Katoptrik (bzw. *Anacamptica*) und Dioptrik (bzw. *Anaclastica*), d. h. einer Differenzierung des Wissensfeldes, je nachdem, ob der Licht- bzw. Sehstrahl direkt, reflektiert oder gebrochen zum Auge gelangt. Dass de Sepibus die anschließend geschilderten Objekte als »Experimente« (*experimenta*) bezeichnet, erklärt sich zum einen aus ihrem performativen Aspekt, insofern ihre Betrachtung nur im Rahmen eines Vorgangs sinnvoll war, in den der Betrachter als Handelnder selbst eingebunden war. Zum anderen kommt hier auch die begriffliche Nebenbedeutung der Erfahrung (lat. *experientia; experimentum*) zum Tragen: Die meisten der Vorführungen vermittelten eine ästhetische und zugleich moraldidaktische Erfahrung.

Für den Bereich der Optik beschreibt de Sepibus anamorphotische Bilder, die je nach Betrachterstandpunkt entweder nur verworrene Farbmassen (*confusa colorem congeries*) oder aber verschiedene figürliche Darstellungen zeigten, sowie Figuren, die unabhängig vom Ort des Betrachters den Anschein erweckten, mit ihren Waffen direkt auf diesen zu zielen.[265]

Katoptrischen »Experimente« gäbe es in Kirchers Museum in großer Zahl, schreibt de Sepibus, und schließt eine fünfteilige Binnendifferenzierung nach der Form der verwendeten Spiegel an: eben, sphärisch, zylindrisch, konisch oder elliptisch. Als Beispiel für die Phänomene, die sich mit Planspiegeln erzeugen lassen, wird zunächst der – nur im Katalog so bezeichnete – »katoptrische Quadrant« (*Quadrans Catoptricus*) beschrieben: Zwei in einem Winkel zueinander aufgestellte Spiegel, die ein zwischen sie gestelltes Objekt je nach Winkelgröße mehr oder weniger oft vervielfältigen.[266] Die Steigerung dieses Prinzips findet sich im *Theatrum Catopricum*, einem inwendig mit spitzwinklig zusammengesetzten Planspiegeln ausgekleideten Guckkasten, dessen Boden mittels einer seitlich aus dem Postament des Kastens herausragenden Kurbel ausgewechselt werden kann. Die verschiedenen Dekorationen, etwa der eines Gartens, würden dem Betrachter aufgrund der wechselseitigen Reflexionen der Spiegel den Eindruck eines »unendlichen Raums« (*infinitum spacium* [sic!]) vermitteln. Auf dieselbe Weise könnten auch endlose Säulengänge oder unermessliche Schätze erzeugt werden.

Zu den Exponaten gehört auch ein Porträt Papst Alexanders VII., das nur mit Hilfe eines Spiegels an der Decke gesehen werden könne. Dabei handelte es sich vermutlich um ein Reliefbild, das den Bildgegenstand in schräg aufgestellte Streifen auflöst und somit nur aus einer ebenfalls schrägen Position zum Bild (hier durch den Spiegel eingenommen) als Ganzes erkennen lässt.[267] Weiterhin gäbe es einen Cupido, der an einem Uhrenpendel hängend in einem kleinen, aus drei Spiegeln bestehenden katoptrischen »Theater« kontinuierlich »fliege« und dessen Spiegelbilder einer spielenden Kinderschar gleiche.

Es folgen Beschreibungen zweier Spiegelexperimente, die jedoch seit längerer Zeit zerstört seien: ein achteckiges Spiegeltheater, dessen Vervielfältigungspotenzial wieder ausführlich erörtert wird, sowie der »Proteus Catoptricus«, der mittels einer drehbaren Bildertrommel dem Betrachter in einem Spiegel Tierköpfe auf den Rumpf setze (Icon. XXXIII, Fig. 4). Der Umstand, dass hier ehemalige Exponate aufgeführt werden, bestärkt

264 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 171–174.
265 Vgl. Kircher: *Ars Magna Lucis* (1646) [wie Anm. 136], S. 184–188, Tafeln 1 u. 2.
266 Vgl. ebd., S. 890 f. Siehe auch die dem Katalog beigegebene Tafel XXXII, Fig. 1 u. 2.
267 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 172.

einmal mehr den Eindruck, dass das *Musaeum Celeberrimum* nicht nur als Katalog die Aufgabe hatte, den existierenden Sammlungsbestand zu repräsentieren, sondern vor allem ein Potpourri außergewöhnlicher und möglichst eindrücklicher Schilderungen bieten sollte, der Kirchers ›Wissenskosmos‹ und v. a. seine Bücher als Fundgrube der *curiositas* erscheinen ließ.
Desweiteren werden verschieden geformte Spiegel aufgezählt, darunter Brennspiegel sowie ein inwendig verspiegelter Zylinder, dessen Eigenschaft es sei, einen in ihm befindlichen Gegenstand – eine Figur oder die Flamme einer Öllampe –in der Luft schwebend erscheinen zu lassen (Icon. XXXIII, Fig. 1 u. 2).
Zu den darauffolgenden, zur Dioptrik gehörenden Exponaten zählt de Sepibus den in einer Glaskugel schwebenden Christus sowie einen Vogel, der unter Gezwitscher bade, bevor er ohne einen Spritzer das Wasser verlasse. Was diese Exponate mit Lichtbrechung zu tun haben könnten oder wie sie funktionieren, wird nicht erläutert. Erneut wird der schon bekannte »magnetische Altar« mit seinen Glassphären genannt, von denen ein »nicht geringer Glanz« (*ex quibus non exiguo splendore*) ausgehe, in dem die Bildnisse von Christus, Clemens IX. und seines Neffen, Kardinal Giacomo Rospigliosi (in der darüber hängenden Girlande) zu sehen seien.
Die Ausführungen zur *Laterna* bzw. *Lucerna magica* sind knapp und vage gehalten: Mit Hilfe einer oder mehrerer Linsen könne man in einem abgedunkelten Raum ein farbiges, transparentes Bild projizieren, was alle in Staunen versetze (*ut omnes in admirationem rapiant*). Viel Raum gibt de Sepibus der daran anschließenden Verteidigung Kirchers als dem Erfinder dieses Apparates. Wer immer sonst die Priorität für sich beanspruche, sei ein Betrüger.
Bei der »Lucerna mirifica«, die das Licht mittels einer Glaskugel so projiziere, dass es das Auge nicht verletze und zugleich erlaube, Schrift noch in einer Entfernung von zwölf Schritt zu erkennen, handelt es sich vermutlich um einer *Camera obscura* mit Sammellinse. Im Folgenden werden weitere Linsen und Prismen aufgezählt, die das Licht bündeln oder vielfältig zerstreuen und verschiedene Farbeffekte hervorrufen. Zuletzt nennt de Sepibus noch Teleskope und Mikroskope »und andere dieser Art« (*aliaque id generis*), welche in einer »reichgefüllten Werkstatt« (*copiosissima officina*) verwahrt würden, so dass trotz ihrer Zerbrechlichkeit Kircher stets ausreichend zu Verfügung stünden.

Unterirdische Gewächse (II,8). Geradezu enthusiastisch im Vergleich mit anderen Teilen des Buches ist das Kapitel über die Minerale, Gesteine und Erze, die hier als Erdgewächse (*mundi subterranei fructus*), »Fossilien« (*fossilia*) bzw. »Minerale« (*mineralium*) im umfassenden Sinne bezeichnet werden. Diese könnten in großer Zahl im Museum besichtigt werden. Daneben gäbe es Steine, die durch Kunst, welche hier die Natur nachahme, verschiedenste Formen und Farben erhalten hätten, und die daher als Schmuck der Menschen und Prunk der Fürsten gesammelt würden. Die Vielfalt der Minerale wiederum bringt de Sepibus in Zusammenhang mit der Alchemie (*Hermetica Schola*), welche jeden Tag in ihrer Erforschung der Natur neue Formen hervorbringe, die Substanzen durch Scheidung in andere Substanzen wandle und schließlich alle gemischten Körper in ihre Grundelemente Salz, Schwefel und Quecksilber auflöse. Es folgt eine ganze Kaskade an Praktiken – Kalzinieren, Extrahieren, Amalgamieren usw. – die ein positives Bild von der Alchemie vermitteln, nichts von der Kritik ahnen lässt, die Kircher

an der alchemischen Transmutation übte und aus der in den späten 1660er Jahren eine mitunter sehr polemisch geführten Kontroverse resultierte.[268]

Es schließt sich eine Auflistung von Mineralen an, die aus den Minen Ungarns und Böhmens stammten und vom Kaiser an Kircher gesandt worden seien. Daran anschließend werden verschiedene Gesteine (v. a. Marmorsorten) und Edelsteine nach ihrer Herkunft aufgeführt. Als besonderes Exponat wird ein »Talisman« (*Gamaea*) aus poliertem Achat behandelt, in dessen Äderung das Abbild einer »Heldenjungfrau« (*heroica virago*) zu erkennen sei. Einige italienische Verse auf dieses Objekt schließen sich an, bevor das Eingeständnis folgt, dass der Stein von einem Besucher gestohlen wurde.

Nur kurz wird auf Steine verwiesen, in die die Natur mit ihrem verborgenen Pinsel Bilder gemalt habe, und denen Kircher im *Mundus Subterraneus* (1665) viel Raum gegeben hatte – auch weil er zwischen Zufallsbildern (Einschlüssen, Frakturen u. ä.) und Fossilien im heutigen Sinne nicht unterscheidet.[269]

Am meisten Beachtung wird in diesem Kapitel dem Bernstein geschenkt. Neben einer Darstellung der verschiedenen Theorien zum Ursprung des Bernsteins, die sich schon in der Naturgeschichte des Plinius finden, werden auch mehrere poetische Äußerungen der Antike zitiert.[270] In der Sammlung, so de Sepibus, befänden sich etliche Stücke in unterschiedlichen Färbungen, sowie solche, in denen Fliegen, Bienen, Ameisen, Mücken und Pflanzenteile eingeschlossen seien.[271] Ein weiterer Bernstein mit einer Eidechse sei Jahre zuvor heruntergefallen und zerbrochen, worauf sich ein unerträglicher Verwesungsgeruch ausgebreitet habe. Es folgt die Beschreibung eines Experiments, mit dem Kircher die angebliche Behauptung des Aristoteles, Bernstein ziehe alles an außer Basilikum, widerlegt habe und das von jedem, der daran zweifle wiederholt werden solle.[272]

Ein weiteres Experiment, das die Anziehungskraft des Bernsteins erfahrbar macht, schließt daran an. Kircher habe dieses Experiment im Beisein eines namhaften Fürsten (*princeps magni nominis*) durchgeführt, was einmal mehr den sozialen Status der Sammlung und mithin auch die Glaubwürdigkeit ihres gelehrten Kurators bzw. »Autors« unterstreichen soll.

Die Korallen und Muscheln, auf die am Ende verwiesen wird, haben keinen Bezug zum Gegenstand des Kapitels, sondern verdanken sich wohl dem Wunsch des Autors, eine weitere Sammlungsgruppe erwähnt zu finden.

---

268 Siehe Asmussen: »Ein grausamer Alchymisten Feind« [wie Anm. 1]. Einige kritische Bemerkungen zur Alchemie finden sich erst im Folgenden Kapitel über die »hermetischen Experimente«.

269 Kircher: *Mundus Subterraneus* [wie Anm. 196], Bd. 2, S. 27–45. Siehe dazu auch Paula Findlen: »Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. Playfulness in Scientific Discourse in Early Modern Europe«, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 292–331.

270 Vgl. Plin., nat. hist. XXXVII, 31 ff.

271 Vgl. Kircher: *Magnes* (1641) [wie Anm. 8], S. 640–650; Kircher: *Mundus Subterraneus* [wie Anm. 196], Bd. 2, S. 74 f.

272 De Sepibus nennt die *Problemata* des Aristoteles als Quelle dieser Behauptung. Eine entsprechende Stelle ließ sich in dieser Schrift nicht nachweisen. Georg Agricola, auf den sich Kircher bzw. de Sepibus in diesen Ausführungen explizit beziehen, schreibt die Behauptung dem Aristotelesschüler Theophrast zu. Vgl. Georg Agricola: *De Natura Fossilium Libri X. Die Mineralien*. Übers. v. Georg Fraustadt. Berlin 1958, S. 108.

Hermetische Experimente (II,9). Bei den »hermetischen Experimenten« (*hermetica experimenta*) handelt es sich um verschiedene (al-)chemische und physikalische Vorgänge, die zum einen über einen besonderen Schauwert verfügen, zum anderen als Grundlage für weitergehende naturphilosophische und theologische Spekulationen dienen.
Ohne gesonderte Einleitung kommt de Sepibus direkt auf eines der berühmtesten Experimente Kirchers, den »wieder auferstandenen Phönix« (*Phoenix rediviva*) zu sprechen. In einem verschlossenen Glasgefäß befänden sich Wasser und Salz, das aus der Asche des Frauenhaarfarns (*Adiantum*) gewonnen wurde. Aus dieser Lösung erwachse die Pflanze immer wieder aufs Neue. Vermutlich handelte es sich bei diesem Versuch, den de Sepibus mit einigen Versen preist, um eine baumartige Struktur aus Salzkristallen, die bei Bewegung des Behälter immer wieder vom Wasser aufgelöst wurde, um dann von neuem zu entstehen. Außer diesem befänden sich noch weiter »metallische Pflanzen« (*metallica planta*), ja ein veritabler »Wald« (*sylva*) in Kirchers Musaeum.[273] Der »Phönix« aber, den Kircher auch Christina von Schweden bei ihrem ersten Besuch gezeigt habe, sei durch Frost zerstört worden. Da es aber ausreichend Zeugen für das Experiment gäbe, habe es Kircher nicht mehr wiederhergestellt.
In der Sammlung gäbe es weiterhin einen Ring aus »festem Quecksilber« (*annulus mercurii fixi*), der sich nach Belieben verformen lasse und der als Gegengift diene, ein »Proteus der Metalle« (*Proteus metallorum*) – vermutlich Schwefelsäure –, der Eisen in kürzester Zeit zersetzen könne, sowie das »Wasser der Weisheit« (*aqua sapientiae*), eine verschlossene Glaskugel mit vier untereinander unmischbaren Flüssigkeiten, welche die vier Elemente darstellen und sich stets wieder voneinander abscheiden, wenn das Glas geschüttelt wurde.[274]
Bei den anschließend erwähnten »metallischen Bäumen« (*arbor metallorum*) handelt es sich vermutlich wiederum um pflanzenartige Gebilde, die aus Metallsalzen entstehen.
Das »flüssiges Chamäleon« (*Chamaeleon aqueus*) genannte Experiment besteht aus farblosen Flüssigkeiten, die miteinander gemischt unterschiedliche Färbungen erhalten, zuletzt aber wieder klar werden.[275] Auch in diesem Fall fehlen genauere Angaben, um welche Substanzen und Reaktionen es sich gehandelt haben könnte.[276]
Kircher habe sich, so de Sepibus, mit Kennerschaft und Fleiß bemüht, die Ursachen und Effekte der Natur zu erforschen. Zugleich habe er auch bestimmte Effekte zu Demonstrationszwecken mechanisch hergestellt, wozu auch meteorologische Phänomene gehörten. Für die »mechanische« Nachahmung von Blitz und Donner (*fulmen & tonitru mechanicum*) habe Kircher demnach erbsengroße Glaskugeln verwendet, in die eine Flüssigkeit eingeschlossen war. Diese explodierten lautstark, wenn sie auf glühende Kohlen gelegt wurden, was die Umstehenden in Erstaunen und Bestürzung versetzt habe.[277]

273 Vgl. Georg Schwedt: *Chemische Experimente in Schlössern, Klöstern und Museen. Aus Hexenküche und Zauberlabor*. Weinheim 2002, S. 136 f.
274 Vgl. Kircher: *Magnes* (1641) [wie Anm. 8], S. 606. Es handelt sich um ein sogenanntes »Elementenglas«.
275 Ein derartiges Schauexperiment führte auch Robert Boyle seinen Besuchern vor. Vgl. Balthasar de Monconys: *Les voyages de Monsieur de Monconys en Angleterre, et aux Pays-Bas*. Paris 1695, tom. 2, S. 85.
276 Für vergleichbare historische Experimente siehe Schwedt: *Chemische Experimente* [wie Anm. 273], S. 126 ff.
277 An anderer Stelle diente dieses Experiment zur Erklärung von Erdbeben. Siehe Kircher: *Mundus Subterraneus* [wie Anm. 196], Bd. 1, S. 222.

Das Kapitel schließt mit einem »Exkurs« (*digressio*) über ein Experiment, das viele Gelehrte dazu gebracht habe, an die Existenz des Vakuums zu glauben.[278] De Sepibus beschreibt ein Glasrohr (Torricelli-Rohr), dessen eines, später oberes Ende mit einer Glaskugel verschlossen sei. Dieses Rohr solle mit Quecksilber gefüllt und mit dem offenen Ende in ein Gefäß mit Quecksilber gestellt werden. Das Metall sinke darauf hin herab und lasse die Kugel und einen Teil des Rohres leer erscheinen. Da das Quecksilber indes nicht ganz aus dem Rohr fließe und dieses ebenso gegen das Eindringen von Luft verschließe wie das Glas, müsste man annehmen, dass ein Vakuum im Rohr entstanden sei. Dem sei indes nicht so, denn die Luft besitze die Fähigkeit alle Körper zu durchdringen, und die Natur verabscheue das Vakuum »noch mehr als die Schlange« (*natura vaccum angue peius oderit*). Vielmehr sei das Quecksilber in steter Bewegung, bis alle Teilchen (der Luft) sich im Raum über ihm gesammelt hätten.[279]

Thermometer, Mikroskope, Hygrometer (III,3).[280] Anders als es die Überschrift verspricht, finden in diesem Kapitel Mikroskope (*Smicroscopiis*) keine Erwähnung, was den schwierigen Umständen der Entstehung des Katalogs geschuldet sein wird (siehe I.1 Entstehungsgeschichte). Das »Thermoskop« (*thermoscopium*) sei ein Instrument, mit dem sich Wärme und Kälte ebenso wie die Feuchtigkeit oder Trockenheit der Luft sichtbar machen lasse. Ähnlich dem bekannten Flüssigkeitsthermometer handelte es sich dabei um ein sehr langes Glasrohr, dessen oberes Ende von einer (luftgefüllten) Glaskugel verschlossen sei und das mit seinem unteren Ende in einem Gefäß mit Wasser stehe.[281] Je nach Temperatur verändere sich die Höhe der Wassersäule: bei Kälte steige sie, während sie bei Wärme sinke. Da diese Instrumente aber ungenau sind (d. h. die Veränderungen immer nur relativ gemessen werden können, gibt de Sepibus eine Anleitung zur ›Eichung‹ und Skalierung. Um präzisere Ergebnisse zu erhalten, solle man Brandwein statt Wasser verwenden, und zudem sei es wichtig, dass das Rohr und seine Wandung gleichmäßig beschaffen sind.[282]
Die Luftfeuchtigkeit könne man auch auf andere Weise messen, wobei von den vielen entworfenen Instrumenten nur wenige realisiert worden seien. Ihre Funktion beruhe auf dem Prinzip, dass die umgebende Luft entsprechend ihrer jeweiligen Feuchtigkeit Einfluss auf die Oberfläche von Körpern nehme. An erster Stelle der Objekte, an denen sich dieser Zusammenhang sehen lasse, stünden die Stängel des Hafers. Unter den künstlichen Gegenständen seien dies Schnüre aus Pflanzenfasern oder – noch besser dafür geeignet – Tierdarm. An (skalierten) Messinstrumenten gäbe es drei Grundformen:

278 Zur Vakuumkontroverse im 17. Jahrhundert siehe Charles B. Schmitt: »Experimental Evidence for and against a Void. The Sixteenth-Century Arguments«, in: *Isis* 3 (1967), S. 352–366; William Shea: »Experimente sprechen mit gespaltener Zunge. Torricelli, Pascal und das schwer fassbare Vakuum«, in: Christoph Meinel (Hrsg.): *Instrument – Experiment. Historische Studien*. Berlin 2000, S. 82–97.

279 Dieses Experiment und der zugehörige Holzschnitt entstammen der *Musurgia Universalis* (1650). Dort ist die Beweisführung für die Existenz von Luft im Glasrohr allerdings deutlich ausgearbeiteter. Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. 2 Bde. Rom 1650, Bd. 1, S. 11–13.

280 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 174 f.

281 Für derartige Instrumente siehe auch die Sammlung im Museo Galileo (vormals Museo di Storia della Scienza) in Florenz. Mara Miniati (Hrsg.): *Museo di storia della scienza. Catalogo*. Florenz 1991.

282 Vgl. Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 586 ff.

Das erste verwende einen Haferhalm als Indikator, das zweite einen Tierdarm, der sich entsprechend der Luftfeuchtigkeit ausdehne oder zusammenziehe, das dritte schließlich habe das Aussehen eines Kompass, wobei de Sepibus dessen Funktionsweise verschweigt. Ein Blick in Kirchers *Magnes* (3. Aufl. 1654) offenbart aber, dass es sich wieder um eine Konstruktion mit einem Haferhalm handelt.[283] Als überflüssig erweist sich zudem der Verweis auf eine entsprechende Abbildung in den *Magnes*, insofern sich diese auf derselben Seite des Kataloges findet; dies bestärkt den Eindruck, dass die Bebilderung des *Musaeum Celeberrimum* erst nachträglich seitens des Verlages erfolgte (vgl. I.7 Grafische Ausstattung). Zuletzt wird noch das Bauprinzip eines Hygrometers bzw. Thermomenters geschildert, dessen Wassersäule aufgrund des postulierten *horror vacui* bestehe und entsprechend der jahreszeitlichen Feuchtigkeits- und Temperaturschwankungen bewegt werde.

Uhren (III,4).[284] Wie auch andere Kapitel beginnt de Sepibus dieses mit einer Systematik des Gegenstandes. Er unterscheidet fünf Arten von Uhren, die alle in Kirchers Sammlung repräsentiert seien: Klepsydren, d. h. Wasser- oder Sanduhren (*clepsydrae*), Sonnenuhren (*sciaterica seu solaria*), Wasser betriebene (*hydraulica*), magnetische (*sympathica*) und mechanische (*mechanica*) Uhren. Die Auswahl der beschriebenen Exponate folgt dieser Ordnung indes nur in Teilen.
Eine Klepsydra, erklärt de Sepibus, messe die Zeit, in dem Wasser oder Sand durch eine kleine Öffnung gleichmäßig von einem Gefäß in ein anderes fließe. Eine derartige Wasseruhr, deren Abbildung sich auf derselben Seite findet, besäße nicht nur eine Stundenanzeige, sondern sei überdies mit einem Springbrunnen ausgestattet.
Sonnenuhren zeigten die Stunden an mittels der Strecke, die der Schatten der Sonne zurücklege. Kircher habe in seiner *Ars magna lucis et umbrae* Anleitungen zu deren Bau gegeben, die in ihrer Einfachheit, Ausführlichkeit und Vielfalt diejenigen aller anderen Autoren überträfen. Überdies habe er anhand dieser Uhren unfehlbar das Dogma vom *primum mobile* (*totius primi mobilis doctrinam*) gelehrt.
Darauf folgt die Erwähnung der bereits im Kapitel über die optischen Instrumente genannte Pendeluhr mit Putto in einem Spiegeltheater. Weiterhin gäbe es eine Uhr, die mittels Lichtbrechung die Stunde in einem Spiegel anzeige.[285]
Durch eine Zwischenüberschrift besonders hervorgehoben wird eine Walzenuhr (*horologium rotale musicam sonans*), deren 18 Glöckchen zur vollen Stunde das Salve Regina und zur halben Stunde das Ave Stella Maris, d. h. die Melodien der zum katholischen Stundengebet gehörigen Hymnen spielten.
Eine weitere Uhr bezeichnet de Sepibus als »Theater der Welt und der Zeit« (*theatrum mundi ac temporis*). Diese sei im Grunde nur eine einfache (d. h. eine mechanische) Uhr, in ihren Anwendungen hingegen universell. Sie zeige sowohl die vom Sonnenuntergang an gezählten »italienischen Stunden« (*horae italicae*), als auch die mittags beginnenden »astronomischen« (*horae astronomicae*) und die mit dem Sonnenaufgang beginnenden »antiken« (*horae antiquae*) Stunden. Auch könne an ihr die sich über das Jahr verän-

283 Vgl. ebd., S. 413 f.
284 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 179 f.
285 Vgl. Kircher: *Ars Magna Lucis* (1671) [wie Anm. 136], S. 625 f.

dernde Tageslänge abgelesen werden. Überdies führe sie auch die Bewegungen der Himmelsphären vor Augen sowie den Tierkreis und die Position der Sonne in ihm. Ihrer Form nach sei die Uhr ein als Parallelogramm gestalteter Astrolab mit einer geografischen Karte, auf der alle Himmelskreise als Linien abgebildet seien und auf der die Hand einer Saturn-Figur in einer Quadriga die Position der Planeten und der Erde sowie der verschiedenen Stunden anzeige.
Die Wasseruhren (*horologia aquatica*) übergehe er an dieser Stelle, schreibt de Sepibus, da sie besser in ihrer »Abteilung« (*classis*) betrachtet werden könnten. Ob damit ein anderes, nicht verfasstes bzw. nicht gedrucktes Kapitel des *Musaeum Celeberrimum* gemeint ist, oder das entsprechende Kapitel in Kirchers *Ars Magna Lucis et Umbrae*, ist nicht gewiss.[286]
Zum Ende des Kapitels wird eine als neuartig bezeichnete Uhr beschrieben. Es handle sich um eine Öllampe, die die Zeit über das Abbrennen des Dochtes anzeige. Wer sich für derartige Kuriositäten, d. h. die verschiedensten Arten von Uhren, interessiere, solle das zehnte Buch der *Ars magna lucis et umbrae* lesen.

Immerwährende Bewegung (III,5). Gegenüber dem Inhaltsverzeichnis weicht die Überschrift dieses Kapitels in einem entscheidenden Punkt ab: Hier ist nun von der »scheinbar« ewig Bewegung die Rede (*de mobili perpetuo apparente*). De Sepibus gibt seinen Lesern entsprechend eine kurze Einführung in die physikalischen Grundlagen, um die Unmöglichkeit eines Perpetuum Mobile zu beweisen. Dazu beruft er sich auf den Bewegungsbegriff der aristotelischen Physik, bzw. dessen formelhafte Aufbereitung, die in der scholastischen Literatur verbreitet war: »Bewegung ist die Aktualität eines Dings in Potenzialität, sofern sie Potenzialität ist« (*motus est actus entis in potentia prout in potentia est*).[287] Desweiteren sei Bewegung unterschieden danach ob sie sich augenblicklich oder sukzessive vollziehe und ob sie (hinsichtlich ihrer Wirkursache) natürlich oder gewaltsam sei. Seit vielen Jahrhunderten, so de Sepibus, suchten viele Philosophen und Mathematiker in eitler Hoffnung nach der Möglichkeit immerwährender Bewegung und hätten dabei nur Arbeitskraft und Öl (Lampenöl als Metapher der nächtlichen Arbeit) verschwendet, weil sie diese Prinzipien der Natur missachteten. Tatsächlich gäbe es in der Natur keine künstlich erzeugte Bewegung, die aus sich selbst heraus ewig fortdauern könnte. Zum einen nämlich strebe jeder Körper von Natur aus zu einer Ruhelage, weswegen alle Bewegung ihr Ende finde. Zum zweiten sei Bewegung entweder natürlich oder gewaltsam, wobei letztere von außen verursacht werde und somit der natürlichen Bewegung entgegenlaufe. Diese künstliche Bewegung sei gleich groß oder größer als die natürliche Bewegung und erfolge entweder augenblicklich oder fortlaufend. Wenn sie aber augenblicklich einsetze, aus welchem Grund sollte sie für immer anhalten? Wenn sie aber fortlaufend verursacht werde, wieso sollte dies ewig dauern? Da drittens die natürliche und die künstliche Bewegung entgegengesetzten Prinzipien entstammen, wie könnte man diese beiden zusammenführen, dass daraus eine immerwährende Bewegung entstünde? Viertens stimmten alle philosophischen Schulen darin überein, dass

286 Kircher: *Ars Magna Lucis* (1671) [wie Anm. 136], S. 699 ff.
287 Roger Ariew u. Alan Gabbey: »The Scholastic Background«, in: Daniel Garber u. Michael Ayers (Hrsg.): *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*. Cambridge 2003, S. 425–453, hier S. 440.

sich nichts von selbst bewege, wenn es nicht von einer inneren Kraft angetrieben wird. Im Übrigen könne die Kunst die Natur zwar veredeln aber nicht übertreffen. De Sepibus beendet seine allgemeinen Ausführungen mit der Schlussfolgerung, dass allein die Natur eine immerwährende Bewegung hervorbringen könne, wie mit Hinblick auf die Heilige Schrift die Natur als ewig anzusehen sei.

Entsprechend seien die Experimente (*experimenta*) zur immerwährenden Bewegung, die Kircher in seinem Museum vorführe, nicht dazu gedacht deren Existenz zu behaupten, sondern gerade zu widerlegen.[288] Kircher selbst hatte in der dritten Ausgabe der *Magnes* (1654), auf die sich de Sepibus hier bezieht, die Suche nach der »ewigen Bewegung« (*motus perennis*) neben der Quadratur des Kreises und der Verdoppelung des Würfels (Delisches Problem) zu den vergeblichen Aufgaben gerechnet, gleich wohl eine Reihe von Konstruktionen beschrieben, mit denen diese scheinbar erzeugt wurde.[289]

Im ersten, »hydrostatischen« Experiment sollte nach dem Prinzip der »trockenen Wassermühle« (Rezirkulationsmühle) das aus dem Wassertank A über den Ausguss C ausströmende Wasser ein großes Wasserrad antreiben, das wiederum eine Pumpe betätigt, durch die das Wasser erneut in den oberen Wassertank geleitet wird. De Sepibus kommentiert im Anschluss die Funktionsbeschreibung mit den rätselhaften Worten, es sei »der große Apoll, der ebenso viel Wasser, wie herabfließe, heraufsteigen lasse« (*Sed magnus Apollo erit, qui tantundem aquae, quantum descendit, ascendere efficiet*). Die Bemerkung ist als Verweis auf den natürlichen Wasserkreislauf zu verstehen, bei dem »Apoll«, d. h. die Sonne als treibende Kraft wirkt. Dies greift die anfängliche Argumentation wieder auf, derzufolge die Kunst der Natur stets unterlegen sei, und deutet damit an, was erst Bonanni knapp dreißig Jahre später deutlich formuliert: »es steigt nämlich weniger [Wasser] auf als herabfließt, weswegen nach einigen Umdrehungen das obere Wasser ausgeht und damit zugleich auch die Bewegung aufhört«.[290]

Wie der Bericht des englischen Reisenden Philip Skippon, der Kirchers Sammlung 1663 besucht hat, deutlich macht, hat diese Maschine in der angedeuteten Form tatsächlich existiert.[291] Gleichwohl war sie alles andere als originell: Schon 1618 hatte Robert Fludd in seiner kosmologischen Enzyklopädie *Utriusque Cosmi Historia* eine ganz ähnliche Maschine in Wort und Bild publiziert (Abb. 17).[292]

288 Vgl. Waddell: »A Theater of the Unseen« [wie Anm. 10], S. 85 f. Zu den verschiedenen argumentativen Funktionen der Darstellungen von ›Perpetua mobilia‹ siehe Gregor Wessels: »Manierismen der technischen Zeichnung. Zur Ikonographie des Perpetuum Mobile«, in: Hans Holländer (Hrsg.): *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin, 2000, S. 587–616.

289 Kircher: *Magnes* (1654) [wie Anm. 134], S. 431 ff. Dieser Teil findet sich noch nicht in der Erstausgabe der *Magnes* von 1641. Zu Kirchers Ablehnung der immerwährenden Bewegung siehe umfänglich auch Schott: *Mechanica* [wie Anm. 37], S. 331–335.

290 »minus enim ascendit, quam descendat, idcirco post aliquot revolutiones aqua superior deficiet, & simul cum ea motus.« Buonanni: *Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 178], S. 308.

291 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 180.

292 Robert Fludd: *Tractatus Secundus De Naturae Simia Seu Technica Macrocosmi Historia* (= Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia, Tl. 2). Oppenheim 1618, Tract. II, Part. VII, Lib. II, Cap. VII, S. 463 f.

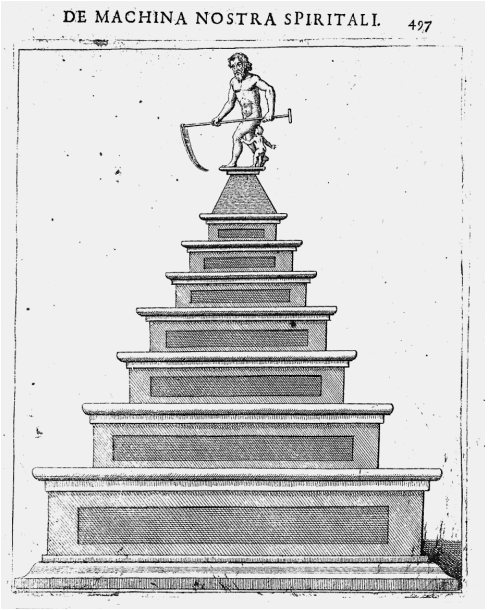


Abb. 17: Robert Fludd. Tractatus Secundus de Naturae Simia seu Technica Macrocosmi Histori. Oppenheim: Johann Theodor de Bry, 1618, S. 497. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Xb 4° 8 (2).

De Sepibus fährt fort mit der Beschreibung einer weiteren Maschine, in der statt Wasser Metallkugeln Mittel und Objekt der Bewegung sind. Mittels einer archimedischen Schraube würden die Kugeln zum oberen Ende einer Laufrinne transportiert, in der sie wieder nach unten rollten. Dabei beginne jede Kugel ihren Lauf, sobald die vorhergehende wieder an der Schraube angekommen sei. Dies sei ein erfreuliches Schauspiel (*iucundum spectaculum*), doch da der zugrundeliegende Mechanismus so schwierig zu verstehen sei, würde er nicht in Aktion gezeigt werden. Die drei Inschriften der Abbildung geben über die Funktionsweise keine weitere Auskunft, sondern ergehen sich in sinnbildhaften Andeutungen: »Immer in Bewegung zieht die Unruhe ihre Kreise« (*Semper mota suis irrequita cyclis*); »Um aufzusteigen eilen sie und erheben sich wiederum, nachdem sie entschwunden sind / so wird das Schwere leicht, das Leichte schwer« (*Ascendendo ruunt iterumque elapsa resurgunt / sic grave fit levius, sic leve fit gravius*); »schneckenförmiger, hydraulischer, archimedischer Ballspielort« (*Sphaeristerium cochleorides hydraulicum Archimedaeum*).

Warum de Sepibus diese Maschine als »hydraulisch« bezeichnet, erschließt sich nicht, insofern er zuvor »Flüssigkeiten« (*elementum fluidum*) explizit aus dem Verfahren ausgeschlossen hatte. Wahrscheinlich ist, dass sich dieses Prädikat der seit der Antike üblichen Verwendung von archimedischen Schrauben als Wasserpumpen verdankte. Gleichwohl gehört diese Maschine zu den ganz wenigen Objekten aus Kirchers Sammlung, die im *Musaeum Celeberrimum* erstmalige Erwähnung finden und nicht schon vorher in einem anderen Werk des Jesuiten behandelt wurden. Originell war auch sie freilich nicht, finden sich doch etliche Publikationen, die bereits vor der Drucklegung des Katalogs vergleichbare Maschinen schildern (Abb. 18).[293]

Kugelspiele (III,6). Das Kapitel über zwei weitere in der Sammlung befindliche Kugelspiele schließt direkt an die Darstellung der *Perpetua mobilia* an, so dass der Eindruck entsteht, die Verteilung der Maschinen auf zwei Kapitel sei aus formalen Erwägungen (Reduktion der Kapitelgröße und Vermehrung der »Klassen«) und nicht aus inhalt-

293 Vgl. etwa Ulrich von Cranach: *Deliciae Cranachianae, Oder Ulrich von Cranachs/ weiland Obristen und General-Ingenieurs, Rare und Kunstreiche Fried- und Krieges-Inventiones*. Hamburg 1672, S. Tafel 1. Mit Wasser statt Kugeln betrieben aber mit deutlicher struktureller Ähnlichkeit bei Mario Bettini: *Apiaria Universae Philosophiae Mathematicae*. Bologna 1642, Bd. 1, Apiar. IV, S. 15 f. Siehe dazu auch Schott: *Mechanica* [wie Anm. 37], S. 331 u. Icon. XXX, Fig. 2.

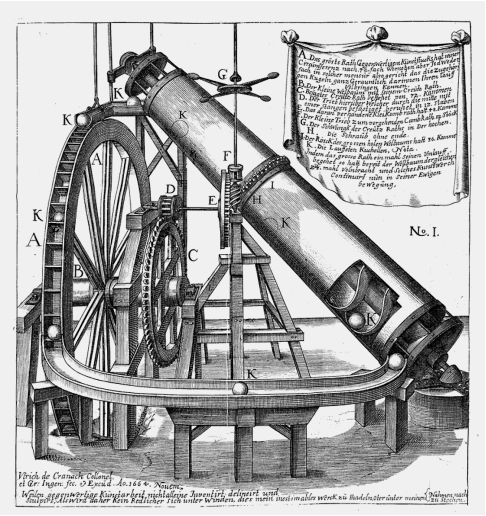


Abb. 18: Ulrich von Cranach. Deliciae Cranachianae, Oder Ulrich von Cranachs/ Rare und kunstreiche Fried- und Krieges-Inventiones. Hamburg: Gottfried Schultz, 1672, Tafel 1. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: M: Jb 4° 94 (2).

lichen Gründen erfolgt.[294] »An dritter Stelle«, führt de Sepibus die Reihe entsprechend fort, komme eine »dreiteilige Maschine«, die mit ihrem Spiel der Kugeln, angetrieben von einem verborgenen Bewegungsprinzip (*ob occultum motus principium*), selbst die erfahrensten Mathematiker in Erstaunen versetze. In der folgenden, äußert knappen Beschreibung gibt sich de Sepibus wie auch schon bei der vorherigen Maschine wenig Mühe, die Funktionsweise verständlich zu machen. Diese Maschine beanspruche den Platz eines ganzen Fensters, wobei der untere Teil die Form eines Würfels habe, dessen Kantenlänge drei Spannen (*in forma cubica tripalmare*) betrage. Im Inneren finde die kontinuierliche Bewegung statt, während die Vorderseite in alle Richtungen den Anblick einer Landschaft zeige mit Wäldern, Flüssen, Bergen, Tälern, Hügeln, Gärten und ähnlichen Motiven. In der oberen Mitte befinde sich eine kleine Tür, von der aus ein Weg von der Breite des Kugeldurchmessers im Zickzack bis nach unten führe. Sobald eine Kugel am Ende einer Bahn angekommen sei, beginne die nächste ihren Lauf – und das »solange sie durch das Gewicht in Bewegung versetzt werden« (*hoc quam diu pondere in motus agitantur*) (59). Eigens weist de Sepibus noch auf die Originalität dieses und des voranstehenden Kupferstiches hin, wenn er schreibt, dass er es für angemessen gehalten habe, von beiden Maschinen Bilder zu zeigen (*Utriusque figuram hic ap[po]nendam duximus*) (59).[295]

Wie die vorige und viele andere in Kirchers Werk ist auch diese Maschinendarstellung mit Spruchbändern versehen: »Mechanischer Ballspielort, der Kügelchen im Kreis/über die Erde treibt« (*Mechanicum sphaeristerium globulos in orbem agitans*); »So eilt die im Erdkreis laufende Welt bei ihrem Werk. Man lebt vom Verstand, alles übrige ist des Todes« (*Sic properat mundus revolutus in orbe laborem / vivitur ingenio, caetera mortis erunt*).

Die darauffolgende »machina rotatilis« gleicht in ihrer Beschreibung so sehr dem im voranstehenden Kapitel in Wort und Bild geschilderten »archimedischer Ballspielort«, dass nicht erkennbar ist, ob es sich um eine andere Maschine handelt, oder ob hier eine – dem langwierigen und problematischen Entstehungsprozess des Buches geschuldete – Redundanz vorliegt (59).

294 Kugellaufuhren und Perpetua mobilia wurden in der Frühen Neuzeit häufig gleichgesetzt. Vgl. Hans von Bertele und Erwin Neumann: »Der kaiserliche Kammeruhrmacher Christoph Margraf und die Erfindung der Kugellaufuhr«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 59 (1963), S. 39–98, hier S. 46, 90 f. u. passim.

295 Vgl. Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 228.

Kugellaufuhren gehörten nach ihrer Erfindung im späten 16. Jahrhundert zu den kostbaren und begehrten artificialia fürstlicher Kunst- und Wunderkammern.[296] Die von de Sepibus beschriebenen »Kugelspiele« sind diesen in Aufbau und dekorativer Ausstattung ausgesprochen ähnlich. Insbesondere die Verwendung von Landschaftsbildern als Hintergrund findet sich bei den erhaltenen Uhren häufig.[297] Und obwohl die interne Mechanik ähnlich gewesen zu sein scheint, unterscheiden sich die »Kugelspiele« von den »Kugellaufuhren« in einem entscheidenden Punkt: Keines von ihnen dient der Zeitmessung, sondern ihr Zweck besteht allein in der Produktion eines unablässigen Herabrollens von Kugeln.[298] Beschreibungen und Darstellungen ähnlicher, nicht-chronometrischer Kugelspiele finden sich auch schon bei Fludd sowie in der Sammlung von Manfredo Settala in Mailand, mit dem Kircher in Kontakt stand.[299]

Zuletzt kommt de Sepibus auf eine »Wahrsage-Maschine« (*machina divinatoria*) zu sprechen. Diese besteht aus zwei Glaskugeln, in denen zwei aus Wachs gefertigte »Geister oder Engel« (*genii seu angeli*) mittig aufgehängt sind. Diese können sich drehen und dabei mit einem Zeigestab auf die um die Kugel herum angebrachten Tierkreiszeichen zeigen. Beide Glaskugeln haben zueinander einen Abstand von zehn Spannen und stehen wiederum jeweils fünf Spannen entfernt von einer »magischen Statue« (*magia statua*). Aus dem einleitenden Kapitel des Katalogs geht hervor, dass die Engelsfiguren sich analog zueinander bewegen und den Einfluss der Planeten – auf die jeweils anwesende Person – anzeigen (4). Auf diese Weise, so de Sepibus, könne die gesamte Horoskopkunst (*astronomia divinatoria*) zusammengefasst werden, indem »die moralischen Handlungen und Leidenschaften, die reinen Tugenden und Laster, die Neigungen, die Abneigungen, der Hass etc. eines Menschen offen vor Augen gestellt« würden. Und obgleich seitens »Unerfahrener« (*imperitos*) Zweifel gehegt würden, so werde dies doch durch einen ebenso »einfachen wie unfehlbaren Kunstgriff« (*simplici artificio, & infallibili*) bewirkt.

Diese Maschine, in der die Wachsfiguren durch einen in der »magischen Statue« befindlichen Magneten heimlich gesteuert wurden, hatte Kircher erstmals in *Magnes sive de Arte Magnetica* (1641 u. ö.) beschrieben (Abb. 19).[300] Sie gehört erkennbar in die Reihe der magnetischen »Uhren«, die bereits im vierten Kapitel des zweiten Teils vorgestellt wurden, so dass sich die Frage aufdrängt, warum sie nicht dort, sondern im Kapitel über die Kugelspiele behandelt wird, mit denen sie keinerlei technische Gemeinsamkeiten besitzt. Der naheliegende Grund ist textkompositorischer Natur: Die »Wahrsage-Maschine« leitet über zum letzten Exponat des Katalogs, dem »delphischen Orakel«, das ebenfalls Auskunft über Unbekanntes und Zukünftiges zu geben verspricht.

---

296 Erhalten haben sich etwa die Kugellaufuhren von Christoph Margraf (1596) (Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. KK_845) und Hans Schlottheim (um 1600) (Grünes Gewölbe Dresden, Inv. Nr. V 140). Siehe dazu auch Bertele und Neumann: »Der kaiserliche Kammeruhrmacher« [wie Anm. 294].

297 Ebd., S. 47 u. passim.

298 Vgl. ebd., S. 93.

299 Fludd: *Tractatus Secundus* [wie Anm. 292], S. 492–501. Eine Darstellung von Settalas Kugelspiel findet sich in der Bibliotheca Abrosiana Mailand, Ms Cod. Z. 388, fol. 99. Siehe dazu Mayer-Deutsch: *Das Musaeum Kircherianum* [wie Anm. 7], S. 184. Deutlich ist bei Settala auch die emblematisch-moraldidaktische Dimension des Kugellaufspiels. Siehe Findlen: *Possessing Nature* [wie Anm. 10], S. 331 f.

300 Kircher: *Magnes* (1641) [wie Anm. 8], S. 372–376. Siehe dazu auch Asmussen, Burkart und Rößler: »Schleier des Wissens« [wie Anm. 6], S. 141 f.

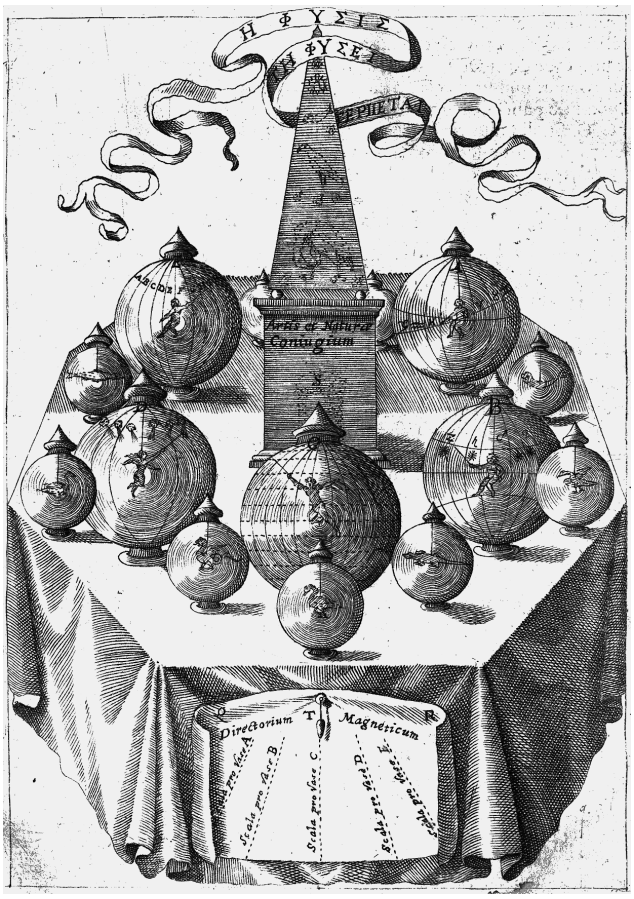


Abb. 19:
Athanasius Kircher. Magnes Sive De Arte Magnetica. Rom: Diversin & Masotti u. Mascardi, 1654, S. 275. Universitätsbibliothek Basel: Jv I 2.

Delphisches Orakel (III,7). Das größte »Kunststück« (*maximum artis machinamentum*) habe er bis zum Schluss zurückgehalten, leitet de Sepibus das letzte objektbezogene Kapitel des *Musaeum Celeberrimum* ein. Kircher habe in der Werkstatt seiner Räumlichkeiten eine Röhre angebracht, durch die ihn der Pförtner des Collegium Romanum bei Bedarf rufen konnte. Später habe er diese Röhre in das Museum verlegt und in eine Statue eingelassen, »so dass diese mit offenem Mund und mit beweglichen Augen zu sprechen schien, als ob sie lebendig sei« (60).[301] Der deutsche Komponist und Schriftsteller Wolfgang Caspar Printz, der 1661 Rom besuchte, berichtet in seinem 1696 gedruckten Roman *Phrynis Mitilenaeus* (1696) von der Begegnung mit dieser Figur:

> Als Herr Eumenes, den ich nebst einigen anderen begleitete, in das erwehnte Museum hinein trat, empfieng ihn ein Bild oder Statua, mit einer kurtzen, doch schönen und artlichen Rede, welche uns alle erst erstaunend machte, sintemal dieses Bild nicht nur die Augen verwendete, sondern auch im Reden den Mund nicht anders als ein lebendiger Mensch bewegete.[302]

301 Siehe dazu Burkart: »Weisheit und Wahrheit« [wie Anm. 244]. Für eine Zusammenstellung literarischer Quellen siehe Joseph R. Jones: »Historical Materials for the Study of the ›Cabeza Encantada‹ Episode in *Don Quijote*« II.62, in: *Hispanic Review* 47.1 (1979), S. 87–103.

302 Wolfgang Caspar Printz: *Phrynis Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist*. Dresden und Leipzig 1696, Tl. III, S. 93.

Das zugrundeliegende, aus den beiden Werken Kirchers zur Musiktheorie und Akustik, der *Musurgia Universalis* (1650) und der *Phonurgia Nova* (1673), bekannte Verfahren der Stimmenübertragung erfährt indes durch de Sepibus eine über die Faszination für das technische »Kunststück« hinausreichende, moraldidaktische Aufwertung.[303] Kircher habe die Figur »delphisches Orakel« genannt, da »auch die antiken Priester in Ägypten und Griechenland genau diesen geistreichen Trick – Röhren in den Mündern ihrer Götterstatuen zu platzieren – anwandten, um die Menschen zu täuschen, die bei den Orakeln Rat suchten, und die Abergläubigen auf diese Weise zur Spende reicher Gaben zu verleiten« (60). Wie diese habe Kircher die Statue angefertigt, wobei das andere Ende des Rohres 30 Fuß entfernt gewesen sei. Wenn nun, führt de Sepibus weiter aus, »Titus« etwas in den Mund der Statue hinein geflüstert habe, konnte »Sempronius« seine Worte am anderen Ende vernehmen und in beliebiger Weise darauf antworten.[304] Davon seien die Zuschauer in Bestürzung versetzt worden, weil sie nicht gewusst hätten, welcher Zauberei sie diese Sache zuschreiben sollten, weil diese das menschliche Fassungsvermögen »bei weitem« übersteige (*captum humanum longe excedebat*). Unruhig suchten sie nach der Ursache – aber freilich vergeblich, wenn ihnen nicht das Kunststück eröffnet würde (60).

Die Offenlegung der technischen Ursachen der staunenerregenden Effekte war fester Bestandteil der Kircher'schen Präsentationspraxis.[305] So schließt auch Printz seine Darstellung vom Besuch des Museum mit der Bemerkung: »Doch muß ich noch dieses erwehnen/ daß wir viel nicht für natürlich gehalten hätten/ wenn uns nicht dieser Wunder-Mann die Ursachen derselben entdecket und gewiesen hätte.«[306] Das »delphische Orakel« war demnach gleichermaßen ein unterhaltsames Beispiel für die Möglichkeiten der angewandten Akustik wie für die Techniken des (antiken) Priesterbetrugs.[307]

Abschließend erwähnt de Sepibus ein ebenfalls in der *Phonurgia* beschriebenes Instrument, mit der über große Distanzen hinweg wechselseitig gesprochen werden könne, und betont, dass Kircher dessen Erfinder sei. Gegen jene, die sich fälschlich diese Erfindung zuschreiben würden, verweist er auf die in der *Phonurgia* abgedruckten Aussagen resp. »glaubwürdigen Zeugnisse« (*Testimonia authentica*) zahlreicher gelehrter Männer, die die Autorschaft Kirchers bestätigten.[308] Anlass zu dieser Apologie bot ein 1671 vom englischen Mathematiker Samuel Morland (1625–1695) veröffentlichter Traktat über ein

303 Vgl. Kircher: *Musurgia Universalis* [wie Anm. 279], Bd. 2, S. 295 f.; Kircher: *Phonurgia Nova* [wie Anm. 84], S. 112 f.

304 Titius und Sempronius sind Blankettnamen, wie sie insbesondere aus den Digesten des römischen Rechts bekannt waren.

305 Vgl. Asmussen, Burkart und Rößler: *Schleier des Wissens* [wie Anm. 6], S. 127–133.

306 Printz: *Phrynis Mitilenaeus* [wie Anm. 302], Tl. III, S. 93.

307 Vgl. Kircher: *Oedipus Aegyptiacus* [wie Anm. 26], tom. 2.2, S. 323–344 u. tom. 3, S. 488 ff.; Kircher: *Phonurgia Nova* [wie Anm. 84], S. 113. Zum zugrundeliegenden Verfahrensprinzip siehe Oliver Hochadel: »Aufklärung durch Täuschung. Die natürliche Magie im 18. Jahrhundert«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 27 (2004), S. 137–147, sowie Hole Rößler: »Scharlatan! Einleitende Bemerkungen zu Formen und Funktionen einer Negativfigur in Gelehrtendiskursen der Frühen Neuzeit«, in: Asmussen und Ders. (Hrsg.): *Scharlatan!* [wie Anm. 1], S. 142 f.

308 Vgl. Kircher: *Phonurgia Nova*, o. P. [vor dem Inhaltsverzeichnis].

derartiges Instrument, das vor allem der Verständigung auf See dienen sollte.[309] Morland hatte darin Kircher und dessen *Musurgia*, in der diverse Schall- und Sprachrohre beschrieben werden, mit keinem Wort erwähnt, wobei sich nicht sagen lässt, ob aus Unkenntnis oder in Plagiatsabsicht. In jedem Fall präsentiert sich de Sepibus, indem er Kirchers Priorität verteidigt, am Ende des Buches noch einmal in Rolle als Bewahrer und Verteidiger des Kircher'schen Erbes, die im Motto und in der Vorrede des *Musaeum Celeberrimum* schon angesprochen war.

III.4 Resümee

Ob es sich beim *Musaeum Celeberrimum* um ein Hauptwerk Kirchers handelt, ja ob es überhaupt als Werk des gelehrten Jesuiten angesehen werden kann, ist durchaus fraglich. Angesichts der Entstehungsgeschichte und der geringen inhaltlichen Originalität scheint es naheliegend, das *Musaeum Celeberrimum* als Beispiel eines frühneuzeitlichen Verlegerprodukts zu verstehen. Doch mit Blick auf die breite Rezeption, die das schmale Buch in Früher Neuzeit und Moderne als Werk von und über Kircher erfahren hat, lässt es sich auch nicht ohne Weiteres aus dem Kircher'schen Korpus aussondern.
Zwar kann sich der Katalog hinsichtlich Neuigkeitswert, Konsistenz und Ausführlichkeit in keiner Weise mit anderen Werken aus Kirchers Werkstatt messen, doch gerade sein epitomatischer Charakter bedingte, dass er als Nachschlagewerk der wichtigsten Gegenstände und Thesen in Kirchers Œuvre gelesen wurde. Das Kapitel zur Numismatik (48 ff.) etwa umfasst nur etwa zweieinhalb Seiten Text und vier Holzschnittdarstellungen der Vorder- und Rückseiten von antiken Shekeln. Obwohl sich das im Vergleich mit den nicht selten dickleibigen zeitgenössischen Abhandlungen zur Münzkunde ausgesprochen dürftig ausnimmt, wurde der Katalog wiederholt zusammen mit den prominenten Spezialisten des Faches erwähnt, was wohl nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen ist, dass das *Musaeum Celeberrimum* trotz der Verfasserschaft de Sepibus' überwiegend als Werk Kirchers wahrgenommen wurde.[310]
Noch bis weit ins 18. Jahrhundert wurde das *Musaeum Celeberrimum* in den Fachbibliografien der *historia literaria* als Referenzwerk für verschiedenste Gegenstandsbereiche

309 Vgl. Samuel Morland: *Tuba Stentoro-Phonica*, An Instrument of Excellent Use, as well as at Sea as at Land. London 1671; [Anonym]: *An Account of the Speaking Trumpet*, as It Hath Been Contrived and Published by Sir Sam. Moreland, in: Philosophical Transactions 6 (1671), S. 3056–3058. Siehe dazu auch John Edward Fletcher: *A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher ›Germanus Incredibilis‹. With a Selection of his Unpublished Correspondence and an Annotated Translation of his Autobiography*. Hrsg. v. Elizabeth Fletcher. Leiden und Boston 2011, S. 58 ff. u. 152 f.; Conor Reilly: *Athanasius Kircher S. J. Master of a Hundred Arts, 1602–1680*. Wiesbaden und Rom 1974, S. 135–144. Von einer »Kontroverse«, wie Reilly sie hier erkennen will, kann angesichts fehlender Erwiderungen seitens Morland keine Rede sein. Im Gegenteil kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass hier möglichst öffentlichkeitswirksam ein Prioritätenstreit nur inszeniert werden sollte. Siehe dazu auch Hole Rößler: »Nach Klopf-Fechter Manier. Polemik als soziale Praxis in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur,« in: Kai Bremer und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Gelehrte Polemik II* (= Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 9, H. 1–4). Frankfurt a. M. 2016, S. 15–34, hier S. 30–34.

310 Vgl. etwa Johannes Gröning: *Historia numismatum critica. Das ist: Die Neu-eröfnete Historie der Modernen Medaillen*. Hamburg 1702, S. 99 f.

aufgeführt.[311] Nachlassinventare bzw. Auktionskataloge von Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts zeugen überdies davon, dass der Katalog in der *respublica literaria* zahlreiche Käufer gefunden haben muss.[312] Was sie darin gesucht und was sie gefunden haben, entzieht sich freilich wie so oft den Möglichkeiten historiografischer Erkenntnis. Für die Besucher der römischen Sammlung mag das *Musaeum Celeberrimum* ein Souvenir gewesen sein, für Sammler eine Orientierung, für Gelehrte eine ›Hintertreppe‹ zum Denken Kirchers und ein Supplement zu dessen Œuvre.

Der an Kirchers Wissenskosmos und seinen religiös überformten Theoriebildungen interessierten Forschung scheint der Katalog gegenüber den eigentlichen Hauptwerken indes nicht mehr bieten zu können als eine – bereits aufgrund der unklaren Entstehungsbedingungen problematische – Darstellung eines Teils des empirischen Materials, an dem Kircher sein Wissen gewann, erprobte und vorführte. Daher kann es nicht verwundern, dass das *Musaeum Celeberrimum* mit besonderer Intensität von der sammlungshistorischen Forschung und der Wissenschaftsgeschichte rezipiert wurde. Dies geschieht mitunter in einer recht unkritischen Lesart. Es war daher ein Ziel dieser Einleitung, den Blick von den Inhalten auch auf das zugrundeliegende Medium zu lenken. Es sei, schrieb der kanadische Medienphilosoph Marshall McLuhan, »bezeichnend, wie der ›Inhalt‹ jedes Mediums der Wesensart des Mediums gegenüber blind macht.«[313] Das *Musaeum Celeberrimum* ist eben keine bloße Darstellung oder gar Abbildung einer bedeutenden Sammlung des 17. Jahrhunderts. Wie das Museum selbst war auch das *Musaeum* ein Instrument der Repräsentation, der Wissensvermittlung, der Unterhaltung, der religiösen und moralischen Unterweisung, der Pflege sozialer Netzwerke und der Generierung von symbolischem und öknomischem Kapital. Diesen Funktionen verdankte das Buch seine inhaltliche und formale Gestaltung.

311 Bspw. Cornelius van Beughem: *Bibliographia medica et physica novissima*, Amsterdam 1681, S. 255; Jacob Leupold und Franz Ernst Brückmann: *Prodromus bibliothecae metallicae: Oder Verzeichnis der meisten Schrifften/ so von Dingen/ Die ad regnum minerale gezehlet werden/ handeln*. Wolfenbüttel 1732, S. 81 und 104; Jean-Pierre Niceron: *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*. 39 Bde. Paris 1727–1740, Bd. 27 (1734), S. 200; Louis Moreri: *Le grand dictionaire historique, ou le mélange curieux de l'historie sacrée et profane*. Amsterdam u. a. 1740, Bd. 1, S. 193 und 702.

312 Bspw. Edoard Millington: »Bibliotheca Hookiana. Sive catalogues diversorum librorum«, in: *Scientists* (= Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons Bd. 11). Hrsg. v. H. A. Feisenberger, London 1975 [Faksimile d. Ausgabe London 1703], S. 37–116, hier S. 113, II, Lot Nr. 6; Prosper Marchand: *Catalogus librorum bibliothecae Domini Joachimi Faultrier*. Paris 1709, S. 467; [Johann Burkhard Mencke]: *Bibliotheca Menckeniana*. Leipzig 1723, S. 147; N. N.: *Bibliothecae Uffenbachianae Universalis*. Tom. IV. Frankfurt a. M. 1731, S. 414; [Gabriel Martin]: *Catalogue de la bibliothéque de feu M. Burette*. 3 Bde., Paris 1748, Bd. 1, S. 28; N. N.: *Catalogus bibliothecae Bruhalianae*. 4 Tle. Dresden 1750–1756, Tl. 1 (1750), S. 256; N. N.: *Catalogue de la bibliothèque de feu M. Falconet*. 2 Bde. Paris 1763, Bd. 1, S. 419 (Nr. 18 576).

313 Herbert Marshall McLuhan: »Das Medium ist die Botschaft«, in: *Die magischen Kanäle. ›Understanding Media‹*. Übers. v. Meinrad Amann. Düsseldorf u. a. 1992, S. 17–34, hier S. 19.