



**BAND VII**

**THEORIEN  
DER  
LITERATUR**

GRUNDLAGEN & PERSPEKTIVEN

**Literatur und die anderen Künste**

narr  
ranck  
e atte  
mpto



Theorien der Literatur VII

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf



# Theorien der Literatur

Grundlagen & Perspektiven

Band VII: Literatur und die anderen Künste

Eine Ringvorlesung  
an der Universität Augsburg  
2015/2016

herausgegeben von  
Günter Butzer und Hubert Zapf

Titel: Schmuckbuchstabe aus Hans Sachs: (Das vierdt poetisch Buch) mancherley neue Stücke schöner gebundener Reimen. Nürnberg: Heußler, 1576; Oettingen-Wallersteinsche Sammlung der Universität Augsburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG · Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: [www.francke.de](http://www.francke.de)

E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Satz: pagina GmbH, Tübingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-5629-1

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
<i>Robert Bauernfeind</i>	
Stilisierte Krokodile. Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde .....	9
<i>Stephanie Wodianka</i>	
Paragone: Bestimmungen von Literatur im Wettstreit der Künste .....	35
<i>Christine Lubkoll</i>	
Symphonien. Instrumentalwerke als poetologische Modelle in Empfindsamkeit, Romantik und Moderne .....	57
<i>Hans Vilmar Geppert</i>	
Erzählte Bilder. Aporie der Kunst und ästhetische Innovation .....	75
<i>Johanna Hartmann</i>	
Drama als intermediales Genre .....	95
<i>Lothar van Laak</i>	
Literatur und Film: Friedrich Dürrenmatts <i>Der Besuch der alten Dame</i> .....	119
<i>Timo Müller</i>	
Hip-Hop und Literatur .....	127
<i>Stephanie Waldow</i>	
„Kleine Welten“ – Der Literatur-Comic. Einige Überlegungen zu Linie und Lyrik ..	143
<i>Adina Sorian</i>	
Lacansche Theorie in der aktuellen literatur- und filmwissenschaftlichen Praxis ...	167
<i>Bernd Oberdorfer</i>	
Religion und Fiktion .....	185
Die Beiträgerinnen und Beiträger .....	203





## Vorwort

Literaturtheorie ist in den letzten Jahrzehnten national und international zu einem der wichtigsten Bereiche der Literatur- und Kulturwissenschaften geworden. Ihr kommt eine grundlegende, kritisch-reflektierende und systematisch-orientierende Funktion für die gegenwärtige und künftige Lehre und Forschung zu. Literaturtheorie in dem Sinn, wie sie von den Autorinnen und Autoren dieses Bandes verstanden wird, ist nichts Abgehobenes oder nur Abstraktes, sondern stellt eine eigenständige, transdisziplinäre Form des Nachdenkens über Texte, kulturelle Prozesse, Symbolsysteme und Modelle menschlicher Selbstinterpretation dar. Sie ist daher in ihrer Bedeutung, wie die Literatur selbst, nicht auf den innerakademischen Bereich begrenzt, sondern potenziell von allgemeinerem Interesse. Das breite Spektrum von Fragen und Aufmerksamkeitsrichtungen, das sich mit ihr seit jeher verbunden hat und das sich im Repertoire klassischer Positionen von der Antike bis zur Moderne niederschlägt, hat sich im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert noch einmal entschieden erweitert durch neuere Ansätze, die sich im kritischen Dialog mit der Geschichte der Literaturtheorie herausgebildet haben und die mittlerweile zu wesentlichen Bezugspunkten eines zunehmend globalisierten literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurses geworden sind.

Im Blick auf diese Situation wurde die Reihe *Theorien der Literatur* konzipiert, in der bislang sechs Bände erschienen sind. Auch die Beiträge des nun vorliegenden siebten Bandes beziehen sich auf *beide* im Untertitel angesprochenen Seiten der literaturtheoretischen Debatte – auf ihre in lang zurückreichenden Reflexionsprozessen herausgebildeten *Grundlagen* und auf die in den vergangenen Jahrzehnten formulierten neuen *Perspektiven*, die oft unter Einbeziehung von Erkenntnissen anderer Disziplinen ästhetische Zeichenprozesse beleuchten und in ihren verschiedenen historischen, kulturellen, psychologischen und anthropologischen Dimensionen herausarbeiten. Diese beiden Pole markieren ohnehin keinen binären Gegensatz, denn einerseits bleiben auch die innovativen Ansätze der neueren Zeit noch im Gestus des radikalen Neuaufbruchs auf die Geschichte der Begriffs- und Diskursbildung angewiesen, die sich mit der kulturellen Evolution der Literatur und Literaturtheorie entwickelt hat. Und andererseits entfalten die klassischen Positionen im Rahmen neuer Fragestellungen und interdisziplinärer Impulse teilweise eine erstaunliche Aktualität, die sie als unverzichtbaren Bestandteil auch gegenwärtiger Orts- und Funktionsbestimmungen von Literaturtheorie erscheinen lässt.

Dieser Dialektik von Tradition und Innovation ist auch der vorliegende Band der Reihe treu geblieben. Er setzt jedoch insofern einen neuen Akzent, als er mit dem Thema „Literatur und die anderen Künste“ erstmals einen thematischen Schwerpunkt etabliert. Im Fokus steht dabei nicht die Beziehung der Literatur zu anderen Künsten im Allgemeinen, sondern zu konkreten Kunstformen. Der Band leistet damit einen Beitrag zur Erforschung der wechselseitigen Einflüsse zwischen den Künsten, die gegenwärtig intensiv unter dem Titel der InterArts Studies analysiert werden. Er versammelt Arbeiten, die die Bild-Text-Beziehungen in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Werken der Naturkunde, aber auch im modernen Comic behandeln, ebenso wie Studien, die die Konkurrenz der Künste in der Renaissance und ekphrastische Verfahren in der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts

untersuchen. In zwei Aufsätzen stehen die Rolle der Symphonik als Leitkunst für die Literatur der Romantik und der Moderne sowie die Relation von HipHop und Literatur im Zentrum. Ein Beitrag befasst sich mit der medialen Transposition eines literarischen Texts in unterschiedliche filmische Formate, ein weiterer thematisiert die Beziehung von Literatur und Film aus der Perspektive der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans. Die abschließenden Studien leuchten das intermediale Potenzial des Dramas aus und beschäftigen sich mit den interdiskursiven Bezügen von Literatur und Religion. Wie die vorherigen Bände der Reihe, sind auch die vorliegenden Beiträge aus einer Ringvorlesung hervorgegangen, die im Wintersemester 2015/16 und im Sommersemester 2016 an der Universität Augsburg stattfand. Zu den beteiligten Fächern gehören Kunstgeschichte und Filmwissenschaft, Anglistik und Amerikanistik, Germanistik und Romanistik sowie Theologie und Vergleichende Literaturwissenschaft.

Der herzliche Dank der Herausgeber gilt den Trägerinnen und Trägern sowie Tillmann Bub vom Francke Verlag für die ausgezeichnete Kooperation, insbesondere auch Claire Zander und Kathrin Windholz für ihr Engagement und die Sorgfalt, mit der sie das Manuskript für den Druck vorbereitet haben, sowie der Kurt-Bösch-Stiftung zugunsten der Universität Augsburg für die großzügige Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Es ist beabsichtigt, die Reihe sowohl als Vorlesung als auch in Publikationsform fortzusetzen.

Augsburg, im November 2017

Günter Butzer und Hubert Zapf

# Stilisierte Krokodile

## Bild und Text in der frühneuzeitlichen Naturkunde

Robert Bauernfeind

### 1. Visuelles Argumentationsmaterial

Text und Bild galten in der frühneuzeitlichen Naturkunde und insbesondere der Zoologie als gleichrangige Erkenntnismittel. Zum einen verdankte die Naturkunde des 16. und 17. Jahrhunderts einen wesentlichen Impuls der humanistischen Aufarbeitung antiker Schriften; dabei bildete etwa Plinius' *Historia Naturalis* einen zentralen Bezugspunkt der nachantiken Betrachtung der Natur. Zum anderen musste sich diese Revision an den Kenntnissen exotischer Tiere messen lassen, die zunächst die spanischen und portugiesischen, dann vor allem die niederländischen Seefahrer aus Amerika und Asien nach Europa brachten. Die Basis der frühneuzeitlichen Naturkunde bestand also in der Auswertung antiker Texte; für die Einordnung bislang unbekannter Arten boten hingegen Bilder eine primäre Orientierung. Ihr epistemologischer Wert erschließt sich daraus, dass die Protagonisten der Naturgeschichte – besonders prominent Konrad Gessner und Ulisse Aldrovandi – Künstler anstellten, die nach Bildvorlagen ebenso wie lebenden Tieren und Präparaten Darstellungen von hoher mimetischer Raffinesse anfertigten. Ein berühmtes Beispiel sind zwei Vipern, die Jacopo Ligozzi, Hofkünstler der Medici, für Aldrovandi gezeichnet hat. Indem Ligozzi die Schlangen als Trompe-l'oeil darstellte – die Tiere scheinen sich, ornamental in einander verschlungen, auf dem mit zwei Textblöcken beschriebenen Blatt zu winden –, verschärfte er die Suggestionskraft der Darstellung so weit, dass die Gefährlichkeit der Giftschlangen geradezu greifbar erscheint.<sup>1</sup>

Das argumentative Potential der Bilder versuchten die Autoren auch für ihre Publikationen zu nutzen. Konrad Gessner ordnete etwa die Einträge in seiner vierbändigen, ab 1551 erschienenen *Historia Animalium* um die Darstellung des jeweils beschriebenen Tiers an, wobei der Text das Bild durch Verweise einbezieht. Die für den Druck benutzten Holzschnitte erreichen selten die ästhetische Qualität der Zeichnungen; gleichwohl vermögen sie wesentliche Merkmale der Tiere zu veranschaulichen. Ein berühmtes Beispiel ist die Darstellung eines Paradiesvogels im dritten Band, das zugleich die methodischen Schwierigkeiten der Erfassung exotischer Fauna aufzeigt, die jeweils nur an raren Einzel-exemplaren vollzogen werden konnte. Als Vorlage scheint eine Zeichnung von Konrad Peutinger gedient zu haben, dem jedoch lediglich der Balg des Vogels vorgelegen war. Da diesem vermutlich bereits vor seinem Export nach Europa die Füße entfernt worden

---

1 Fischel, Angela: „Zeichnung und Naturbeobachtung. Naturgeschichte um 1600 am Beispiel von Aldrovandis Bildern“. *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Hgg. Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel. Berlin 2008. 212–223, hier: S. 213.

waren, entstand dort die Annahme, der Paradiesvogel habe keine Füße und verbringe sein gesamtes Leben im Flug.<sup>2</sup> Sie verfestigte sich so sehr, dass der Paradiesvogel bereits in Joachim Camerarius' ab 1592 erschienen *Symbola et Emblemata* zum Sinnbild für ein vergeistigtes Leben überhöht war.<sup>3</sup>

Bild und Text trugen somit gleichermaßen zu einer für die frühneuzeitliche Naturkunde bezeichnenden Ambivalenz bei: Einerseits tradierte die Rezeption der antiken Schriften auf Mythen und Legenden beruhende Informationen auch dann, wenn diese durch die eigene Anschauung falsifiziert waren, andererseits war auch die empirische Erfassung, mit der überkommene Annahmen kritisiert werden sollten, kaum gegen Fehldeutungen gefeit, da gerade im Falle exotischer Fauna oft nur einzelne Exemplare untersucht und keine überindividuellen Merkmale festgestellt werden konnten. Im Folgenden soll an einer Motivgeschichte des Krokodils vom 15. bis ins 18. Jahrhundert dargelegt werden, wie sich bestimmte Stereotype in der Darstellung der Tiere etablierten und tradiert wurden, und damit die frühneuzeitliche Ikonographie des Krokodils umrissen werden. Die These lautet, dass die Übernahme bestimmter Formeln aus dem Bereich der Hochkunst die naturhistorischen Illustrationen selbst dann noch stilisierte, wenn die Augenzeugenschaft der Autoren die entsprechenden Eindrücke bereits falsifizieren konnte.

## 2. Krokodile in der mittelalterlichen Naturdeutung

Den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet ein Blatt aus der *Peregrinatio in Sanctam Terram*, Bernhards von Breydenbach 1486 publiziertem Reisebericht über seine Pilgerfahrt nach Jerusalem. Der Holzschnitt zeigt in streumusterhafter Anordnung acht Tiere, die Bernhard und seine Gefährten auf ihrer Route über Ägypten gesehen haben wollen, darunter eine Giraffe und ein Einhorn sowie rechts oben ein Krokodil. Alle sind durch Inschriften bezeichnet, so auch das Krokodil als „Cocodrillus“.<sup>4</sup> Eine schwarze Linie rahmt das Bild, unter ihr versichert Bernhard die Betrachter der Wahrhaftigkeit der Darstellung: „Hec animalia sunt veraciter depicta sicut vidimus in terra sacra.“<sup>5</sup>

Schon die Darstellung des Krokodils lässt daran jedoch Zweifel aufkommen: Furchtbar gewunden erscheint das echsenähnliche Wesen mit dem langen, nach oben gereckten Hals, den übermäßig langen Gliedmaßen mit gekrümmten Krallen und besonders dem in Form einer 8 zweifach gerollten Schwanz.

Das Bild ist einer von sechsundzwanzig Holzschnitten, die der niederländische Künstler Erhard Reuwich, der Bernhard auf der Reise begleitet hatte, für die *Peregrinatio* angefertigt hat. Dass Bernhard und Reuwich nicht alle der dargestellten Tiere mit eigenen Augen gesehen haben können, versteht sich schon in Anbetracht des Einhorns. Die Beobachtung von Krokodilen erwähnt der Text hingegen bei der Schilderung einer Nilfahrt. Reuwich dürfte

2 *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts.* Ausstellungskatalog. Hg. Wilfried Seipel. Wien 2006, S. 89.

3 Vgl.: Joachim Camerarius d. J. *Symbola et emblemata tam moralia quam sacra. Die handschriftlichen Embleme von 1587.* Hgg. Wolfgang Harms und Gilbert Heß. Tübingen 2011, S. 466.

4 Diese Bezeichnung entspricht der Tradition mittelalterlicher Bestiarien, vgl. Timm, Frederike: *Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die Peregrinatio in terram sanctam (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift.* Stuttgart 2006, S. 234.

5 „Diese Tiere sind wirklichkeitsgetreu dargestellt, so wie wir sie im Heiligen Land gesehen haben“ (Übersetzung R.B.). Abgebildet in Timm, *Palästina-Pilgerbericht*, S. 556.

jedoch keine Gelegenheit gehabt haben, die Tiere detailliert zu studieren; eher scheint er sich bei der Darstellung an Vorlagen aus mittelalterlichen Bestiarien und Enzyklopädien orientiert zu haben.<sup>6</sup> Frederike Timm zufolge muss Reuwichs Augenzeugenschaft an der Vorprägung dieser Bild- und Texttradition relativiert werden.<sup>7</sup>

Im Gegensatz zu anderen von antiken Autoren beschriebenen Exoten wie Nashörnern, Nilpferden oder Haien war die Kenntnis von Krokodilen während des Mittelalters nämlich nicht verblasst. Bartholomäus Anglicus erwähnt Krokodile in *De proprietatibus rerum* ebenso wie Vinzenz von Beauvais im *Speculum maius*.<sup>8</sup> Noch älter ist die Beschreibung von Krokodilen im *Liber Monstrorum*, einer frühmittelalterlichen Abhandlung über die drei Arten von Monstren und Ungeheuern, die dem anonymen Verfasser am Schrecklichsten erscheinen, nämlich Wundermenschen, gefährliche Tiere sowie Drachen und Schlangen. Der mittlere Themenblock enthält einen Eintrag über Krokodile, demzufolge die am Nil heimischen Tiere sowohl am Ufer als auch im Wasser lebten, überwiegend dösten, aber vom Geruch von Menschenfleisch erregt werden könnten, auf das sie gierig seien.<sup>9</sup> Als deskriptive Auflistung bildet der *Liber Monstrorum* eine Ausnahme in der mittelalterlichen Tradition der Naturbetrachtung, die hauptsächlich von dem Bestreben geleitet war, in Naturphänomenen Gleichnisse geistlich-moralischer Maximen zu erkennen. Ihre berühmteste Ausformung ist bekanntlich der *Physiologus*, eine seit der Spätantike nachweisbare Sammlung von Tierbeschreibungen, die jeweils als Beispiele christlichen Verhaltens ausgelegt werden. Bis ins 13. Jahrhundert überliefert, beinhalten einige *Physiologus*-Handschriften auch Kapitel über Krokodile. Sie beschreiben das Krokodil als menschenfressendes Mischwesen aus Schlange und Löwe, das seine Opfer beim Verschlingen betrauert. Damit ist auf das Phänomen der sogenannten Krokodilstränen angespielt, denn tatsächlich sondern verschiedene Arten von Krokodilen während des Fressens ein Tränensekret ab; der *Physiologus* deutet dies als Heuchelei und vergleicht das Krokodil mit Mächtigen und Raffgierigen, die am Tag des Jüngsten Gerichts vor Gott ihre eigenen Missetaten beweinen, dann aber keine Gnade mehr finden, sondern zur Hölle fahren.<sup>10</sup> Diese Deutung übernahm noch Konrad von Megenberg in seinem 1348 bis 1350 entstandenen *Buch der Natur*, das als erste Naturkunde in deutscher Sprache zu den einflussreichsten Lehrbüchern des Mittelalters zählt.

Neben dieser moralisierenden Auslegung von Texten gab es im Mittelalter, wie Johannes Tripps aufzeigte, auch bildhafte Arrangements von Krokodilen. Krokodilhäute wurden aus Ägypten nach Europa exportiert, wo sie als Zeichen der Allmacht Gottes ins Bildprogramm gotischer Kirchenbauten integriert werden konnten; dies entspricht einer gängigen Gleichung von Krokodilen mit dem biblischen Leviathan (Hiob 40, 25–32). Krokodile konnten aber auch als Drachen gelten; ihre Häute wurden besonders dort in Kirchen aufgehängt, wo ein Drachenkampf zu den regionalen Heiligenlegenden gehörte. Bis heute erhalten blieb ein Präparat in der Kirche Santa Maria delle Grazie in Mantua, das dort um 1500 befestigt

6 Timm, *Palästina-Pilgerbericht*, S. 235.

7 Timm, *Palästina-Pilgerbericht*, S. 241.

8 Hünemörder, Christian: „Krokodil“. *Lexikon des Mittelalters*, Band V: Hiera-Mittel bis Lukanien. München/Zürich 1991, Sp. 1542.

9 Der Text lautet im Original: „In Nilo autem flumine ferunt esse corcodrillos, beluas non modicae staturae, quae ad solis aestum per litora se sternunt et humani generis sunt rapaces si quo excitati sibi vicinos persenserunt. Quae bestiae maxime in aquis et in oris litorum demorantur.“ Zitiert nach *Liber Monstrorum*. Hg. Moritz Haupt. Berlin 1863, S. 21.

10 Vgl. *Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik*. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Ursula Treu. Berlin 1981, S. 104f.

wurde. In Metz, wo der Hl. Klemens das Oberhaupt einer Drachenbrut gebannt haben soll und sich die Einwohner im Gegenzug zum christlichen Glauben bekannten, wurde das aus Teilen einer Krokodilhaut angefertigte Modell des Drachen nicht nur in der Kirche aufbewahrt, sondern auch bei Prozessionen getragen.<sup>11</sup> Der Drachenkampf bzw. -bann ist ein Topos mittelalterlicher Heiligenlegenden und verweist meist auf den Sieg des Christentums über das Heidentum.

Als Erhard Reuwich also ein krallenbewehrtes Ungetüm in Holz schnitt und als Krokodil bezeichnete, mögen ihn zwei Traditionen geleitet haben: Die moralisierende Deutung älterer Texte in der Tradition des *Physiologus*, zu der keine eigene Kenntnis der Tiere nötig war und in der das Krokodil zum Sinnbild schlechten Verhaltens geraten war, und die bildhafte Ausstellung manipulierter Krokodilpräparate, die den Leviathan, aber auch Drachen und den Satan selbst porträtieren konnten. Ob Bernhard von Breydenbach und seinem begleitenden Künstler überhaupt daran gelegen war, die vielleicht am Nil beobachteten Tiere zu dokumentieren, oder ob sie in der Erwähnung des allegorisch stark aufgeladenen Geschöpfes womöglich negative Reiseerlebnisse kompensieren wollten, sei dahingestellt. Reuwichs Holzschnitt beinhaltet jedenfalls die früheste druckgraphische Darstellung eines Krokodils in Europa und zählt damit zu den bedeutendsten Tierdarstellungen der Inkunabelzeit.

### 3. Chroniken und Flugblätter

Die Vorbildfunktion von Reuwichs Bildern wird etwa daran augenfällig, dass sein Krokodil noch in einer frühen deutschen Ausgabe von Sebastian Münsters *Cosmographia*, erschienen 1546 in Basel, als Illustration eines Abschnitts über Ägypten diente.<sup>12</sup> Diese folgte auf die zwei Jahre zuvor erschienene lateinische Erstausgabe, die bekanntlich zu den enzyklopädischen Hauptwerken der Renaissance zählt. Sie führt die von Hartman Schedel modernisierte Tradition der Weltchronik fort und beinhaltet einen auf sechs Bücher verteilten chronologisch-geographischen Überblick der Weltgeschichte vom biblischen Schöpfungsbericht bis zur Gegenwart. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Zentraleuropa; nur die beiden letzten Bücher behandeln Asien, Afrika und Amerika.

Tiere spielen in Münsters geographisch orientiertem Werk eine untergeordnete, in ihrer teils sensationellen Charakterisierung jedoch nicht zu unterschätzende Rolle. Im Bereich der vertrauten Länder Mitteleuropas gilt das Interesse an Tieren vornehmlich dem Nutzwert. Je weiter der Text jedoch von seinem Entstehungsort fortführt, desto mehr Betonung liegt auf dem Befremdlichen und Sensationellen der Fauna. Im Niemandsland jenseits der Überprüfbarkeit orientierte sich Münster an den Überlieferungen der antiken Literatur. Die Bücher über Asien und Afrika geben hinsichtlich der Fauna meist Plinius und Strabo wieder; die Mitteilungen über Amerika beschränken sich auf Auszüge aus den Briefen Amerigo Vespuccis.<sup>13</sup>

11 Tripps, Johannes: „Paul de Limbourg malt einen Drachen oder: getrocknete Krokodile und Lindwürmer im geistlichen Leben der Spätgotik“. *Engel, Teufel und Dämonen. Einblicke in die Geisterwelt des Mittelalters*. Hgg. Hubert Herkommer, Rainer Christoph Schwinges, Marie-Claude Schöpfer Pfaffen. Basel 2006. 131–139, hier S. 133f.

12 Münster, Sebastian: *Cosmographia*. Basel 1546, S. 653.

13 Vgl. McLean, Matthew: *The Cosmographia of Sebastian Münster. Describing the world in the Reformation*. Aldershot 2007. 264–267.

Dass Reuwichs kleines Scheusal in frühen Ausgaben der *Cosmographia* zu sehen ist, ist erstaunlich, hatte Münster doch mit Rudolf Manuel Deutsch einen namhaften Künstler für die Illustrationen seines Buchs engagiert, der für die Erstausgabe auch ein Krokodilbild angefertigt hat. Deutschs Bild dürfte die erste naturnahe Darstellung eines Krokodils in der Druckgraphik sein. Das Tier stolziert, das Maul halb geöffnet, in Seitenansicht von links nach rechts durch eine steinige Uferlandschaft, die links unten an ein fließendes Gewässer grenzt. Wesentliche Merkmale von Krokodilen, so die kegelförmigen, teils über den Kiefer ragenden Zähne, die fünf Finger mit Krallen an den Händen sowie die Nackenspalte, sind für eine Identifikation der Ordnung ausreichend wiedergegeben.<sup>14</sup> Gleichwohl weist die Darstellungen auch Unstimmigkeiten auf, insbesondere den zu klein geratenen Kopf, der wie ein entfleischter Schädel aussieht; womöglich hat sich Deutsch an einem Präparat in entsprechendem Zustand orientiert. Für ein Präparat als Vorlage spricht bei diesem Bild – ebenso wie bei den meisten folgenden – im Übrigen die für Krokodile ungewöhnliche Stellung der Extremitäten, da Krokodile meist mit seitlich abgewinkelten Extremitäten liegen, während eines ihrer seltenen Läufe hingegen schwierig zu beobachten sind.

Das Bild illustriert einen Textabschnitt über die antike ägyptische Stadt Arsinoe, den Münster hauptsächlich aus Strabons *Geographie* übernommen hat. Dort habe es einen Kult gegeben, bei dem ein als heilig geltendes Krokodil von Priestern mit Opferspeisen gefüttert worden sei. Es folgt ein Abriss über Verhalten und Merkmale der Tiere, der u. a. die Frage aufwirft, ob Krokodile eine Zunge haben oder nicht, auf das wundersame Wachstum der Tiere hinweist, die aus kleinen Eiern schlüpfen, und die Gefährlichkeit der Krokodile andeutet. Auch Münster erwähnt im Übrigen Krokodilstränen, deutet sie aber nicht moralisch, sondern bezeichnet sie als sprichwörtlich.<sup>15</sup>

Münsters Verzicht auf eine christlich-moralische Gleichung ist programmatisch für die *Cosmographia*: Zwar legitimierte auch Münster seine Studien mit der seit den mittelalterlichen Enzyklopädiën topischen Motivation, im Studium der Dinge die Weisheit Gottes zu entziffern.<sup>16</sup> Ihm war allerdings weniger an einem theologisch begründeten Weltbild und einer auf die Endzeit hinweisenden Historiographie gelegen; die *Cosmographia* profanisierete Wissen, wie Detlef Haberland ausführte, um der Gelehrtenwelt der Renaissance ein Handbuch der Staaten und sozialen Systeme, kulturhistorischen Entwicklungen und naturgeschichtlichen Besonderheiten bereitzustellen. Sie stellt damit einen „Paradigmenwechsel von größtem Ausmaß“ und gewissermaßen einen Endpunkt der Chroniktradition dar, an deren Stelle im 16. Jahrhundert bereits die Spezialisierung auf einzelne Bereiche der Naturkunde tritt.<sup>17</sup>

Für diese war auch der Rang der Bilder von zentraler Bedeutung. Bereits die mittelalterlichen Enzyklopädiën waren in illuminierten Prachtausgaben erschienen, doch erst die Druckgraphik hatte zu einer Verbreitung illustrierter Bücher jenseits der höchsten gesellschaftlichen Eliten geführt.<sup>18</sup> Entgegen einer im Mittelalter dominierenden Skepsis

14 Die Krallen sind dabei nicht ganz korrekt, denn nur die drei medianen Finger von Krokodilen weisen Krallen auf; bei Deutsch sind es vier.

15 Vgl. Münster, *Cosmographia*, S. 1137.

16 McLean, *Cosmographia*, S. 267.

17 Haberland, Detlef: „Die Kosmographie – Typologie und Medienstrategie“. *Cognition and the Book. Typologies of formal organisation of knowledge in the printed book of the early modern period*. Hg. Karl A. E. Enenkel. Leiden 2005. 125–160, hier S. 143.

18 Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München 1975, S. 48.







nach dem berühmten Rhinoceros von Albrecht Dürer in den Text einzufügen, scheint auf eine charakteristische Einstellung dieses Topos in der Frühen Neuzeit zu reagieren, der zufolge das Wirken der Natur bzw. der göttlichen Schöpfung in ihren ungewöhnlichen Ausformungen besonders deutlich zu erkennen sei; wie Lorraine Daston aufzeigte, bildete diese – mit „Neugierde“ unzureichend übersetzte – *curiositas* gleichsam den Nukleus der frühneuzeitlichen Epistemologie.<sup>21</sup>

Mit der technischen Reproduzierbarkeit der Druckgraphik setzte eine regelrechte Kaskade von naturkundlichen Darstellungen ein. Einzelne Bilder wie Dürers Rhinoceros wurden über Jahrhunderte kopiert und fanden selbst noch in Publikationen Verwendung, die sich mit dem Tier durchaus nicht befassen, sondern mit seinem hohen Wiedererkennungswert nur mehr eine generelle Exotik markieren.<sup>22</sup> Diese Entwicklung betraf die Wissenszirkulation in der Sphäre der Gelehrtenwelt ebenso wie im populären Bereich, wo einzelne Bilder in Flugschriften und Einblattdrucken verbreitet wurden.

Deutschs Krokodil etwa diente 1564 als Vorlage für eine Reihe von Flugblättern, die das Bild in diversen Variationen in einen neuen Kontext setzen.<sup>23</sup> Ein in Straßburg gedrucktes Exemplar zeigt das Bild in der charakteristischen Anordnung zeitgenössischer Flugblätter – das Bild wird also zwischen eine ausführliche, von Reizwörtern geprägte Überschrift und einen erläuternden Text gesetzt – doch bei der insgesamt erkennbaren Orientierung an der Vorlage irritiert auf dem Blatt der median nach oben gerollte Schwanz des Krokodils (Abb. 1); im Übrigen wurde die landschaftliche Einfassung auf einen Hügel reduziert. In der für Sensationsnachrichten typischen Betonung einer authentischen Darstellung des Unglaublichen verschärft die Überschrift den Appellcharakter des Layouts:<sup>24</sup> „Warhafftige Beschreibung eines grausamen erschrocklichen grossen Wurms / wölcher zu Lybia in Türckey / an der babylonischen Gräntzen wunderbarlicher weiß gefangen und umbbracht worden ist / der da in Latein Crocodili / und auff Teütsch Lindwurm genennet würt.“

Damit ist ein Teaser für die im Text anschließende Geschichte gesetzt, die denn auch eine Drachentötermär im Ambiente eines Orientalismus *avant la lettre* bietet. Sie beschreibt das furchtbare Treiben eines Krokodilpaars, das zwei Jahre lang Land und Menschen bei der Stadt „Libia“ terrorisiert habe. Auftritt dann ein Christ in türkischer Gefangenschaft, der sich vom Fang der Tiere seine Freiheit verspricht und sich, nachdem er die Hilfe Gottes erfleht hat, auf die Jagd macht. Er baut eine Falle, die List geht auf, Männchen und Weibchen fallen in die Grube, wo beide 30 Tage lang unter wildem Geschrei vegetieren; das Geschrei der Krokodile sei so schrecklich gewesen, dass es in der nahegelegenen Stadt eine Welle von Fehlgeburten ausgelöst habe. Der Held hingegen hat nun nicht nur seine Freiheit errungen,

21 Vgl. Daston, Lorraine: „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“. *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hg. Klaus Krüger. Göttingen 2002. 147–176.

22 Zur Rezeption von Dürers Rhinoceros siehe Clarke, T.H.: *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs 1515–1799*. London, New York 1986. Zur Modifikation naturkundlichen Bildmaterials siehe Fischel, Angela: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin 2009.

23 Vgl. *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel; Teil 1. Ethica, Physica*. Hg. Wolfgang Harms. Tübingen 1985. 488–492. Ingrid Faust versammelte insgesamt fünf Flugblätter mit Varianten des Krokodils, vgl. Faust, Ingrid: *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800. Band I: Wirbellose, Reptilien, Fische*. Stuttgart 1998. 146–155.

24 Harms, Wolfgang: „Historische Kontextualisierungen des illustrierten Flugblatts“. *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen, Wirkungen, Kontexte*. Hgg. Wolfgang Harms und Michael Schilling. Stuttgart 2008. 21–62, insbesondere S. 24f.

sondern wird gefeiert und belohnt. Abschließend wird die Hilfe des allmächtigen Gottes gepriesen und der Text nimmt eine Wendung: Der Verfasser gibt in der ersten Person an, er selbst habe „in Libia“ seinem Helden eines der Krokodile abgekauft und wolle nun die Kenntnis der Geschichte einer breiten Öffentlichkeit nicht vorenthalten.

Das einzig erhaltene Exemplar dieses Flugblatts beinhaltet eine handschriftliche Notiz: „Vidi Rostochij, war achzehen II Schuh lang. Hat 66 Zenen“. Wolfgang Harms vermutete wegen dieser Eintragung sowie des reißerischen Texts, dass das Flugblatt als Souvenir eines fahrenden Schaustellers angefertigt wurde, der ein Krokodilpräparat im deutschsprachigen Raum vorführte.<sup>25</sup> Das Präparat könnte Ingrid Faust zufolge stark manipuliert worden sein und so als Orientierung für den Holzschneider gedient haben, das Tier mit gerolltem Schwanz darzustellen.<sup>26</sup>

Bild und Text des Flugblatts tragen somit dazu bei, Kenntnisse über Krokodile neuerlich zu verunklären. Zur Hochzeit der sogenannten Türkengefahr – nach der ersten Belagerung Wiens 1529 – scheint der Text nicht zufällig eine Drachentötung durch eine christlichen Helden im osmanischen Raum zu beschreiben und damit eine etablierte Erzählform des Kampfs gegen das Heidentum zu aktivieren, zumal die Überschrift mit der Übersetzung von Krokodil als Lindwurm deutlich die mittelalterliche Gleichung von Krokodilen und Drachen aufleben lässt; bereits Münster hatte jedoch zwischen beiden unterschieden.<sup>27</sup> Dem Text des Flugblatts entspricht die bildliche Verzerrung des Krokodils durch den gerollten Schwanz, der Deutschs Bild mit jenem Reuwichs zu verbinden scheint.

#### 4. Kunsttheorie und Ikonographie

Dieses Bilddetail kann als Pathosformel der Drachendarstellung gelten. Mehrfach gewundene oder gerollte Schwänze sind bereits auf Tierdarstellungen antiker Sarkophage zu sehen; lückenlos zieren sie dann die Darstellung von Drachen, Basilisken und Meeresungeheuern bis weit in die Frühe Neuzeit. Als prominente Beispiele seien nur der Drache auf Paolo Uccellos Darstellung des Heiligen Georg von 1470 oder jener auf Raffaels Heiliger Margarete erwähnt. In der Bildpraxis, Drachen als Mischwesen aus Merkmalen verschiedener, potentiell für den Menschen gefährlicher Tiere zu gestalten, verweist der Schlangenschwanz nicht nur auf die in der Genesis begründete negative Assoziation der Schlange.<sup>28</sup> Insbesondere in der Spätrenaissance, als sich gewundene Bewegungen als stilistisches Prinzip etablierten, geriet die Schlangenform, die *Figura serpentina*, in den Fokus der Kunsttheorie. Bereits Leonardo da Vinci hat in seinen Tierstudien über diese Windungen als ein motorisches Prinzip der Tierwelt nachgedacht; auf einem Studienblatt, das mehrere Federskizzen von Drachenkämpfen zeigt, notierte er: „Die schlangenartige Bewegung ist die vorrangigste Bewegung bei Tieren und ist zweifach, denn die erste erfolgt längs, die zweite der Quere nach.“<sup>29</sup> Und 1584 empfahl Giovanni Paolo Lomazzo bekannt-

25 Harms, *Deutsche illustrierte Flugblätter*, S. 488.

26 Faust, *Zoologische Einblattdrucke*, S. 146.

27 Münster deutet Drachen, einer Passage bei Plinius folgend, als Würgeschlangen.

28 Zur Darstellung von Drachen siehe jüngst Deckers, Regina: „Der Drache in Mythologie und Kunst“. *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*. Ausstellungskatalog. Hg. Peggy Große. Nürnberg 2015, 60–85.

29 Zitiert nach Clayton, Martin: „Alle Werke der Natur, welche die Welt zieren“. Leonardo da Vinci“. *Wunderbare seltene Dinge. Die Darstellung der Natur im Zeitalter der Entdeckungen*. Hg. David Attenborough. München 2008. 38–71, hier S. 65.

lich die Schlangenwindung in seinem *Trattatto dell'arte della pittura* als eine Grundlage des Gestaltideals, wofür er als Zeugen immerhin Michelangelo aufrief; für Lomazzo war die Anwendung der Schlangenlinie nichts weniger als „das ganze Geheimnis der Malerei.“<sup>30</sup>

War die formale Betonung der Schlangenbewegung im 16. Jahrhundert also von der Kunsttheorie verbürgt, erklären Quellen der selben Zeit auch den besonderen Gehalt des Schlangenschwanzes als Symbol für List und Tücke. So zeigt eine Allegorie des Irrglaubens von Antonius Eisenhoit die personifizierte Häresie als schön gewachsenen Frauenakt, der jedoch mit Hirschhufen und Eselsohren sowie den Köpfen eines Drachens und eines Stiers zum Mischwesen mutiert. Neben Bibel, Rosenkranz und Geldbeutel ist ihr ein Mantichor als Begleittier zur Seite gestellt. Von besonderem Interesse ist jedoch der lange Schlangenschwanz, der der Häresie aus dem Steißbein wächst und, zu zwei Rollen gewunden, im rechten Vordergrund in Form einer Pfeilspitze ausläuft. Eine Beischrift erläutert die Bedeutung der einzelnen Motive. Drachenkopf und Stierkopf stünden demnach für Irrlehre und Wildheit, Bibel und Rosenkranz für den erlogenen Gottesnamen und Scheinheiligkeit, der Geldbeutel für Gier. Der Schlangenschwanz schließlich verdeutliche Hinterhalt: „Cauda serpent insidias.“<sup>31</sup>

Der gerollte Krokodilschwanz auf dem Straßburger Flugblatt mag nur ein Beispiel für die Verzerrung naturkundlichen Wissens auf der populären Ebene des 16. Jahrhunderts sein; tatsächlich folgte auf ihn eine in Antwerpen angefertigte Kopie, auf der das Krokodil jedoch aus einem Gewässer steigt, sodass der Schwanz nicht zu sehen ist. Damit ist nicht nur die offenbar auch von Zeitgenossen für unwahrscheinlich befundene Darstellung eliminiert, sondern zugleich auf die amphibische Lebensweise von Krokodilen hingewiesen. Der Text auf dem Antwerpener Flugblatt beinhaltet denn auch nicht die Geschichte des Drachentöters, sondern eine niederländische Übersetzung des entsprechenden Abschnitts aus Münsters *Cosmographia*.<sup>32</sup> Doch obwohl dieses Flugblatt belegt, dass im 16. Jahrhundert durchaus an der Darstellung von Krokodilen mit gerollten und gewundenen Schwänzen gezweifelt wurde, hielt diese sich, konsolidiert von Kunsttheorie und Symbolenken, mit erstaunlicher Beharrlichkeit.

## 5. Gessner, Ligozzi und Camerarius

Ihrer Wirkung vermochte sich offenbar auch Konrad Gessner nicht zu entziehen, der den Eintrag über Krokodile in seinem *Thierbuch* mit zwei Holzschnitten illustrieren ließ, deren größerer ein Nilkrokodil mit einem wenn nicht gerollten, so doch S-förmig nach oben geschwellten Schwanz zeigt. Die Darstellung widerspricht zunächst Gessners Beschreibung der Tiere, die nach einem Überblick über die Nomenklatur in den europäischen Sprachen hauptsächlich antike Kenntnisse über äußere Merkmale, Verhalten, Verbreitung und Fortpflanzung auflistet, um anschließend auch Besonderheiten wie die Nutzbarkeit von Krokodilen in Küche und Pharmazie zu nennen. Unter den Merkmalen betont Gessner insbesondere die harte Panzerung der Krokodile mit Schuppen, die sie annähernd unverletzbar

30 Zitiert nach Maurer, Emil: *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München 2001, S. 21.

31 *Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600*. Ausstellungskatalog. Hg. Christoph Stiegemann. Mainz 2003, S. 178.

32 Vgl. Faust, *Zoologische Flugblätter*, S. 152.

mache und auch den Schwanz überziehe. In der Kompilation aller verfügbaren Quellen bleiben Gessners Ausführungen selten ohne innere Widersprüche, und so bietet auch sein Kapitel über Krokodile einige Ungereimtheiten, denn auf die Beschreibung des Krokodils als panzerstarreres Geschöpf folgt eine Szene, in der es ebenso grausam wie agil erscheint:

Aber wann die vom Hunger wütend werden/sollen sie sich so grausam erzeigen/daß sie mit einem Schlag ihres Schwanzes auch die allerstärksten darnieder schlagen/und sie so dann im Grimm auffressen.<sup>33</sup>

Auch wenn dieser Passus nicht behauptet, dass Krokodile ihre Schwänze wie auf den Bildern recken und rollen könnten, gibt er einen vagen Hinweis auf die mögliche Verbreitung entsprechender Vorstellungen; sie mag von den zeitgenössischen Bildern angeregt gewesen sein.

Zu den spektakulärsten Krokodildarstellungen dieser Zeit zählt ein Aquarell aus dem Besitz Erzherzog Ferdinands II.<sup>34</sup> Das heute Jacopo Ligozzi zugeschriebene Blatt zeigt ein Krokodil in Seitenansicht vor einer Flusslandschaft. Die Merkmale des Krokodils sind naturnah erfasst, insbesondere die Zähne, die Nackenspalte sowie die mit Schwimmhäuten verbundenen Zehen des hinteren Beinpaars. Allerdings ist der Körper des Tiers caudal nach oben gerichtet; aus der Bewegung ergibt sich ein Schwung, in dem der Schwanz in anatomisch unmöglicher Enge nach vorne gebogen ist. Zwei Details scheinen das Tier in einen erzählerischen Zusammenhang zu setzen: In Hintergrund der Landschaft befindet sich eine antikisierend gestaltete Stadtansicht, den linken Vordergrund schließt hingegen ein Haufen menschlicher Knochen ab, darunter ein Schädel und eine Hand.

Das Bild zählte zu einem Konvolut von 100 Blättern, die Ferdinand II. bei Ligozzi in Auftrag gegeben zu haben scheint.<sup>35</sup> Sie zeigen überwiegend adriatische Meeresfauna; die Tiere sind überwiegend in Seitenansicht vor neutralem Hintergrund oder allenfalls auf der Andeutung eines Sandstrandes angeordnet sind. Nur eine kleine Gruppe des Codex weist eine umfangreichere landschaftliche Einfassung auf. Wie die Zeichnungen, die Ligozzi für Aldrovandi geschaffen hat, belegt auch diese Sammlung den erkenntnistheoretischen Wert der Bilder, deren Informationsgehalt allein aus Ligozzis präziser Erfassung entsteht.<sup>36</sup>

Das Krokodilblatt nimmt einen hybriden Status ein, da nicht die Konzentration auf das Tier, sondern die landschaftliche Kontextualisierung es charakterisiert. Christina Weiler meint in den Knochen im Vordergrund die ikonographische Andeutung einer Seelenwanderung zu erkennen, bei der das Krokodil eine Reinkarnation des verstorbenen Menschen darstelle.<sup>37</sup> Eher scheint der Knochenhaufen jedoch auf das Potential des Tiers hinzuweisen, Menschen zu fressen; vergleichbare Fraßattribute finden sich auf zahlreichen Darstellungen

33 *Gesnerus redivivus auctus & emendatus, oder: Allgemeines Thier-Buch. Eigentliche und lebendige Abbildung aller vierfüßigen, so wohl zahmer als wilder Thieren, welche in allen vier Theilen der Welt zu finden.* Hg. Conrad Forer. Frankfurt am Main 1669, S. 376.

34 Abgebildet in Weiler, Christina: „Wie das Mittelmeer nach Innsbruck kam“. *Von Fischen, Vögeln und Reptilien. Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen.* Ausstellungskatalog. Hg. Christina Weiler. Wien 2011.18–39, hier S. 34.

35 Heute zusammengefasst als Cod. Ser. n. 2669 in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

36 Im Vergleich zu typischen Zeichnungen Ligozzis aus der Sammlung Aldrovandis scheint die Zuschreibung des Krokodilblatts an ihn aus stilistisch-technischen Gründen fragwürdig.

37 Weiler, *Mittelmeer*, S. 35.

von Raubtieren im 16. Jahrhundert.<sup>38</sup> Die Ruinenkompartimente im Hintergrund mögen hingegen, wie Weiler schreibt, in einem gängigen ikonographischen Sinn auf das Wiederaufleben der Antike und nicht zuletzt die damit verbundene Neubewertung auch der antiken Naturkunde verweisen;<sup>39</sup> die auffälligen Obelisken dürften allerdings auch als Verweise auf Ägypten als Verbreitungsgebiet von Krokodilen zu verstehen sein.<sup>40</sup> Selbst im Kontext einer zoologischen Bildersammlung hat jedenfalls die Anatomie der Krokodile den Künstlern Schwierigkeiten bereitet. Auch hier deutet die übermäßige Biegung des Hinterleibs auf die gängige Verzerrung der Darstellung.

Die Naturgeschichten Gessners und Aldrovandis hatten ab dem späten 16. Jahrhundert Kompendien bereitgestellt, die über eine rein naturkundliche Erfassung der Arten hinausgingen; gerade die kulturgeschichtlichen Erweiterungen um Sprichwörter und Symbolwert speisten Material in den frühneuzeitlichen Naturdiskurs ein, das in Allegorien umgesetzt wurde.<sup>41</sup>

Exemplarisch sind die bereits erwähnten *Symbola et Emblemata* von Joachim Camerarius, eine vierteilige Reihe von Emblembüchern, die ausschließlich Naturmotive beinhalten. Die einzelnen Bücher sind, da sie je einhundert Embleme beinhalten, als Zenturien bezeichnet; das erste behandelt Pflanzen, die drei übrigen die Tiere der Erde, des Himmels und des Wassers. Als bestechende Leistung dieser Bücher wird heute die Exaktheit zahlreicher Pflanzendarstellungen gewürdigt; als Arzt und Botaniker war Camerarius das Studium in einem eigenen Kräutergarten möglich; überdies bezog er Informationen aus der Korrespondenz mit Gelehrten wie Aldrovandi, Francesco Calzolari und Carolus Clusius.<sup>42</sup>

Trotz dieser empirischen und um Aktualität bemühten Methoden zeigen die *Symbola et Emblemata* das Fortleben der mittelalterlichen Allegorese unter neuen Gesichtspunkten auf, denn der ordnende Gedanke des Werks besteht in der Suche nach dem verschlüsselten Sinn hinter der sichtbaren Erscheinung der Natur. Dieser ist jedoch nicht theologisch orientiert, sondern ethisch, denn der Körper und seine Triebe erscheinen als Herausforderung, der nur durch eine kontemplative Lebensweise zu begegnen sei.<sup>43</sup>

38 Erwähnt seien hier nur der Vielfraß auf Olaus Magnus' *Carta Marina* sowie die Darstellung afrikanischem Monster mit acht Beinpaaren auf einem zeitgenössischen Flugblatt, vgl. Faust, Ingrid: *Zoologische Flugblätter und Einblattdrucke vor 1800. Band V: Nashörner, Tapire, Pferdeartige. Sammelblätter, Monster*. Stuttgart 2003, S. 226.

39 Weiler, *Mittelmeer*, S. 35 ff.

40 Bekanntlich stammen die berühmten Obelisken Roms aus Ägypten; mehr oder minder phantastisch gestaltete Obelisken gehören zudem zu den gängigen Afrika-Attributen der Erdteil-Ikonographie, siehe unten.

41 Der vollständige Titel von Gessners *Thierbuch* von 1669 verdeutlicht diesen Zusammenhang durch die Nennung aller möglichen Interessenten, für die das Werk von Nutzen sein sollte: *Thierbuch. Das ist ein kurze beschreybung aller vier füssigen Thieren/so auff der erden und in wassern wonend/sampt irer waren conterfactor: alles zu nutz und gutem allen liebhabern der künsten/Arzten/Malern/Bildschnitzern/Weydleüten und Köchen/gestellt. Erstlich durch den hoch=geleerten herren D. Cünrat Gefßner in Latin beschriben/ yetzunder aber durch D. Cünrat Forer zu mererem nutz aller mengklichem in das Teütsch gebracht/ und in ein kurze komliche ordnung gezogen.*

42 Harms, Wolfgang und Ulla-Britta Kuechen: *Joachim Camerarius. Symbola et Emblemata*. *Naturalis historia Bibliae*. Schriften zur biblischen Naturkunde des 16.–18. Jahrhunderts Band 2/1, 2/2. Graz 1986, S. 16 f.

43 Vgl. Papy, Jan: „Joachim Camerarius' *Symbolorum & Emblematum Centuria Quator*. From natural sciences to moral contemplation“. *Mundus emblematicus*. Hg. Karl A.E. Enenkel und Arnaud S.Q. Visser. Turnhout 2003. 201–234, hier S. 215.