

Lucas Burkart

Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme

Das Orakel des Athanasius Kircher
und die sprechenden Statuen Roms

*Santo Padre, non più puttane!
Pane, pane, pane, pane!*

Aus dem Mund des Pasquino (Abb. 1) erklangen nicht immer nur feine Worte, dafür umso wahrhaftigere. Mit obigem Vers übte er um 1645 satirisch-derbe Kritik an der Herrschaft der Päpste, prangerte deren moralische Verfehlungen an und rief dem Heiligen Vater seine Fürsorgepflicht für die Bewohner Roms in Erinnerung. Bis heute fährt Pasquino fort, die Missstände in der italienischen Politik in Versform zu geisseln – dass er in nächster Zukunft verstummen wird, erscheint unwahrscheinlich.



Abb. 1: Pasquino.

Pasquino war aber nicht nur ein herrschaftskritischer Resonanzkörper für Ereignisse stadtrömischer und nationaler Geschichte. In dem antiken Marmor-Torso spiegelte sich auch der Versuch, der göttlichen Schöpfung in Kunst und Wissenschaft näher zu kommen, ja sie nachzuahmen – und zugleich verhandelte er die in der christlichen Religion tief verankerte Kritik an diesem Versuch. Pasquino war mit anderen Worten auch ein Ort der Verhandlung und Reflexion darüber, was Wissen und Wissenschaft sollte, konnte und durfte. Dieser Ort war aber kein übergeordneter Standpunkt, sondern befand sich inmitten der zeitge-

nössischen Wissenskultur – Pasquino war subjektiv und objektiv gleichermaßen, er war Angehöriger der frühneuzeitlichen Gelehrtenrepublik sowie deren Kritiker. Auch mit Athanasius Kircher unterhielt sich Pasquino; Kirchers Interesse an sprechenden Statuen ist vielfach bezeugt und unterschiedlich motiviert, während Pasquino sich zu Kirchers Obelisk auf der Piazza Navona sehr pointiert äusserte. Eingebettet in die Auseinandersetzungen um die Herrschaft Roms, mischte sich Pasquinos Stimme in die zeitgenössischen Wissensdiskurse, die er als Mittel päpstlicher Herrschaft kritisierte und deren Gegenstand er selbst zugleich war.

In diesem Sinn lässt sich der an den Papst gerichtete Vorwurf der Käuflichkeit auf Liebe, Politik und Wissen gleichermaßen beziehen – kritisch war er allemal gemeint.

I. Vox populi, Antiken und gesprächige Fragmente

Die Stimme des Pasquino galt stets als Stimme aus dem *popolo romano*. Dies war in stadtrömischer Tradition bedeutsam, weil damit der Verweis auf den *populus Romanus* verbunden war. Nicht die Unterschichten verschafften sich hier Gehör, sondern die Bürger Roms und damit die politisch Berechtigten des Römischen Reiches. Obwohl sich die politische Bedeutung und Einflussnahme des *popolo romano* zwischen Päpsten und Stadtadel längst grundlegend verändert hatte, blieb der Verweis auf den *populus* als Teil politischer Symbolik wirksam.

Bereits 1240 hatte Friedrich II. die Römer als Quiriten bezeichnet und ihnen den *caroccio* Mailands als Triumphzeichen auf das Kapitol geschickt; damit wurde der Staufer selbst zum antiken Kaiser und sein Gegner, Papst Gregor IX., christlich gewendet zum Antichristen. Das geschah in sehr konkreter Absicht, denn der Erhebung des römischen *popolo* zu antiken Bürgern sollte deren Unterwerfung unter den Kaiser folgen – Friedrich II. kannte die Geschichte sehr genau. Auch Cola di Rienzo schwang sich etwa hundert Jahre später im Namen des Volkes gegen die päpstliche Herrschaft Roms auf und inszenierte sich als Volkstribun; und schliesslich berief sich auch Stefano Porcario auf den *populus*, als er in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Verschwörung und einen Mordanschlag gegen Papst Nikolaus V. ausheckte.

Wenn also im Namen des *populus Romanus* Kritik an der päpstlichen Herrschaft laut wurde, verbargen sich dahinter stets auch politische Ambitionen. Wenn anstatt Huren zu bezahlen der Ruf nach Brot

erklang, wurden nicht nur moralische Standards und die Versorgung der Bewohner eingefordert, sondern es ging auch um Herrschaftskonflikte zwischen päpstlicher Stadtherrschaft und kommunaler Autonomie. Pasquino sprach von seinem Sockel wie einst die Volkstribune vom Kapitol.

Doch die römische Antike war in Pasquino noch in anderer Hinsicht präsent, denn er ist selbst eine Antike. Damit war die Antike nicht nur ideell im Rekurs auf den *populus Romanus*, sondern auch materiell gegenwärtig. In dieser Form hatte die Antike seit der Mitte des 15. Jahrhunderts Hochkonjunktur. Der Pasquino gehörte nicht zu denjenigen Antiken, die in Rom als Überreste das gesamte Mittelalter hindurch sichtbar geblieben waren und diverse Umdeutungen erfahren hatten; vielmehr befand er sich dort, wo die Renaissance die Antike zunächst eher zufällig, dann bewusst, aber allemal verstärkt entdeckte – unter der Erde. Nun wurden sie der ‚Dunkelheit des Mittelalters‘ entrissen und fanden den Weg in Sammlungen, wo sie zu zentralen Gegenständen kultureller und ästhetischer Diskurse wurden.

Der Pasquino verkörperte dies beispielhaft. Im Auftrag von Kardinal Olivero Caraffa (1430-1511) errichtete Donato Bramante im Kloster der *suore della Pace* einen neuen Kreuzgang. Bei diesen Arbeiten kam die hellenistische Statue 1501 zum Vorschein; der Bauherr bemächtigte sich ihrer umgehend und stellte sie vor seinem Palast auf, wo sie bis heute steht.¹

Neben ideeller und materieller Vergegenwärtigung der Antike spielte für Pasquinos Bedeutung als sprechende Statue auch sein fragmentierter Statuenkörper eine wesentliche Rolle. Von der körperlichen Verehrtheit der Marmorgruppe geht ein eigener Zauber aus, der intakten Objekten nicht innewohnt. Das Fragment verweist auf eine meist unbekannte und somit geheimnisvolle Zerstörungsgeschichte, die für die heidnische Antike zudem auch bildmagisch aufgeladen war. Damit ist es in seinem Zustand durch die Notwendigkeit zur Ergänzung bestimmt; nur in der Interpretation auch der fehlenden Körperteile erschliesst es sich dem Betrachter vollständig.² In diesem Sinn lässt sich auch die Kontroverse darum verstehen, was der Pasquino ursprünglich dargestellt haben könnte: Menelaos

1 Rodolfo Lanciani. *Storia degli scavi di Roma. Notizie intorno le collezioni romane di antichità*. 7 Bde. Rom, 1989, Bd. 1, S. 133.

2 Ein herausragendes Beispiel hierfür sind die Debatten um den fehlenden Arm des Laokoon, die mit der Auffindung der Statuengruppe 1506 begannen und erst endeten, als der Arm 1905 in einer römischen Werkstatt zufällig gefunden wurde. Allgemein zum Fragment siehe Sabine Schulze (Hg.). *Das Fragment. Der Körper in Stücken*. Frankfurt a.M., 1990.

EDITTO
SOPRA PIAZZA NAVONA:





LORENZO di S. Maria in Dominica Diacono Card. Raggio, della S. R. Chiesa,
Procamerlengo, dalla Santità di Nostro Signore specialmente Deputato.

Atuendoci la Santità di N. Sig. INNOCENTIO X. verso l'ornamento di quest'Alma Città dichiarato la volontà sua non meno magnanima de gli altri gloriosi Pontefici suoi Antecessori; e comandatoci à bocca che si diano gli ordini necessarj, accioche in auenire si mantenga libera, e netta da ogni bruttura, & impedimento Piazza Nauona, e si goda la bellezza di questa, senza che venga occupata da tanti venditori. Noi per eseguire ciò con tutta l'esattezza, e per adempire l'offizio del nostro Procamerlengo, espressamente proibiamo, che dopo due giorni dalla pubblicazione del presente Editto, niuno con qualsiuoglia facoltà, prerogatiua, priuilegio, ragione, licenza, e pretesto; poiche per la Potestà suprema di N. Sig. s'intende annullato, cancellato, e riuocato quanto fosse, ò facesse in contrario; ardisca di fare spasa in terra, di mettere banca, banchetta, tauola, tenda, canestri, ceste, bigonzi, foconi, & altro in detta Piazza per vendere qualunque robba, intendendo ancora della commestibile, fuorchè nel solito giorno di mercato, sotto la pena della perdita delle robbe, di tre tratti di corda, e d'altre à nostro arbitrio.

Si eccettuano però i bottegari habitanti nella detta Piazza, i quali potranno per quanto si stende il loro tauolato porre le solite mostre, altrimenti incorreranno nelle medesime pene.

Si ricorda insieme l'offeruanza de gli altri bandi pertinenti alla nettezza, e conseruazione della chiauica, e delle fontane, perche si procederà rigorosamente contro i trasgressori.

Et il presente Editto affisso, e pubblicato, che farà in Piazza Nauona, & altri luoghi di Roma soliti, e consueti affringerà ogn'vno, come se gli fosse stato personalmente intimato, e presentato. Dato nella Camera Apostolica questo dì 6. Giugno 1651.

L. Card. Raggio Procam.

Iacob. Philip. à Basilica Petri Aud.

Lazarus Botus Comm. Gen.

Vincentius Orlavianus Not.

Mens, die, & anno quibus supra supradictum Editum affixum, & publicatum fuit ad ualvas Curie in Arcis Campi Vire, & in dicta Piazza, ac in alijs locis solitis publicis, & consuetis Pribi per me Camerarium Vrbanum Sanctiss. D. N. P. P. Cosijorem.
Pio D. Mag. Corforum Io. Iacobus Pelliccia Curf.

I N R O M A, Nella Stamparia della Reu. Camera Apostolica. M.DC.LI.

1651.
6. Junij.

Abb. 2: Das Edikt von 1651, mit dem die Neugestaltung der Piazza Navona durchgesetzt wurde.

und Patroklos, wie es eine vergleichbare Gruppe, von der sich eine Kopie in der Florentiner Loggia dei Lanzi erhalten hat, nahelegt, oder Ajax mit dem Leichnam des Achilles oder Herkules im Kampf mit den Kentauren?

Römischer Bürgerstolz, Nachleben antiker Statuen und Zauber des Fragments stellten eine Verbindung dar, die im frühneuzeitlichen Rom dem Phänomen der sprechenden Statuen eine kraftvolle Stimme verlieh; denn neben Pasquino erhoben eine weibliche und vier weitere männliche Statuen ihre Stimme: auch Marforio, der Abate Luigi, der Facchino und der Babuino sowie Madama Lucrezia äusserten sich kritisch gegenüber Herrschaft und Wissenschaft. Nach der prominentesten dieser Figuren, dem Pasquino, wurden diese Äusserungen *pasquinate* oder Pasquillen genannt. Obwohl von der Obrigkeit immer wieder verboten, bildeten sich sehr bald Sammlungen, die unter der Hand weitergereicht wurden und so eigentlich satirisch-historische Konvolute der Herrschaftskritik bildeten.³

II. Repräsentation, städtischer Raum und unkontrollierbare Stimmen

Als Giovanni Battista Pamphili 1644 als Papst Innozenz X. die *cathedra Petri* bestiegen hatte, begann er den Palast seiner Familie auf der Piazza Navona zu erneuern. Es entsprach dem Herrschaftsverständnis der Päpste des 16. und 17. Jahrhunderts, dass solche Repräsentationsgesten mit weitreichenden urbanistischen Interventionen einhergingen, die ihrerseits in ideellen Rückgriffen auf die römische Antike, nun jedoch kaiserlicher Provenienz, verbunden waren. So dehnte auch Innozenz X. die Erneuerung des Palazzo Pamphili auf die davor liegende Platzanlage aus. Doch hier wurde der städtische Markt abgehalten, wohin ihn Sixtus IV. 1477 vom Kapitol hatte verlegen lassen. Der Interessenskonflikt, der sich daraus zwischen Papst und *popolo* ergab, fand eine ebenso einfache wie autoritäre Lösung (Abb. 2):

Et era stato già ordinato a tutti li fuffaroli, regattieri, Librari, et altri Venditori di diverse Robbe che stavano di continuo in quella piazza, che se la cogliessero via, et a quelli, che vi abitavano, che non allargassero la mostra delle loro Robbe se non tanto quanto capiva sotto il tavolato, volendo che quella piazza servisse solamente per passeggio delle Carrozze, et ciò si pose in ese-

3 Dass die Pasquillen meist in Sammlungen und Bibliotheken der römischen Oberschicht und Kurienangehöriger überliefert wurden, macht deutlich, dass die Äusserungen der sprechenden Statuen von Beginn an nicht als ‚Pöbeleien‘ der städtischen Unterschicht, sondern als auch literarisch ernst zu nehmende Elaborate galten. Auch der Konsum der *pasquinate* reichte damit über deren Tagesaktualität hinaus. Siehe hierzu die weiterführenden Literaturhinweise in Anm. 6 und 10.

cuzione il giorno seguente, che fu alli 9 di Giugno, et molti furono quelli, che per havere contravvenuto in alcuna minima cosa furono menati in prigione.⁴

So wurde aus dem städtischen Markt die Piazza Navona. Die Marktstände, *banchi* und *botteghe* liess der Papst auf den nahegelegenen Campo de' fiori verlegen und verwandelte das ökonomische Zentrum des mittelalterlichen *abitado* in einen repräsentativen Herrschaftsraum.⁵ Hierzu beauftragte er Francesco Borromini, die antiken Leitungen der *Acqua Virgo* bis auf die Piazza zu verlängern und Gianlorenzo Bernini damit, den zentralen Vierströmebrunnen anzulegen sowie die beiden bestehenden Brunnen am nördlichen und südlichen Ende des von Kaiser Domitian erbauten Stadions zur Fontana del Moro und zum Neptunbrunnen umzugestalten. So entstand eine prächtige Kulisse, deren erste Funktion es war, den Kutschen Zufahrt zum Familienpalast zu gewähren und somit das Papstamt mit den Signaturen der Familie Pamphili zu belegen.

Doch der Papst wusste sehr genau, dass er damit nicht nur den für die Versorgung der Bevölkerung neuralgischen Punkt des Marktes verlegte, sondern tief in die Sozialstruktur der Stadt eingriff. Widerstand blieb nicht aus; doch der Papst brach diesen mit Gewalt. Wer sich nicht an die päpstliche Verordnung hielt, wurde in den Kerker geworfen. In dieser Situation erhob im Namen des *popolo* erneut Pasquino die Stimme, indem er unmissverständlich das Projekt des Vierströmebrunnens in bekannter Manier geisselte.

Noi volemo altro che guglie e fontane
Pane, volemo, pane, pane, pane!

Die Kritik richtete sich aber nicht nur gegen die urbanistischen Interventionen als gewaltsam durchgesetzte Veränderungen der Sozialtopographie, sondern auch gegen die daraus entstehenden Kosten, die der *popolo* aus Erfahrung und zu Recht fürchtete. Bereits der Vorgänger von Innozenz X., Urban VIII. Barberini, hatte die Kosten päpstlicher Repräsentation der römischen Bevölkerung aufgebürdet. Die Erneuerung der

4 Giacinto Gigli. *Diario di Roma*. Hg. v. Manlio Barberito. Rom, 1994, S. 631.

5 Damit griff der Papst die antike Repräsentationsfunktion der Platzanlage wieder auf. 85 n. Chr. hatte Kaiser Domitian hier ein Stadion errichten lassen, das 30.000 Zuschauern Platz bot und in dem Wettkämpfe bestritten wurden. Auf dieser ursprünglichen Architektur fusste alles Folgende; entsprechend prägt sie bis heute die Form der Piazza.

Fontana di Trevi, die am Fusse des Quirinals und somit in der Nachbarschaft der neu errichteten, monumentalen Palastanlage der Familie Barberini lag, kommentierten die sprechenden Statuen in diesem Sinn.

Urban poi che di tasse aggravò il vino,
ricrea coll'acqua il popol di Quirino.

Unter den römischen Bauherren des Barock zählte Urban VIII. nicht nur wegen seines über 20 Jahre dauernden Pontifikats zu den aktivsten. Auch die Rücksichtslosigkeit gegenüber Stadtbevölkerung und überlieferter Bausubstanz gleichermassen, die seine Amtsführung charakterisiert und dem Ansehen seiner Familie sowie der Herrschaft über die Stadt zum Durchbruch verhalf, hat ihm und seinem Nepoten, Kardinal Francesco Barberini, einen sprichwörtlichen Ruf eingetragen.

Quod non fecerunt barbari fecerunt Barberini.

Der Wandel der städtischen Topographie, der dazu beitrug, dass Rom zur künstlerischen Hauptstadt des Barock aufstieg, war mit anderen Worten immer auch von den kritischen Kommentaren der sprechenden Statuen begleitet. Diese Kritik kommentierte aber auch die geistliche Herrschaft des Papstes. Zu den kirchlichen Jubeljahren, die Urban ausrief, dichtete der Volksmund der *statue parlanti*:

Urbano ottavo dalla barba bella,
finito il giubileo, impone la gabella.

Der Proklamation aussergewöhnlicher Jubeljahre – während Urbans Pontifikat 1623 bis 1644 nicht weniger als neun an der Zahl – folgten aussergewöhnliche Steuern auf Lebensmittel, also Steuern, mit denen die Unterschichten besonders stark belastet wurden.

Die Statuen sprachen im Namen des *popolo* mit mehrfacher Autorität, und das Podest, von dem diese Antikenfragmente ihre satirischen Verse verkündeten, war der Gelehrtendiskurs der Renaissance. Somit waren sie nicht zu überhören, selbst wenn sie Kritik an den Päpsten äusserten. Wiederholte Versuche, sie mundtot zu machen, hatten kaum Erfolg.⁶ Selbst

6 „Furno anco presi, per le pasquinate tre fratelli di Casa Guidotti, et molte altre persone, et con tutto ciò erano sparsi et divulgati molti versi, et moti maledici, et pungenti ogni giorno“ (September 1648). Gigli (Anm. 4), S. 534. Die sprechenden Statuen und die Pasquillen Roms sind in mehreren Sammlungen greifbar

die Aufnahme der Pasquillen in die Indices verbotener Bücher vermochte die sprechenden Statuen nicht zum Schweigen zu bringen. Rechtfertigte die Inquisition die Indexierung 1558 zunächst damit, die *pasquinate* seien reformatorischer Propaganda verdächtig, stand bei der Publikation des Index von 1564 der Vorwurf im Vordergrund, die Texte würden die Heilige Schrift beschmutzen. Die Stossrichtung war eine doppelte; Leser und Sammler von *pasquinate* wurden ebenso unter Strafe gestellt wie deren Verfasser.⁷

III. Nepotismus, Satire und die Währung der Macht

Die sprechenden Statuen Roms waren nicht nur als Fragmente antiker Statuen im Kontext einer Ästhetik kultureller Repräsentation bedeutsam. Sie standen auch in einer literarischen Tradition, die lange Zeit nicht wahrgenommen wurde. Die Derbheit einzelner Verse, die Anonymität ihrer Autoren und der tagespolitische Bezug der Gattung haben dazu geführt, dass die *pasquinate* literarisch und somit von der Forschung meist gering geschätzt wurden. Jüngere Studien haben jedoch gezeigt, dass die Pasquillen in der Tradition der Dichtung etwa Pietro Aretinos stehen. Damit sollen nicht die Verbindungen zur Festkultur jenseits der Höfe und zum römischen Karneval verleugnet werden, aber deren Bedeutung eine andere Einschätzung erfahren. Denn mit der Nähe zu einer (wie auch immer gearteten) ‚Volkskultur‘ ging stets auch eine Geringschätzung einher (Abb. 3).⁸ Mit den ephemeren *pasquinate*, so die herkömmliche Meinung, verpufften auch gleich die kulturellen Ambitionen, die mit den sprechenden Statuen verbunden sein konnten.

und in jüngerer Zeit auch in vergleichender Perspektive untersucht worden: Siehe Valerio Marucci (Hg.). *Pasquinate del Cinque e Seicento*. Rom, 1988; Claudio Rendina. *Pasquino statua parlante. Quattro secoli di pasquinate*. Rom, 1991; Chrysa Damianaki, Paolo Procacciali u. Angelo Romano (Hg.). *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*. Rom, 2006.

7 Gigliola Fragnito. „Censura ecclesiastica e pasquinate“. *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Hg. v. Chrysa Damianaki, Paolo Procacciali u. Angelo Romano. Rom, 2006, S. 181-186.

8 Die Einschreibung der *pasquinate* in die zeitgenössischen Gelehrtdiskurse zeigt auch die Untersuchung der bildlichen Darstellungen der sprechenden Statuen Roms. Siehe Denise La Monica. „Ex aere, ex marmore. Una sola statua“. *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna*, Hg. v. Chrysa Damianaki, Paolo Procacciali u. Angelo Romano. Rom, 2006, S. 305-320.

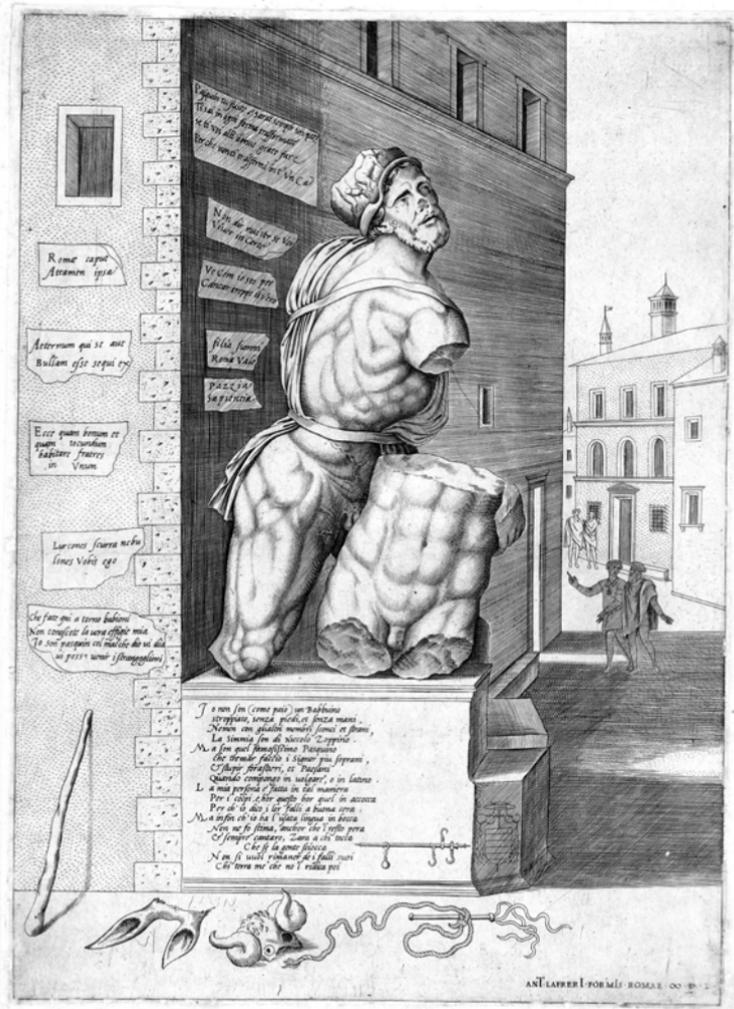


Abb. 3: Pasquino. Kupferstich von Nicolas Beatrizet. *Speculum Romanae Magnificentiae*. Hg. v. Antonio Lafreri. Rom, 1550/1570.

Dieses Bild hat die Forschung unterdessen von unterschiedlicher Warte aus revidiert.⁹

Dies veränderte die Bedeutung der Pasquillen und der sprechenden Statuen gleichermaßen. Kritik, Polemik und Satire wurden auf die ‚Höhe‘ tatsächlicher Konfliktaustragung gehoben, wo sie als taugliche Mittel erscheinen. Sie entsprangen nicht den ‚Niederungen der Volkskultur‘, wo sie immer nur als hoffnungslose Ambitionen einer ohnehin rechtlosen städtischen Bevölkerungsschicht galten. Hierzu gehört auch die Vermutung, dass als Verfasser der *pasquinate* hauptsächlich Kleriker in Frage kamen.¹⁰

Die *pasquinate* spiegeln somit die soziale, wirtschaftliche und politische Struktur Roms, dessen Abhängigkeit vom Papsthof und den zahlreichen Kardinalshaushalten, die Bedeutung des Nepotismus für geistliche Karrieren sowie die Intrigen, die an allen Hofgesellschaften der Frühen Neuzeit bekannt waren. Als kritische Spiegelungen dieser Struktur stellen sie ansatzweise her, was Jürgen Habermas als Signum der Moderne bezeichnet hat: Öffentlichkeit.¹¹ Dies verdeutlicht ihre Wirkung ebenso wie es den Versuch erhellt, sie um jeden Preis zu kontrollieren und am besten zum Schweigen zu bringen.

Die sprechenden Statuen verweisen mit ihren Versen, satirischen Anspielungen und polemischen Spitzen darauf, dass päpstliche Repräsentation und die Kritik daran nicht primär unterschiedlichen sozialen Sphären entstammten, sondern Konkurrenzsituationen im Herrschaftsraum des kurialen Rom abbildeten. Entsprechend bedienten sie sich desselben Habitus, verwendeten dieselben Repräsentationsmodi, rekurrten auf dieselben Autoritäten und folgten derselben kulturellen Logik. Die enormen Investitionen in den (Um-)Bau des Palastes einer Papstfamilie lohnten sich nur, wenn damit in irgendeiner Form eine Verstetigung der Herrschaftsbeteiligung verbunden war, was im Papsttum durch dynasti-

9 Vgl. Michail Bachtin. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M., 1987; Natalie Zemon Davis. *Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich*. Übs. v. Nele Löw Beer. Frankfurt a.M., 1987; Robert W. Scribner u. Trevor Johnson (Hg.). *Popular Religion in Germany and Central Europe, 1400-1800*. London, 1996.

10 Marucci (Anm. 6), S. 18f.

11 Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M., 1990.

sche Amtsnachfolge ja nicht möglich war. Nepotismus war im 17. Jahrhundert eine gängige Währung römischer und päpstlicher Herrschaft.¹²

Es verwundert deswegen nicht, dass sich die sprechenden Statuen auch darüber mokierten. Mit Versen wie *Olimpia: olim pia, nunc impia*, mit denen Olimpia Maidalchini, die Schwägerin Innozenz X., aufs Korn genommen wurde, war genau diese Taste päpstlicher Herrschaftsklavatur kritisch angeschlagen. Wie so häufig, steckte auch dieser Vers voller zynischer Doppeldeutigkeiten. Denn Olimpia Maidalchini galt als geheime Drahtzieherin päpstlicher Politik, die alle Mittel einsetzte, um ihre politischen Ziele zu erreichen, auch, so legt es Pasquino nahe, ihre Frömmigkeit. Die sprechenden Statuen und die Repräsentation päpstlicher Herrschaft zeigten mit anderen Worten zwei Seiten derselben Münze, die als Währung der Herrschaft im barocken Rom rasant zirkulierte.

IV. Der Gelehrte als Geldwechsler und Stimmeninterpret

Einer, der mit dieser Währung geschickt umzugehen wusste, war Athanasius Kircher (Abb. 4). Die Klage Pasquinos über den Obelisken auf dem Vierströmebrunnen bezog sich direkt auf den gelehrten Jesuiten, denn diesen hatte Innozenz X. neben seinem künstlerisch Verantwortlichen, Gianlorenzo Bernini, mit dem wissenschaftlichen Programm betraut. Liess Bernini mit dem Obelisken bereits die Brunnenarchitektur in den Himmel streben, schrieb Kircher der *guglia* eine entscheidende Bedeutung zu. Mit der Expertise desjenigen, der sich in der Geheimwissenschaft der Hieroglyphen (*nota arcana*) auskannte wie kein anderer seiner Zeitgenossen, erläuterte Kircher den Triumph des katholischen Glaubens als einer in den Hieroglyphen bereits geborgenen Prophetie und verband diese mit einer Apotheose des Pamphilipapstes (siehe Abb. 1, S. 57). Die Begleitschrift zu diesem gelehrten Programm publizierte Kircher im Jubiläumjahr 1650.¹³ Nur zwei Jahre später liess er mit dem *Oedipus Aegyptiacus* (Rom, 1652-1654), dessen Drucklegung dank finanzieller Unterstützung

¹² Vgl. Daniel Büchel u. Volker Reinhardt (Hg.). *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*. Köln, Weimar u. Wien, 2003; Markus Völkel. *Römische Kardinalshaushalte des 17. Jahrhunderts. Borghese, Barberini u. Chigi*. Tübingen, 1993; Günther Wassilowsky u. Hubert Wolf (Hg.). *Werte und Symbole im frühneuzeitlichen Rom*. Münster, 2005.

¹³ Athanasius Kircher. *Obeliscus Pamphilus, Hoc Est Interpretatio Nova Et Hucusque Intentata Obelisci Hieroglyphici*. Rom, 1650.



Abb. 4: Fontana in Piazza Navona. Kupferstich von Giovanni Battista Falda. *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente.* Rom, o.J. [1684], S. 43.

durch Kaiser Ferdinand III. möglich wurde, seine umfassende Synthese zur Ägyptenforschung folgen.

Doch Kirchers Kenntnisse der altägyptischen Sprache, Religion und Kultur, für die er zu Lebzeiten in ganz Europa berühmt war, verwei-



Abb. 5: Madama Lucretia.

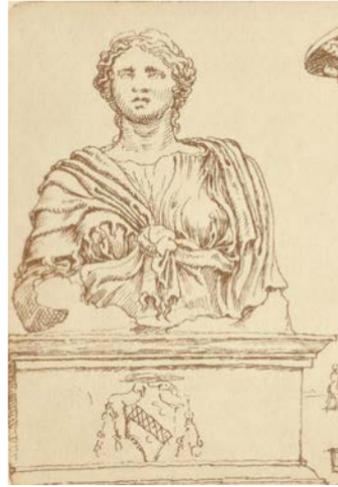


Abb. 6: Madama Lucretia, Zeichnung von Marten van Heemskerck. *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlin, 1913-1916, Bd. 1, Tafeln, fol. 37^r.

sen nicht nur auf Herrschaftsrepräsentation an Papst- und Kaiserhof, sondern führen auch zurück zu den sprechenden Statuen (Abb. 5). Die einzige weibliche unter den sechs sprechenden Statuen Roms, Madama Lucretia, liefert hierfür den Einstieg. Das Fragment einer antiken Kolossalstatue gelangte im ausgehenden 15. Jahrhundert nach Rom und steht seither unverändert in der Nähe der Basilica San Marco, am Fuss des Kapitoll. Ihre Bezeichnung verdankt sie Lucretia d'Alagno, der Geliebten Alfonsos V. von Aragon (1396-1458), des Königs von Neapel, die nach dem Tod des Herrschers nach Rom übersiedelt war. Nicht ganz so Gesprächig wie Pasquino und Marforio, galt das Fragment als Statue der Isis oder einer ihrer Priesterinnen und sollte aus dem Heiligtum der Göttin stammen, das 43 v. Chr. auf dem Marsfeld errichtet worden war. Von hier war sie – in Entsprechung zur Geschichte des Pasquino – von Kardinal Marco Barbò bei der Kirche seines Namenspatrons platziert und mit Wappen der Familie versehen worden. Die Statue war bereits im 16. Jahrhundert eine Sehenswürdigkeit, die ein so genauer Beobach-

ter wie Marten van Heemskerck in seinem römischen Skizzenbuch festhielt (Abb. 6). Somit sprach auch Madama Lucrezia mit der Stimme der Renaissance, wobei ihre Herkunft aus dem altägyptischen Kult Zauber und Magie zusätzlich steigerte und Athanasius Kircher zu ihrem ersten Interpreten machte.

Denn die Kirche von San Marco war nicht die einzige Stelle, an der sich Isis im 17. Jahrhundert zu Wort meldete. Kircher selbst verfügte ebenfalls über eine Isis-Statue, wenn auch über einen anderen Typus, nämlich eine sogenannte *Isis multimammaea* (Abb. 7-8). Die Göttin war Gegenstand ausführlicher Erläuterungen in Kirchers *Oedipus Aegyptiacus* und gehörte zu den Schauobjekten, die er in seinem Museum verwahrte und ausgewählten Besuchern zeigte. Anlässlich eines solchen Besuches ergab sich eine Situation, in der die Textur der kulturellen Gesten derart zwischen Herrschaftsrepräsentation und Wissenschaft oszillierte, dass die Grenzen sich zusehends auflösten.

Im Dezember 1655 hielt die berühmteste Konvertitin des 17. Jahrhunderts in Rom Einzug: Christina von Schweden. Nach ihrer Abdankung im Juni 1654 war sie im Dezember desselben Jahres in Brüssel vor Zeugen zum katholischen Glauben übergetreten. In der Innsbrucker Hofkirche folgte sechs Monate später die öffentliche Konversion zum Katholizismus; Lucas Holstenius, der Leiter der Vatikanischen Bibliothek, war eigens nach Innsbruck gereist, um im Namen von Papst Alexander VII. die Aufnahme der „reiligen Sünderin“ in den Schoss der katholischen Kirche zu zelebrieren.

Politisch war die Konversion der Tochter Gustav Adolfs, des Streiters für den neuen Glauben und Helden der protestantischen Seite im Dreißigjährigen Krieg, ein Triumph für die katholische Partei, am meisten jedoch für den Papst. Als *mediator pacis* hatte Agostino Chigi in Münster vergebens versucht, dem Papsttum nochmals zu einer bedeutenden politischen Rolle in Europa zu verhelfen; nun, im April 1655, wurde er als Alexander VII. zum Papst gewählt. Hatte Christina von Schweden in Münster noch die Gegenpartei vertreten und den „infamen Frieden“ mit ausgehandelt, kehrte sie nun gleichsam geläutert in den Schoss der Kirche zurück; einen glanzvolleren Auftakt hätte der Pontifikat Alexanders gar nicht nehmen können.¹⁴

¹⁴ Die Feierlichkeiten, die zu diesem Anlass ausgerichtet wurden, und die hohe Zahl politisch-symbolisch zu deutender Gesten, Zeichen und Verweise sind viel-



dem Mes-
 abb.ry. Alighi in Mag. de Bonchatti Benaldina Sudo. (Hrsg.). Almanachs V. Chigi
 (1509-1661) in: Papstentwürde in Rom 1600-1674, Bielefeld, 1980, S. 202-209; Kunst- und
 Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.). Barock im Vatikan.
 Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572-1676. Leipzig, 2005, S. 321.

Der Einzug in die Stadt fand am 23. Dezember 1655 statt und erfolgte durch die Porta del Popolo. Alexander hatte die Ausstattung des Stadttores Gianlorenzo Bernini übergetragen und zugleich eine persönlich verfasste Grussbotschaft an die Konvertitin und an alle, die ihr in ihrer inneren Umkehr noch folgen sollten, anbringen lassen. Auf der Piazza von Kardinälen in Empfang genommen, zog die Königin in feierlicher Prozession über die Engelsbrücke zum Vatikan, wo sie entgegen den zeremoniellen Gewohnheiten im Vatikanischen Palast residierte. Am zweiten Weihnachtstag spendete der Papst persönlich das Sakrament der Firmung und empfing Christina im komplett versammelten Konsistorium. Mehrfach liess er Gedenkmünzen prägen, auf denen das Ereignis erinnert wurde.¹⁵

In dem halben Jahr, das Christina in Rom verbrachte, nahm sie regen Anteil am gesellschaftlichen Leben. Der Besuch

von Sehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt gehörte ebenso dazu wie die Begegnungen mit Gelehrten, die am Papsthof und in den Kardinalshaushalten zahlreich vertreten waren und mit denen sich die gebildete Regentin über wissenschaftliche Fragen unterhielt. Zwei Mal besuchte sie auch das Kolleg der Jesuiten, die sie als Gelehrte schätzte und auf de-



Abb. 8: Isis multimammae. Athanasius Kircher. *Oedipus Aegyptiacus*. Rom, 1652-1654, Bd. 1, S. 190.

¹⁵ Filippo Bonnani. *Numismata Pontificum Romanorum Quae A Tempore Martini V Usque Ad Annum 1694 Vel Auctoritate Publica, Vel Privato Genio In Lucem Prodiere*. 2 Bde. Rom, 1699, Bd. 2, S. 641.

ren spirituellen Beistand sie schon seit längerer Zeit vertraute; zunächst am 16. und dann am 31. Januar 1656.

Beide Besuche waren von langer Hand geplant. Der erste diente vornehmlich der feierlichen Inszenierung ihrer Konversion, wozu im Kolleg eigens eine festliche Bühne aufgebaut sowie Impresen, Embleme und *tableaux vivants* zur Aufführung gebracht wurden. Der Besuch schrieb sich somit in das konfessionspolitische Triumphprogramm der Konversion ein. Ende Januar hingegen galt ihr Besuch dem *Musaeum celeberrimum* des Athanasius Kircher.¹⁶

Bei dieser Gelegenheit liess sie sich von Kircher Experimente vorführen und Apparate demonstrieren. Bereits im Oktober hatte sich Kircher an Holstenius gewandt und finanzielle Unterstützung hierfür erbeten: „[...] al fine di intrattene la Regina di Svezia con alcune della machine nella mia galleria.“¹⁷ Welche wunderbaren Experimente Kircher der Königin vorführte, ist nicht gesichert; zur konfessionspolitischen Programmatik ihres Romaufenthaltes und ihrem Interesse an Alchemie passte sicherlich besonders das Wunder der Pflanzenpalingenese, in dem eine Pflanze aus ihrer eigenen Asche erneut zu erblühen begann.¹⁸ In allegorischer Lesweise bezog sich das Experiment unübersehbar auf die Wiedergeburt des katholischen Glaubens und dessen erneute Blüte, die mit der Konversion der schwedischen Königin anzubrechen versprach.

Den Besuch der Regentin nutzte Kircher aber auch dazu, ihr zwei Proben seiner eigenen Gelehrsamkeit zu überreichen. Zum einen ein Manuskript mit Davidspsalmen, die er ins Arabische übertragen hatte; allegorisch verband Kircher die Psalmen nach alttestamentarischem Vorbild mit der Ankunft Christinas in Rom als der Errichtung eines Tempels der Weisheit. Als zweites Geschenk übergab er ihr ein Obeliskenmodell, das eine Inschrift trug.

16 Susanna Åkerman. *Queen Christina of Sweden and her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*. Leiden, 1991; Paula Findlen. „Un incontro con Kircher a Roma“. *Athanasius Kircher SJ. Il museo del mondo*. Hg. v. Eugenio Lo Sardo. Rom, 2001, S. 39-48, hier S. 44f.

17 Biblioteca Apostolica Vaticana. Ms. Barb. Lat. 6499, fol. 120 (Rom, 15. Oktober 1655).

18 Giorgio de Sepibus. *Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum*. Amsterdam, 1678, S. 45.

Magnae Christinae / Isidi Redivivae / Obeliscum hunc arcanis Veterum
Aegyptiorum / notis inscriptum / erigit, dicat, consecrat / A.K.S.J.¹⁹

Als wiedergeborene Isis vereinte Kircher in der Regentin das gesamte Repertoire an Konnotationen, das die ägyptische Mythologie dieser Gottheit zuschrieb und das er in seiner Forschung untersucht und beschrieben hatte. Entsprechend war Christina Göttin der Liebe und Königin des westlichen Himmels ebenso wie Meeresgöttin und mächtige Magierin, die alle Geheimnisse kannte und zukünftige Ereignisse voraussagte. Mit ihr wurde dem antiquarischen Wissen Kirchers gewissermassen Leben eingehaucht.

Kircher führte die wiedergeborene Isis-Christina in seinem Museum Kircherianum vor die Statue einer *Isis multimamma* und überreichte ihr das Model eines Obeliskens, das der Zeit nicht nur als Signatur arkaner Wissenschaft, sondern im Modus römischer Repräsentationskultur auch als Vollendung des katholischen Glaubens galt und somit zur Chiffre päpstlicher Herrschaft geworden war.

Nur zehn Jahre später sollte sich dieses Versprechen archäologisch gleichsam erfüllen. Bei Grabungen im Klostergarten von Santa Maria sopra Minerva, am Rande des ehemaligen Isis-Heiligtums auf dem Marsfeld, kamen drei Obeliskens zum Vorschein, von denen Kircher einen erneut in ein päpstliches Repräsentationsmonument integrierte und in dreifacher Perspektive deutete (Abb. 9).²⁰ Erstens als in der *prisca sapientia* und den *nota arcana* begründete Prophetie, die er und nur er zu entschlüsseln vermochte. Zweitens zeichenhaft als Triumph des katholischen Glaubens und schliesslich drittens als Apotheose des amtierenden Papstes, Alexanders VII. Chigi, dessen möglicherweise klandestines Grabmal Kircher in einer vielschichtigen Allegorese als *mons virtutis* mit dem aufgefundenen Obeliskens krönte, den er von der Figur des von Bernini entworfenen Elefanten tragen liess (Abb. 10).

Der Besuch Christinas im *Musaeum celeberrimum* des Athanasius Kircher zeigt möglicherweise den Höhepunkt an, den Kirchers Wissenschaft erreichen konnte. So dicht wie in diesem Moment vermochte er sein Wissen später wohl nie mehr zusammenzufügen. Im Bildteppich

19 „Der grossen Christina / der wiedergeborenen Isis / ist dieser Obelisk, der die geheimnisvollen Zeichen der alten Ägypter trägt, errichtet, gewidmet und geweiht von Athanasius Kircher, S.J.“ Ebd., S. 12.

20 Lanciani (Anm. 1), Bd. 5, S. 216.



Abb. 9: Obeliscus Aegyptiacus. Athanasius Kircher. *Obelisci Aegyptiaci Interpretatio*. Rom, 1666, S. 22.

des Triumphes des katholischen Glaubens, den der gelehrte Jesuit hier im Auftrag seines obersten Dienstherrn Papst Alexanders VII. geknüpft hatte, schienen die einzelnen Fäden allesamt erkennbar hindurch, ohne dass sich daraus ein Widerspruch ergeben hätte. Im Spannungsfeld zwischen dem Sammlungsraum seines Museums, den gedruckten Büchern, in denen er sein Wissen ausbreitete, und der städtischen Topographie, wo er ebendieses geheimnisvolle Wissen den Päpsten bereitwillig zu Repräsentationszwecken zur Verfügung stellte, erschuf Kircher für einen kurzen Moment einen wundervollen Wissensraum, der die Widersprüche zwischen den methodischen Innovationen einer ‚neuer Wissenschaft‘ und den Wissensbeständen der alten Autoritäten ebenso auszuhalten verstand wie die Abhängigkeiten seines Wissens von den Gunstbezeugungen wechselnder und wankelmütiger Patrons.

Die Vergänglichkeit dieses Moments dürfte Kircher bewusst gewesen sein, und er kämpfte dagegen an. Denn die Stimme seiner Isis sollte in seinem Museum niemals verstummen.

Hierzu betrieb er auch Studien und Experimente mit sprechenden Statuen. Dabei knüpfte er an Forschungen an, die bis in die Antike zurückreichten. Bewegung und mehr noch sprachlicher Ausdruck stehen in Platons Philosophie für die Beseelung des Lebens, und die Schriften des Heron von Alexandria zeigen, wie bereits im ersten vorchristlichen Jahrhundert sehr praktisch orientiert an Automaten gearbeitet wurde. In seiner



Abb. 10: Gianlorenzo Bernini. Elefantino. Athanasius Kircher. *Obelisci Aegyptiaci Interpretatio*. Rom, 1666, o.P.

Pneumatica wird beschrieben, wie Bewegung und Klang als Effekte von Luft- und Wasserdruck erzeugt werden können. So schildert Heron Apparate, die Vogelfigürchen singen lassen konnten und so die Illusion erweckten, diese seien tatsächlich lebendig.²¹ Die zahlreichen Geschichten über klingende und sprechende Figuren, Automaten und Maschinen oszillierten somit seit der Antike zwischen diesen beiden Polen: metaphysische Bestimmung des (menschlichen) Lebens und technische Herstellbarkeit oder Simulation desselben. Damit stecken in diesen Geschichten stets zwei Dinge gleichermassen: der Triumph der Wissenschaften und die Kritik an ihnen.²²

Von Gerbert von Aurillac (um 950-1003), dem späteren Papst Silvester II., ist überliefert, er habe eine sprechende Büste konstruiert, die mit „ja“ oder „nein“ antwortete, wenn man sich an sie wandte.²³ Diese wunderbare Erfindung basierte auf den Untersuchungen, die der gelehrte Benediktiner beim Bau von Orgeln angestellt hatte, insbesondere bei den Registern *vox humana*, *vox virginea* und *vox evangelica*. Hierfür liess er sich von antiker und arabischer Wissenschaft, mit der er während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Katalonien in Kontakt gekommen war, gleichermassen inspirieren. Die sprechende Büste des Gerbert von Aurillac wurde somit zu einem Signum eines in seiner Zeit herausragenden Wissenschaftlers und steht zugleich für die Ambivalenz dieser Rolle, denn sie trug ihm den zweifelhaften Ruf eines von Dämonen inspirierten Magiers ein.

21 Vgl. Heron von Alexandria. *Druckwerke und Automatentheater*. Hg. v. Wilhelm Schmidt. Leipzig, 1899, S. 217-221.

22 Eine Sammlung solcher Geschichten aus Antike und Mittelalter findet sich bei Reinhold Hammerstein. *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*. Bern, 1986.

23 Wilhelm von Malmesbury (1090-1143) ist der erste, der hiervon berichtet; bei Wilhelm wird auch erstmals ein Zusammenhang konstruiert zwischen Wissen, Magie und arabischen Wissensbeständen, denen Gerbert von Aurillac während seines nachweislichen Studienaufenthaltes in Spanien (Toledo oder Cordoba) begegnet war. Willelmi Malmesburiensis. „Gesta Regum Anglorum“. *Opera Omnia* (= Patrologia Latina, Bd. 179). Paris, 1855, S. 1137-1143; ders. *The History of the English Kings*. Übs. u. hg. Roger Aubrey Baskerville Mynors. Oxford, 1998, S. 278-284. Vgl. hierzu Eliza Marian Butler. *The Myth of the Magus*. Cambridge, 1948, S. 94-97; Frank Wittig. *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg, 1997, S. 26. Weitere Beispiele bei Thomas L. Hankins u. Robert J. Silverman. *Instruments and the Imagination*. Princeton, 1995, S. 178-220.

Von einem anderen Modernisierer mittelalterlicher Wissenschaften ist bezeichnenderweise eine ähnliche Geschichte überliefert. Albertus Magnus (um 1200-1280), dem Wegbereiter des Aristotelismus, war es nach dreissig-jähriger Arbeit gelungen, einen sprechenden Tonkopf zu konstruieren. Auf diesen grossen Gelehrten der Scholastik verwies auch Kircher, wenn er vom Wunder sprechender Statuen berichtete.²⁴ In der Folge von Albertus behauptete Kircher die Möglichkeit sprechender Statuen, auch wenn er nicht verschwie, dass kritische Stimmen dahinter immer schon Schwindel und Betrug vermutet hatten.²⁵ Doch Kircher entschärfte das Grundproblem, indem er die überlieferte Geschichte des sprechenden Kopfes des Albertus Magnus nicht zu Ende erzählte. Darin wird nämlich berichtet, dass es Albertus' wichtigster Schüler, Thomas von Aquin, war, der das geheimnisvolle Zauberkunstwerk zerschlagen hatte. Damit steigerte sich die Kritik an den Wissenschaften zur Frage von Orthodoxie. Thomas betrat das erzählte Geschehen nicht nur als Wissenschaftler, sondern als kirchliche Autorität in Wissenschaftsdingen, oder anders gesagt als gelehrter Heiliger und somit als derjenige, der die Verbindung von Wissenschaft und richtigem Glauben paradigmatisch verkörperte.²⁶ Kircher verwies zwar auf die Möglichkeit des Betruges und des Aberglaubens, doch unterschlug er die eigentliche Pointe der Geschichte. Während ihm Albertus Magnus als leuchtendes Vorbild eines christlichen Wissenschaftlers als Legitimationsfigur diente, verschwie er die eigentlich brisante Frage: Welches ist das richtige Verhältnis von Wissenschaft und christlichem Glauben? Eine Frage, die in der Legende mit der Zerschlagung der Wissenschaftsschöpfung durch Thomas unmissverständlich beantwortet wurde.²⁷

24 Athanasius Kircher. *Musurgia Universalis Sive Ars Magna Consoni Et Dissoni*. 2 Bde. Rom, 1650, Bd. 2, S. 305.

25 „Etliche haltens für möglich und natürlich, andere für unmöglich und unnatürlich [...]. Diese widersprechen diesem allem, seyen entweder sopposititia & fallaria machinamenta gewesen lauter Betriegerery oder der böse Feind müsse der Bauherr gewest seyn und sie moderirt haben ebener massen wie vorzeiten der leidige Satan durch der Heiden ihre Oracula und Götzenbilder geredt hat, vernehmlich und verständlich.“ Athanasius Kircher. *Philosophischer Extract und Auszug, aus Athanasii Kircheri Musurgia Universalis*. Übs. v. Andreas Hirsch. Schwäbisch Hall, 1662, S. 228.

26 Thomas wurde bereits 1323 heiliggesprochen, Albertus Magnus wurde zunächst 1622 selig und erst 1931 heiliggesprochen.

27 Dass die Geschichte noch lange in dieser Weise tradiert und auch verstanden wurde, zeigt eine Schrift des bayerischen Benediktiners Odilo Schreger aus dem Jahr 1755. „Der heil. Albertus Magnus ein überaus gelehrter Dominicaner, der auch im Jahr

Auch andere Autoren verbanden die sprechenden Statuen, die nicht nur in Kunstkammern, Museen und Sammlungen, sondern auch auf Bühnen und Jahrmärkten gezeigt wurden, mit der Erzählung um den gelehrten Dominikaner. Der Polyhistor und viel gelesene Erasmus Francisci beschreibt in seiner *Lustige[n] Schau-Bühne von allerhand Curiositäten* von 1663 nicht nur Statuen, die Augen und Mund bewegen und mittels verborgener Röhren scheinbar sprechen konnten, sondern benennt auch Schrecken und Verwunderung, die die Vorführung im Publikum auslösten; zudem erinnert er an die Furcht vor Teufelswerk und die heilsame Wirkung der Glaubensfestigung, wenn das Ganze als „kunstreiche List“ durchschaut wird und schliesslich auf die Wissenschaft des Albertus Magnus zurückgeführt werden kann.²⁸

In dieser Hinsicht übertraf Kircher seine Zeitgenossen; sein Verweis auf die Tradition einer Kunst und Wissenschaft der sprechenden Statuen beschränkte sich nicht auf Albertus Magnus. Vielmehr rückte er es in den Dunstkreis seiner Spezialdisziplin, für die er in der europäischen Gelehrtenrepublik berühmt war. Im *Oedipus Aegyptiacus* behandelt Kircher gleich an mehreren Stellen sprechende Statuen und verankert die Provenienz jenseits antiker und christlicher Wissenschaften im magisch-gelehrten Urwissen der ägyptischen Priesterklasse. Bei Kircher erscheinen die sprechenden Statuen somit nicht nur als Demonstrationen wunderbar und magisch, sondern auch in ihrer wissenschaftlichen Provenienz. Während er also mit der einen Hand in der *Phonurgia Nova* und in der *Musurgia Universalis* das Wunder sprechender Statuen auf die Ebene ihrer technischen Umsetzung runterbricht, so wie es zahlreiche seiner Zeitgenossen auch taten, versucht er mit der anderen im *Oedipus*

1260 Bischof von Regensburg ware, machte eine Statue eines Menschen, welche, wie ein rechter Mensch gar deutlich reden kunte. Als nun einstmals der heil. Thomas von Aquin in dieses Gemach gieng, und diese Statue reden hörte, erschracke er in Meynung, dass es ein Gespenst wäre, schlug mit einem Stab darauf und zerbrach es. Wie der heil. Thomas wieder aus dem Gemach zurück came, und ihn Albertus fragte, wie ihm die Statue gefallen? Sagte der heil. Thomas, dass er sie zerbrochen; da versetzte Albertus: Mein guter Freund! Du hast ein Werk zerbrochen, daran ich 30 Jahr gearbeitet habe.“ Odilo Schreger. *Zu nützlicher Zeit-Anwendung zusamm getragener Auszug der merckwürdigen Sachen*. Passau, 1755, S. 545.

28 Erasmus Finx. *Lustige Schau-Bühne von allerhand Curiositäten: darauf Viel nachdenckliche Sachen/ sonderbare Erfindungen/ merckwürdige Geschichte/ Sinn- und Lehrreiche Discursen/ auch zuweilen anmuthige Schertz-Reden und Erzehlungen fürgestellet werden*. Nürnberg, 1663, I, S. 184f.

Aegypticaus, den von zahlreichen Demonstrationen bekannten wunderbaren Effekt sprechender Statuen zugleich magisch zu überhöhen. An der Beschreibung seiner ‚Empfangsdame‘ im *Musaeum celeberrimum*, wie sie im illustrierten Katalog von Giorgio de Sepibus 1678 publiziert wurde, wird dies gleichsam als Entstehungsgeschichte der sprechenden Statue sichtbar.

Kircher hat in der Werkstatt seiner Kammer ein Röhre derart eingerichtet, dass die Pförtner ihn dadurch zur Tür rufen konnten, wenn es Geschäfte erforderlich machten, und sie sich so den Gang bis zu seiner Kammer sparen konnten; [...] damit hörte er ihre Worte so deutlich, als ob sie in seiner Kammer gesprochen würden, und antwortete in derselben Weise durch diese Röhre. [...] Später verlegte Kircher diese Röhre in sein Museum, führte sie dort in eine Statue, dass diese mit offenem Mund und mit beweglichen Augen zu sprechen schien, als ob sie lebendig wäre. Er nannte diese Statue sein delphisches Orakel, denn auch die antiken Priester in Ägypten und Griechenland benutzten genau diesen gestreichen Trick – Röhren in den Mäulern ihrer Götterstatuen zu platzieren –, um die Menschen zu täuschen, die bei den Orakeln Rat suchten, und die Abergläubigen so zur Spende reicher Gaben zu verleiten.²⁹

Der Verweis auf die Magie des Orakels – sei es dasjenige von Delphi, sei es ein altägyptisches – dient Kircher dazu, eine ambivalente Spannung herzustellen. Zum einen erscheint er ganz als Kritiker heidnischer Götzendienste, als christlicher Aufklärer *avant la lettre*, der den Irrtum falscher Religionen und den Schwindel betrügerischer Priester entlarvt. Zum anderen bewahrte er jedoch die Vorstellung, sich in der Erforschung der altägyptischen Kultur dennoch der *prisca sapientia* anzunähern. In dieser Kombination enthüllt und verschleiert Kircher zugleich.³⁰ Er entlarvt den heidnischen Götzdienst als Betrug und Täu-

²⁹ De Sepibus (Anm. 18), S. 60.

³⁰ Das gilt nicht nur für seine sprechende Statue. Die Effekte, die er in seinem Museum mit allerlei Gerätschaften und Maschinerien vorzuführen wusste und für die er weit über Rom hinaus bekannt war, dienten ihm dazu, staunendes Sehen zu evozieren, das untrennbar mit der höfischen Kultur des Barock verbunden war. Zugleich bezeugte er damit seine Gelehrsamkeit und sein Wissen. Wie eingangs bemerkt, stellten in der barocken Wissenskultur diese beiden Pole keinen Gegensatz dar, sondern bildeten vielmehr eine Einheit. Siehe dazu Paula Findlen. „Scientific Spectacle in Baroque Rome. Athanasius Kircher and the Roman College Museum“. *Roma Moderna e Contemporanea* 3 (1995), S. 625-665;

schung, tut dies jedoch, indem er diese Täuschung selbst vorführt und ihr somit auch ein Stück weit zu ihrem Recht verhilft; die Entzauberung bedient sich des Zaubers.³¹

Doch was heute als Paradox erscheinen mag, kam dem zeitgenössischen Wunsch nach Allegorisierung, Metaphorisierung, Überhöhung und Bedeutungssteigerung des Sichtbaren sowie der eigenen Wahrnehmung entgegen.

Die Belebung seines Wissens und die Vergegenwärtigung dieser Geheimnisse sah Athanasius Kircher am vollkommensten im *Musaeum Kircherianum* umgesetzt, so dass er behaupten konnte: „Wer mein Museum nicht gesehen hat, hat Rom nicht gesehen“.³² Zwischen höfischem Vergnügen und Gelehrsamkeit, zwischen moralischer Belehrung und Repräsentation, zwischen Technik und Buchwissen sowie zwischen Alchemie und Autopsie experimentierte, demonstrierte und inszenierte er in der Sammlung des Collegio Romano sein Wissen so erfolgreich, dass die Besucher meist mit grosser Bewunderung von den Führungen durch die Sammlung berichteten. So beschreibt etwa der Komponist und Schriftsteller Wolfgang Caspar Printz, der 1661 in Rom war, in seinem Roman *Phrynus Mitilenaeus* (1696) den Besuch eines Museums, der unverkennbar von der Begegnung mit Kircher und dessen Sammlung inspiriert ist. Den Auftakt macht die Begegnung mit der sprechenden Statue (siehe Abb. 8, S. 143).

Alle diese Raritäten, aber wollte ich für nichts achten, wenn ich nicht den unvergleichlichen Philosophum und Mathematicum Katharinum Ascherum und desselben wunderwürdiges Museum gesehen hätte. Als Herr Eumenes, den ich nebst einigen anderen begleitete, in das erwehnte Museum hinein trat, empfing ihn ein Bild oder Statua, mit einer kurtzen, doch schönen und artlichen Rede, welche uns alle erst erstaunend mach-

Lorraine Daston u. Katharine Park. *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*. New York, 1998.

- 31 Diese Problematik ist kein Spezifikum barocker Wissenskultur und sollte die Gelehrten mindestens bis zur Aufklärung beschäftigen. Für den Bereich „sprechende Maschinen“ siehe Joachim Gessinger. *Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850*. Berlin, 1994; Oliver Hochadel. „Aufklärung durch Täuschung. Die natürliche Magie im 18. Jahrhundert“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 27 (2004), S. 137-147.
- 32 Archivio Pontifica Università Gregoriana, APUG 560 (VI), fol. III (Rom, 23. Oktober 1671). Vgl. Findlen (Anm. 16), S. 41.

te, sintemal dieses Bild nicht nur die Augen verwendete, sondern auch im Reden den Mund nicht anders als ein lebendiger Mensch bewegte.³³

Wie so oft, lässt Kircher auch hier die Fäden in seinem Museum zusammenlaufen. Er verknüpft die platonische Idee beseelten Lebens mit altägyptischen Kultrationen, mittelalterlichen Legenden und modernem Experimentalwissen zu einer zauberhaften Präsentation vermeintlich umfassenden Wissens. Dabei schafft dieses gelehrt-kunstvolle Geflecht heterogener Wissensbestände einen Mehrwert. Es enthebt das Wissen als solches der religiösen Kritik, ja, Kircher weist seinem Wissen eine moraldidaktische Dimension zu, wenn er es in seiner Gesamtheit als Präfiguration des katholischen Glaubens stilisiert. Denn die sprechende Statue kündigt letztlich bei Kircher immer von dem Einen: dem Wunder der göttlichen Schöpfung und dem Weg sich dieser zu nähern: dem katholischen Glauben. In diesem Sinn ist Kircher modern und traditional in einem – eine Spannung, die Wissenschaft häufig auszuhalten hat.

33 Wolfgang Caspar Printz. *Phrynis Mitilenaeus, Oder Satyrischer Componist*. Dresden u. Leipzig, 1696, Tl. III, S. 93.

Tina Asmussen · Lucas Burkart · Hole Rößler

Theatrum Kircherianum

Wissenskulturen und Bücherwelten
im 17. Jahrhundert

unter redaktioneller Mitarbeit
von Frederik Furrer

2013

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Inhalt

Athanasius Kircher	
Ein (Anti-)Held der Wissenschaften und seine Bühnen	7
Weisheit und Wahrheit erheben ihre Stimme.	
Das Orakel des Athanasius Kircher und die sprechenden Statuen Roms ...	23
Römische Seilschaft	
Zum <i>reputation management</i> in der Gelehrtenkultur des 17. Jahrhunderts am Beispiel von Athanasius Kircher und James Alban Gibbes	49
Utopisches Wissen im Garten des Papstes	
Die hydraulische Orgel des Athanasius Kircher und der soziale Ort des Wissens	81
Schleier des Wissens	
Athanasius Kirchers Strategien der Sichtbarmachung in Stadt, Museum und Buch	113
Athanasius Kircher und das Theater.	
Materialien zur Erkundung eines ‚blinden Flecks‘	149
Ira Dei ex machina	
Athanasius Kirchers „Drachen“ als <i>boundary objects</i> frühneuzeitlicher Wissensfelder	189
Kircher und das Gürteltier	
Empirisches Wissen in der zoologischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit	227
Kaleidoskop Kircher	
Die Rezeption und Fabrikation des Universalgelehrten im 20. und 21. Jahrhundert	279
Dank	311
Abbildungsnachweis	313