

Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch

di Tina Asmussen, Lucas Burkart, Hole Rößler

«Si secretum tibi sit, tege illud, vel revela.»
Polygraphia nova et universalis.
Rom: Varesius, 1663, S. 5.

Unter den Emblemen, mit denen der Antwerpener Jesuit Guilielmus Hesius in seiner *Emblemata sacra de fide, spe, charitate* (1636) die drei christlichen Tugenden charakterisiert, findet sich eines, dessen *pictura* eine verschleierte Kerze zeigt.

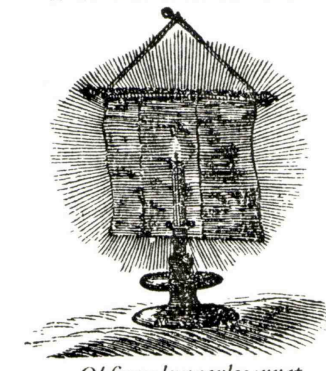
Abb. 1 Verschleierte
des verborgenen
Guilielmus Hesius.
fide, spe, charitate.
34.

Während
„*Obscura lux
gravat expedita*“ –
Licht erfreut die
hingegen schadet
alltägliche
verweist, beziehen

Motto sowie das nachfolgende Epigramm diese Erfahrung auf den Bereich des Glaubens: Da es dem Menschen aufgrund seiner ontologischen Inferiorität schlichtweg unmöglich sei, das Göttliche unmittelbar wahrzunehmen, ja weil ihn eine solche Wahrnehmung akut

*Per Fidem paratam reuelars in tempore
nouissimo. 1. Pet. 1.*

EMBLEMA VI.



*Obscura lux oculos iuvat,
Gravat expedita.*

**Kerze als Sinnbild
Gottes. Aus:
Emblemata sacra de
Antwerpen, 1636, S.**

die Subscriptio,
oculus iuvat,
„Das verhüllte
Augen, das direkte
ihnen“, auf eine
Erfahrung
das voranstehende

gefährden würde, handele es sich bei der Verborgenheit Gottes um einen Gnadenakt zum Schutze des Menschen. Der Glaube aber trete zwischen das Göttliche und den Menschen wie der Schleier zwischen das Licht und das Auge und ermögliche dessen Betrachtung gerade weil er es verhülle und in seiner Strahlkraft abschwäche.¹ In Hesius' Emblem ist ein Erkenntnismodus dargestellt, der jahrhundertlang und weit über die Kreise der Jesuiten hinaus das Denken der europäischen Wissenskulturen bestimmt hat. Der Umstand, dass keine Offenbarung Gottes – in der Schöpfung, der Heiligen Schrift und der Inkarnation – ohne einen deutungsbedürftigen Schleier – Natur, Wort und Fleisch – auskam, bestätigte die theologischontologische Tatsache, dass dem Menschen Wahrheit grundsätzlich nicht unverhüllt gegeben ist.² Schon deshalb musste jede Wissenschaft, die Erkenntnissicherheit allein auf Grundlage einer Methode behauptete, in dieser Perspektive als eitler Wahn erscheinen.

Der Jesuit Athanasius Kircher galt aufgrund seiner zahllosen und umfangreichen Publikationen zu einer kaum überblickbaren Mannigfaltigkeit an Themen um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten europäischen Gelehrten. Trotz seiner Offenheit für die experimentelle Naturphilosophie, deren Methoden und Instrumente er sich vielfach aneignete, war er zutiefst einem spirituellen Weltbild verpflichtet, demzufolge die Erkenntnismöglichkeiten der menschlichen *scientia* gegenüber der göttlichen *sapientia* notwendig beschränkt waren. Besonders



Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; P. Oster, „Schleier“, in *Wörterbuch der philosophischen Metapher*, hg. v. R. Konersmann, Darmstadt 2007, S. 331-340; J. Imorde, „Licht vom Licht, Annäherungen an ein allegorisches Thema“, in *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts. Rembrandt und Vermeer, Leibniz und Spinoza*, hg. v. C. Bohlmann, T. Fink u. P. Weiss, München 2008, S. 111-124, sowie H. Rößler, „Fürhang, Schleier, Sündendeck. Der Zusammenhang von Emblematik und Erkenntnistheorie in Harsdörffers Figur des Schleiers“, in *Georg Philipp Harsdörffers Kunstverständige Diskurse. Beiträge zu Kunst, Literatur und Wissenschaft in der frühen Neuzeit*, hg. v. M. Thimann u. C. Zittel, Heidelberg 2010, S. 167-189.

anschaulich ist dies auf dem Kupfertitel der *Ars magna lucis et umbrae* (1646), Kirchers Abhandlung zur Optik dargestellt.

Abb. 2 Die unzugängliche Sphäre des Göttlichen. Aus: Athanasius Kircher. *Ars magna lucis et umbrae* [...]. Rom, 1646, Kupfertitel.

Im Zentrum des oberen Bildteils steht das Tetragramm, der hebräische Gottesname, umgeben von einer Aureole von Lichtstrahlen, die das Lichtsein (*lux*) des Göttlichen anzeigen. Dieses ursprüngliche Licht, das sich neuplatonischen Vorstellungen gemäß in die Welt ergießt und schließlich auch zu dem in der Welt wahrnehmbaren und Sichtbarkeit erzeugenden Licht (*lumen*) gemildert wird, ist von einer mit Cherubim besetzten Wolkenbank umgeben. Wenngleich das göttliche Licht als Medium der göttlichen Weisheit diese Barriere durchdringen kann, um sich auf der linken Seite in der Heiligen Schrift niederzuschlagen (*auctoritas sacra*) und auf der rechten Seite als das innere Licht der menschlichen Vernunft (*ratio*) zu erscheinen, bleibt die lichte Sphäre der Wahrheit in der Gegenrichtung, d.h. für den Menschen unzugänglich.³

Wie schon Nikolaus Cusanus, den Kircher intensiv rezipiert hat, die „Dunkelheit“, d.h. das erschwerte oder gehemmte Verstehen als Zeichen einer Annäherung an das blendende Licht der letztlich unerreichbaren Wahrheit beschrieben hatte, wurde im späten 16. und im 17. Jahrhundert das Geheimnisvolle, Undeutliche und Unklare (das für Wölfflin bekanntlich das eigentliche Gestaltungsprinzip des Barock ausmachte) dort zum Stilmittel, wo der Verweis auf die Konformität mit göttlichen Wahrheiten irdische Gegebenheiten legitimieren sollte.⁴ Insbesondere die visuelle Kultur des barocken Rom, eine vom schier unstillbaren Repräsentationsbedürfnis der Päpste, der ausländischen Diplomaten und des römischen Adels befeuerte atemlose Überbietungsmaschinerie, war in weiten Teilen bestimmt vom dialektischen Zusammenspiel des Verbergens und des Vorzeigens, das nicht nur von den Künsten, sondern auch von den Wissenschaften in immer neuen Formen vorgeführt wurde. Dem entsprach nicht nur Kirchers theologisch gegründete Epistemologie, sondern vor allem auch seine Praxis der Wissenspräsentation, die durchzogen ist von Momenten der Enthüllung und des Verbergens. Oder anders gesagt: Die Art und Weise, mit der Kircher sein Wissen im römischen Stadtraum, in seinem Museum und in seinen Büchern demonstrierte und zugleich mit dem auratischen Schleier des Geheimnisses versah, erfüllte sowohl auf ästhetischer wie symbolischer Ebene die Erwartungen des römischen

3 Zu Kirchers Kupfertitel siehe V. Remmert, *Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktion in der Wissenschaftlichen Revolution*, Wiesbaden 2005, S. 78-84.

4 Vgl. N. von Kues, *De visione Dei, Das Sehen Gottes*, Übs. v. H. Pfeiffer, Trier 2002, VI, S. 23f. u. passim. Zu Kirchers Cusanus-Rezeption siehe T. Leinkauf, *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*, 2. Aufl. Berlin 2009.

Publikums wie der europäischen *res publica litteraria*. Wenn wir im Folgenden Kirchers Strategien der Sichtbarmachung an diesen drei Orten genauer darstellen wollen, geht es uns keinesfalls darum, die Gültigkeit oder gar den Wahrheitsgehalt des Kircher'schen Wissens aufgrund seiner theoretischen und kulturellen Bedingtheit kritisch zu prüfen oder abzuwerten. Dass sich viele von Kirchers Beschreibungen und Erklärungen aus heutiger Sicht als Plagiat, Irrtum oder Erdichtung erweisen, ändert nichts daran, dass viele seiner Zeitgenossen gute Gründe hatten, ihm voller Bewunderung Glauben zu schenken. Als Gelehrter war Kircher nicht nur Akteur, sondern wesentlich auch Produkt der sozialen und kulturellen Kontexte, in denen er lebte und arbeitete und denen er ein Wissen lieferte, das nicht zuletzt aufgrund seiner attraktiven Form als wahr und relevant wahrgenommen wurde.

1. Stadt

Im Dezember 1650 blickte Giacinto Gigli auf das Heilige Jahr zurück und hielt in seinem Tagebuch resümierend fest:

«Così hebbe fine l'Anno Santo del 1650 nel quale concorse a Roma popolo grandissimo, da diverse parti del mondo, dalla Francia, Spagna, Alemagna, Polonia, et altre provincie, ma particolarmente, vi fu il concorso tutta l'Italia, così homini, come Donne, et in particolare dalla Puglia, Calabria, Sicilia, et altri paesi, molto più che non furono nell'Anno Santo di Urbano VIII.»⁵

Die von Gigli beschriebenen Besucherströme sowie die aufwändig inszenierten Prozessionen und Festivitäten verwandelten Rom in ein kostspielig hergerichtetes Welttheater. In diese theatralische Sichtbarkeit wurde viel investiert, und nicht nur die Augen des katholischen Europas waren auf Rom gerichtet. Kunst und Wissenschaft wurden in ihrer gesamten Bandbreite für die Inszenierung und Repräsentation Roms in Anspruch genommen. Die Stadt wurde unter dem Pamphilipapst Innozenz X. nicht nur als Zentrum der Religion, sondern auch als Sitz der Musen, als Hauptstadt der Künste und Wissenschaften hergerichtet. Ähnlich wie in Antonio Lafréry's Stich



(Abb. 3) zum Heiligen Jahr 1575 wurde die ganze Stadt in eine Bühne kirchlicher Repräsentation verwandelt.⁶

Abb. 3 Antonio Lafréry: Le sette chiese di Roma. Rom 1575. Aus: Amato Pietro Frutaz, *Le Piante di Roma*, Rom 1962, Bd. 1, Nr. CXXIV, Bd. 2, Tafel 236.

Das Bild zeigt die Pilgerzüge zu den sieben Hauptkirchen Roms; nur demjenigen, der alle Kirchen abgeschritten hatte, wurde ein Plenarablass zuteil. Es sind alleine die sieben Hauptkirchen zu sehen sowie die Gläubigen beim Gebet oder in wohlgeordneten Prozessionszügen. Damit reduziert der Druck die Stadt auf ihre Sakraltopographie sowie auf die einzig von der Kirche ausgeübte Gnade des Nachlasses zeitlicher Sündenstrafen. So verbirgt die Darstellung aber zugleich Plätze und Adelspaläste, die im Heiligen Jahr ebenfalls Teil des grossen römischen Weltspektakels waren. Auch die chaotischen Zustände, welche die Menschenmassen in Rom verursachten und der sich auf den Strassen anhäufende Dreck werden ausgeblendet. Lafrérys Stich macht mit dem Fokus auf die sieben Hauptkirchen und auf die Frömmigkeitspraxis der Pilger die Repräsentationspolitik des Papsttums im städtischen Raum sichtbar und illustriert auf diese Weise ein Prinzip, das nicht nur in dem von ihm repräsentierten Heiligen Jahr Gültigkeit besass. Sichtbarmachung und Verschleierung können ganz allgemein als Strukturprinzipien des päpstlichen Repräsentationstheaters im Barock gelten. Kunst, Architektur, Musik, Theater und Wissenschaft trugen als religiöses und politisches Zeremoniell gleichermassen zu diesem Repräsentationstheater bei.

Als einer von vielen Akteuren, die an den Inszenierungen Roms 1650 beteiligt waren, soll hier Athanasius Kircher als Impresario der Repräsentationspolitik Innozenz' X. beleuchtet werden. Bereits seit November 1633 wirkte Kircher am Collegio Romano, dem Zentrum des weltweit agierenden Jesuitenordens. Zu Beginn als Professor für Mathematik, Physik und orientalische Sprachen und seit 1645, freigestellt von jeglicher Lehrverpflichtung, als Gelehrter und Buchautor. Im Auftrag von Innozenz X. war Kircher in zwei Projekte involviert, welche die Bedeutung der Wissenschaften im Dienste der päpstlichen Repräsentation vom gestalteten Garten bis auf die städtische Piazza sichtbar machten.

1647 erhielten Kircher und der Orgelbauen Matteo Marione den Auftrag, die manuell bespielbare Orgel, die sich in den Gärten der päpstlichen Sommerresidenz auf dem Quirinal befand, in eine hydraulische Orgel umzubauen.⁷In Kirchers musikwissenschaftlicher

6 A. Lafréry, *Le sette Chiese*, Rom 1575.

7 Vgl. A. Mayer-Deutsch, *Frühneuzeitliche Bilder von Musikautomaten: Zu Athanasius Kirchers Trompe-l'oreille-Kontemplationen in den Quirinalsgärten von Rom*, in: *Das Technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hg. v. H. Bredekamp, B. Schneider, V. Dünkel, Berlin 2008, S. 198-207, hier S. 201-202.; S. Antellini Donelli, *La Fontana dell'Organo nei Giardini del Quirinale. Nascita e Trasformazioni*, Rom 1995.

Publikation, *Musurgia Universalis* (1650) sind die Konstruktionsarbeiten beschrieben:

«Zu derselben Zeit als ich dieses hier verfasst habe [die *Musurgia Universalis*], war mir im Auftrag des höchsten Pontifex Innozenz X. die Aufgabe der Konstruktion der hydraulischen Orgel im Quirinalgarten übertragen worden. Wir hatten die äolische Kammer in der Tat mit grossem Erfolg gebaut, weshalb dieser [Auftrag] hier zu Recht erfolgte.»⁸

Der Wunsch, die Orgel in einen Automaten zu verwandeln, spiegelt das zeitgenössische Interesse an derartig ausgefeilten Maschinenkonstruktionen.⁹ Besonders beliebt waren Automaten in Grotten oder Nymphäen von fürstlichen Lustgärten. Die von Kircher und Marione gebaute Hydraulis befand sich ebenfalls im Nymphäum. Automaten erstaunten die frühneuzeitlichen Besucher durch ihre selbständige Bewegung. Die Maschinen veranschaulichen, wie Horst Bredekamp erläutert, durch ihre Selbstbewegung den demiurgischen Charakter ihrer Herstellung.¹⁰ Mittels dieser Verschmelzung von Natur und Kunst respektive Technik wurde ein Herrschaftsbereich markiert. Ein Bereich, in dem die Grenzen des Natürlichen vermittelt der Ingenieurskunst überschritten wurden. Folglich komponierte Kircher mit seiner Arbeit am Orgelprojekt eine Panegyrik auf den Papst als Herrscher über Wissenschaft, Kunst und Natur.

Die zweite Bühne, auf der Athanasius Kircher im Auftrag des Papstes agierte, war die Piazza Navona. Kircher, der sich bereits mit seinen beiden Publikationen *Prodromus coptus und Lingua aegyptica restituta*¹¹ im Bereich der Ägyptologie etabliert hatte, wurde von Innozenz X. für seinen Plan zur Realisierung eines Obeliskenmonuments auf der Piazza hinzugezogen. Von Gian Lorenzo Bernini als Brunnen realisiert, kennzeichnete das Monument den Platz gleichzeitig als päpstlichen Herrschaftsbereich und als Sitz der Familie Pamphili. Das Objekt des päpstlichen Interesses war ein Obelisk, der

8 „Cum eodem tempore quo haec scripsi, Summi Pontificis Innocentii X. mandato organi hydraulici in horto Quirinali constituendi cura mihi commendata esset, Aeoliam Cameram insigni sanè successu construiiussimus (sic!), ea quae sequitur ratione.“ Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna cansonis et dissoni in X. libros digesta*, 2 Bde. Rom 1650, Bd. 2, f. 301.

9 Vgl. H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 2. Aufl. Berlin 2002.; B. Franke, *Automaten in höfischen Lustgärten in der Frühen Neuzeit*, in *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. K. Grubmüller, M. Stock, Wiesbaden 2003, S. 247-268.; B. Franke, *Natürliche Kunst und künstliche Natur – Ein Beitrag zur Grottenkunst des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*, in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit: Teil II*, hg. v. H. Laufhütte, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Wiesbaden 2000. S. 10751094.

10 Vgl. Bredekamp, (Anm. 9). S. 72.

11 Vgl. A. Kircher, *Prodromus coptus sive aegyptiacus*, Rom 1693.; A. Kircher, *Lingua Aegyptica restituta opus tripartitum*; Dies sind beides Studien über die koptische Sprache, Letzteres ist ein arabisch-koptisch-latinisches Lexikon.

von Domitian im Jahre 81 n. Chr. im römischen Isis- Heiligtum aufgestellt worden war und dort 200 Jahre lang, bis zur Regierung des Maxentius, stand. Dieser liess ihn in seinen Zirkus überführen, in dem er sich bis zum Jahre 1649 befand.¹² Kircher fungierte als Überwacher der Bergungsarbeiten des Obeliskens aus dem Maxentius-theater, als Experte für die Rekonstruktion des fragmentierten Objekts sowie als wissenschaftlicher Berater für das geplante Bauwerk.

Spätestens seit der von Sixtus V. in Auftrag gegebenen Ausgrabung und Wiedererrichtung der römischen Obeliskens, war die Beschäftigung mit dem Erbe der Ägypter in der europäischen Gelehrtenkultur und besonders in Rom sehr beliebt. Der Universalgelehrte Michele Mercati verfasste 1589 im Auftrag von Sixtus V. die Abhandlung *Gli Obelischi di Roma* und setzte damit dem sixtinischen Obeliskensprogramm im gedruckten Buch ein prächtiges Denkmal. Nicht nur Höhe und Form, sondern auch Herkunft und Geschichte der bereits bekannten Obeliskens wurden darin ebenso behandelt wie die in ihre Oberfläche geritzten Hieroglyphen. Mercatis Publikation stiess auf grosses Interesse und prägte das Ägyptenwissen des 17. Jahrhunderts.¹³ Die seit der Antike in Rom befindlichen sowie neu erworbenen *Aegyptiaca* boten Gelehrten wie Kircher, die sich für orientalische Sprachen und ägyptische Kultur interessierten, ideale Forschungsbedingungen. Zahlreiche gut ausgestattete Bibliotheken und Privatsammlungen versorgten sie ausreichend mit Arbeitsmaterialien. Die Beschäftigung mit Ägypten konnte sich eines besonderen Interesse und einer entsprechenden Förderung von geistlichen und weltlichen Mäzenen erfreuen, denn dieses Land und seine Kultur erschienen sowohl in religiöser, politischer wie auch in intellektueller Hinsicht von grosser Wichtigkeit für die eigene christliche Kultur. Man glaubte in den Riten der alten Ägypter gar vorchristliche Wurzeln zu erkennen und die Hieroglyphen galten als *scrittura sacra*, die dazu bestimmt war, religiöse Inhalte zu vermitteln. Mit der Entschlüsselung der Hieroglyphen erhofften sich die Gelehrten, zur *prisca sapientia* zu gelangen.

Innozenz' X. Bauvorhaben verschaffte Kircher nun die Möglichkeit sein Ägyptenwissen, insbesondere seine behauptete Kenntnis der Hieroglyphen, in einem kostspieligen urbanistischen Grossprojekt auf der Bühne des Jubeljahres vorzuführen. Hierfür stellte er in Zusammenarbeit mit Gian Lorenzo Bernini sein Wissen in den Dienst der päpstlichen Repräsentation. Das Projekt auf der Piazza Navona stellte den Höhepunkt der Inszenierungen im Heiligen Jahr dar

¹² Vgl. C. D'Onofrio, "L'Obelisco dei Quattro Fiumi in Piazza Navona" in Ders., *Gli Obelischi di Roma*, Rom 1965, S. 222-229.; E. Iversen, "Piazza Navona", in Ders., *Obelisks in Exile*. Vol. 1, Kopenhagen 1968, S. 76-92, hier S. 81.; R. Preimesberger, "Obeliscus Pamphilius. Beiträge zur Forschungsgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona", in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 25, 1974, S. 77-162, hier S. 85.

¹³ M. Mercati, *Gli Obelischi di Roma*, Rom: 1589.

und vermittelte das Bild einer *Roma triumphans*. Die realpolitische Niederlage der Katholischen Liga an den Verhandlungen zum Westfälischen Frieden wurde zu Gunsten der Repräsentation von Rom als spirituellem und kulturellem Zentrum verdeckt. Die Sichtbarmachung der kulturellen Überlegenheit dieses strahlenden Roms sowie die spirituelle Überlegenheit der posttridentinischen Kirche war jedoch nur eine Dimension in diesem vielschichtigen Repräsentationstheater. Kircher und Bernini verbanden im Vierströmebrunnen den Herrschaftsanspruch des Papsttums mit demjenigen der Papstfamilie Pamphili. Gleichzeitig imitierte das Gesamtkonzept der urbanistischen Interventionen auf der Piazza Navona Gesten antiker Herrschaftsrepräsentation.¹⁴

Das Bauprojekt war ein grosses Medienereignis, denn sowohl der Obelisk als auch die Piazza Navona, auf der er aufgestellt werden sollte, waren höchst symbolträchtig. Bereits seit der 1644 erfolgten Wahl Giovanni Battista Pamphilis zum neuen Papst, richtete sich die Aufmerksamkeit der römischen Bevölkerung auf die Piazza. Als Papst Innozenz X. machte er es sich zum Ziel, den damals für einen Zirkus gehaltenen Ort, der zugleich den Ort seiner Geburt war, zum Hauptsitz seiner Familie und der katholischen Kirche auszubauen: vom „Forum Agonalis“ zum „Forum Pamphili et Ecclesiae“ lautete das Programm. Die Pamphili teilten sich damals den S. Giacomo. Um sich die Vormacht über den Platz zu sichern, verbot Innozenz X. gegen vehemente Klagen der Bevölkerung den Markt auf der Piazza; zur Wiederherstellung der antiken Struktur des Zirkus' riss er Häuser am südwestlichen Ende des Platzes ab. Zudem liess er die antike Wasserleitung der Acqua Vergine von Borromini auf die Piazza verlängern und den Familienpalast mit der daran anschliessenden Kirche S. Agnese in Agone zu monumentaler Grösse ausbauen. Die finanziellen Mittel zur Durchführung dieser kostspieligen Baumassnahmen verschaffte er sich durch massive Erhöhung von Steuern.¹⁵ Derartige Massnahmen stiessen beim *popolo romano* freilich auf geringe Gegenliebe, wie der Chronist Giacinto Gigli zu berichten weiss.

«In Roma fra tanto si descrivevano tutti li nomi di coloro, che possedevano Case, et si mesuravano tutte le Case della Città, per una contributione, o tassa, che si haveva da pagare per la spesa da farsi nella fontana che ha da scaturire in Piazza Navona, et per una Guglia, che nel medesimo loco si alzarà, la qual Guglia in quattro pezzi rotta giaceva fuor di Porta die S. Sebastiano in un cerchio antico avanti al loco detto Capo di bove, et questo per ornamento di detta Piazza Navona, da quella banda dove hora è quasi finito il Palazzo de' Pamfili, con accrescere, et adornare la Casa dove habitava Papa Innocentio

14 Weiterführend zur Zusammenarbeit zwischen Kircher und Bernini sowie zur Beeinflussung des Künstlers von der Naturphilosophie und dem Ägyptenwissen des Gelehrten siehe: V. Rivosecchi, *Kircher e Bernini. La Fontana dei Fiumi e l'Elefante della Minerva* in Ders., *Esotismo in Roma Barocca*, Rom 1982, S. 119-138. ; I. Rowland, *Th' united sense of th' universe. Athanasius Kircher in Piazza Navona* in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 46, 2001, S. 153-181.

15 Vgl. R. M. San Juan, *Rome: A City out of Print*, London 2001, Kap. 6: The Production of Place, S. 187-218.

quando era Cardinale. Della qual cosa il Popolo lamentava, tanto più che il grano cresceva di prezzo ogni giorno più [...]».¹⁶

Auch Pasquino, eine der sieben sprechenden Statuen Roms, liess seinen Ärger über die Piazza schallen: „Noi volemo altro che Guglie, et Fontane, Pane volemo, pane, pane, pane.“¹⁷

Mit der Wahl Giovanni Battista Pamphilis zum Papst liefen die vormals partikularen Machtansprüche einer aristokratischen Familie auf der Piazza mit denjenigen des Papsttums parallel. Nach der Amtszeit Urbans VIII., die geprägt war von anhaltenden kriegerischen Auseinandersetzungen, stilisierte sich Innozenz X. zum Begründer einer neuen Ära des Friedens und der Harmonie. Das Taubenwappen seiner Familie symbolisierte gleichzeitig die Papstfamilie sowie das Friedensprogramm des Papsttums. Unter diesem Banner der Taube eignete sich Innozenz X. die Piazza Navona an. Der Obelisk, welcher nicht wie die Sixtinischen Obelisken unter dem Kreuz der katholischen Kirche stand, sondern unter der Taube, stand in einem doppelten Sinn für Herrschaft: für die Herrschaft des Papstamtes sowie für diejenige der Familie Pamphili.

Der an diesem Projekt beteiligte Ägyptenexperte Athanasius Kircher inszenierte Innozenz ganz im Einklang mit dem bereits bestehenden Image als Friedenspapst als *defensor pacis* sowie als Pamphilifürst. In Bezug auf die seinem Patron gemässen Deutung der Funktion des Obelisken bezog sich Kircher auf Plinius. In dessen *Historianaturalis* wird erläutert, dass die Ägypter ihre Obelisken dem Sonnengott geweiht hätten.¹⁸ Seit der Wiederentdeckung und Publikation der *Res gestæ* von Ammianus Marcellinus durch den Humanisten Poggio Bracciolini, verbreitete sich auch Marcellinus' Theorie vom Obelisken als Strahl der Sonne – *digitus solis* – die auch Kircher aufnahm.¹⁹ In der sich nach unten verbreiternden Gestalt des Obelisken, so die Meinung, sei die belebende und erhaltende Wirkung des Sonnengottes auf die vier Erdteile ausgedrückt. Diese werden in dem Brunnenmonument durch Personifikationen der Flüsse Ganges, Nil, Donau und Rio della Planta symbolisiert. Die in den Obelisken verkörperte Metaphorik dieses solaren Verströmens der lebensgenerierenden und -erhaltenden Kräfte wurde von Kircher auf die Figur des Papstes bezogen und zugleich in eine göttliche Kraft transformiert. Somit stand hinter der Huldigung des Pamphilipapstes immer auch die Bedeutung der *Sancta Romana Ecclesia*, die ihre spirituelle Kraft in die ganze Welt verströmt.

Ebenso wie das Monument selbst, verkörperte die Gesamtkonzeption des Bauprojekts mit Familienpalast, der Kirche

16 Gigli (Anm. 5), S. 530, Luglio 1648.

17 Gigli (Anm. 5), S. 534, Agosto 1648.

18 Vgl. C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis historia libri XXXVI: Naturkunde: lateinisch-deutsch*, Übs. u. hg. v. R. König, Düsseldorf 1978-. Liber XXVI, 14.

19 Vgl. M. Ammianus, *Römische Geschichte: lateinisch und deutsch und mit einem Kommentar versehen von Wolfgang Seyfarth*, hg. v. W. Seyfarth, Berlin 1968-1971.

S. Agnese in Agone, der Piazza mit den drei Brunnen und dem Obelisk in der Mitte die Verbindung von *Ecclesia* und *Familia*. Mit der Platzierung des Vierströmebrunnens im Zentrum der Piazza Navona wurde sie zum monumentalen Vorplatz des Pamphili-Palastes und S. Agnese. Damit wurde sie in deutlicher Anlehnung an S. Pietro und S. Giovanni in Laterano nicht nur zum Inbegriff der Herrschaft der Pamphili, sondern auch als neues Zentrum der katholischen Kirche inszeniert. Darüber hinaus spiegelt sich in Innozenz' X. Vorhaben, die Struktur des antiken Zirkus' wiederherzustellen, der Wunsch nach der Verwirklichung einer antiken imperialen Disposition: die Verbindung von Palast und Zirkus, wie sie sich in Rom am Beispiel des Palatins zeigt.²⁰

In der christlichen Adaption des antiken Herrschaftsgestus' wurde der Zirkus nur mit einer zentralen Spina versehen, wobei die beiden flankierenden Brunnen Fontana del Moro im Süden und Fontana del Nettuno im Norden, die zwischen 1574 bis 1576 von Giacomo della Porta ausgeführt und im Zuge der Bauarbeiten am Vierströmebrunnen von Bernini neu gestaltet wurden, die Komposition des Platzes komplettierten.²¹ Anlässlich der Feierlichkeiten im Jubeljahr wird die Inszenierung der Piazza als Gesamtkunstwerk deutlich. Nicht weniger als drei Obelisk besetzten die Mitte des Platzes; zwei nicht antike Imitationen, die mit Feuerwerkskörpern bespickt waren, zwischen ihnen und sie überragend der antike Obelisk. Gigli beschrieb das Ereignis folgendermassen:

«Tutto il Teatro della Piazza era cinto da Archi di legname dipinto tutti pieni di lumi accesi, et tutte le torri, et tutti li altri ornamenti erano ripieni di lampadi accese. Incontro alla Guglia dove è la Chiesa di S. Agnese fu fatto un'Altare molto bello con colonne, et cornicione di sopra dipinto, et indorato, sopra il qual Altare doveva posarsi il SS.mo sacramento.»²²

Die Piazza Navona als Theater eines triumphierenden Roms und des weltumspannenden Herrschaftsanspruchs des Pamphilipapstes wurde nicht nur von dem Chronisten Gigli überliefert, sondern sollte auch durch das Monument selbst in lebendiger Erinnerung gehalten werden. Der „Zeremonienmeister“ Athanasius Kircher verewigte diese Leseweise mit seiner Komposition der Sockelinschriften. Auf jeder der vier Seiten wird der Papst von Kircher gefeiert; als sagenhafter

20 Vgl. R. Preimesberger, *Ephemere und monumentale Festdekoration im Rom des 17. Jahrhunderts*, in *Stadt und Fest: Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, hg. v. P. Hugger, Stuttgart 1987, S. 109-128, hier S. 118.

21 Man ging davon aus, der Zirkus des Domitian hätte ebenso wie derjenige des Maxentius nur eine Spina besessen. Die archäologischen Befunde ergaben jedoch, dass es sich hierbei nicht um einen Zirkus, sondern um ein Stadion handelte. Vgl. Preimesberger, (Anm. 20), S. 119; Vgl. R. Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius: Beiträge zur Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona*, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 25, 1974, S. 77-162, hier S. 90.

22 Gigli, (Anm. 5), S. 586, Pasqua 1650.

Erneuerer Roms, als imperialer Herrscher, als Bezwingler des Heidentums und als gelehrter Fürst und Förderer der Wissenschaften.

2. Musaeum

In besonderer Weise vereinte das Programm der *Fontana dei Quattro Fiumi* sichtbare Zeichen der Macht mit Verweisen auf die arkane Dimension von Herrschaft. Einerseits repräsentierten Berninis Figuren der vier Erdteile recht deutlich den weltumspannenden Herrschaftsanspruch Innozenz' X., andererseits mussten die Hieroglyphen an den vier Seiten des Pamphilius-Obeliskens selbst für erfahrene und gebildete Betrachter unverständlich bleiben. Eine der lateinischen Inschriften auf dem Sockel spricht überdies von den „Rätseln in nilotischer Sprache“ (*Niloticis aenigmatibus*), mit denen der Obelisk beschrieben sei – freilich ohne diese näher zu erläutern. Die Aufdeckung der Botschaft der Hieroglyphen blieb Kircher vorbehalten, dem die seit Sixtus V. bestehende Tradition der (Wieder-) Aufrichtung antiker Obeliskens durch die Päpste eine Gelegenheit bot, sich als Experte für die verlorene ägyptische Sprache und die von ihr bewahrten Geheimnisse zu profilieren. In zwei aufwendig illustrierten Publikationen lieferte Kircher für den Pamphilius-Obeliskens wie auch für den unter Alexander VII. – ebenfalls in Kombination mit einer Bernini- Skulptur – aufgestellten *Minerveo*-Obeliskens eine Übersetzung der Inschriften und deren Bedeutung im Kontext einer *prisca sapientia* und der von ihm angenommenen proto-christlichen Religion der Ägypter.²³

Am Beispiel der beiden jeweils in ein komplexes Kunstwerk integrierten Obeliskens zeigt sich ein Gestaltungsprinzip, das als typisch für die visuelle Kultur in Rom um die Mitte des 17. Jahrhunderts gelten kann und das in besonderem Maße auch das Oeuvre Kirchers bestimmt hat: die sichtbare Ausstellung von Elementen des Geheimnisvollen, Uneindeutigen und Unklaren. Dem entsprechen bei Kircher zwei Modi der Wissenspräsentation, die auch seinen Umgang mit den Besuchern seiner Sammlung im Collegio Romano bestimmt haben: Arkanisierung und Revelation, Verbergung und Offenlegung von Wissen.

Überraschende Enthüllungen

Zum Besichtigungsprogramm, das der deutsche Komponist Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) während seines Romaufenthaltes im Jahre 1661 absolvierte, gehörte auch ein Besuch bei Kircher, der ihm wohl nicht zuletzt durch die 1650 erschienene *Musurgia universalis*

²³ Vgl. A. Kircher, *Obeliscus Pamphilius, hoc est interpretatio nova et hucusque intentata obelisci hieroglyphici*, Rom 1650; Ders., *Ad Alexandrum VII. Pont. Max. Obelisci Aegyptiaci nuper inter Isaei Romani rudera effossi interpretatio hieroglyphica*, Rom 1666.

auch als Experte in musikologischen Fragen geläufig war.²⁴ Kircher führt Printz und seinen Begleitern „allerhand *Mathematische*, und sonderlich wunderbahre Optische Kunst-Stücke“ vor sowie eine scheinbar von Geisterhand gespielte Äolsharfe, deren Klang „alle/ die es hören/ und nicht die eigentliche Beschaffenheit wissen/ bestürzt macht; indem sie nicht wissen können/ wo dieser Klang und Ton herkommet/ oder was es für ein *Instrument* sey.“²⁵ Printz schließt seinen kurzen Bericht mit einem bemerkenswerten Eingeständnis: „Doch muß ich noch dieses erwehnen/ daß wir viel nicht für natürlich gehalten hätten/ wenn uns nicht dieser Wunder-Mann die Ursachen derselben entdeckt und gewiesen hätte.“²⁶ Hier deutet sich eine Präsentationspraxis an, deren Bedeutung für die Kircher'sche Wissenskultur im Folgenden näher bestimmt werden soll.

Überraschende Aufdeckungen und Enthüllungen waren in den europäischen Kunst- und Wunderkammern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts keine Seltenheit. Das in der Literatur kursierende Ideal bildeten „Kunst-Kammern (da der Lehrbegierige von einer in die andere geleitet/ und immerzu grössere Geheimnisse zu besichtigen gewürdigt wird).“²⁷ In der Praxis waren diese „Geheimnisse“ jedoch meist auf das bloße Erstaunen oder kurzzeitige Erschrecken der Betrachter angelegt.²⁸ Kirchers Art der Vorführung unterschied sich davon offenbar in dem Punkt, dass er seinen Besuchern im Anschluss an die außergewöhnlichen Phänomene, die seine Maschinen, Instrumente und Schauexperimente produzierten, eine Erklärung der technischen Funktionsweise lieferte. So zeugt etwa der ausführliche Bericht des englischen Reisenden Phillip Skippon, der Kirchers Sammlung im Dezember 1633 besuchte, von detaillierten Kenntnissen der ihm vorgeführten Objekte, die ihm offensichtlich während der Sammlungsbesichtigung vermittelt wurden. Deutlich wird dies etwa in seiner Beschreibung eines Reifen auf einer schiefen Ebene, der durch ein in seinem Inneren angebrachtes Gewicht am Herabrollen gehindert wurde sowie eines mit einer Nadel bestückten Papierlurchs, der von

24 Vgl. W. C. Printz, *Autobiographie*, in: *Ausgewählte Werke*, hg. v. H. K. Krausse, 3 Bde., Berlin u. New York 1993, Bd. 3, S. 20-47, hier S. 29 u. 34f.

25 W. C. Printz, *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden 1690, XV, S. 200.

26 W. C. Printz, *Phyrinidis Mitilenaei Oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil* [...]. Dresden u. Leipzig 1696, XI, S. 93.

27 C. Huygens, *Cosmotheoros Oder Weltbetrachtende Muthmassungen von denen himmlischen Erd-Kugeln und deren Schmuck/ ec.* [...], Leipzig 1703, o.P. [Vorrede,]:(v).

28 Vgl. L. Daston u. K. Park, *Wunder und die Ordnung der Natur 1150-1750*, übers. v. S. Wohlfeil u. C. Krüger, Berlin 2002, S. 314-325.

einem Magneten bewegt eine hölzerne Stange auf und ab zu laufen schien.²⁹

Von bedeutsameren Enthüllungen berichtet der englische Diplomat und Gelehrte Kenelm Digby (1603-1665), der sich von 1644 bis 1648 in Rom aufhielt und dort mit ziemlicher Sicherheit (wie auch sein Freund John Evelyn) Kircher aufgesucht hatte. Kircher habe ihm, so Digby, in das Geheimnis des „Pflanzenphönix“ eingeweiht, einer angeblich aus ihrer eigenen Asche neu erstandene und erblühte Blume in einem hermetisch verschlossenen Glasbehälter. Diese wundersame Pflanze – bzw. das, was nach ihrer letzten Wiedergeburt davon übrig war – gehörte zu den berühmtesten Objekten des *musaeums* und wurde offenbar vielen Besuchern gezeigt.³⁰ Kircher, so Digby, habe ihm nicht nur versichert, dass er diese selbst erzeugt hatte, sondern ihm überdies auch den Prozess ihrer Herstellung verraten. Allerdings, so fügt Digby hinzu, habe er trotz dieser Anleitung den Vorgang nicht wiederholen können.³¹

Tatsächlich scheint die Erklärung technischer Apparate und natürlicher Vorgänge einen großen Raum in Kirchers Präsentationspraxis eingenommen zu haben, wie aus einer Bemerkung seines langjährigen Assistenten und Apologeten Caspar Schott hervorgeht:

«Es gibt in dem so berühmten und überaus zahlreich besuchten Museum [...] eine große Fülle von hydraulischen und pneumatischen Maschinen, die mit überaus großer Begierde anzusehen und zu bewundern sind. Aus allen Teilen der Stadt und des Erdkreises eilen Leute herbei, gewöhnliches Volk, Fürsten und Gelehrte voller Wissbegierde, die die Verfahrensweise dieser konstruierten Maschinen und die Ursachen dieser maschinellen Bewegungen zu erfahren wünschen.»³²

29 P. Skippon, *An Account of A Journey made thro' Part of the Low-Countries, Germany, Italy and France, in A Collection of Voyages and Travels [...]*, hg. v. A. Churchill u. J. Churchill, London 1732, Bd. 6, S. 359-736, hier S. 673. So banal diese Beispiele erscheinen, sind sie doch relevant für eine Rekonstruktion der Kircher'schen Präsentationspraxis, da sie in dessen Werken nicht vorkommen und daher ausgeschlossen werden kann, dass Skippon sie aufgrund einer nachträglichen Lektüre während der Abfassung des druckfertigen Reiseberichts eingefügt hat. Dies ist ganz offensichtlich im Reisebericht des französischen Diplomaten Balthasar de Monconys der Fall, wo ganze Textpassagen auffallende Ähnlichkeit mit Kirchers Büchern aufweisen.

30 Vgl. A. Kircher u. Giorgio de Sepi, *Romani Collegii Societatus Jesu musaeum celeberrimum*, Amsterdam 1678, S. 45f.

31 „Athanasius Kircherus at Rome assured me he had done it; and gave me the process of it. But no industry of mine could effect it.“ HK. Digby, *A Discourse Concerning the Vegetation of Plants*, London 1661, S. 75f.

32 K. Schott, „Mechanica hydraulico-pneumatica. Vorwort an den Leser“, übers. v. A. Müller S.J. Online: http://www.didaktik.mathematik.uniwuertzburg.de/history/schott/Vorwort_Mechanica.pdf [17.09.2010], S. 2 [Übs. leicht verändert]. „Est in supra dicti Doctissimi Auctoris Museo sane celeberrimo, frequentatissimoque [...] non exigua Hydraulicarum ac Pneumaticarum Machinarum copia, quas summa animi voluptate spectant atque mirantur ii, qui ex omnibus urbis & orbis partibus ad ipsum visendum accurrunt viri principes ac litterati, avidaque scire desiderant, & machinarum constructarum rationes, & machinalium motionum causas.“ C. Schott, *Mechanica Hydraulico-Pneumatica [...]*, Frankfurt a.M. u. Würzburg 1657 [1658], S. 3f.

In seiner zwischen 1666 und 1672 verfassten Autobiografie (gedruckt posthum 1684) schildert Kircher ein Ereignis aus der Zeit seines Noviziats, das in Hinblick auf seine Präsentationspraxis den Charakter einer „Urszene“ bekommt. 1624 war Kircher demnach als Lehrer am Jesuitenkolleg in Heiligenstadt tätig, wo er anlässlich des Besuchs von Gesandten des Mainzer Erzbischof und Kurfürsten „mit der Aufführung szenischer Akte betraut“ wurde.

«Da diese Außergewöhnliches bot, rief sie bei den als Zuschauer anwesenden Gesandten großes Staunen hervor. Es gab auch Leute, die mir das Verbrechen der Zauberei zur Last legten, und solche, die noch üblere Nachreden über mich in Umlauf setzten. Ich war daher, um den Verdacht jenes Verbrechens zu zerstreuen, genötigt, jenen Gesandten mein ganzes Verfahren bei dieser Vorstellung klar darzulegen.»³³

Auch wenn unklar bleibt, worin die „szenischen Akte“ eigentlich bestanden, formuliert sich darin eine Selbstverortung Kirchers im Feld der *magia naturalis* bzw. *magia artificialis*, die in expliziter Abgrenzung zu schwarzmagischen Praktiken ihre überraschenden Effekte allein durch die Anwendung natürlicher bzw. technischer Prinzipien erzeugte.

Entscheidend aber ist, dass Kircher in seinen Vorführungen häufig weit über eine Erklärung der Ursachen hinaus ging und an die Objekte und Phänomene weitere Bedeutungsschichten knüpfte. In der planvollen Abfolge von Erstaunen und Erkenntnis besitzt Kirchers Präsentationspraxis eine strukturelle Ähnlichkeit mit der *argutezza*-Ästhetik, deren Theorie insbesondere in den poetologischen Schriften seiner Ordensbrüder Baltasar Gracián (1601-1658) und Emanuele Tesauro (1591-1675) entwickelt worden war.³⁴

Grundsätzlich bezeichnete *argutezza* die Lust, die das Durchschauen und Verstehen eines *concetto* erzeugt, d.h. einer kunstvollen, ungewöhnlichen und rätselhaften Formulierung bzw. Darstellung eines realen oder auch nur fingierten Sachverhalts. Zumindest der Theorie nach ist es mit einem *concetto* möglich, schwierige Aussagen auszudrücken, die sich auf andere Weise gar nicht sagen liessen und die der Verschleierung bedürften, um dem menschlichen Verstand überhaupt zugänglich und erträglich zu sein.

33 A. Kircher, *Selbstbiographie des P. Athanasius Kircher aus der Gesellschaft Jesu*, übers. v. N. Seng, Fulda 1901, S. 25. „[...] mihi Actio Scenica committebatur expedienda, in qua dum ea exhiberem, quae uti aliquid ultra commune sapere videbantur, ita summam quoque admirationem in spectantibus legatis excitabant, non nullis me criminis Magiae insimulantibus, aliis alia obloquentibus, necesse fuit ad me e tam crimine liberandum istis legatis omnem exhibitaram rerum rationem exponere [...]“. A. Kircher, *Vita admodum reverendi P. Athanasii Kircheri, Societ. Jesu viri toto orbe celebratissimi*. o.O., o.J. [1931] [Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Biogr. 3077 m], S. 21.

34 Siehe B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca 1648 sowie E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Turin 1670.

Entsprechend ist für Tesauro das *conchetto* auch ein Äußerungsmodus, in dem sich Gott bevorzugt mitteilt.³⁵

Gerhart Schröder hat gezeigt, dass die in Kirchers Werken beschriebenen naturphilosophischen Experimente eine dem *conchetto* vergleichbare Funktion besaßen, insofern sie auf ungewöhnliche Weise die unsichtbaren Zusammenhänge zwischen den Dingen und die in ihnen wirkenden universalen Prinzipien sichtbar machten. In ihrem Wahrheitsanspruch jedoch unterschieden sich Kirchers Experimente, Apparate und Vorführungen von der ästhetischen Theorie, die das *conchetto* zugunsten einer unbedingten Originalität von einem solchen Anspruch ausdrücklich entkoppelte.³⁶ Was heute einem flüchtigen Blick als technische Spielerei in bisweilen religiösem Gewand erscheinen könnte, war doch nichts weniger als der Versuch, theologische wie auch naturphilosophische historische und politische Grundwahrheiten ebenso anschaulich wie ästhetisch attraktiv darzustellen. Dabei überließ es Kircher jedoch nicht seinen Besuchern, Funktionsweisen und Bedeutungen der Objekte und Erscheinungen zu erraten. Bisweilen wohl schon in der Rolle eines Mystagogen führte er das notwendig ahnungslose Publikum in die mehr oder weniger komplexen und verborgenen Zusammenhänge ein, die am vorgeführten Gegenstand zu erkennen waren.

Wie das *conchetto* reagierte auch Kirchers Präsentationspraxis auf Erwartungen des kulturellen Kontextes. Gracián und Tesauro begründen die Notwendigkeit einer Ästhetik des Rätsels mit den sozio-ökonomischen Mechanismen, denen die Künstler ihrer Zeit unterworfen waren. In einer Kultur, in der Repräsentation und Unterhaltung zu den hauptsächlichen Aufgaben der Künste – und nicht zuletzt auch der Wissenschaften – zählten, konnte sich nur behaupten, wer geistreich erscheinen und Außergewöhnliches bieten konnte. Die Entwicklung von *conchetti* war demnach in erster Linie eine Marktbehauptungsstrategie, der sich mitunter auch Gelehrte – wie etwa Galileo Galilei – zur Erlangung fürstlicher Gunst bedienten.³⁷ Es muss nicht verwundern, dass sich Kircher an dieser Praxis der Prestigesicherung und –mehrung orientierte, denn jene Fürsten und Gelehrten, die „aus allen Teilen der Stadt und des Erdkreises“ in sein *musaeum* eilten, bildeten die kulturelle Elite, an die sich auch die künstlerischen *conchetti* richteten.

Der *conchetto*-artige Charakter von Kirchers Objekten und Vorführungen zeigt sich vor allem in ihrer Mehrdeutigkeit, d.h. dass ihnen bei Bedarf verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden konnten. Offenbar in Abhängigkeit von der jeweiligen Person des

35 Vgl. ebd. S. 129.

36 Vgl. G. Schröder, *Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit*, Königstein/ Ts 1985, S. 140-145.

37 Vgl. G. Schröder (Anm. 36), S. 123-138 u. 137f.; W. Kühlmann, *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters*. Tübingen 1982, S. 230f. sowie M. Biagioli, „Galileo the Emblem Maker“, *ISIS* 307 (1990), S. 230-258.

Besuchers gestaltete Kircher nicht nur ein spezifisches Besichtigungs- und Vorführungsprogramm, sondern lieferte auch die jeweils passende Interpretation. So führte Kircher der abgedankten und konvertierten Christina von Schweden bei ihrem Besuch im Collegio Romano am 31. Januar 1656 ein Exponat vor, das aus gegebenem Anlass von einem Objekt der *meraviglia* in ein religionspolitisches Symbol transformiert wurde: Der Pflanzenphönix war nicht mehr nur ein handgreifliches Wunder und Nachweis verborgener Naturkräfte, sondern versinnbildliche in diesem Zusammenhang die durch Christinas Konversion stattgefundenene „Erneuerung“ der katholischen Kirche.³⁸

Nicht der panegyrischen Verehrung, sondern der moraldidaktischen Unterweisung diene hingegen das *theatrum catoptricum*, das Kircher nach eigener Auskunft für alle Besucher sichtbar in seinem *musaeum* ausgestellt hatte.³⁹ Es handelte sich dabei um ein vollständig mit Spiegeln ausgekleideten Kasten, der durch vielfältige Reflexionen aus wenigen Münzen oder anderen kostbaren Gegenständen in seinem Inneren den Eindruck,

«...unerschöpflich Schetze der theuerbarsten Wahren [erzeugte] (das die geitzigen Augen am hefftigsten kränckt) deren etliche/ in dem sie den unschetzbaren Hauffen Geldes gnug angesehen und mit Händen betasten wollen betrogen durch deß eitelen Bildes gestalt/ nicht sonder Seuffzen und Unwillen darvon gegangen sind/ sehen.»⁴⁰

Das Spiegeltheater sollte demnach nicht nur anschaulich einige Grundlagen der Optik vermitteln, sondern die Neigung des gierigen Betrachters zur *avaritia* offen legen und ihm eine Lektion über den Scheincharakter weltlicher Güter erteilen.⁴¹

Verheißungsvolle Verbergung

Kirchers Praktiken der belehrenden Offenlegung wurden kontrastiert durch einen ostentativen Gestus des Verbergens und des Verschweigens. Kircher versicherte seinen Lesern – und wohl auch seinen Besuchern –, auch im Besitz seltener und brisanter Wissensbestände zu sein, die er jedoch nicht preisgeben dürfe. Geheimhaltung gehörte grundsätzlich zu den verbreitetsten sozialen Praktiken frühneuzeitlicher Gelehrtenkultur, einfach weil sie bis zur Drucklegung die sicherste Form des Schutzes von ‚geistigem Eigentum‘

38 Vgl. A. Mayer-Deutsch, *Das ideale ‚Musaeum Kircherianum‘ und die ‚Exercitia spirituali‘ des H. Ignatius von Loyola, in Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert*, hg. v. H. Schramm, L. Schwarte u. J. Lazardzig, Berlin u. New York 2006, S. 256-276, hier S. 259 u. 261-263.

39 „in Museo meo omnibus spectandam praebeo“. A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, S. 892.

40 C. Schott. *Magia optica, Das ist/ Geheime doch Natur-mässige Gesicht- und Augen-Lehr*, übers. v. M. F. H. M. Frankfurt a.M. 1677, S. 279.

41 Vgl. ebd., S. 892-895, bes. S. 894 sowie Kircher u. de Sepi (Anm. 28), S. 36f.

darstellte.⁴² Entsprechend signalisierte eine ostentative Geheimhaltung den Besitz neuartigen und relevanten Wissens und verwies implizit immer auch auf zukünftige Publikationen.

Kircher formuliert an verschiedenen Stellen seines Werkes jedoch einen Offenbarungsvorbehalt, der bestimmte Wissensbestände prinzipiell von einer Veröffentlichung ausnahm oder als zumindest als so exklusiv auszeichnete, dass sie nicht für eine Druckpublikation geeignet wären. So schreibt er etwa in der *Phonurgia Nova* (1673), dass sich eine Statue anfertigen ließe, die ohne Hilfsmittel in der Luft schweben könne. Wie dies tatsächlich zu bewerkstelligen sei, wolle er aber nicht verraten, „damit solche Natur-Gehaimnuß nicht zu gemein und verächtlich werden, als welche allein grossen Herren zu offenbahren“.⁴³ Das zurückgehaltene Wissen wird damit als esoterisch und exklusiv charakterisiert: Es dürfe nur bestimmten Personenkreisen – Herrschern und Gelehrten – offenbart werden, um eine Profanisierung zu vermeiden.⁴⁴ Ähnlich heißt es am Ende der *Ars magna sciendi* (1669) Kaiser Ferdinand III. habe ihn gebeten, die von ihm angekündigten Geheimnisse nicht leichtfertig preiszugeben, da sie allein Königen und Fürsten vorbehalten seien und entweder zum Wohle des Staates oder zu ihrer privaten Unterhaltung dienten. Veröffentlicht und allen bekannt gemacht würden diese Geheimnisse jedoch Gegenstand der Verachtung werden.⁴⁵

Ein anderer Grund für die Geheimhaltung von Wissen lässt sich aus Kirchers Fürstenspiegel *Principis Christiani Archetypon* (1672) erschließen.⁴⁶ Verschwiegenheit wird darin als eine der wesentlichen und unverzichtbaren Tugenden des weisen Herrschers, wie auch des Gelehrten beschrieben, die verhindern soll, dass durch die unkontrollierte Ausbreitung von Wissen die bestehende politische oder religiöse Ordnung gefährdet wird.⁴⁷

Wenngleich fliegende Statuen nicht notwendig zum Kernbestand der *arcana imperii* zu zählen sind, so stellt das demonstrative Verschweigen doch eine Relevanzbehauptung dar, die als Strategie der Prestigesteigerung des Autors sowie damit verbunden der Wertsteigerung des Kircher'schen Wissensangebotes verstanden

42 Vgl. R. K. Merton u. H. Zuckerman, *Institutionalized Patterns of Evaluation in Science*, in *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago u. London 1973, S. 460-496, hier S. 464-467.

43 Vgl. A. Kircher, *Phonurgia nova*, Kempten 1673, I, vii, S. 166. Zit. n. ders., *Neue Hall- und Thon- Kunst*, Nördlingen 1684, I, vii, S. 119.

44 Zur Unterscheidung von „Esoterik“ und „Geheimhaltung“ siehe T. A. Szlezák, *Platon lesen*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 152-155.

45 A. Kircher, *Ars magna sciendi*, Amsterdam 1669, S. 481. Vgl. N. Malcom, *Private and Public Knowledge. Kircher, Esotericism, and the Republic of Letters*, in *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, hg. v. P. Findlen, New York u. London 2004, S. 297-308, hier S. 305

46 Vgl. F. Englmann, *Sphärenharmonie und Mikrokosmos. Das politische Denken des Athanasius Kircher*, Köln, Weimar u. Wien 2006, S. 225-231.

47 Die v.a. auch in der Korrespondenz immer wieder thematisierte Kryptographie liefert in diesem Zusammenhang die technische Möglichkeit der Wahrung eines Geheimnisses.

werden muss. Das zugrundeliegende Prinzip hatte Gracián in seinem *El Criticón* (1651/57) notiert: „Die größten Wunder verlieren ihren Wert, wenn sie leicht zugänglich sind und jedem Wunsch erreichbar.“⁴⁸ Ganz im Sinne derartiger Verhaltenslehren, in denen die frühneuzeitliche „Kultur des Verbergens“⁴⁹ ihre theoretische Ausformulierung fand, geht es Kircher um die Bewahrung des Wunderbaren bei gleichzeitiger Preisgabe bestimmter Wissensbestände. Kirchers Sichtbarmachung technischer Funktionsweisen und seine Verweise auf geheimes Wissens sind demnach als notwendig zusammengehörig zu verstehen: Die wiederholte Behauptung noch größerer Geheimnisse gab den Vorführungen den Charakter einer nur partiellen Sichtbarmachung und verminderte somit den möglichen Eindruck einer Banalität. Ob in seinen Büchern oder während der Führungen durch das *musaeum* – der Verweis auf größere Zusammenhänge und brisante Geheimnisse trug fraglos wesentlich zur Aura des Ortes bei: Vor dem Hintergrund eines göttlichen Arkanwissens kam jede noch so kleine Enthüllung einer persönlichen Einweihung gleich und musste schon fast als Gnadenakt erscheinen. Dass es sich allerdings bei der Besitzbehauptung verborgenen und noch zu enthüllenden Wissens um einen bloßen Akt der *simulatio* und des *self-fashioning* handeln konnte, hatte bereits Francis Bacon (1561-1626) in seinem *Essay Of Seeming Wise* (1612) bemerkt:

«Manche sind dermaßen vorsichtig und zurückhaltend, daß sie ihren Kram nur im Dämmerlicht zeigen wollen und stets etwas zurückzubehalten scheinen; und wiewohl sie bei sich selbst ganz genau wissen, daß sie über etwas reden, was sie nicht recht verstehen, so möchten sie bei andern gern den Anschein erwecken, daß sie sehr gut Bescheid wüssten, nur nicht gerne darüber reden wollten.»⁵⁰

3. Buch

Auch auf Athanasius Kircher liesse sich Francis Bacons Bemerkung beziehen. Denn die „szenischen Akte“, die der Jesuit im *Musaeum Kircherianum* zu Unterhaltung, Belehrung und moralischen Unterweisung seines Publikums vorführte, liefen Bacons Bemühungen um die methodische Anerkennung und Sicherung empirischer

48 B. Gracián, *Das Kritikon*, übers. v. H. Köhler, Frankfurt a.M. 2004, S. 29.

49 Vgl. A. Buck, *Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barocks*, in *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden 1981, S. 85-103 sowie J. R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley, Los Angeles u. London 2009.

50 „Some are so close and reserved, as they will not shew their wares but by a dark light; and seem always to keep back somewhat; and when they know within themselves they speak of that they do not well know, would nevertheless seem to others to know of that which they may not well speak.“ F. Bacon, *Of Seeming Wise*, Works, hg. v. J. Spedding, R. Leslie Ellis u. D. Heath, London u.a. 1861, Bd. 6, S. 435-437, hier S. 436. Übers. n. ders. *Über das Scheinbild der Klugheit, Essays*, übers. v. E. Schücking, Wiesbaden o.J., S. 114-116, hier S. 114.

Verfahren der Wissenschaft durchaus entgegen. Zugleich würde eine darauf aufbauende Kritik ihr Ziel bei Kircher aber auch verfehlen, weil es diesem gar nicht primär um die Fundierung der Empirie zu tun war. Die Programmatik von Verbergen und Enthüllen charakterisiert Kirchers gesamtes Wissenschaftsverständnis und folgerichtig lässt sie sich auch nicht nur auf der Wissensbühne des *Musaeum Kircherianum* nachweisen, sondern auch in Kirchers grossformatigen und kostspieligen Druckwerken.

Auch hier, in seinen Büchern, die sich im Gegensatz zu seinem Museum bis heute erhalten haben, führt er Wissen als sichtbar gemachtes Geheimnis göttlicher Schöpfung vor; doch das kann nie vollständig gelingen. So oszillieren insbesondere die bildlichen Darstellungen von Maschinen und Experimenten stets zwischen dem geheimnisvollen Wundereffekt, den die göttliche Schöpfung beim Leser evoziert, und dessen Enthüllung durch den allwissenden Autor Athanasius Kircher. Die reiche Bebilderung der Kircher'schen Druckwerke ist somit nicht nur Zeichen und Bestandteile einer ebenso kostspieligen wie repräsentativen Buchkunst, sondern es spiegelt sich in ihr auch das Wissenschaftsverständnis ihres Verfassers.

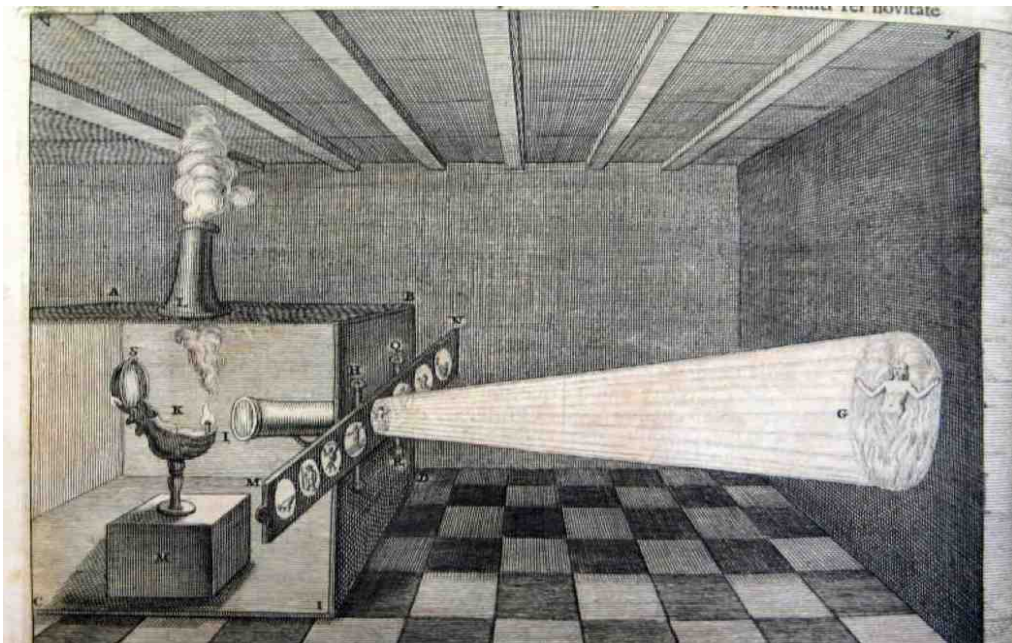
Die erste Darstellung einer Projektion mit der *Laterna magica* aus der zweiten Auflage von Kirchers Untersuchung *Ars magna lucis et umbrae* (Amsterdam 1671) zeigt dies sehr schön.

Abb. 4 Bildprojektion mit einer Laterna Magica. Aus: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1671, S. 768.

Abb. 5 Bildprojektion mit einer Laterna Magica. Aus: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1671, S. 769.

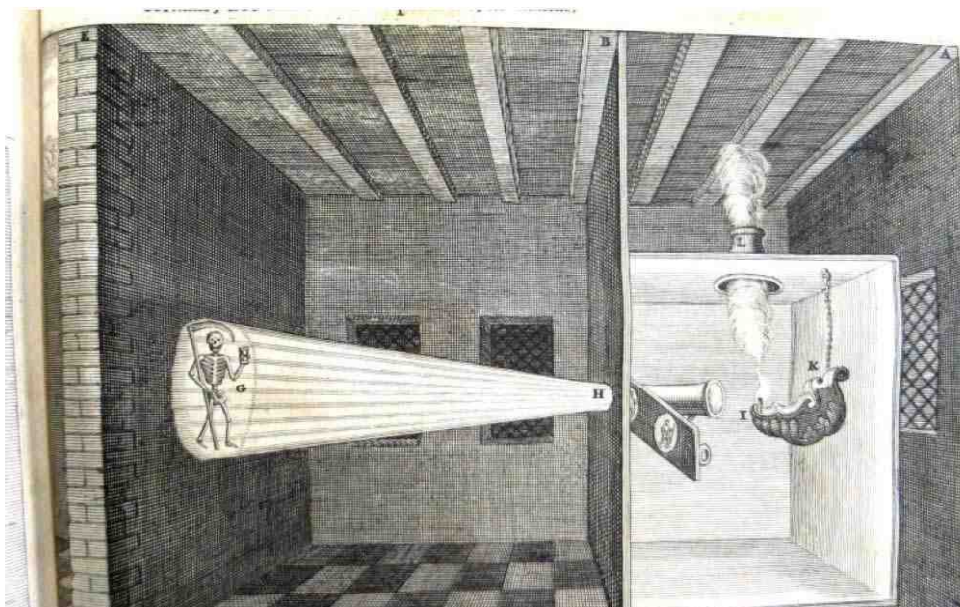
Einerseits ist die Visualisierung einer im Höllenfeuer schmorenden Seele oder des Sensenmannes als Schreckensvision bis heute nachvollziehbar und als Teil jesuitischer Bilderwelten bekannt. Wir wissen aus zeitgenössischen Berichten, dass Vorführungen mit Zauberlaternen beim Publikum tiefen Eindruck, Wunder, ja gar Furcht hinterliessen. Von einer Projektion mit einer Zauberlaterne, die der Nürnberger Optiker Johann Gründel 1652 durchführte, berichtet der französische Arzt Charles Patin, dass er „das Paradis, die Hölle und Gespenster“ gesehen hätte, bevor diese einer Projektion mit zahlreichen

Vögeln und schließlich der Szene einer Dorfhochzeit gewichen seien.⁵¹ Auch Johann Christoph Kohlhans berichtet in seinen *Mathematischen und optischen Curiositäten*, erschienen 1677 in Leipzig, von Gründels Erfindung: „Eine solche Latern hat Herr Johann Franz Gründel von Ach auf Wanckhausen, fürnehmer Opticus in Nürnberg, erfunden, allerhand Bilder, was man vorstellig machen will, werden auf Gläser gemahlet und durch die Latern geschoben und gezogen. Kan die Augen trefflich erlustieren und Personen so abwesend und zugegen sind in ihrer rechten Gestalt auch andere Sachen, Himmel und Hölle, quae picta



vitris adhaerent.“⁵²

Ausführlich berichtet schließlich auch Gaspar Schott in seiner *Magia naturalis* von 1657, bzw. deren unter dem Titel *Magia optica* 1671 in Bamberg erschienenen deutsche Übersetzung des ersten Teils, von Bildprojektionen mittels Zauberlaternen. Dabei bezeugt auch der langjährige Mitarbeiter Kirchers im römischen *Musaeum* die affektive



Wirkung solcher Vorführungen; zugleich weist er darauf hin, dass damit häufig Schindluder betrieben wurde. „Es pflegen auch etliche Gauckler dem unberichteten Pöbel anzuführen, welche, damit sie darthun sie seyen der Schwarzkunst erfahren, dero Namen sie kaum wissen, sich rühmen, sie könnten Teufelsgesperter aus der Hölle bringen und den Zuschauern für die Augen stellen [...]“⁵³ Zur Aufführungspraxis der Zauberlaternen scheint das Bildarsenal von Himmel und Hölle selbstverständlich dazu zu gehören, war das Publikum mit Endzeit- und Jenseitsvisionen doch wirkungsvoll zu affizieren.⁵⁴ Dabei benennt Schott die tiefere Bedeutung des wunderbaren Effekts explizit: „[...] als wenn ein Gott aus dem Kunstwerck heraus kommen sollt.“ Zugleich erinnert Schott aber daran, dass dies nicht nur aus wissenschaftlichem Interesse oder mit moraldidaktischem Impetus geschehen, sondern auch Missbrauch Tür und Tor öffnen konnte. „Also verlieren die armen unerfahren Leute die Mühe, dass sie des Gaucklers Schatten sehen mögen und verthun ihr Geld unnützlich darzu.“⁵⁵

Als ein Bild, das die Projektionen mit Zauberlaternen sowie die dadurch beim Publikum erzielte Wirkung zeigt, ist Kirchers Darstellung jedoch nur unvollständig gedeutet; der Stich zeigt mit anderen Worten nicht nur die wunderbaren Effekte solcher „Maschinen“, sondern offenbart zugleich auch das Wissen darum, wie diese Effekte erzielt werden können. Dadurch dass die *Laterna magica* aufgeschnitten ist, gibt die Darstellung den Blick sowohl auf die für die Projektion notwendige Lichtquelle als auch die optische Linse frei, dank derer die Projektion überhaupt erst gelingt. Das Bild verbirgt, indem es die Wunderwirkung des optischen Experiments zeigt, und enthüllt zugleich, indem es dessen Funktionsweise offenlegt. Im gedruckten Buch erfolgt die Wissenspräsentation des gelehrten Jesuiten mit anderen Worten analog zur den „szenischen Akten“ in seiner Kunst- und Wunderkammer – überraschende Enthüllung geht einher mit verheissungsvollem Verbergen. Den Schleier zu lüften, heisst bei Kircher immer auch, neuerlich zu verschleiern. Gerade die vielfach zitierte und gedeutete Darstellung der *Laterna magica* unterstreicht die konstitutive Funktion dieses Prinzips für Kirchers Wissensverständnis, dem das Paradox der Sichtbarmachung und Darstellung des

53 G. Schott, *Magia Optica*, Bamberg 1671, S. 181-182. Siehe hierzu auch F. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin 2002, S. 48-110. N. Gronemeyer, *Optische Magie. Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit*, Bielefeld 2004.

54 Zur konfessionsgeschichtlichen Einordnung Kircher'scher Wissensbestände, bzw. ihrer Bedeutung für die katholische Restauration vgl. L. Burkart, *Zwischen neuer Wissenschaft und katholischer Restauration. Athanasius Kircher in Rom (1633-1680)*, in *Naturwissenschaft und Religion im 16. Und 17. Jahrhundert [Archiv für Reformationsgeschichte, Beihefte]*, hg. Th. Kaufmann, K. v. Greyerz, Gütersloh 2010, S. 237-256. Ders., *Bewegte Bilder – Sichtbares Wissen. Athanasius Kircher und die Sichtbarmachung der Welt*, in *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, hg. H. Bredekamp, Ch. Kruse, P. Schneider, München 2010, S. 335-352.

55 Schott, (Anm. 53), S. 181-182.

Unsichtbaren und des Undarstellbaren zugrunde liegt.⁵⁶ In diesem Sinn stellt der technisch-konstruktive Fehler in der Darstellung der Kircher'schen Zauberlaterne – der gläserne Bildträger ist vor anstatt hinter der Linse montiert – kein Problem dar, denn der Stich will keine Anleitung zum Nachbau solcher Maschinen sein, sondern im oszillierenden Gestus des Verschleierns und Enthüllens vielmehr Wissen selbst visualisieren.

Diese Beobachtung trifft nicht nur auf Kirchers Arbeiten zur Optik zu, sondern es spiegelt sich darin ein umfassendes Prinzip seiner Wissenschaft; entsprechend begegnet es auch in zahlreichen seiner Druckwerke. In Kirchers Untersuchungen zum Magnetismus, die er mit dem Titel *Magnes, sive de arte magnetica* 1641 in Rom (3. Auflage 1654) veröffentlichte, findet dieses Prinzip ebenso Anwendung.

Abb. 6 Magnetisches Orakel. Aus: ,Magnes sive de arte magnetica, Rom 1654, S. 327.

Hier erläutert er das Wunderwerk eines Orakels, das durch magnetische Steuerung Wachsfingerringe auf mehreren Globen bewegt, so auf Tierkreiszeichen verweist und damit Fragen an dieses Orakel beantwortet. Die Lektüre der entsprechenden Textpassagen sowie die Betrachtung der dazugehörigen Illustration präsentieren geheimnisvolles Wissen sowie Wunder und Staunen, die sich damit erzeugen lassen. Aber auch hier, mit der Arkanisierung des Wissens geht dessen Enthüllung einher. In einer weiteren Darstellung lüftet nun aber Kircher das Geheimnis wortwörtlich, indem er den Blick freigibt auf die unter einem Vorhang verborgene „Mechanik des Wunders“, die das magnetische Orakel in Bewegung versetzt.

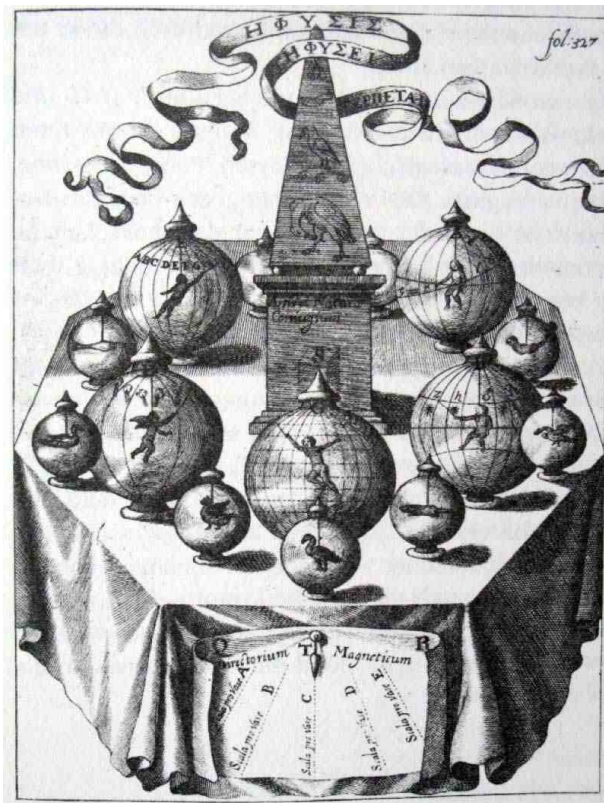
Abb. 7 Magnetisches Orakel. Aus: Athanasius Kircher, *Magnes sive de arte magnetica*, Rom 1654, S. 255.

⁵⁶ W. A. Wagenaar, *The True Inventor of the Magic Lantern. Kircher, Walgenstein or Huygens?*, in *Janus* 66 (1979), S. 193-207; L. Cassanelli, *Macchine ottiche, costruzioni delle immagini e percezione visiva in Kircher*, in *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, hg. v. M. Casciato, M. G. Ianniello, M. Vitale, Venedig 1986, S. 236-246; K. Vermeir, *The Magic of the Magic Lantern (1660-1700). On Analogical Demonstration and the Visualisation of the Invisible*, in *British Journal for the History of Science* 2 (2005), S. 127-159.

Was Kircher für Optik und Magnetismus billig ist, sollte ihm für Musik und Phonetik recht sein.

Abb. 8 Sprechende Statue. Aus: Athanasius Kircher, Musurgia Universalis, 2. Bd., Rom 1650, S. 303.

I n
Stich aus
Musurgia
(R o m
Kircher
seine über
J a h r e
erschienene
n o v a
1673) sowie



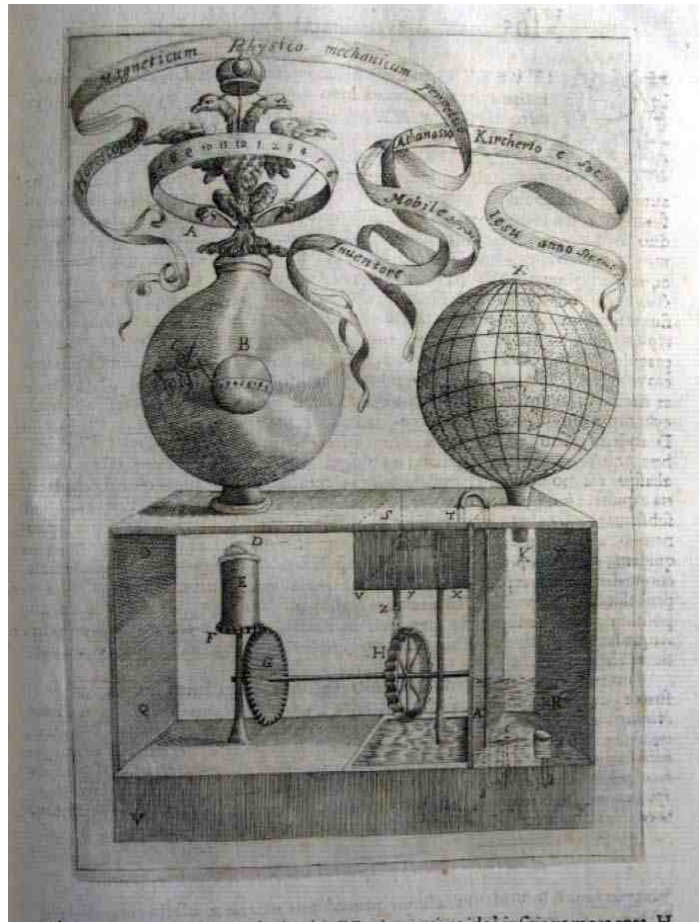
d i e s e m
d e r
universalis
1650), den
auch in
z w a n z i g
s p ä t e r
Phonurgia
(Kempten
in deren

Übersetzung
Deutsche (Nördlingen 1684) aufnahm, ist eine Reihe von Experimenten zur Übertragung von Schall dargestellt. Mein Interesse gilt hier zunächst der Figur I.

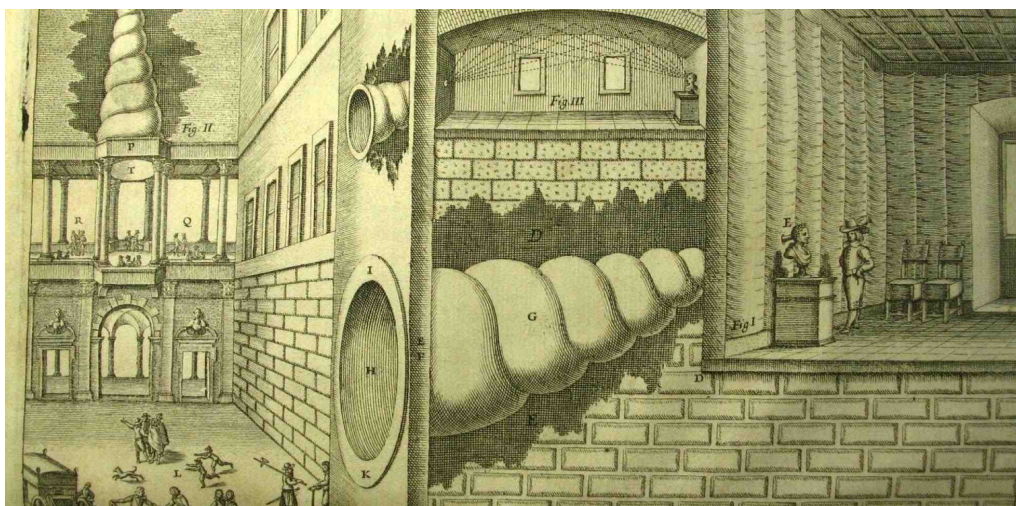
Abb. 9 Sprechende Statue. Aus: Athanasius Kircher, Musurgia Universalis, 2. Bd., Rom 1650, S. 303 (Detail).

Kircher beschreibt, dass die Schallübertragung durch einen gewundenen Tubus besonders günstig gelingt; der Grund hierfür liegt in einer einfachen Analogie zur Anatomie des Gehörganges des Ohres bei den meisten Säugetieren. Diese Annahme versucht Kircher nun mit seiner „Experimentalkunst oder -wissenschaft zu „beweisen“; hierzu gibt er folgende Anleitung:

«Man führe ein Schneckenartiges in Vorgehendem beschriebenes Rohr in das

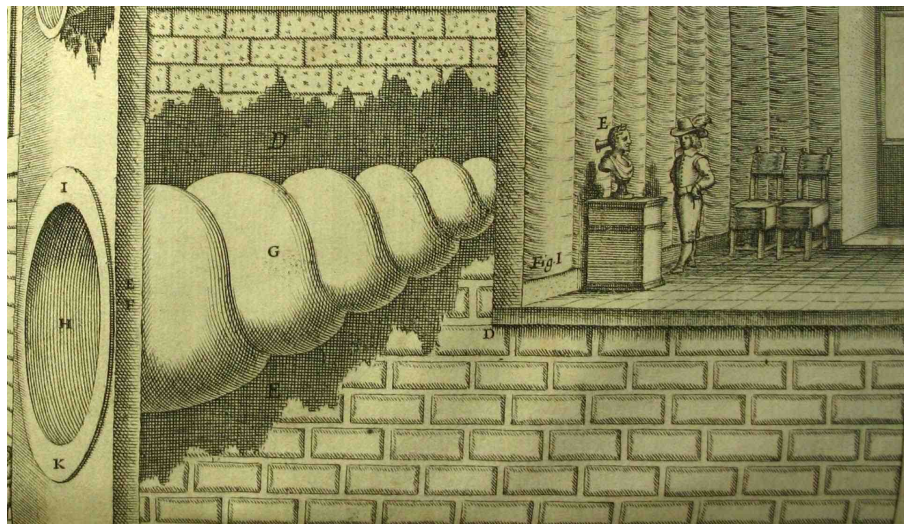


Gemach. Wo nun das Rohr eingeleitet ist als in e, stelle man an das Mundloch des Rohrs einen Kopf oder Bild mit beweglichen Augen und Mund, je auch dies Bild nach dem Leben wohl gemachet, je besser kommt auch dieses Werk. [...] Man setze nun solche Bild an einen gewissen und zubereiteten tauglichen Ort, dass das Mundloch des Rohrs gerade in den Mund des Bildes durch den Kopff verborgener Weise gehe, so ist das Bild fertig. [...] Dieses Bild wird nun immerzu reden, bald menschliche Gespräch vorbringen, bald wie ein Hund oder anders Thier bellen und schreyen, bald lachen, bald singen, bald ein gewaltiges Windblasen von sich hören lassen. Dann weiln das grosse und weite Endloch des Rohrs auf einen Marckt oder anderen öffentlichen Platz gerichtet ist, da sich immerzu Leute finden, so werden sich alle solche aussen vorgebrachte Wort und Reden in das Schneckenrohr einziehen und nachgehends aus dem offenen



Mund sich hören lassen; billt ein Hund, so wird das Bild auch bellen, singt Jemand, so wird das Bild auch singen; wehet dann ein starker Wind, so wird derselbige sich in das Rohr einziehen und mit Gewalt durch den Mund des Bildes schneiden und blasen; daher auch, wann eine Pfeiffe vor den Mund hält, wird man meinen, das Bild pfeiffe; und noch viel wunderliche seltsame Kurzweilen können durch das verborgene Rohr und mit dergleichen Bild angestellt werden.»⁵⁷

Die Revelation dieses Geheimnisses erfolgt aber erneut nicht nur in der gelehrten Erläuterung des Autors, sondern ebenso im Bild. Kircher kombiniert das Wunder mit dessen eigener Entzauberung, indem er die Anatomie des ins Mauerwerk verlegten Tubus im Text erläutert und für den Betrachter ins Bild rückt.



Die vermeintlich gegenläufigen Wissensstrategien von Zeigen und Verbergen, Enthüllen und Verschleiern charakterisieren die Wissenschaft des Athanasius Kircher sowohl in ihrer Theorie wie auch in ihrer Empirie. Selbst von aufgeklärter Warte aus, die sich an den Modus des Enthüllens als denjenigen moderner Wissenschaften gewöhnt zu haben glaubt, bleibt eine ambivalente Empfindung zurück, die einen über die eigene Modernität ins Grübeln kommen lässt. Ohne den von Kircher so kunst- und wirkungsvoll inszenierten Gestus der Enthüllung würden wir den Wundereffekt solcher Wissenschaft mit leichter Hand als Scharlatanerie abtun⁵⁸; doch das Geheimnis zu durchschauen führt selbst beim modernen Betrachter nicht zur Entzauberung der Kircher'schen Wissenswelt, sondern verstärkt im Gegenteil deren wunderbaren Effekt ...

An Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch zeigt sich der nur scheinbar paradoxe Umstand, dass jede

57 Kircher, *Neue Hall- und Tonkunst*, (Anm. 43), S. 116.
58 L. Daston u. K. Park, (Anm. 28), S. 178.

Enthüllung immer nur um den Preis eines Verbergens möglich ist. Edmund Husserl hat am Beispiel Galileis auf diesen Zusammenhang hingewiesen und die neuzeitliche Physik, genauer deren Quantifizierung und mathematische Operationalisierung sinnlicher Phänomene als „Ideenkleid“ charakterisiert. Dieses „Ideenkleid“ der mathematischen Wissenschaften, legitimiert durch ihre kontinuierlich unter Beweis gestellte Gültigkeit, „macht es, daß wir für wahres Sein nehmen, was eine Methode ist“.⁵⁹ Wenngleich Husserl aus phänomenologischer Sicht darauf zielt, die historischen Ursachen für den Verlust des „lebensweltlichen“ Kontakts des Menschen zur sinnlich-materiellen Welt zu analysieren, so weist seine Feststellung von der verdeckenden Wirkung der Wissenschaften über das Verhältnis der Physik zu den Phänomenen hinaus. Man muss nämlich einsehen, dass es schlichtweg keine Wissenschaft ohne „Ideenkleid“ geben kann, einfach weil jede Form der Erklärung in ihrem Anspruch, die Realität zu beschreiben, diese Realität in ihrer Beschreibung allererst herstellt.

Kirchers Aufdeckungen, Erklärungen und Enthüllungen antiker Schriftzeugnisse ebenso wie physikalischer Effekte waren so gesehen immer auch Schleier des Wissens, nicht so sehr weil sie durch ihre bestrickende Plausibilität den Weg „zu den Sachen selbst“ versperrt hätten, sondern weil sie ihre Gegenstände durch ein dichtes Gewebe aus traditionellen Lehrmeinungen, biblischen Erzählungen, geheimnisvollen Quellen, ungewöhnlichen Effekten, glaubwürdigen Augenzeugenberichten und spektakulären Vorführungen und Bildern zur Erscheinung brachten. Wie es in Hesius' Emblem des Glaubens als Medium bedurfte, so beruhten auch Kirchers Sichtbarkeiten nicht allein auf technischen Verfahren, sondern waren im Wesentlichen das Ergebnis von diskursiver und performativer Überzeugungsarbeit. Spätere Zeiten waren sich weitgehend darüber einig, aufgrund der suggestiven und zielgerichteten Art seiner Wissenspräsentation in Kircher einen Scharlatan zu sehen. Man könnte aber auch sagen, dass er recht gut verstanden hatte, auf welche Weise wissenschaftliches Wissen erfolgreich zu propagieren ist.

59 E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, hg. v. W. Biemel, Den Haag 1954, S. 52.

ISSN: 2036-6558

Lo Sguardo *rivista di filosofia*

Il sapere barocco
Tra scienza e teologia

N. VI, 2011 (II)



LoSguardo - Rivista di Filosofia
www.losguardo.net
Issn: 2036-6558

Coordinamento:

Simone Guidi
Antonio Lucci

Redazione:

Federica Buongiorno
Marzia Caciolini
Lorenzo Ciavatta
Jacopo Falà
Marco Gatto
Andrea Pinazzi
Libera Pisano

Contatti:

redazione@losguardo.net



www.exnihilo.it

LoSguardo.net
rivista di filosofia

Numero VII, 2011 III

**IL SAPERE BAROCCO
TRA SCIENZA E
TEOLOGIA**

febbraio 2011

Indice

Editoriale (di Lorenzo Ciavatta e Simone Guidi)	p. 7
Giordano Bruno Werke. Intervista a Thomas Leinkauf (a cura di Lorenzo Ciavatta)	“ 11
«Mirado al pecho del Nolano, donde habría podido faltar más bien algún botón». Giordano Bruno y la ‘rareza’ del filósofo (di Miguel A. Granada)	“ 21
Schleier des Wissens. Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch (di Tina Asmussen, Lucas Burkart, Hole Rößler)	“ 47
Giulio Cesare Vanini: la scienza contro la teologia (di Francesco Paolo Raimondi)	“ 73
Il Seicento plurale: nuove filosofie e tradizioni (di Roberto Bordoli)	“ 97
Ragioni scientifiche e ragioni teologiche nell' <i>Argument from Design</i> : il caso di Berkeley (di Daniele Bertini)	“ 109
Scienza e teologia nell'aristotelismo padovano del Cinquecento e del Seicento: La questione metodologica e la sua ricezione da parte di Galileo e Copernico (di Pasquale Vitale)	“ 129
Marchingegni e prospettive curiose nel loro rapporto con il cartesianesimo (di Genevève Rodis-Lewis)	“ 145