

Lisa Schmerbach

## WUNDERSAME TIERGEFÄSSE. AFRIKANISCHE MIRABILIA IN KUNSTKAMMERN DER RENAISSANCE

Während der Renaissance entstanden in Europa, insbesondere im deutschsprachigen Raum, zahlreiche Kunst- und Wunderkammern, die meist durch Fürsten oder wohlhabende Bürger eingerichtet wurden. Kaiser Ferdinand I. und sein Enkel Ferdinand II. von Tirol sowie Kaiser Rudolf II. gründeten einige der bis heute bedeutsamsten Kunstkammern, um ihre mit der Zeit immer umfangreicher werdenden Sammlungen zu beherbergen. Die hier gesammelten Kunstobjekte gehörten den Kategorien der *exotica*, *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* und *mirabilia* an – und oft konnte ein Kunstobjekt sogar mehreren dieser Kategorien zugeordnet werden. In diesem Aufsatz soll vor allem der Aspekt der *mirabilia*, sprich: den Artefakten, die etwas Wundersames an sich haben, im Fokus stehen.

Nicht selten wurden denjenigen Kunstobjekten wundersame Wirkungen zugesprochen, die aus exotischen Tiermaterialien gefertigt und mit symbolischen Tierfiguren versehen waren. Während der Renaissance hatten viele der begehrtesten und kostbarsten tierischen Materialien ihren Ursprung in Afrika. Aber auch Kunstobjekte, die vor Ort in Afrika unter dem Einfluss regionaler Traditionen entstanden sind, wurden in europäischen Kunstkammern gesammelt. So entstanden etwa in Folge der ersten Begegnungen zwischen den Portugiesen, welche die Westküste Afrikas erkundeten, und den Einheimischen im Gebiet des heutigen Sierra Leone, der sog. *Sapi*-Kultur, kostbare Elfenbeinschnitzereien. Hierzu zählten unter anderem Salzgefäße, von denen eines im Verlauf dieses Aufsatzes hinsichtlich seines Materials sowie seiner Tiersymbolik näher untersucht werden soll. Des Weiteren sollen im Vergleich hierzu ein Straußeneipokal und ein Ungeheurmaulpokal aus Rhinozeroshorn exemplarisch analysiert werden. Allen besagten Prunkgefäßen – die aus ‚exotischen‘, afrikanischen Materialien gefertigt sind und sich einst in frühneuzeitlichen Kunstkammern befanden, wurden wundersame Wirkungen im Sinne der *mirabilia* nachgesagt, die es hier ebenso zu erläutern gilt.

## WESTAFRIKAS ERSTE BEGEGNUNGEN MIT EUROPA

Im Verlauf des Mittelalters gab es innerhalb Europas keinen wesentlichen Wissenszuwachs in Bezug auf Afrika. Arabische Reisende hingegen dokumentierten in ihren Chroniken sehr sorgfältig, was sie auf ihren Exkursionen nach Ghana, Mali und in das Songhaireich sahen und erfuhren.<sup>1</sup> Dies geschah lange bevor die Europäer nach Subsahara-Afrika kamen. 1339 taucht erstmalig der Name Mali auf der Landkarte des Angelino Dulcert von Mallorca auf, die zur Grundlage wurde für den einflussreichen Katalanischen Weltatlas von circa 1375.<sup>2</sup> Insbesondere die Portugiesen spielten unter der Führung von Prinz Heinrich von Avis (1394–1460) – später auch als Heinrich der Seefahrer bekannt – eine erhebliche Rolle bei der Erkundung von Afrikas Küsten.<sup>3</sup> Entscheidend für die portugiesische Expansion war ihre Entwicklung neuer Methoden und Verfahren der astronomischen Beobachtung, ihre Konzeption neuer Landkarten sowie ihre Herstellung besonderer Ausrüstung, Waffen und einer neuartigen Form des Segelschiffs namens *Caravela*. Ab dem Jahr 1455 verließen immer mehr Segelschiffe die Häfen Portugals, um neue Küstenregionen des afrikanischen Kontinents zu erschließen. Infolgedessen bereisten die Portugiesen 1460 erstmals die Region des heutigen Sierra Leone, 1471 die Küste Ghanas – welche sie aufgrund wertvoller Edelmetallvorkommen die ‚Goldküste‘ nannten – befuhren 1482 die Mündung des Flusses Kongo und erreichten 1486 schließlich den Benin. Insbesondere die Ankunft der Portugiesen und König João II. (1455–1495) im Kongo sorgte vor Ort für positive Verwunderung, da sie von den Afrikaner\*innen aus verschiedenen Gründen zunächst für ihre verstorbenen Ahnen und somit für Untote gehalten wurden.<sup>4</sup> So schreibt der Kunsthistoriker Mario Pereira:

„A variety of factors, such as the great distance between Portugal and the Kongo, the white color of the Portuguese, the fact that they traveled on the water, spoke strange languages, possessed lethal military technologies, brought great riches and promised additional material wealth, and, through Christianity, pledged spiritual well-being and harmony, induced the Congolese to perceive the Portuguese as belonging to the land of the dead.“<sup>5</sup>

In der Folge war der Einfluss auf Westafrika durch den Kontakt mit Europa und umgekehrt seit spätestens 1472 deutlich spürbar. Unter anderem wurde den portugiesischen Händlern durch die Nutzung lokaler Häfen direkter Zugang zum Inland Afrikas gewährt, womit sie Zugriff auf viele der afrikanischen Reichtümer erhielten. Dies war für den Handel zwischen Afrika und Europa von hoher Relevanz sowie großem Nutzen, da die inländischen Handelsrouten zuvor von arabischen Karawanenhändlern dominiert und kontrolliert worden waren. Laut Suzanne Preston Blier florierte die Kunst der Region südlich der Sahara besonders während der zweiten Hälfte des 15. sowie der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts infolge dieses Kulturkontakts,

weshalb es besonders lohnenswert sei, Kunstobjekte aus der Zeit um 1492 zu untersuchen.<sup>6</sup> Darüber hinaus existierten neben den europäisch beeinflussten Werken auch indigene kunsthandwerkliche Traditionen, wobei afrikanische Elfenbeinschnitzereien aus europäischer Sicht zu den wertvollsten Kunstobjekten dieser Art zählten. Hier sollte beachtet werden, dass jede kulturelle Gemeinschaft der Gebiete südlich der Sahara ihre eigenen lokal geprägten und individuellen Vorstellungen, Werte und künstlerischen Stile pflegte.

Bereits während des Mittelalters kursierten in Europa einige Elfenbeinobjekte, vornehmlich aus der Antike. Im 15. und 16. Jahrhundert gelangte allerdings im Zuge der beginnenden Kolonialisierung und des afrikanisch-europäischen Handels immer mehr Elfenbein nach Europa. Schnitzereien aus Elfenbein,<sup>7</sup> wie Salzgefäße, Trompeten beziehungsweise Olifanten, Löffel sowie katholische Sakralobjekte wurden von Europäern einerseits in der Region der *Sapi*-Kultur,<sup>8</sup> die im heutigen Sierra Leone zu verorten ist und andererseits in der Benin-Region im heutigen Nigeria, in Auftrag gegeben. Diese Elfenbeinobjekte verbanden europäische mit afrikanischer Motivik. Der daraus resultierende Export von Kunstobjekten, welche heute als afro-portugiesische oder *luso*-afrikanische<sup>9</sup> Elfenbeinschnitzereien bekannt sind, begann in den 1520er Jahren. Schnell erhoben sich Elfenbeinschnitzereien in Europa sowohl zu beliebten Sammelobjekten als auch Statussymbolen. So schreibt Blier: „Trumpets were employed by royalty and nobility in the hunt, during battle, and to call individuals to meals or audiences. Saltcellars were accorded similarly high value as objects of prestige.“<sup>10</sup> Allgemein sorgten exotische Tiere aus Afrika ebenso wie die Materialien, die aus ihnen gewonnen werden konnten, für große Bewunderung in Europa. Einen eindrücklichen Beleg liefert der Bericht des deutschen Arztes und Humanisten Hieronymus Münzer (1437/1447–1508) von seiner Reise an den Hof des Königs João II. von Portugal im Jahr 1494, wo er zur Schau gestellten Objekten und Produkten aus Afrika begegnete. João zeigte Münzer einige seiner diplomatischen Geschenke, von denen sich der deutsche Humanist deutlich beeindruckt zeigte, wie Pereira berichtet:<sup>11</sup>

„Münzer excitedly examined the skin of an unusually large serpent and included animated descriptions of various birds, crocodiles, camels and lions, among others, which he had seen. [...] In addition, Münzer was particularly struck by the products João II obtained as gifts and from commerce with Africa, such as gold, pepper, slaves and ivory. Indeed, he was flabbergasted by the ‚infinite‘ number of elephant tusks the king had stored in the royal warehouse in Lisbon. Unfortunately, Münzer offers no substantial descriptive details about specific objects of African manufacture [...]. Nevertheless, Münzer’s writings provide a clear depiction of João II’s sophisticated strategy of displaying objects from sub-Saharan African to European dignitaries visiting the Portuguese court and of engaging in learned conversation about them.“<sup>12</sup>

Neben dem aus Elefantenstoßzähnen gewonnenen Elfenbein wurden weitere von afrikanischen Tieren stammenden Materialien wie Straußeneier, Krokodileier, Nilpferdzähne und Rhinozeroshörner aufgrund ihres exotischen Status sowie hohen Wertes als Luxusgüter nach Europa exportiert. Dort wurden diese kostbaren Materialien meist an den Höfen politisch bedeutsamer und wohlhabender Obrigkeiten zu Kunstobjekten, die auch *artificialia* oder *objets d'art* genannt werden, weiterverarbeitet.<sup>13</sup>

## EUROPÄISCHE KUNSTKAMMERN IN DER RENAISSANCE

Sogenannte *artificialia* und *objets d'art* waren kleine, von europäischen Goldschmieden in Werkstätten oder Manufakturen konzipierte Meisterwerke, die vorrangig im 15. und 16. Jahrhundert aus wertvollen Metallen, Edelsteinen und exotischen Materialien gefertigt wurden. Im darauffolgenden 17. und 18. Jahrhundert wurde die Grundlage für das Sammelinteresse und den sich dadurch entwickelnden Markt für luxuriöse, exotische Kunstwerke und Kulturgüter geschaffen. Dies hatte schließlich mit zur Folge, dass der Handel mit diesen Objekten auf dem europäischen Kunstmarkt wie nie zuvor florierte. Während die Sammler\*innenkreise zunehmend größer wurden, stiegen auch die Preise derartiger Raritäten bis zur Französischen Revolution rapide an. Sammelobjekte sämtlicher Art dienten vornehmlich dem individuellen Wissensgewinn, Repräsentationsbedarf und Vergnügen, wodurch deren materieller Bedeutungsaspekt in den Vordergrund rückte und sie daher keinen notwendigen Gebrauchszweck besaßen. Durch diese Form von Wunscherfüllung konnte nach Thomas Nutz sogar ein ‚Wiederholungszwang‘ – im Sinne eines hohen Sammelbestrebens – entstehen. Des Weiteren erläutert Nutz am Beispiel französischer Sammler\*innenkreise, was gerade die exotischen Artefakte dort so begehrten- und sammelnswert gemacht hat, beziehungsweise wie die ‚Exotik‘ der Objekte erst im Sammlungszusammenhang erzeugt und ihre Fremdheit in Szene gesetzt wurde:<sup>14</sup>

„Die exotischen Artefakte bilden in den Arrangements einen unverzichtbaren Teil. Ihre gold- bzw. goldbronzenen Fassungen tragen einerseits dazu bei, die Artefakte in den französischen Stilkontext einzupassen, andererseits verstärken sie als Repräsentant des Eigenen aber auch den Kontrast zum Fremden (Artefakt). Dieser bewußt in Szene gesetzte Kontrast erzeugt aber gerade den Effekt des Exotischen, indem ein ‚ethnographisches‘ Objekt aus seinem ursprünglichen lebensweltlichen Kontext gerissen wird und in einen neuen Kontext (den der Sammlung) überführt wird, wo es als Fragment einer fremden Kultur diese als Ganze repräsentiert.“<sup>15</sup>

Darüber hinaus wurde es Sammler\*innen durch die Zurschaustellung der ‚Fremdheit‘ derartiger exotischer und seltener *artificialia* ermöglicht, ihre kulturelle Identität zum Ausdruck zu

bringen sowie ihren sozialen Status nach außen hin zu repräsentieren. Denn der ökonomische Wert steigerte den sozialen Wert, sodass das entsprechende Objekt den Besitzer\*innen als Mittel der Distinktion ein gewisses Maß an Prestige verleihen konnte. Je höher die Rarität eines Kunstobjektes war, desto interessanter wurde es gleichzeitig für Sammler\*innen. Eine ähnliche Position vertritt auch Bettina Dietz, indem sie schreibt, dass solche *exotica* als Luxusgüter galten, deren Besitz sich die Aristokratie zunutze machte, um ihren hohen Rang gegenüber anderen sozialen Gruppen zu demonstrieren. Teilhabende seien primär Angehörige der höfischen beziehungsweise adeligen Gesellschaft, sekundär aber auch Kaufleute, Künstler und Kleriker gewesen. Zusätzlich kann die Aneignung von Wissen und neuen Kenntnissen als ebenso relevanter Anreiz gelten, exotische und seltene Kunstobjekte zu sammeln.<sup>16</sup>

Bereits vor dem 18. Jahrhundert existierte die Leidenschaft zum Sammeln exotischer Gegenstände, darunter auch Tiere und Pflanzen. Insbesondere Elfenbein, Straußeneier, Rhinozeroshorn, Haifischzähne oder sogar ganze Krokodile gehörten oft zum Bestand der Naturalienkabinette sowie der Kunst- und Wunderkammern des 16. und 17. Jahrhunderts. Hinsichtlich der Naturalien, sprich: der Objekte, die aus der Natur stammten, wurden vor allem diejenigen in europäischen Kunstkammern ausgestellt, die von der ‚Kunstherrlichkeit‘ der Natur zeugten, im Sinne der *natura naturans*, also der künstlerisch-spielerisch schaffenden Natur.<sup>17</sup> Deswegen waren nicht nur exotische Tiere, sondern ebenso farblich auffällige und besonders gemusterte Vögel, Insekten, Schmetterlinge, Schnecken, Schalentiere, Muscheln, Korallen sowie versteinerte Meerestiere beliebte Sammelobjekte.<sup>18</sup>

Auch die kaiserliche Kunstkammer von Rudolf II. (1552–1612), welche von 1607 bis 1611 im Prager Sommerpalast errichtet wurde, beinhaltete so manche *naturalia* und *artificialia*, darunter viele außergewöhnliche *mirabilia*. Im Jahr 1976 begrüßte die Forschung eine umfangreiche Veröffentlichung des Inventars dieser Kunstkammer.<sup>19</sup> Kaiser Rudolf war im Besitz zahlreicher seltener Artefakte und Alltagsgegenstände aus Indien, Persien, der Türkei, Siam, China sowie Afrika und Amerika. Durch die Bestandsangaben wurden sowohl ausführliche Beschreibungen als auch detaillierte Informationen zur Herstellung und Dekoration einzelner Exponate zugänglich gemacht. Eliška Fučíková, die sich näher mit Rudolfs Bestand von Kunstobjekten beschäftigt hat, geht davon aus, dass seine Kunstkammer nahezu so viele *naturalia* und *artificialia* beherbergt haben müsse wie seine atemberaubende Gemäldesammlung.<sup>20</sup> Wie sie schreibt, hat der Forscher Erwin Neumann Rudolfs Sammlung als eine Art manieristisches Museum bezeichnet, das diverse Objekte aus verschiedenen Reichen der Natur und Kunst sowie das menschliche Wissen darüber systematisch – ähnlich einer Enzyklopädie – zu ordnen

versuchte.<sup>21</sup> Über diesen privaten Nutzen hinaus diente die Kunstkammer jedoch nicht zuletzt diplomatischen Zwecken, dadurch, dass sie symbolischer Ausdruck Rudolfs zahlreicher politischer Beziehungen war.<sup>22</sup>

Neben der Kunstkammer von Kaiser Rudolf II. gilt die noch ältere Kunst- und Wunderkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck als sehr bedeutend. Diese wurde von dem Erzherzog Ferdinand I. von Habsburg (1503–1564) initiiert, 1554 zum ersten Mal urkundlich erwähnt und später durch seinen Enkel sowie herrschaftlichen Nachfolger Ferdinand II. von Tirol (1578–1637) weitergeführt und maßgeblich erweitert. Als Ferdinand II. diverse *naturalia*, *artificialia*, *exotica*, *scientifica* (wissenschaftliche Gegenstände) sowie *mirabilia* hinzufügen ließ, wurde die Sammlung erst so facettenreich, wie sie sich heute zeigt. Die Sammlung auf Schloss Ambras umfasst Rüstungen, Waffen, Porträts, Statuen, Deckelpokale, Elfenbeinschnitzereien, bemalte Vasen, römische Medaillen und Antiquitäten, naturwissenschaftliches Instrumentarium, Musikinstrumente, Automaten, Naturalien sowie andere Kunstgegenstände. Um die Sammlung beherbergen zu können, ließ Ferdinand II. eigens hierfür im Ambraser Unterschloss das *Musaeum* errichten – einer der ersten Vorläufer des heutigen Museums. Auf der offiziellen Webseite von Schloss Ambras wird dazu geschrieben, dass sich das historische Originalgebäude selbst zum Ausstellungsobjekt entwickelt habe, in dem bis heute das erste systematische Sammlungs- und Präsentationskonzept bestaunt werden könne.<sup>23</sup> Ähnlich wie bei Rudolf II. dienten somit auch Ferdinand I. und Ferdinand II. solche seltenen, vielfach exotischen Artefakte ihrer Kunstkammer als Ausdrucksmittel von Macht, Rang und materiellem Wohlstand.<sup>24</sup> Im Folgenden werden drei ausgewählte Objekte aus den Sammlungen dieser Fürsten näher analysiert, die alle aus Materialien hergestellt sind, welche aus afrikanischen Ländern stammen und, wie zu zeigen sein wird, als *mirabilia* gelten können: ein Elfenbeingefäß, ein Straußeneipokal und ein Ungeheurmaulpokal aus Rhinozeroshorn.

## DAS ELFENBEINSALZGEFÄSS

Von den besagten Elfenbeinschnitzereien auf Schloss Ambras befinden sich heute einige Exponate im Wiener Weltmuseum. Das Objekt 63468 (Abb. 1), ein *luso*-afrikanisches Elfenbeinsalzgefäß der *Sapi*-Kultur wurde zuerst 1880/1881 aus der Kunstkammer auf Schloss Ambras in Innsbruck der ethnographischen Sammlung des Wiener Naturhistorischen Museums und später dem Weltmuseum in Wien übergeben. Das Objekt soll im Hinblick auf sein

tierisches Material und dessen wundersame Bedeutung für die Sammler Ferdinand I. und II. genauer untersucht und die verwendete Symbolik exotischer Tiere kontextualisiert werden.

Das vorliegende kelchartige Deckelgefäß aus Elfenbein stammt, laut den zuständigen Kurator\*innen des Weltmuseums, aus Sierra Leone und wird auf einen ungenauen Zeitraum zwischen dem 15. oder 16. Jahrhundert datiert. Ebenso ist der Künstler unbekannt, weshalb an dieser Stelle von einem ‚Unbekannten Meister der Sapi‘ die Rede ist.<sup>25</sup> Es wird davon ausgegangen, dass das Gefäß in Zusammenarbeit mit den Portugiesen entstanden ist, da seitens des Weltmuseums als Kultur ‚Sapi-Portugiesisch‘ angegeben wird. Dieser Aspekt wird dadurch gestützt, dass

solche Gefäße, die als Auftragsarbeiten für den europäischen Markt in Afrika entstanden sind, in der Stilistik sowohl afrikanische als auch europäische Elemente aufweisen.<sup>26</sup> Derartige europäische Elemente lassen sich in diesem Fall in der unteren stielkelchartigen Gestaltung nachweisen, welche im christlich-sakralen Kontext Europas häufig Verwendung fand sowie in der figürlichen Personengestaltung. Auffällig ist hier, dass die menschlichen Figuren mit europäischen Merkmalen wie langen Haaren und Hosen ausgestattet wurden, und dass eine der Sockelfiguren eine betende Armhaltung einnimmt. Solche Merkmale könnten Indizien dafür sein, dass hier die portugiesischen Auftraggeber abgebildet wurden.<sup>27</sup>

Da die Portugiesen ein hohes Interesse an Elfenbein zeigten, wurden viele Objekte aus den kostbaren Elefantenstoßzähnen in den afrikanischen Werkstätten in Auftrag gegeben und dort hergestellt. Angehörige der *Sapi*-Kultur wurden als sehr talentiert im Umgang mit Elfenbeinschnitzereien wahrgenommen und für ihre Arbeit geschätzt. Die Beliebtheit des



Abb. 1: Unbekannter Meister der Sapi: Salzgefäß, 15./16. Jahrhundert, Elfenbein, ohne Maße, Weltmuseum Wien/Afrika südlich der Sahara, 63468, 1898, Abbildungsunterschrift entsprechend der Innsbrucker Sammlung von Schloss Ambras

Materials rührte also nicht nur daher, dass es als exotisch galt und wegen seiner Seltenheit zudem einen hohen Wert besaß, sondern auch daher, dass es mit traditionell afrikanischen Einflüssen von fähigen Handwerkern bearbeitet wurde. Auch die relativ schnelle Akzeptanz vergleichbarer Kunstobjekte im europäischen Handel ist ein weiteres Indiz für ihre Wertschätzung und Bedeutung innerhalb der Renaissance. Dennoch stellten Elfenbeinsalzgefäße – insbesondere in Kombination mit der Symbolik exotischer Tiere – fremdartige Objekte dar, die Raum für wundersame Vorstellungen boten.<sup>28</sup>

Im Ambraser Inventar von 1596 wird das Objekt wie folgt beschrieben: „Ain helfenbaines rundes stöckhl wie ein prunnen mit mändlen und hunden, aller schad- und manglhaft.“<sup>29</sup> Hierbei sollte der zeitliche Kontext beachtet werden, denn zum Zeitpunkt der Abfassung des Inventars war noch kein allgemeines Wissen bezüglich afrikanischer Tiere sowie deren Darstellung in Europa vorhanden.<sup>30</sup> Stattdessen wurden bestimmten Tiermaterialien und Tierfiguren magische beziehungsweise wundersame Wirkungen – positiv wie negativ – zugesprochen. Die Deutung, es handle sich um ‚schad- und manglhafte Hunde‘, die am Fußsockel des Salzgefäßes angebracht seien, ist infolgedessen kritisch zu betrachten. Zum einen spiegelt sich in der Bezeichnung des ‚schad- und manglhafte‘ eine sehr negative Wahrnehmung der afrikanischen Gestaltungsweise der Tier- und auch Menschenfiguren wider. Auch wenn zum Zeitpunkt der Entstehung des Ambraser Inventars ein vergleichsweise respektvoller Umgang zwischen den Afrikaner\*innen und Portugies\*innen herrschte, ist nicht auszuschließen, dass innerhalb Europas andere rassistische Vorstellungen durch frühkoloniale Strukturen und das in diesem Zusammenhang entstehende Machtgefälle vorherrschten.<sup>31</sup>

Zum anderen ist es wesentlich naheliegender, dass es sich bei den ‚Hunden‘ tatsächlich um Krokodile handelt, vor allem wenn man den Herstellungskontext der *luso*-afrikanischen Elfenbeinschnitzereien bedenkt. Allein schon die ersten Begegnungen mit den Portugiesen an der westafrikanischen Küste legen die Verwendung von Wassertieren nahe. Denn wie bereits erläutert, entstanden auf Seiten der Westafrikaner\*innen aufgrund der Ankunft der Portugiesen über den Meeresweg sowie wegen ihrer äußeren Erscheinung Assoziationen mit dem Totenreich und mit Wasser. Zusätzlich besitzen Wassertiere, zu denen Krokodile und auch Schlangen gezählt werden, eine relevante Bedeutung innerhalb der spirituellen Glaubenssätze beziehungsweise Etymologie Westafrikas. Beispielweise wurde die Python im Kongo nicht nur mit *Olokun*, dem wohlhabenden und mächtigen Gott des Meeres, gleichgesetzt, sondern auch mit seinem umfassenden und reichen Königreich der Ahnen in Verbindung gebracht. In Sierra Leone wurden Schlangen zugleich mit dem mystischen Wassergeist namens *Ninkinanka*



assoziiert, dessen Kräfte übernatürlich gewesen sein sollen. Da Salz ein Meeresprodukt ist und in der Renaissance als sehr kostbar galt, wäre es aus Sicht der westafrikanischen Künstler nur sinnig gewesen, ein Salzgefäß für aristokratische Portugiesen mit Schlangen sowie anderen wundersamen Wassertieren zu versehen, die für Macht, Reichtum und Schutz standen.

Dies lässt sich mit den Forschungspositionen von Mario Pereira, Suzanne Preston Blier und William A. Hart stützen, die alle auf die Bedeutung von Schlangen und Krokodilen hinsichtlich der *luso*-afrikanischen Elfenbeinsalzgefäße eingehen.<sup>32</sup> Laut Hart sei es zum Beispiel typisch, dass bei solchen kelchartigen Salzgefäßen in der Mitte eine Art Knauf in der Form eines Kissens mit verknoteten Schlangen angebracht sei, deren Köpfe herunterhängen und sich oft in Richtung anderer Tierfiguren herabwinden würden.<sup>33</sup> Beim Hochrelief des vorliegenden Objekts 63468 kann dies gleichermaßen beobachtet werden, denn die Schlangen blicken den vermeintlichen Krokodilen direkt in ihren leicht aufgerissenen Schlund. Ebenso sprechen die gestalterischen Details der Sockelfiguren für Krokodile, da sowohl auf dem Rücken als auch seitlich der Tiere jeweils eine Reihe von Zacken platziert wurde, die womöglich den Knochenpanzer eines Krokodils andeuten.<sup>34</sup>

## DER STRAUSSENEIPOKAL

Gewissermaßen bestand auch bei den Straußeneipokalen – wenn auch unfreiwillig – ein Bezug zu den afrikanischen Krokodilen. Denn teilweise wurden Straußeneier mit Krokodileiern verwechselt und in falscher Annahme weiterverarbeitet. Obwohl dieses Prunkgefäß (Abb. 2) im Vergleich zum Elfenbeinsalzgefäß (Abb. 1) nicht in Afrika entstanden ist, sondern als Beispiel der *artificialia* in einer europäischen Werkstatt, verweist sowohl das verwendete tierische Material als auch die Ikonographie auf seine wundersame Bedeutung sowie exotische Herkunft. Insbesondere deutsche Goldschmiede sahen während der Renaissance ein besonderes Potential in den wertvollen, aus Afrika stammenden Tiereiern, wie es Joan Barclay Lloyd folgendermaßen beschreibt:

„An ostrich egg was an attractive shape and size and its creamy, pitted surface had a soft lustre which was very pleasant to behold. Renaissance goldsmiths – and especially the famous Germans masters – recognized the artistic possibilities of these eggshells and mounted them very effectively. Goblets, cups, flasks and jars were made, having an ostrich eggshell as the main body of the vessel.“<sup>35</sup>

Einige der Prunkpokale, von denen Barclay Lloyd schreibt, befinden sich noch heute in Sammlungen, die den ursprünglichen Kunstammern der Renaissance nachempfunden sind.<sup>36</sup> So auch der Straußeneipokal mit der Inventarnummer 897 (Abb. 2) aus dem Kunstammerbestand des Kunsthistorischen Museums Wien, der hier zunächst näher

untersucht werden soll. Der besagte Deckelpokal stammt aus einer Augsburger Werkstatt um 1570/1575 und wird dem Goldschmiedemeister Clement Kicklinger zugeschrieben. Die Pokalhöhe beträgt ganze 56,8 cm. Bezüglich verwendeter Materialien und Techniken gibt das Kunsthistorische Museum ‚Straußenei, Koralle, Silber, vergoldet, teilweise bemalt‘ an. In der vom Museum gegebenen Objektbeschreibung wird gleichermaßen auf die exotische Herkunft verwiesen, die durch die figürliche Darstellung eines Afrikaners, der den Vogelstrauß an einer Leine führt, betont wird. Die besagte Figur ist durch ihre Kleidung – ein Brustpanzer mit Federrock und Federschmuck – exotisierend als fremdartiger ‚Wilder‘ mit krausem Haar, dicken Lippen und breiter Nase dargestellt.



Abb. 2: Clement Kicklinger: Straußenei-Pokal, um 1570/1575, Straußenei, Koralle, Silber, vergoldet, teilweise bemalt, 56,8 cm, Kunsthistorisches Museum Wien/Kunstammer/Raum XXV, 897, Bildunterschrift entsprechend der der Augsburger Sammlung

Dem ist hinzuzufügen, dass diese Art der stilisierten Darstellung eines Afrikaners auf ein veraltetes, rassistisch diffamierendes Konzept zurückgeht und im heutigen Kontext daher kritisch zu betrachten ist. Darüber hinaus wird auf die wundersamen Heilwirkungen des verwendeten Straußeneis sowie die magischen Fähigkeiten des Vogelstrauß im Kontext der Tiersymbolik hingewiesen.<sup>37</sup> Bereits seit dem Mittelalter bestand die Vorstellung des Eis als Symbol der Schöpfung und des Universums, in dem die einzelnen Elemente konzentrisch – eben wie ein Ei – konzipiert sind. Dabei symbolisiert die Schale den Himmel, beziehungsweise den allumgebenden „Feuerherd“, die Haut steht für die Transparenz der Luft, das Eiklar gilt als Sinnbild des Wassers und schließlich symbolisiert das Eigelb die Erde.<sup>38</sup> Ob diese Vorstellung tatsächlich auf Straußeneier projiziert wurde, ist zwar nicht gesichert, da hierfür keine direkten Beweise existieren, jedoch vorstellbar. Vor allem durch die vielfach nachzuweisende Verwendung von Straußeneiern im sakralen Kontext während der Renaissance kann diese Annahme gestützt werden. Obwohl Straußeneier primär auf dem Luxusmarkt gehandelt wurden, gab es im 15. und 16. Jahrhundert auch einige Kirchen, in denen Straußeneier aufgehängt wurden. Ein Grund dafür mag ihre Kostbarkeit gewesen sein, denn auch exotische

Raritäten wurden teils in Kirchen aufbewahrt. Außerdem verwiesen die weißen Eier symbolisch auf die unbefleckte Empfängnis der Maria. Sie hatten aber noch eine weitere Bewandnis: Da die Straußenmutter angeblich niemals ihre Eier aus den Augen verlor und ihnen somit ihre volle Aufmerksamkeit widmete, wurden Straußeneier sinnbildhaft im sakralen Kontext verwendet. Denn die katholische Glaubensgemeinschaft sollte – ähnlich wie die Straußenmutter – Gott niemals aus den Augen verlieren und ihm unaufhörliche Beachtung schenken.<sup>39</sup> Es könnte jedoch auch sein, dass in Europa der afrikanische Brauch, solche Eier in religiösen Stätten aufzubewahren, adaptiert wurde. Denn es war unter verschiedensten, nicht-europäischen, aber auch den paganen Völkern Europas ein verbreiteter Glaube, dass das Ei der Ursprung des Lebens sowie ein Symbol der Lebenserneuerung sei. Dieser Glaubenssatz gründet ebenfalls auf der Vorstellung eines kosmischen Welteis. Bezog man diese Wirkung nun auf den Straußeneipokal, so ließ sich hieraus ableiten, dass das Gefäß eine lebenserneuernde Wirkung hatte, wenn aus ihm getrunken wurde.<sup>40</sup>

Nicht nur dem Straußenei als eine Art Repräsentant der *mirabilia* wurden wundersame Heilwirkungen zugesprochen. Auch dem Vogelstrauß an sich wurde der Mythos nachgesagt, er könne auf magische Weise Blei fressen und verdauen, weshalb dieser in der Ikonographie der Renaissance häufig mit einem Hufeisen im Schnabel dargestellt wurde. Diese wundersame Symbolik ist auch deutlich bei dem Straußeneipokal 897 zu erkennen, der einerseits sein eigenes Ei auf dem Rücken, andererseits ein kleines Hufeisen im Schnabel trägt. Ferner wurde diese Symbolik mit der Bedeutung folgender Phrasen in Beziehung gesetzt: ‚Stärkung durch Widerstand‘ sowie ‚der Gerechte erträgt die Neider‘. Genau genommen wurden dem Straußeneipokal in diesem Zusammenhang belebende sowie regenerative Heilwirkungen zugesprochen, die beispielweise positive Auswirkungen auf die Verdauung haben sollten. Da derartige Prunkpokale – genauso wie die Elfenbeinsalzgefäße – meist von wohlhabenden und einflussreichen Aristokrat\*innen genutzt, gesammelt und ausgestellt wurden, bestand auch hier gleichzeitig der Reiz des Exotischen sowie der schutz-, prestige- und machtssteigernden Wirkung.<sup>41</sup>

## DER UNGEHEUERMAULPOKAL

Neben dem Straußeneipokal beherbergt die Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien einen weiteren wundersamen Deckelpokal, welcher sowohl aus afrikanischen Tiermaterialien hergestellt als auch mit verschiedener Insekten- und Tiersymbolik versehen wurde: der Ungeheuermaulpokal mit der Inventarnummer 3709 (Abb. 3). Dieses *artificialium*

wurde ebenso wie der Straußeneipokal (Abb. 2) von einem unbekanntem höfischen Goldschmied in Nürnberger Tradition sowie vom Schnitzer Nikolaus Pfaff für die Sammlung von Rudolf II. um 1611 in Prag gefertigt. Allerdings ist dieser Prunkpokal im Vergleich zum Straußeneipokal mit einer Höhe von 49,7 cm etwas kleiner. Beim Ungeheurmaulpokal wurden gleich zwei verschiedene tierische Materialien verwendet, und zwar das Horn eines afrikanischen Breitmaulnashorns sowie afrikanische Warzenschweinhauer.<sup>42</sup> Besonders auffällig an diesem Kunstobjekt ist das große gehörnte Ungeheuer beziehungsweise Raubtier aus vergoldetem Silber, das sein Maul aufreißt und dabei die Zähne fletscht. Früher soll eine sogenannte ‚Natternzunge‘, ein fossiler Haifischzahn, aus dem Maul geragt haben, doch scheint diese abhandengekommen zu sein. Des Weiteren wurden einerseits am Fuße, andererseits auf dem Deckel naturgetreue Abgüsse verschiedener Insekten und kleiner Amphibien aus vergoldetem Silber platziert.<sup>43</sup>



**Abb. 3: Nikolaus Pfaff: Deckelpokal aus Rhinoceroshorn mit Warzenschweinhauern, 1611, Horn des afrikanischen Rhinoceros (Weißes Nashorn oder Breitmaulnashorn, *Ceratotherium simum*), Hauer eines afrikanischen Warzenschweines; Fassung: Silber, vergoldet, teilweise bemalt, 49,7 cm x 27,5 cm x 17,7 cm, Kunsthistorisches Museum Wien/Kunstskammer/Raum XXV, 3709, Bildunterschrift entsprechend der Prager Sammlung von Rudolf II.**

Das für den Stiel und die Kupa verwendete Rhinoceroshorn galt in der Renaissance als gleichermaßen begehrtes Symbol von Status und Prestige wie die anderen, hier bereits besprochenen Tiermaterialien. Dennoch wurde das Nashorn im 16. Jahrhundert – als dieses erstmalig lebendig nach Europa gebracht wurde – noch als eine Art wundersame Bestie wahrgenommen.<sup>44</sup> Eventuell bestand bei der Gestaltung des vorliegenden Prunkpokals (Abb. 3) hiermit eine Assoziation, weshalb der Deckel wie ein Ungeheuer gestaltet wurde. Doch trotz seines imposant aussehenden Panzers sprach der Gelehrte Edward Topsell – im Kontext seines Bestiariums von 1607 – dem Nashorn unter anderem Tugenden wie Tapferkeit sowie ein mildes Gemüt zu.<sup>45</sup> Es ist nachvollziehbar, warum das Nashorn während der Renaissance allgemein nicht nur Verwunderung, sondern auch Bewunderung auslöste. Ebenso wurden seinem Horn bestimmte heilende, beschützende und sogar aphrodisierende Wunderwirkungen

zugesprochen.<sup>46</sup> Jene Vorstellungen hielten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein, was durch folgenden Quellenauszug von 1779 deutlich wird:

„Drei Stücke aus dem Horn eines Nashorns, von denen eines unbearbeitet und die beiden anderen gedreht sind. Dieses Horn soll eine anziehende Wirkung auf alles Giftige haben, weshalb die Prinzen nur aus Gefässen trinken sollen, die aus diesem Horn gefertigt sind. Wenn man grosse Kopfschmerzen hat, werden zwei Stücke dieses Horns auf die Schläfen gelegt, wo sie wie ein Pflaster haften bleiben und die [...] anziehen, was sehr viel Erleichterung bringt. Dasselbe gilt für alle Übel und Schmerzen. Wenn das Horn gut mit Gift oder Cerosit getränkt ist, verliert es seine anziehende Wirkung, und um sie wiederherzustellen, muss man es in heisser Milch waschen.“<sup>47</sup>

Eine ähnliche Wirkungsweise des Giftschutzes wurde auch der ‚Natternzunge‘ zugesprochen. Allgemein waren solche Effekte für die aristokratischen Besitzer\*innen von großer Wichtigkeit, da sie sie vor möglichen, in der frühen Neuzeit nicht ganz abwegigen Vergiftungen schützen sollten. Ob aber der besagte Ungeheurmaulpokal aus Rudolfs II. Sammlung tatsächlich von ihm persönlich als Trinkgefäß benutzt wurde, ist nicht bekannt. Wahrscheinlicher ist es, dass dieses *mirabilium* als reines Schauobjekt ausgestellt wurde, um sowohl Rudolfs II. Beziehungen zu Afrika zu repräsentieren als auch neue Erkenntnisse zu gewinnen.<sup>48</sup>

Darüber hinaus sollten durch die wilde, fast schon dämonisch anmutende Darstellung des Ungeheurmauls böse Kräfte gebannt werden, was intuitiv etwas widersprüchlich scheint, jedoch als sogenannte apotropäische Wirkung in der europäischen Kulturgeschichte ein bedeutendes Konzept ist. In gewisser Hinsicht besitzen auch die naturgetreuen Abgüsse der Käfer, Spinnen, Frösche und kleinen Echsen, die an dem Prunkpokal angebracht wurden, eine vergleichbar ambivalente Bedeutung. Auf der einen Seite konnten solche detaillierten Tierabgüsse den idealen Einklang von Kunst und Natur demonstrieren, während auf der anderen Seite vor allem den Insekten seit dem Mittelalter bis in die Renaissance eine negative Bedeutung anhaftete. Aus kunsthandwerklicher Sicht waren Lebendabgüsse aufwendige Prozesse, da die kleinen Tiere und Insekten zuerst im toten Zustand von Gips umhüllt, dann das Tier oder Insekt zu Asche verbrannt und schließlich flüssiges Edelmetall in die entstandene Mulde gegossen werden musste. Das Ergebnis sollte nicht nur möglichst naturgetreu aussehen, sondern regelrecht eine Imitation der Natur sein. Da solche Abgüsse den Tod für die jeweiligen Tiere bedeuteten, aber auch ihre Wiederauferstehung in der Kunst, assoziierte man mit ihnen – neben anderen Bedeutungen wie Fäulnis und Selbstgenerierung – die Vergänglichkeit wie auch Erneuerung des Lebens.<sup>49</sup> Diese Assoziation passt ein Stück weit zu den übrigen wundersamen Kräften, die diesem Gefäß zugeschrieben wurden. Insbesondere in Kombination mit der Schutzwirkung des Nashorns wirkt der Aspekt der Vergänglichkeit beinahe wie eine Warnung an die Person, die aus dem Ungeheurmaulpokal getrunken hat.

## FAZIT

Zusammenfassend ist herauszustellen, dass die thematisierten Prunkgefäße – das Elfenbeinsalzgefäß (Abb. 1), der Straußeneipokal (Abb. 2) und der Ungeheuermaulpokal (Abb. 3) – in der Tat den *mirabilia* zugeordnet werden können. Jedem der drei Kunstobjekte wurden durch die verwendeten Materialien und die Tiersymbolik individuelle Wunderwirkungen zugesprochen, die der Person zugutekommen sollten, in deren Besitz sie sich befanden. Darüber hinaus konnten aristokratische Sammler wie Rudolf II. sowie Ferdinand I. und Ferdinand II. durch das Zurschaustellen exotischer und wundersamer Kunstobjekte ihren Status nach außen verbessern und ihre diplomatischen Verbindungen, ihren Wohlstand und ihr Wissen über die Welt repräsentieren.

Jedoch sollte hierbei ein sehr wichtiger Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Denn dadurch, dass afrikanische Objekte im Zuge der Kolonialisierung zum Teil auf illegitimem Wege aus ihren Ursprüngen sowie Traditionen gerissen und daraufhin ohne kontextualisierende Hintergrundinformationen in den Kunstkammern ausgestellt und somit nicht angemessen rezipiert wurden, wurde ein Prozess von stigmatisierender Alterisierung – auch ‚Othering‘ genannt – in Gang gesetzt. Je fremdartiger oder exotischer ein koloniales Objekt während der Renaissance wahrgenommen wurde, desto begehrenswerter wurde es gleichzeitig für den europäischen Adel.<sup>50</sup>

Bis heute gestaltet sich die Informationsbeschaffung zu derartigen kolonialen Objekten als schwierig und problematisch, da innerhalb der aktuellen Forschung längst nicht alles aufgearbeitet werden konnte, was in der Vergangenheit durch koloniale Strukturen an Schaden entstanden ist. Daher wird in der postkolonialen Kunstgeschichte, der Provenienzforschung und Restitution mit großer Sorgfalt daran gearbeitet, fehlende Hintergrundinformationen durch die Zusammenarbeit mit afrikanischen Forscher\*innen zu ergänzen, diese Informationen durch Datenbanken einfacher zugänglich zu machen und Raubkunst zurück an ihre Ursprungsorte zu überführen.

---

<sup>1</sup> Siehe zur Geschichte des internationalen Handels mit Subsahara-Afrika: Austen, Ralph A.: Sahara. Tausend Jahre Austausch von Ideen und Waren, Berlin: 2010.

<sup>2</sup> Vgl. Massing, Jean Michel: Observations and Beliefs. The World of the Catalan Atlas, in: Circa 1492. Art in the Age of Exploration, hg. v. Jay A. Levenson, Washington/London: 1991, S. 26–33.

<sup>3</sup> Für weitere Literatur zu der portugiesischen Seefahrt sowie europäischen Erkundung Afrikas siehe auch: Ausst. Kat.: Novos mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen, hg. v. Hans Ottomeyer; Michael Kraus, Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden: 2007; Ausst. Kat.: Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries, hg. v. Jay A. Levenson u.a., Museum Nacional de Arte Antiga, Washington DC: 2009.

- <sup>4</sup> Vgl. Bassani, Ezio: *African Art and Artefacts in European Collections 1400–1800*, London: 2000, S. XXIf.; Pereira, Mario: *African Art at the Portuguese Court, c. 1450–1521*, Providence: 2010, S. 5.
- <sup>5</sup> Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 5.
- <sup>6</sup> Vgl. Preston Blier, Suzanne: *Imaging Otherness in Ivory. African Portrayals of the Portuguese ca. 1492*, in: *The Art Bulletin*. Bandnr. 75/3 (1993), S. 375-396, hier: S. 376.
- <sup>7</sup> Vgl. Barclay Lloyd, Joan: *African Animals in Renaissance Literature and Art*, Oxford: 1971, S. 71.
- <sup>8</sup> Die *Sapi*-Kultur und die Elfenbeinobjekte, die ihr zugeschrieben wurden, lassen sich in ihrer figürlichen Gestaltung einerseits auf die antiken Steinskulpturen der *Nomoli* zurückführen – diese wurden im Süden von Sierra Leone gefunden –, andererseits konnten später Bezüge zum Volk der Baga – aus dem oberen Teil Guineas – hergestellt werden. Vgl. Hart, William A.: *Afro-Portuguese Echoes in the Art of Upper Guinea*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Bandnr. 51 (2007), S. 77-86, hier: S. 84; sowie Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 322.
- <sup>9</sup> Luso-afrikanisch ist der aktuellere, in der Forschung benutzte Begriff. Dieser bezieht sich auf die Zusammenarbeit zwischen afrikanischen Künstlern und den *lançados* – portugiesische Handelsmänner, die sich in Westafrika niedergelassen, afrikanische Frauen geheiratet, Familien gegründet und sich weitestgehend in die Gemeinschaft eingefügt hatten. Sie waren meist Auftraggeber der hier thematisierten Elfenbeinschnitzereien. Vgl. Mark, Peter: *Towards a Reassessment of the Dating and the Geographical Origins of the Luso-African Ivories, Fifteenth to Seventeenth Centuries*, in: *History in Africa*, Bandnr. 34 (2007), S. 189-211, hier: S. 190f.
- <sup>10</sup> Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 377, siehe auch S. 376.
- <sup>11</sup> João II. hatte im Vorfeld großzügige Geschenke aus dem Kongo als Zeichen des wohlwollenden Handels und der Freundschaft erhalten, woraufhin er im Gegenzug Geschenke nach Afrika schicken ließ. Jedoch war dieser diplomatische Austausch von Geschenken nicht ohne Hintergedanken, da der portugiesische König versuchte, die westafrikanischen Oberhäupter zum Christentum zu bekehren. Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 156-158.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 158f.
- <sup>13</sup> Nilpferdzähne wurden nach Europa gebracht, da sie den Elefantenstoßzähnen – abgesehen von ihrer kleineren Größe – sehr ähnlich sahen. Der Portugiese Duarte Barbosa war sogar der Auffassung, dass Nilpferdzähne den Elefantenstoßzähnen in ihrer Qualität überlegen seien. Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 66 und S. 71.
- <sup>14</sup> Vgl. Ebd., S. 66f.; Vgl. Nutz, Thomas: „... & autres curiosités“. *Exotische Artefakte als Objekte des Elitenkonsums im 18. Jahrhundert*, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Bandnr. 1, (2003), S. 1-24, hier: S. 1f.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 17.
- <sup>16</sup> Vgl. Ebd., S. 14f. und S.18.; Dietz, Bettina: *Exotische Naturalien als Statussymbol. Die Inszenierung von Prestige und Wissen in Pariser Sammlungen des 18. Jahrhunderts*, in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, Bandnr. 1, (2003), S. 25-44, hier: S. 26f.
- <sup>17</sup> Für weitere Literatur zur Natur als Künstlerin siehe auch: Adamowsky, Natascha/Böhme, Hartmut/Felfe, Robert (Hg.): *Ludi naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München: 2011; Findlen, Paula: *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, in: *Renaissance Quarterly* 43/2 (1990), S. 292-331.
- <sup>18</sup> Vgl. Ausst. Kat. *Echt tierisch! Die Menagerie des Fürsten*, hg. v. Sabine Haag, Schloss Ambras Innsbruck/Kunsthistorisches Museum Wien, Wien: 2015, S. 225.
- <sup>19</sup> Vgl. Bauer, Rotraud; Haupt, Herbert: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Bandnr. 72 (1976). Siehe hierzu auch: Fučíková, Eliška: *The Collection of Rudolf II at Prague. Cabinet of Curiosities or Scientific Museum*, in: Impey, Oliver/MacGregor Arthur (Hg.): *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, New York/Oxford: 1985, S. 47-54, hier: S. 47.
- <sup>20</sup> Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 51.
- <sup>21</sup> Vgl. Ebd. S. 51, siehe auch: Neumann, Erwin: *Das Inventar der rudolfischen Kunstkammer von 1607/11*, in: *Queen Christina of Sweden: Documents and Studies. Analecta Reginensia*, Bandnr. I, (1966), S. 262-265, hier: S. 264.
- <sup>22</sup> Eliška Fučíková betrachtet den Zeitraum des Sammlungsbestandes primär von 1607 bis 1611, da Rudolf II. im Jahr 1612 verstarb. Teile der Sammlung wurden entweder an Verwandtschaft oder nach Wien übergeben – anderes verschwand. Heute sind einige der Objekte in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien zu sehen. Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 47–51.
- <sup>23</sup> Vgl. Webseite des Schloss Ambras: *Allgemeine Informationen*, o. J., unter: <https://www.schlossambras-innsbruck.at/presse/allgemeine-information> (Stand: 18.03.23). Siehe auch: Fox, Celina: *The New Kunstkammer*. *Kunsthistorisches Museum, Vienna*, in: *The Burlington Magazine* 155/1323 (2013), S. 404f.
- <sup>24</sup> Vgl. Fox 2013 (wie Anm. 23), S. 404.
- <sup>25</sup> Die Forschung scheint davon auszugehen, dass es sich bei den Herstellern von Elfenbeinschnitzereien um männliche Künstler gehandelt hat. Inwiefern es sich hierbei um gesichertes Wissen handelt, konnte ich nicht eruieren.
- <sup>26</sup> Vgl. Webseite des Weltmuseums Wien: *Salzgefäß*, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517> (Stand: 19.03.23).
- <sup>27</sup> Vgl. Hart, William A.: *Afro-Portuguese Echoes in the Art of Upper Guinea*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), S. 84; sowie Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 381 und S. 390.
- <sup>28</sup> In den 1450er Jahren – als die Elefantenjagd rituelle sowie diplomatische Funktionen erfüllte – wurden Elefantenstoßzähne häufig als Jagdtrophäen aus Westafrika an den portugiesischen Hof gebracht. Dies wirkte sich unmittelbar auf die Gestaltung von Olifanten aus, die vielfach eingeschnitzte Jagdszenen zeigten. Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 1f., S. 4 und S. 26f.; Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 69 und S. 71; Bassani 2000 (wie Anm. 4), S. XXII–XXV.
- <sup>29</sup> Zit. n. Webseite des Weltmuseums Wien: *Salzgefäß*, o. J., unter: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517> (Stand: 19.03.23).
- <sup>30</sup> Der Umstand, dass diese Tierfiguren als Hunde interpretiert wurden, weil der Autor der Inventarbeschreibung wahrscheinlich keine Krokodile kannte oder niemals lebende Reptilien gesehen hatte, wurde mir durch den Kurator Reinhard Blumauer des Weltmuseum Wien bestätigt. Ebenfalls schreibt Barclay Lloyd, dass viele Gelehrte während des 16.

---

Jahrhunderts kaum oder gar keine exotischen Tiere in lebender Form gesehen hatten und es deswegen zu falschen Annahmen oder Darstellungen kommen konnte. Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 91.

<sup>31</sup> In späteren Inventaren wurden Elfenbeinschnitzereien oft falsch deklariert und dem Orient („calcuttisch“) oder der Türkei zugeschrieben. Erst in jüngeren Untersuchungen konnten diese Objekte als *luso*-afrikanisch identifiziert werden. Solche fälschlichen Zuschreibungen verdeutlichen den Haltungswandel der Europäer\*innen gegenüber Afrika, der sich während der Renaissance vollzog. Der Fokus richtete sich mit der Zeit zunehmend auf den Sklavenhandel, während Werke der afrikanischen Kunst zur Legitimierung des Menschenhandels abgewertet oder anderen Kulturräumen zugeschrieben wurden. In der Folge wurde der Kunsthandel mit Afrika unattraktiver verglichen mit dem Handel mit dem Orient oder dem neuentdeckten Amerika. Vgl. Bassani 2000 (wie Anm. 4), S. XXVIII.

<sup>32</sup> Siehe: Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27); Vgl. Preston Blier 1993 (wie Anm. 6); Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4).

<sup>33</sup> Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27), S. 84.

<sup>34</sup> Es gibt keinen vergleichbaren dekorativen Gebrauch von Tierfiguren in der europäischen Kunst, was zeigt, dass die Figuren der afrikanischen Symbolik und Ikonographie zuzuordnen sind. Vgl. Hart 2007 (wie Anm. 27), S. 84f.; Preston Blier 1993 (wie Anm. 6), S. 380; und S. 393f.; Vgl. Pereira 2010 (wie Anm. 4), S. 334.

<sup>35</sup> Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 67.

<sup>36</sup> Barclay Lloyd erwähnt in ihrem Werk neben dem hier behandelten Straußeneipokal von Clement Kicklinger unter anderem einen Straußeneipokal aus dem späten 15. Jahrhundert, der heute im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrt wird, sowie mehrere deutsche Straußeneipokale aus dem 16. Jahrhundert, die sich derzeit in der Sammlung des British Museum befinden. Vgl. Ebd. S. 67.

<sup>37</sup> Vgl. Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Straußenei-Pokal, o. J., unter:

<https://www.khm.at/objektdb/detail/87096/> (Stand: 22.03.23)

<sup>38</sup> Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 69–71.

<sup>39</sup> Vgl. Ebd., S. 65f. und S. 68f.

<sup>40</sup> Vgl. Maringer, Johannes: *Miscellanea. Das Ei in Symbolik und Mythe des vor- und frühgeschichtlichen Europa*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 33/4 (1981), S. 357; Barclay 1971, S. 65ff.; Rainer, Paulus: *Chasing Marvels, Revealing Secrets. The Kunstammer in the Age of Discovery*, in: *Ausst. Kat. Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe*, hg. v. Wolfram Koeppe, *The Met Fifth Avenue*, New York: 2019, S. 51–58, hier: S. 54.

<sup>41</sup> Vgl. Ebd., S. 53f.

<sup>42</sup> Die Bedeutung der Warzenschweinhauer kann im Verlauf nicht weiter erläutert werden, da ich hierzu keine Informationen innerhalb der gelesenen Forschungsliteratur finden konnte.

<sup>43</sup> Vgl. Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Deckelpokal aus Rhinozeroshorn mit Warzenschweinhauern, o. J., unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list> (Stand: 23.03.23).

<sup>44</sup> Siehe hierzu Haag 2015 (wie Anm. 18), S. 130 und S. 138.

<sup>45</sup> Vgl. Barclay 1971 (wie Anm. 7), S. 91f.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd., S. 78.

<sup>47</sup> Chavannes, Alexandre César: *Livre destiné à tenir en note tout ce que l'Académie de Lausanne possède ou pourra acquérir dans la suite en fait de monuments, antiquités, médailles anciennes ou modernes, histoire naturelle, pétrifications, coquillages, minéraux, etc. Commencé en janvier 1779 par le Professeur Chavannes, présent bibliothécaire*, Lausanne: 1779, o.S.

<sup>48</sup> Vgl. Fučíková 1985 (wie Anm. 19), S. 49ff. Siehe auch die Webseite des Kunsthistorischen Museums Wien: Deckelpokal aus Rhinozeroshorn mit Warzenschweinhauern, o. J., unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list> (Stand: 23.03.23).

<sup>49</sup> Smith, Pamela H.: *Courtly Marvels and the New Experimental Philosophy*, in: Koeppe 2019 (wie Anm. 40), S. 41–50, hier: S. 46f.; siehe auch: Dies.: *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago/London: 2004.

<sup>50</sup> Mårten Snickare hat letztes Jahr eine für die aktuelle kunstgeschichtliche Forschung relevante Monographie veröffentlicht, in der er sich unter anderem kritisch mit kolonialen Objekten auseinandersetzt, die sich während der Renaissance in den europäischen Kunstkammern befunden haben. Snickare, Mårten: *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstammer to the Current Museum Crisis*, Amsterdam: 2022, S. 25 und S. 32–34. Siehe hierzu auch Dietz 2003 (wie Anm. 16), S. 26; Nutz 2003 (wie Anm. 14), S. 14.

#### Abbildungsnachweise:

Abb. 1: <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=529517>

Abb. 2: <https://www.khm.at/objektdb/detail/87096/>

Abb. 3: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89716/?offset=8&lv=list>