

Verdichtung, Fragmentierung und Verdrängung. Die Theatrum-Metapher in der Wissenstradition des Pietismus

Stefan Laube, Berlin (stefan.laube@hu-berlin.de)

Abstract

Wer heutzutage über Theater spricht, denkt an Bühne, Drama und Publikum. In der Frühen Neuzeit bedeutete ‚Theater‘ bzw. ‚theatrum‘ weitaus mehr. Insbesondere bezog sich diese architektonische Denkfigur auf den vielfältigen Umgang mit Formen des Wissens, was bis heute an der Flut von Sachbüchern, die sich im Titel mit der Theatrum-Metapher schmücken, erkennbar ist. Im Zentrum des Beitrags steht die Frage, wie pietistisch beeinflusste Denker, wie Khunrath, Andreae, Comenius oder Francke mit dem vielschichtigen Phänomen Theater umgingen, dessen schillernde Bedeutung im Barock schlechthin alles bezeichnen konnte, was optisch wahrzunehmen war. Im Einflussfeld einer konfessionsspezifischen Distanz zur bzw. Ablehnung gegenüber real vorhandenen Bühnen bzw. agierenden Schauspielern gewannen die geistigen Träger des Pietismus nur selten ein unbefangenes Verhältnis zu dieser Metapher. Dies bedeutete aber keineswegs, dass sie Medien der Visualität ungenutzt ließen. Ganz im Gegenteil: Konkrete Anschauung und Transparenz spielten in deren Bildungskonzept eine prominente Rolle.

Speaking about theatre today conjures up images of stage, drama and audience. In the early-modern period ‘theatre’ or ‘theatrum’ meant much more, for it was an architecturally connoted pattern of thinking. This pattern referred to the public presentation of knowledge in visual or quasi-visual ways, as can be seen in the large number of books carrying the metaphor of theatrum in the title. The central issue addressed in my paper is the question of how thinkers like Khunrath, Andreae, Comenius and Francke, all influenced by central-European pietism, dealt with the multi-dimensional phenomenon of theatre. Generally speaking, pietism was not welcoming to real stages, actors, and theatrical presentations; accordingly, the intellectual leaders of pietism also had problems with theatre as a metaphor. Yet, this attitude did not lead to a general rejection of visual media. On the contrary, visualization and the use of objects were important features of their educational projects and philosophy. Even those who rejected the theatre actually accepted its core ideal, *visuality*.

1. Zwischen Textsteuerung und Theatralität

Die Vorbehalte der Protagonisten der Reformation gegenüber Visualität und Haptik sind bekannt. Ob man nun bei Luther ansetzt oder Calvin: Wenn es darum ging, theologische Gehalte zu vermitteln, waren Reden, Hören und Lesen allemal wichtiger als Schauen und Anfassen.¹ Ein Hörreich und kein

¹ Siehe zu diesem konfessionsspezifischen Spannungsfeld Rohls (2002); Laube (2002); Belting (1993:25); Hofmann (1983:23-71).

Sehreich nannte Luther das Reich Christi.² Allein das Wort war prädestiniert, der eindeutigen Wahrheit nahe zu kommen, während von Bildern eine nicht den Kern treffende Mehrdeutigkeit ausging. Die hier zum Ausdruck gebrachte grundlegende Ambivalenz zwischen Ding, Bild und Performanz einerseits und der auf *sola scriptura*, auf den Geist des Buchstabens ausgerichteten Theologie andererseits besteht auch in pietistisch beeinflussten Denkrichtungen fort, allerdings in spezifischen Formen und unter veränderten Bedingungen, die hier zum Thema gemacht werden sollen.³ Wie stellten sich pietistisch beeinflusste Denker den Phänomenen, die dem Theater, *Theatrum* bzw. der Theatralität inhärent waren? Wie gingen sie mit einer Kategorie um, die die Funktion hatte, dem Anschauen einer Sache einen emphatischen Sinn zu verleihen? Im Barock war die schillernde Bedeutung des Theaters imstande, schlechthin alles zu bezeichnen, was visuell wahrzunehmen war (Kirchner 1985).

Obwohl gerade die pietistische Theologie in der Verneinung der weltlichen Kultur, in der Negation der so genannten Mitteldinge oder „*adiaphora*“ ihr Selbstverständnis fand, kamen im Halle'schen Pietismus durch Bauprojekte, Kunstkammer, Realienunterricht und Apotheke Phänomene der Materialisierung massiv zur Entfaltung,⁴ wobei sie aber bewusst nicht mit ‚*Theatrum*‘ etikettiert wurden, stand doch das Theater um 1700 im Kontext der weltlichen Freuden wie Tanz, Spiel, Maskeraden, Ausreiten oder Trinken. Sie wurden verworfen und bekämpft, waren eben „Mitteldinge“ (Schmitt 1958:12-16). Was die lutherische Orthodoxie noch zu tolerieren bereit war, stellte in pietistischen Augen schon Sünde dar.⁵ Für den Waisenhausgründer August Hermann Francke war die Schaubühne keineswegs eine moralische Anstalt, als die sie hundert Jahre später Friedrich Schiller sehen sollte, sondern geradezu ein Produkt des Teufels. Nach seiner Überzeugung stellte Theaterlust einen

² Luther 1545, 11.

³ Gerhard Tersteegen zum Beispiel erhob Bilderlosigkeit zum Merkmal einer substanziellen Gottesbeziehung; siehe Belege dieses pietistischen Theologen aus dem 17. Jahrhundert bei Langen (1968:41f.)

⁴ Müller-Bahlke (1997); Müller-Bahlke (1998); Axt (2004); Grote (1998); vgl. zur von Halle ausgehenden Medikamentenexpedition Wilson (2000:67-99).

⁵ Berufungsinstanzen der Theatergegner waren neben den *Confessiones* (Buch 3, Kap. 2) von Augustinus Tertullians *De spectaculis*, wo heidnische Schauspiele als „*pompes diaboli*“ verdammt werden; siehe Alt (1846:310-320).

sündhaften Zeitvertreib dar, da sie die Gedanken von Gott ablenke und sich überhaupt auf das Denken und Handeln des christlich eingestellten Menschen korrumpierend auswirke.⁶ Geradezu verpönt war das Lachen über Scherze und Narreteien.⁷ Aus pietistischer Sicht konnte es angesichts der Kostbarkeit der Zeit überhaupt keine „Mitteldinge“ geben.

Die Folge war, dass sich am Medium des Theaters Kulturkämpfe kristallisierten (Barth 2002:190-191), nicht nur im calvinistischen Genf (Thomke 1995), wo Voltaire sich lange Zeit vergeblich um die Etablierung eines Theaters bemühte, oder in zunehmend pietistisch beeinflussten Räumen wie Hamburg, wo 1681 die polemisierende Schrift des dortigen Hauptpastors Anton Reiser *Theatromania: Oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen* erschien,⁸ sondern gerade auch in der preußisch-sächsischen Grenzregion. In Halle sollte der Theaterstreit besonders drastische Ausmaße annehmen. Hier gelang es Protagonisten der 1694 ins Leben gerufenen Universität, beim preußischen Herrscher Friedrich I. um 1700 ein Theaterverbot durchzusetzen, ein Verbot, das mit kurzen Unterbrechungen das gesamte 18. Jahrhundert hindurch in Kraft sein sollte.⁹ Gottfried Vockerodt, Erzieher von Speners Sohn und Rektor des Gymnasiums in Gotha sowie ehemaliger Konrektor des lutherischen Gymnasiums in Halle hatte schon wenige Jahre zuvor rigoros mit dem Theater abgerechnet, selbst das geistlich-erbauliche Theater fiel seinem Verdikt zum Opfer (Vockerodt 1697).¹⁰ Wenn es auch der Schauspielerin Catharina Elisabeth Velten gelang, im Jahre 1701 gegen die in Magdeburg grassierenden

⁶ Siehe Francke über den Lebenswandel des Theologen in seiner *Idea Studiosi Theologiae, oder Abbildung eines der Theologie Beflissenen* von 1712, nach: Martens (1989:189f.).

⁷ Vgl. August Hermann Francke, 30 Regeln zur Bewahrung des Gewissens und guter Ordnung in der Conversation und Gesellschaft, 1690, in: Kramer (1880:272).

⁸ Durch die Gründung des Hamburger Operntheaters war ein konfessioneller Streit ausgebrochen; siehe Geffken (1951); Lindberg (1973:251-257).

⁹ Siehe neben dem Beitrag von Martens insbesondere Meyer 1950. Im Großraum Halle sollte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert die Situation entspannen, als im fünfzehn Kilometer entfernten kursächsischen Bad Lauchstädt ein lebhaftes Theaterleben entstand. Seit 1776 wurde alljährlich in der Saison in einem eigens dazu erbauten Haus gespielt. Insbesondere als das unter Goethes Leitung neu gegründete Weimarer Hoftheater ab 1791 hier seine Sommerbühne aufschlug, nutzten zahlreiche Hallenser die Gelegenheit, ihrer Theaterfreude nachzukommen, vgl. Lenk (1990:32f.).

¹⁰ Mit dem Hofkapellmeister und Altisten Johann Beer lieferte er sich eine Kontroverse, siehe Busch (2001); Martens (1989:192-197).

pietistischen Tendenzen zur Verteidigung des Theaters die erste deutsche Streitschrift zu verfassen (Velten 1701), war es nicht möglich, in die geschlossenen Reihen der Theatergegner eine Bresche zu schlagen. Noch Jahrzehnte später ließ Hieronymus Freyer, Rektor des Pädagogiums auf dem Gelände der Glauchaschen bzw. Franckeschen Anstalten, das Theater selbst als moralische Anstalt nicht gelten:

„Manche wollen die Comödie gar als ein Mittel ansehen, die Leute zu bessern; und in den Willen sowol zur Tugend anzumahnen, als von Lastern abzuschrecken; es wäre aber viel besser gethan, wenn man mit solcher unbefugten Bekehrungsmethode, hinter welcher insgemein ein Pelagianischer Sinn steckt, nur zuhause bleibe und dis wichtige Werk der einfältigen Predigt des Evangelii überließe“ (Freyer 1745:214).

Carl Heinrich von Bogatzky, der einen Großteil seines Lebens innerhalb der Mauern der Franckeschen Anstalten verbrachte, sah in seinem 1718 erstmals erschienenen und immer wieder neu aufgelegten pietistischen Erbauungsbuch *Gülden Schatz=Kästlein der Kinder Gottes* in der Präsenz der französischen Truppen im Land während des Siebenjährigen Krieges eine Gottesstrafe, weil man sich Komödien und Opern und so „viele Spiele, Tänze und Eitelkeiten“ der französischen Nation zum Vorbild genommen habe (Bogatzky 1860:233).¹¹

Der hallisch-pietistische Blickwinkel, wie er bei Vockerodt, Freyer und Bogatzky zum Ausdruck kommt, stellte das Theater unter Generalverdacht. Selbst wenn moralische Beweggründe, wie die Regulierung der Affekte und Vermittlung belehrender Stoffe, die dramaturgische Absicht leiteten, änderte sich in deren Augen nichts am verwerflichen Scheincharakter des Theaterstücks, dem in Kontrast zur Literatur und Musik strukturbedingt noch Performanz innewohnte, der sie keine Seriosität abgewinnen wollten. Denn im Zentrum des pietistischen Selbstverständnisses stand der einzelne Mensch, der um seinen Glauben ringt, was eine intensive innere Selbstprüfung erfordert, eine permanente Bereitschaft, seine Gefühle aufrichtig offen zu legen. Diese emotionale Authentizität bzw. Kongenialität zwischen Gedanke, Wort und Tat im einzelnen Menschen musste der Schauspielkunst mit seinen wechselnden Rollen, Identitäten und Verkleidungen diametral entgegenstehen (Wöbkemeier 2004:180). Wenn auch pietistische Topoi wie Wiedergeburt,

¹¹ Siehe zu diesem Dichter Raabe (2001:5f.).

Bekehrungserlebnis und Bußkampf einen Identitäts- bzw. Rollenwechsel geradezu voraussetzten, fehlte ihnen zur Theatralik Elemente des Spiels und des „als ob“.¹²

2. Das theatrale Verdichtungskonzept

Das theatrale und pietistische Selbstverständnis gestaltete sich nicht immer derartig antagonistisch. Die klassische Studie der christlichen Alchemie, Heinrich Khunraths *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* – 1595 in einer Kleinfassung und 1609 in Hanau postum in der Vollfassung erschienen – zeigt, dass sich theatralische Wissenskonzepte die Architektonik der tatsächlichen Bühnen der Welt geradezu zum Vorbild nehmen konnten, ein Zusammenhang, auf den Frances A. Yates schon am Beispiel von Robert Fludd und Giulio Camillo hingewiesen hat.¹³

Khunraths Theatrum-Konzept übte auf die mystisch Frommen und Pietisten größten Einfluss aus; insbesondere durch Johann Arndt, der mit dem Arzt aus Leipzig korrespondierte und die vier ersten Bildgleichnisse aus seinem „Amphitheatrum“ kommentierte (Arndt 1608:107-123).¹⁴ Arndt selber übernahm diese Metapher jedoch nicht. In seinem zentralen, 1610 erstmals erschienenen Erbauungswerk *Vier Bücher vom wahren Christentum* nutzte er das begriffliche Bild des Buches. Im vierten Buch, dem „Liber Naturae“, geht er auch ausführlich auf alchemistische Verfahren ein. Da es Arndt darum ging, die verschlüsselte Natur zu entziffern, war für ihn in dem Bild des Buches eine größere metaphorische Aussagekraft enthalten als in dem des Theaters (Geyer 2001:I:25-33).

Berühmtheit erlangte Khunraths Abhandlung insbesondere wegen seiner darin abgedruckten komplexen Kupferstiche (Töllner 1991; Bachmann/Hofmeister 1999:157-170). Auf dem Kupferstich „Die Schule der Natur“ ist eine gebirgige Naturumgebung zu sehen, wobei auf dem Gipfel eine Felsformation die „Porta Amphitheatri“ zu erkennen gibt, einen schmalen Eingang auf einer kleinen Aussichtsplattform als Zugang zur einzig wahren

¹² Siehe zum „Bekehrungstheater“ bei den Pietisten Kittsteiner (1995:350f.).

¹³ Ihr zufolge ist das Theater als Wissenskategorie nicht zu trennen von realen Schauspielen und damit alles andere als eine pure Metaphorik (Yates 1991:313-336).

¹⁴ Siehe dazu Habrich (2001:49ff.); Geyer (2001:II:381-387).

Weisheit. Eingebettet in eine malerische Naturlandschaft wirkt dieses Portal wie ein Sinnbild für Khunraths Theatrum-Konzept der Konzentration: Das auf den Podest erhobene Nadelöhr figuriert einen Übergang, an dem sich nach komplexen Läuterungsprozessen die Verschmelzung der vielfältigen Phänomene der Natur zu einer einzigen Substanz, zum Stein der Weisen, anzubahnen scheint (Abb. 1).



Abb. 1: Die Schule der Natur, Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* (1609).

Eine andere Abbildung zeigt diesen Zugang zur Höhle in frontaler Ansicht, durch den Eingeweihte auf ein Licht zuschreiten, wobei die inneren Höhlenwände mit Inschriften bedeckt sind. Analogien zur Theaterwelt drängen sich auf. Wie ein Grottentheater in einer Parklandschaft wirkt die Anlage, wie eine Bühnentreppe erscheinen die in der Einfassung eingebauten sieben Stufen, die bis zum Licht überfluteten Ende des Tunnels emporgestiegen werden müssen, will man der ewigen Weisheit teilhaftig werden (Abb. 2).

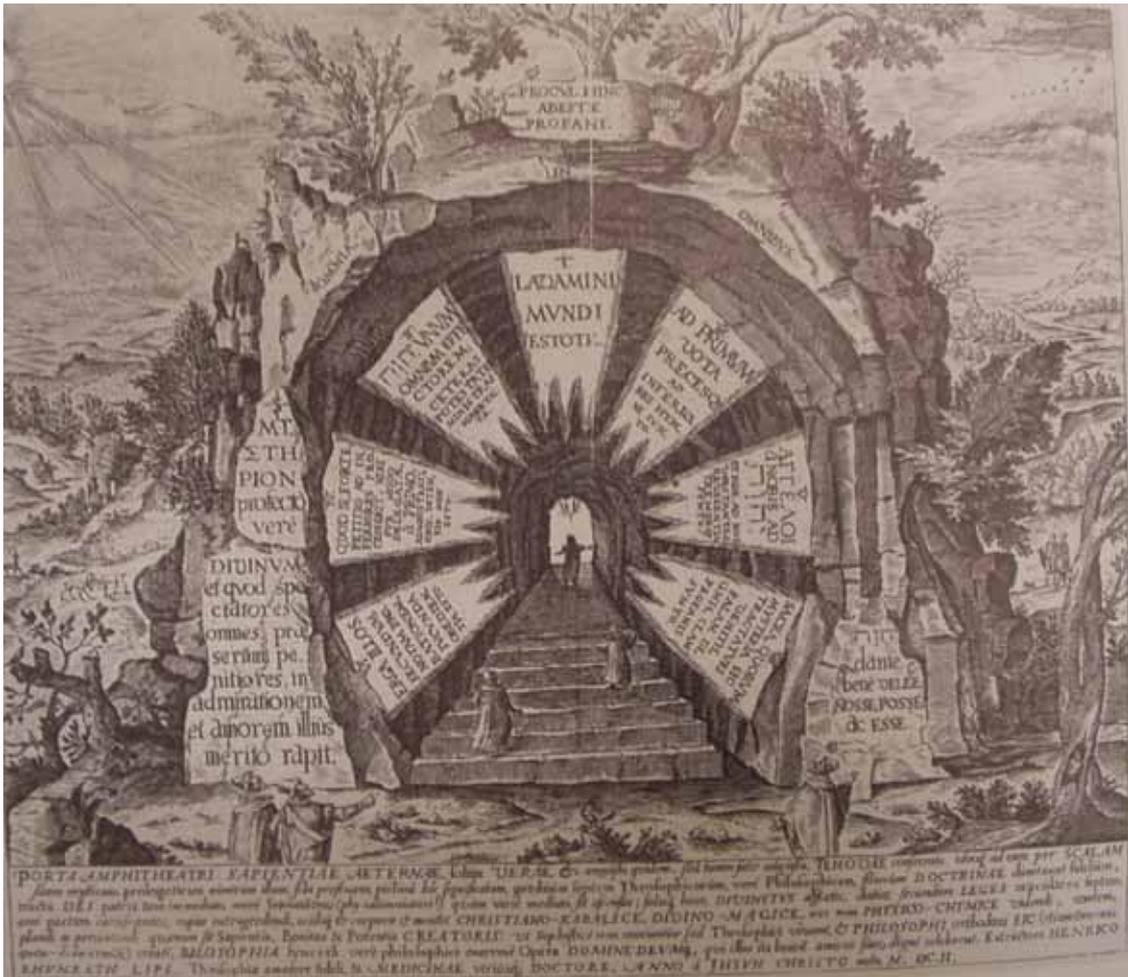


Abb. 2: Das Portal zum Amphitheater zur Weisheit, Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae*, Hanau 1609.

Khunraths „Amphitheatrum“ ist eine von theosophischen Überformungen geprägte arenenähnliche Konstruktion mit der Funktion, dem Licht bzw. der Weisheit als Abbild des göttlichen Lichts in einem stufenförmigen Spiel möglichst nahe zu kommen. Der untere Textbalken des Stiches, den Khunrath mit dem Satz beginnen lässt „Porta Amphitheatri Sapientiae AETERNAE, solius VERAЕ, angustu quidem, sed tamen satis augusta, JEHOVAE [...]“¹⁵ erinnert an einen später populär gewordenen pietistischen Bildtopos: der schmale Weg, den nur die Heilsfähigen zu beschreiten in der Lage sind, und der breite Weg, auf dem die Gleichgültigen wandeln (Harasimowicz 1998; Scharfe 1990). Khunrath nennt seine Abhandlung eben nicht „theatrum“, sondern „amphitheatrum“, und bringt damit eine Theaterarchitektur mit rings herum verlaufenden aufsteigenden Sitzreihen zum Ausdruck. Es erscheint nicht abwegig,

¹⁵ „Die Pforte des Amphitheaters der ewigen, einzig wahren Weisheit usw., die zwar eng, aber dennoch erhaben genug ist, ist Gott geweiht [...]“.

hinter dem Präfix „amphi“ eine Potenzierung, eine Aufladung, eine Verdichtung des Theatrum-Begriffs zu vermuten, gerade gegenüber damals gängigen enzyklopädisch orientierten Konzepten, wie sie nicht zuletzt Khunraths akademischer Baseler Lehrer Theodor Zwinger in seinem Opus *Theatrum vitae humanae* populär machen sollte.¹⁶ Ganz anders als bei den überblickshaften Anthologien von Hauptschriften der Alchemie, wie Elias Ashmole's *Theatrum Chemicum Britannicum* von 1652, verbindet sich bei Khunrath mit dem Gebrauch von ‚theatrum‘ ein hermetischer, ganzheitlicher Wissensbegriff. Wenn Theatrum als Metapher etwas sichtbar machen kann mit Hilfe von etwas Sichtbaren (vgl. Mattenklott 2003), dann besteht diese abstrahierende Visualität in einer ausgeprägten Verdichtung, in der immer weniger immer mehr bedeutet.¹⁷

Nach einer älteren Forschungsansicht entstanden Amphitheater durch die Zusammenlegung zweier halbkreisförmiger Theater. Vielleicht verbindet sich mit der damit implizierten Verdoppelung der Bühne auch die durchgängige doppelthematische Struktur in Khunraths Abhandlung, die zwischen christlicher Religion und Alchemie oszilliert, paradigmatisch visualisiert durch die berühmte, vom Antwerpener Stecher Paullus van der Doort 1595 in Hamburg gestochene Darstellung „Oratorium – Laboratorium“ (Habrich 2001:49; Töllner 1991:197-222) (Abb. 3).

¹⁶ Khunrath wurde mit der typisch paracelsischen Schrift *De signatura rerum naturalium thesis* im Sommer des Jahres 1588 promoviert, wenige Monate zuvor war Theodor Zwinger gestorben. Dass Khunrath wie Johannes Arndt ein Jahrzehnt zuvor bis zu dessen Tod bei ihm spagyrische Medizin gehört hat, kann als sicher gelten, siehe Amsterdam (1986:33).

¹⁷ Diese Architektur hermetischer Konzentration verweist auf die Metapher des „turris babel“ bzw. „turris sapientiae“, die wenige Jahre später u.a. auch von Andreae benutzt werden sollte, siehe Seng (2001:79-82).

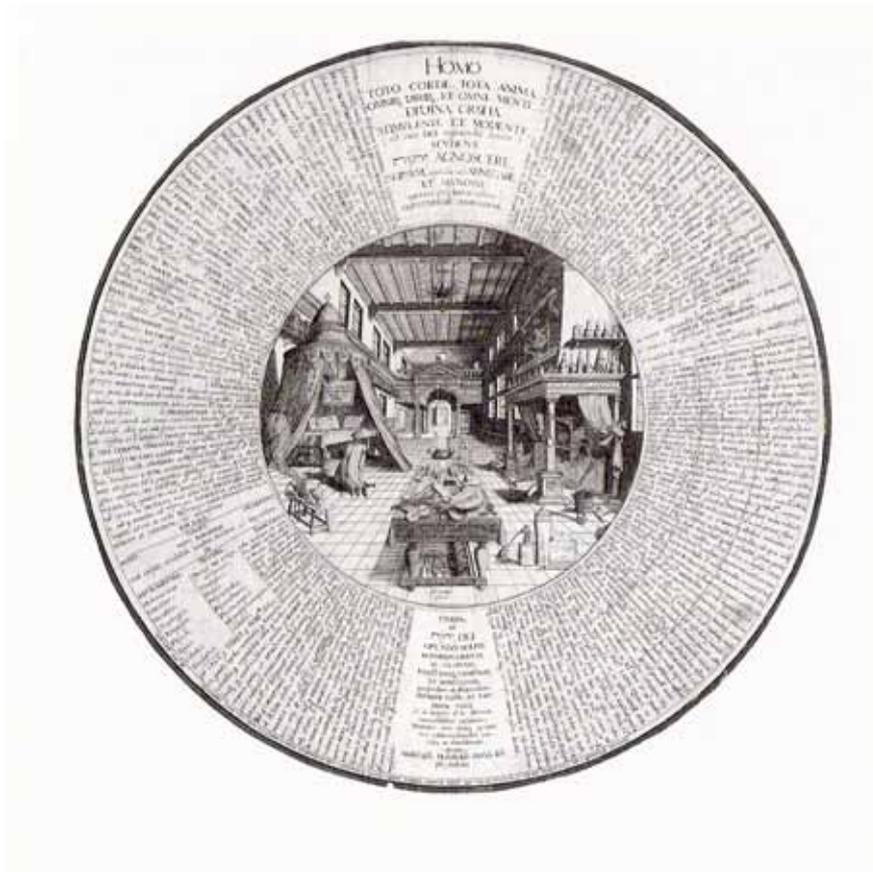


Abb. 3: Das Oratorium - Laboratorium des Alchemisten, handkolorierter Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae*, Hamburg 1595.

Zur Linken kniet ein Mann mit dem Ausdruck tiefer Andacht vor einem Oratorium in Form eines Gebetszeltens, das mit kabbalistischen und geometrischen Symbolen bedeckt ist. Der Laborant scheint mit voller körperlicher und seelischer Hingabe um Gottes Beistand für das Gelingen des „opus magnum“, der Gewinnung des „lapis“, zur Erzielung der höchsten Stufe der Veredlung der „prima materia“ zu flehen. Dem Oratorium gegenüber ist das Laboratorium dargestellt, wo man einen riesigen Ofen mit allen Werkzeugen eines Alchemisten erkennen kann. In der Mitte steht ein Tisch voller Musikinstrumente. Und das Ganze befindet sich in einem perspektivischen Saal, der dem Stich eine bühnenhafte Ausstrahlung verleiht. Amphitheatralisch wirkt nicht nur die Korrespondenz zwischen Oratorium und Laboratorium. Auch formal kommt durch die auf der aufgeschlagenen Buchseite universalen Anspruch indizierende Rundform der Stiche, die von wie Zuschauerränge wirkende Textblöcken umrahmt sind, das Schema eines Amphitheaters zum Ausdruck.

3. Theatrum zwischen Realienkultur und Sinnestäuschung

Andere theatralische Akzente setzte Johann Valentin Andreae in seiner Utopie der Idealstadt „Christianapolis“, die wie ein riesiges mnemotechnisches Bildtheater gestaltet ist, wo die Wissenschaften weit mehr durch das Sehen angeeignet werden sollten als durch Hören und Lesen. Hier war ein in die Zukunft weisender Realienunterricht Programm: Bilder, Zeichnungen, Pläne, optische und astronomische Instrumente zur Beobachtung des Himmels, Karten, Globen, Modelle, mechanische Erfindungen, Maschinen, Werkzeuge etc. steckten Orte des Wissens ab, wo Autorität und Evidenz durch die vor Augenzeugen demonstrierte Sammlungspraxis neu verschmolzen, gerade in Kontrast zum herkömmlichen Buchwissen. Dementsprechend nannte Andreae, der sich als Student in Tübingen übrigens auch als Komödienautor versucht hatte, die dort befindlichen Sammlungskorpora ‚theatrum mathematicum‘, ‚theatrum physicum‘ sowie ‚theatrum anatomicum‘. Ohne unmittelbare Anschauung schien es nicht mehr möglich zu sein, Wort und Sache in eindeutige Beziehungen zu bringen.

Theatrale Offenheit in der Sache war bei Andreae gepaart mit Reserviertheit im Begrifflichen. Obwohl sich Johann Valentin Andreae vom metaphorischen Gebrauch alchemistischer Begriffe für die Erneuerung des Menschen immer wieder inspirieren ließ und das Laboratorium in seiner Utopie der Idealstadt „Christianapolis“ ins Zentrum stellte, hat der Tübinger Geistliche und Mitbegründer der Rosenkreuzerbewegung Khunraths Werk weitgehend abgelehnt. Inwiefern Khunraths Kategorie des „Amphitheatrum“ Andreaes Aversion begünstigt hat, darüber kann man nur spekulieren (Yates 1997:151-155). Immerhin spricht er im zwölften Kapitel der ersten Originalausgabe der *Confessio Fraternitatis R.C.* von Khunrath als der „Amphitheatralem histrionem, hominem ad imponendum satis ingeniosum“.¹⁸ Zudem weicht er in abwertender Absicht auf andere theatrale Metaphern aus, wie das Schlagwort „ludibrium“, das Spielwerk, um Spekulationen derjenigen entgegen zu treten, die in seinem dritten Rosenkreuzermanifest *Die Chymische Hochzeit des Christian Rosencreutz* von 1616 eine ernst zu nehmende alchemistische Handlungsanweisung zur Generalreformation gesehen hatten

¹⁸ „Amphitheatralische und zum verführen genugsam sinnreiche Historio und Comediant“, zit. nach: Amsterdam (1986:33).

(Andreae 1618:181f.).¹⁹ Dass gerade die mit dem Gebrauch von „ludibrium“ verknüpfte satirische Distanzierung einen substantiellen Reformansatz verbergen konnte, dürfte auf der Hand liegen (van Dülmen 1978:93-97; Brecht 1987).

Reale Bühne und metaphysische Daseinsdimension waren zu Beginn des 17. Jahrhundert eng miteinander verquickt, wenn über „Theater“ gesprochen wurde, wie nicht zuletzt Shakespeares Diktum „All the world is a stage“ in *As you like it* belegt (Meier 2004; Fischer-Lichte 1999). Es entwickelte sich zu einem Topos rosenkreuzerischer Ideen, die von Täuschungen absorbierte Welt als Theater, als Labyrinth zu bezeichnen. In *Peregrini in Patria errores* (1618) verglich Andreae die Welt mit einem Amphitheater, wo permanent Fabeln produziert werden, wo niemand so erscheint, wie er tatsächlich ist, sondern alle Menschen verkleidet sind.²⁰ Andreaes Theatrum-Begriff als Forum von Sinnestäuschungen scheint gar nicht so weit entfernt von der Idolenlehre eines Francis Bacon zu sein, in der die „idoli theatri“ eine prominente Rolle spielen (u.a. Schramm 2005:54; Yates 1997:129-141). In diesem Theaterverständnis kommt nicht zuletzt eine religiös fundierte Skepsis, dass aus dem empirischen Augenschein allein Erkenntnis zu gewinnen sei, zum Ausdruck. Sie stand in eigentümlicher Spannung zur Verve, mit der diese Herangehensweise in seiner „Christianapolis“ gefördert wurde.

Dass sich Andreae theatralischer Momente zu bedienen wusste, ohne das Wort ‚theatrum‘ in den Mund zu nehmen, zeigt das in Kupfer gestochene Titelblatt seiner in Straßburg im Jahre 1619 verlegten *Mythologiae Christianae sive virtutem et vitiorum vitae humanae imaginum Libri tres*. Ein durch einen Vorhang verhangenes bühnengleiches Tor wird von zwei Säulen begrenzt, auf denen dinghafte Embleme auf das hinweisen, was sich hinter dem Vorhang verbirgt. Das Schauspiel handelt von Sachwissen statt Wortwissen, von Erfahrung statt Spekulation (Amsterdam 1986:113). Der Stich fügt sich somit in eine Wissenstradition ein, die von Zwingers *Theatrum vitae humanae* bis zu Comenius' *Orbis pictus* reicht und die von einer zunehmenden Bild- bzw. Dinghaftigkeit geprägt ist (Abb. 4).

¹⁹ Siehe auch Yates (1997:152); Scholtz (1957:12-15).

²⁰ Siehe Yates (1997:152).



Abb. 4: Kupferstich, Frontispiz, aus: J.V. Andreae, *Mythologiae Christianae sive virtutum et vitiorum vitae humanae imaginum Libri tres*, Straßburg 1619.

4. Fragmentierung im Einflussfeld politischer Krisen

Wie sein Erstling *Theatrum universitatis rerum* zeigt, hatte der Theologe, Philosoph und Pädagoge Jan Amos Comenius zunächst weniger Berührungspunkte mit dieser Wissenskategorie (Comenius 1992:61). Auf dem von Comenius eigenhändig beschriebenen Titelblatt kann man sich aus der Anordnung der Worte einen Theaterraum vorstellen; im Titel selber zeigt sich ein abstrahierendes Kalligramm von Bühne, in den immer mehr verjüngenden Zeilen des Untertitels gewinnt das Schema eines Zuschauerraums Kontur. Der spätere Bischof der Brüdergemeinde, auf den sich im 18. Jahrhundert nicht zuletzt auch die Herrnhuter berufen sollten, nannte dieses Werk sein „opus principale“. Jahrzehntlang betrieb er dessen Ausarbeitung, bis im Jahr 1656

im polnischen Leszno, wo er sich im Exil aufhielt, die meisten der noch ungedruckten 27 Bücher ein Raub der Flammen wurden. Spätere Systementwürfe sollte Comenius dann nicht mehr mit ‚theatrum‘ bezeichnen. Im Spannungsfeld der Konfessionen stieg stattdessen ‚pansophia‘ zu seinem Schlüsselbegriff auf. Comenius stand unter dem Einfluss von Johann Heinrich Alsted (Červenka 1970:24-42), seinem akademischen Lehrer in Herborn, als er sich entschloss, ein enzyklopädisches Werk zu verfassen, eine methodisch fundierte Zusammenschau der Resultate aller Wissenschaften, die er im Unterschied zu den lateinsprachigen Werken Alsteds, Zwingers oder Ortelius‘ in der tschechischen Muttersprache veröffentlichen wollte. Nicht ohne Einfluss auf dieses volkspädagogische Vorhaben dürfte gewiss auch die Schrift *Theatrum divinum* des Brüderbischofs Konečný aus dem Jahre 1616 gewesen sein (Hofmann 1992:12-17; Červenka 1970:42f.).

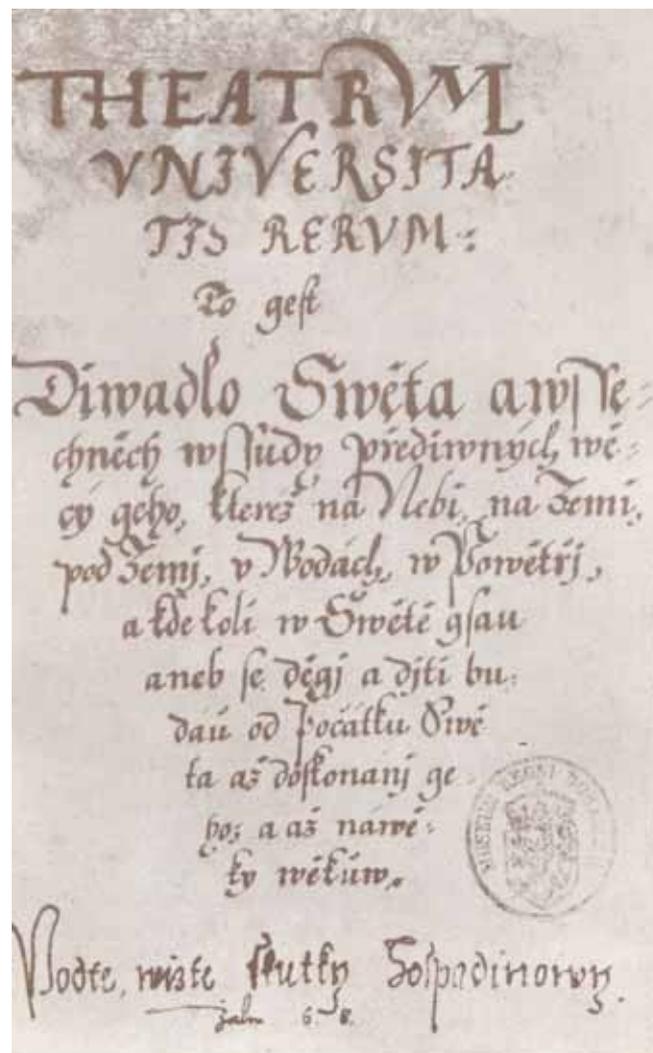


Abb. 5: J. A. Comenius, *Theatrum Universita Rerum*, Titelseite des Manuskripts (1618), Bibliothek des Nationalmuseums Prag.

Comenius erstrebte in diesem Theater-Projekt einen Aufstieg vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, in der Vorrede zu seinem *Theatrum universitatis rerum* formulierte er es so:

„Denn wenn der Mensch die schöne Welt und die erhabene Vielgestaltigkeit der Sachen in ihr sieht, dann muss er darauf kommen, dass dies nicht von allein entstanden sein kann, sondern dass es irgendeinen ewigen Geist geben muss, der die Dinge kraftvoll erschuf, weise einrichtete, sie bis jetzt im Sein erhält und wiederherstellt. Darum zeigt auch der Brief an die Römer, dass die Welt der unsichtbaren Dinge eine Schaubühne ist“ (Comenius 1992:67).

Das von Comenius geschaffene *Theatrum* lässt demnach die Natur als Schaubühne des unsichtbaren Gottes erscheinen. Durchaus vergleichbar mit Jean Bodins 1590 erstmals publiziertem *Universae naturae Theatrum* (Blair 1997), wird auch bei Comenius die Verweisfunktion der Gegenstände ins Transzendente betont. Darüber hinaus ist Comenius' *Theatrum*-Konzept so allumfassend, dass es am Leitfaden des „*Theatrum scriptura*“ auch den in der Schrift geoffenbarten Geheimnissen Gottes auf die Spur kommen will (Comenius 1992:72). Enzyklopädie und Heilsgeschichte gehören für ihn zusammen, wie auch schon das Titelblatt der weltlich orientierten *Encyclopaedia* Alsteds die Spannbreite von der biblischen Schöpfung der Welt bis zu ihrem Ende im Jüngsten Gericht visuell entwickelt.

Wenn Comenius in einem Brief an seinen Verleger Petrus Montanus im Rückblick auf seine damalige literarische Tätigkeit knapp hinzufügte, das Exil habe ihn daran gehindert, das *Theatrum* zu vollenden, dann gibt er einen kleinen Wink auf die krisenhaft zugespitzte Situation, in der er sich als Verfolgter im Dreißigjährigen Krieg befand.²¹ Seine Welt war nun alles andere als jener geordnete, wohleingerichtete und vom Schöpfer zu belehrender Augenweide ausgebreitete Schauplatz, wie er es sich in seiner *Theatrum*-Enzyklopädie zurecht gelegt hatte. Stattdessen propagierte Comenius unter dem Eindruck des Verlustes nationaler und konfessioneller Freiheiten infolge der Niederlage der böhmischen Stände in der Schlacht auf dem Weißen Berge (1620) Labyrinthvorstellungen und zwar nicht nur in Worten, sondern auch in Form einer eigenhändigen Zeichnung (Abb. 6). Irrungen und Wirrungen des Strebens des Menschengeschlechts sind der Ausgangspunkt in seiner Schrift

²¹ Siehe zur Abhängigkeit seines Denkens von den politischen Zeitläuften Hofmann (1992:15f.); Yates (1997:167-180).

Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens (Yates 1997:172-175). Im Gegensatz zu Andreaes „Christianapolis“ scheinen hier alle menschlichen Aktivitäten nichtig, alle Erkenntnis fehlerhaft zu sein. Mitten im Dreißigjährigen Krieg enthüllte Comenius die Torheiten und Eitelkeiten des irdischen Jahrmarktes. Noch in der Vorrede zur *Via lucis* von 1641, die erst 1668 in Amsterdam gedruckt werden konnte, beschreibt Comenius eine Welt, die wie eine Komödie ist, die die Weisheit Gottes mit den Menschen aller Länder spielt und aus der nur die Welt als Schule hinausführen kann (Yates 1997:188f.).

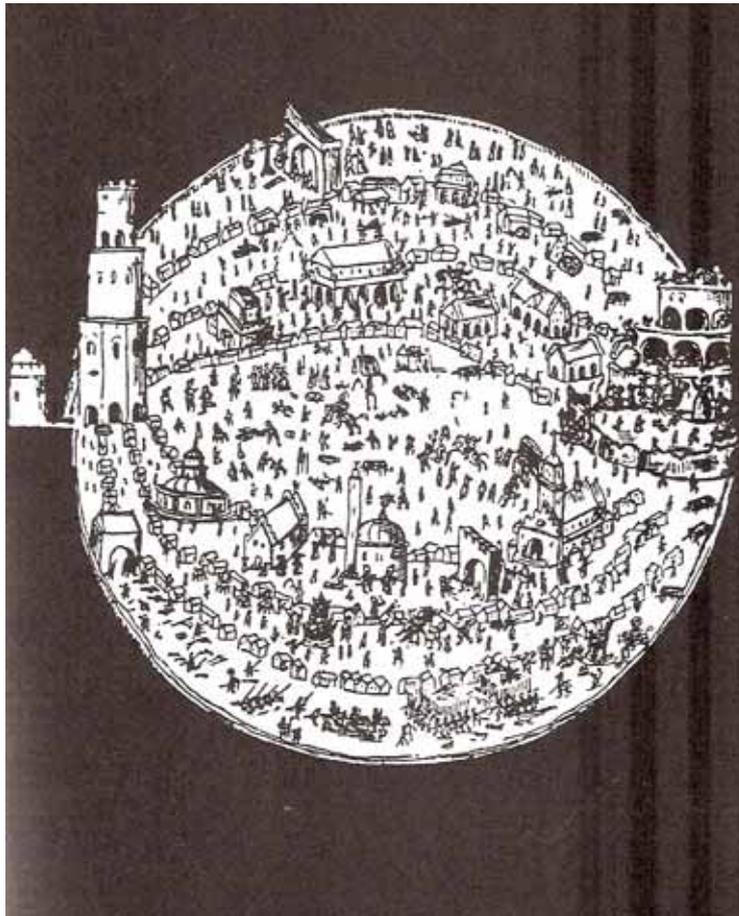


Abb. 6: J. A. Comenius, *Labyrinth der Welt*, eigenhändige Zeichnung des Autors (1631).

Es fällt auf, dass Comenius – um der labyrinthischen Gegenwart Herr zu werden – nicht mehr das Wort ‚theatrum‘ in den Mund nimmt. Stattdessen bedient er sich mit den Metaphern des Baumes und Rades spezifischer Konzentrate. Dominiert im *Theatrum universitatis rerum* eine mehr entspannte, wenn auch statische Weltsicht, so vermittelt die 1625 abgeschlossene und 1633 gedruckte Schrift namens *Centrum Securitatis* eine aufgeladene Spannung, die von organologisch-mechanischen Strukturbildern geprägt ist (Červenka

1970:52-55). In der von einem Schreiber hergestellten tschechischsprachigen Handschrift, aus der alle gedruckten Ausgaben schöpfen sollten, haben sich zwei Zeichnungen erhalten, die, wenn nicht von Comenius selbst, so doch nach seinen Vorstellungen die Gestalt eines Baumes und eines Rades darstellen (Schaller 1964:7f.). Die Welt wird mit einem Baum verglichen, der sein Wachstum den Wurzeln der Weisheit, Güte und Macht Gottes verdankt (Abb. 7). Aus diesen wachsen der Stamm, die Äste, die Zweige, Blätter und Früchte bis in die feinsten Verästelungen. Die von Jakob Böhme übernommene Baummetapher bedeutet, dass das Sichtbare dieser Welt aus unsichtbaren Wurzeln herauswächst. Zudem vergleicht er die Welt mit einem unendlich kreisenden Rade sowie Gott mit der darin ruhenden Nabe, um die sich alles dreht. Das menschliche Leben und Bemühen ist gleichsam auf den sich bewegenden Speichen dieses Rades angesiedelt.²²

Dieser Drang zur vital-technologischen Verdichtung sollte sich vor dem Hintergrund eines weniger turbulenten Zeitgeschehens wieder lockern. Aber eine Rückkehr zur *Theatrum*-Kategorie war damit nicht verknüpft, vielmehr taufte Comenius seine schülergerechte Bildenzyklopädie von 1657 *Orbis sensualium pictus*. Es bleibt bemerkenswert, dass bei Comenius die Zäsur des Visuellen in der bislang maßgeblich vom geschriebenen Wort dominierten Bildungssphäre mit der Ignorierung der visuellen Standardkategorie *Theatrum* einherging.²³ Theatrale Kategorien wie ‚Schauspiel‘ und ‚Gauckeley‘ werden zu Gattungsbegriffen zurückgestuft und stellen nun nicht mehr als eine Sachgruppe unter vielen anderen im Spektrum des gesamten Wissensbestandes dar, die auch noch in späteren Ausgaben, wie der viersprachigen von 1760, durch Bibelzitate eingeeht sind: „Wir sind ein Schau-Spiel worden der Welt, und den Engeln, und den Menschen. Wir sind Narren, um Christi willen, ihr aber seydt klug in Christo“ (1. Cor. 4, 9-10, zit. nach: Comenius 1760:513).

²² Comenius sollte seinen technotheologischen Ansatz noch intensivieren. So beschäftigte er sich mit der Konzeption eines Perpetuum Mobile sowie anderer Maschinen, nicht zuletzt, um so Gottes Erfindungsreichtum zu preisen, siehe dazu Schaller (1997).

²³ Siehe zu dieser Bildenzyklopädie Harms (1970); Graczyk (2001); Bredekamp (2004:165f.).

Propaganda ihrer Glaubensinhalte intensiv der Theaterkultur annahmen (Valentin 1990; Stafford 1998:32). Dramatisches und pädagogisches Prinzip des im Barock florierenden Jesuitentheaters war die Vorstellung des „Theatrum mundi“, der Welt als Theater vor Gott, und des Lebens als – mediale – Durchgangsstation (González García/Konersmann 1999; Bernheimer 1956; Alt 1846:501-505). Während aus dem Blickwinkel der Jesuiten allein schon die der Kirche inhärenten performativen Akte eine Brücke zu herkömmlichen Theaterstücken schlugen, konnten Reformierte und Puritaner, lutherisch Orthodoxe und Pietisten in der Abschaffung von Spektakel und Schaustellerei nur eine Konsequenz ihrer schlichten Gottesdienstpraxis sehen (Thomke 2002). In diesem Kontext kann es kaum verwundern, dass – als im Jahre 1734 in Dresden die prunkvolle, alle bisherigen Kirchenbauvorstellungen des deutschen Protestantismus revolutionierende Frauenkirche eingeweiht wurde – Valentin Ernst Löscher, Superintendent und Pfarrer der Dresdener Kreuzkirche sowie führender Exponent des orthodoxen Luthertums (Blanckmeister 1920; Greschat 1971) die theatralischen Architekturelemente des Kircheninneren, wie die mehrgeschossigen Emporen und der kreisförmigen Ordnung des Gestühls, zum Anlass nahm, das Theater auf den Hörsinn zu reduzieren. Kirchen sollten

„nicht seyn Theatra, dahin man gehet, eitle repraesentationes und grosse processiones zu sehen, wie bei den widergesinnten geschicht, welche darin allerhand Aufzüge zu halten pflegen, sondern sie sind Auditoria, da man zusammen kömmt, Gottes Wort zu hören und die Heiligen Sacramente zu gebrauchen, sie sind Lehr- und Hör-Häuser“ (Löscher 1734:34).

Als 1680 aus der sächsisch-weißfelsischen Residenzstadt Halle eine preußische Provinzstadt geworden war, endete zugleich das Zeitalter von Hofoper und Hofschauspiel. Pietistisch eingestellte Vertreter der 1694 gegründeten Universität nutzten die neuen herrschaftlichen Rahmenbedingungen, um beim Magistrat und beim Kurfürsten auch darüber hinaus gegen Kirchweih, Maskeraden, Tanz, Jahrmärkte, Karneval und Komödien zu agitieren (Lenk 1990:18-23; Thomke 1995:64ff.). Das Verbot von oberster Stelle ließ nicht lange auf sich warten. Auch das am Gymnasium gepflegte Schultheater gehörte nun der Vergangenheit an; statt theatralischer Spiele waren von nun an nur Reden und Dialoge erlaubt. Dass in den Schulen, die zu den Waisenhausstiftungen gehörten, wie der Lateinschule und dem Pädagogium, Schulkomödien von

Anfang an unmöglich waren, verstand sich von selbst. Diese restriktive Theaterpolitik sollte sich mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms I. im Jahre 1713 noch verstärken. Als reformierter, der puritanischen Mentalität nahe stehender Hohenzoller war er geneigt, pietistischen Einflüsterungen seines Umfelds nachzugeben (v.a. Hinrichs 1971:126-174). 1716 bekräftigte er das Theaterverbot,

„die Comoedianten so gleich von dem Neumarckt wegzuschaffen und hinkünfftig dergleichen nebst allen Seil-Täntzern, Gaucklern und Pickelheringen, durch deren ärgerliche und schändliche Narrentey die Zuschauer zu allerhand Üppigkeiten und Müßiggang gereizet, und der Zorn Gottes über Land und Leute gezogen wird, nicht weiter aufzunehmen noch zu dulden“ (zit. nach: Meyer 1950:21).

Selbst als sich das Theaterleben unter dem für Künste aufgeschlossenen Friedrich II. entfaltete, blieben die Schulen der Glauchaschen Anstalten bzw. Franckeschen Stiftungen wohl weiterhin theaterfreie Zonen.²⁴ In diesem konfessionell angespannten Umfeld konnte der *Theatrum*-Begriff im Halle'schen Pietismus selbst in seiner übertragenen Bedeutung nicht mehr gedeihen.

War man hingegen konfessionell unabhängig wie Gottfried Wilhelm Leibniz, ließ man sich gerade jetzt von der zeitspezifischen Ubiquität der Theater-Metapher inspirieren. Sein „*theatrum naturae et artis*“ signalisierte konkrete Bildlichkeit, Dinghaftigkeit und Lebendigkeit. Im Einflussfeld einer allgemein sich ausbreitenden öffentlichen Begeisterung für alles, was sich in Lustgärten, Kuriositätenkabinetten, Anatomievorlesungen und Sektionen ereignete und ausgestellt wurde, konfigurierte er die Worte mit den Dingen neu, indem er über eine nur sprachliche Erfassung dieser Verhältnisbestimmung hinausging und im Sinne der herkömmlichen Bedeutung des Theaters einen authentischen Zugang zur Lebendigkeit suchte (Bredekamp 2004:34-43). In dem Sinne hatten bereits im 16. Jahrhundert Naturforscher wie Ulisse Aldrovandi, Francesco Calzolari und Ferrante Imperato ihre Sammlungen als „Theater der Natur“ bezeichnet (Findlen 1994:193). Ins Wissenstheater zu gehen, bedeutete, das unverstellte Erlebnis zu suchen, den unmittelbaren Kontakt mit den

²⁴ Etwas offener, wenn auch in textgesteuerten Schranken verhielt sich Justus Breithaupt, Abt des nach Halle'schem Vorbild gegründeten Pädagogiums von Kloster Berge bei Magdeburg, der immerhin Trauerspiele im Unterricht lesen ließ; siehe Holstein (1886:26f., 100f.); Mertens (1989:187).

Dingen herzustellen und nicht mehr, ein Buch aufzuschlagen, um sich textgesteuerten Mechanismen zu unterwerfen.²⁵ Unter ‚theatrum‘ verstand man nun weniger eine spezifische Örtlichkeit wissenschaftlicher Praxis, wie das bei ‚musaeum‘ der Fall war, sondern vornehmlich die Medialität unmittelbarer materieller Wahrnehmung, ein Zusammenhang, der im Unterschied zum philologisch-rhetorischen Theatrum-Ansatz eines Guilio Camillo schon in Quicchebergs Dingtheater strukturell angelegt war (Friedrich 2004:208-211). Dementsprechend hieße es, das Leibniz’sche „Theater der Natur und Kunst“, das ihn 47 Jahre beschäftigen sollte, zu destruieren, wenn man es zum Flachmedium zwischen Buchdeckeln degradiert hätte.²⁶

In dieser Episteme der Materialisierung bewegte sich auch der Projektmacher August Hermann Francke in Halle, der mit seinen Glauchaer Anstalten durch die Kunst- und Naturalienkammer und den damit einhergehenden Realienunterricht Ideen von Leibniz, aber auch von Andreae in die Tat umsetzte. Francke korrespondierte mit Leibniz und rezipierte Andreaes Utopie einer Stadt Gottes, eines Bildungstempels, zu dessen Infrastruktur eine Bibliothek, ein Archiv, eine Buchdruckerei, ein Laboratorium und eine Apotheke gehörten, Einrichtungen also, die auch Francke in seinen Anstalten etablierte. Als ob er sich mit Leibniz abgesprochen hätte, setzte er seine auf verschiedenen Sammlungen fußende experimentale Pädagogik öffentlichkeitswirksam in Szene und vermittelte einen Pietismus, der haptisch-ikonisch geprägt war, der aber zugleich konsequent auf die Theatrum-Metapher verzichten sollte (Baumgart 1966; Hinrichs 1971; Sträter 2005). Auch nach Franckes Tod fand in der Hinsicht wohl kein terminologischer Kurswechsel statt. Obwohl die von Francke gegründete Kunst- und Naturalienkammer von theatralischen Elementen geprägt ist, ist in dem von Gottfried August Gründler im Jahre 1741 erstellten „Catalogus derer Sachen, die Sich in der Naturalien-Kammer des

²⁵ Die Theater-Metapher jener Zeit versucht gerade in Dimensionen vorzudringen, Bedeutungsüberschüsse begrifflich zu fassen, die nicht mehr an den Text gebunden sind. Siehe dagegen die textimmanente Deutung bei Roßbach (2005:21f.).

²⁶ Bredekamp (2004), passim. Insofern gehört das Leibniz’sche Theater-Projekt nicht mehr zur Geschichte der Buchtitulatur, siehe dazu Friedrich (2004).

Waysen-Hauses befinden“²⁷ mit keinem einzigen Wort von *Theatrum* die Rede.²⁸



Abb. 8: Logo der Kulissenbibliothek der Franckeschen Stiftungen in Halle, Kupferstich, Gottfried August Gründler, Mitte des 18. Jahrhunderts.

In konfessioneller Hinsicht konnte *Theatrum* keineswegs einen wertneutralen Gebrauch beanspruchen, war es doch vom „Mittelding“ des inszenierenden Scheins absorbiert. Dass die Halle'schen Pietisten den Theaterbegriff – selbst als Wissenskategorie – nicht mehr in den Mund nahmen, könnte darauf hinweisen, dass die heute uns so vertraute und auch in der Frühen Neuzeit stets präsente Bedeutung des Theaters als Bezeichnung eines Gebäudes für Schauspielaufführungen an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert metaphorische Bedeutungsschichten in den Hintergrund drängte. Nichtsdestotrotz verfolgten

²⁷ Gründler 1741.

²⁸ Die benachbarte Universitätsstadt Wittenberg, wo die lutherische Orthodoxie dominierte, schien gegenüber dem Theaterbegriff hingegen weniger befangen zu sein. Im Collegium Augusteum direkt gegenüber dem Lutherhaus befand sich neben dem aus Schenkungen des Kurfürsten August der Starke und seines königlichen Sohnes – darunter die bedeutende Ruysch'sche Präparatensammlung – hervorgegangenen Anatomischen Museum ein *Theatrum anatomicum*, das amphitheatralisch eingerichtet gewesen zu sein scheint und wo öffentliche Sektionen stattfanden, siehe Friedensburg (1917:382f).

Halle'sche Pietisten theatrale Praktiken, was sich mitunter auch terminologisch niederschlug. So wurde der Begriff der Kulisse auserkoren, um damit bezeichnenderweise eine Bibliothek zu charakterisieren (Abb. 8). Sie war zwischen 1726 und 1728 als separates Gebäude auf dem Gelände der Franckeschen Stiftungen errichtet worden. Gerade die in Anlehnung an englische College-Bibliotheken kulissenhafte Aufstellung der Regale – in einer Zeit, als Saalbibliotheken dominierten – erregte Aufsehen. Mit einem von Gottfried August Gründler gestochenen Ex-Libris, auf dem das Kulissenmagazin als theatralische Einheit mit Raumtiefe erschien, setzten sich die Franckeschen Stiftungen in Punkto Bildungskompetenz in Szene. Tatsächlich wirkten die rechts und links des Mittelgangs platzierten Regale wie die verschiebbaren Kulissen in einem barocken Theater.²⁹ Hier stellte sich ein perspektivischer Raumeindruck nicht durch bemalte Kuppeldecken wie in süddeutschen Klosterbibliotheken ein, sondern war Resultat kulissenartig hintereinander gereihter Regale. Der *Anschlag zum Bibliotheksbau* von 1726 erwähnt Drahtgittertüren, die die Schränke verschlossen, „ohne die Titel zu verstecken.“³⁰ Dichte Anordnung und homogene Ausstattung der Bücher machte dieselben gleichsam zum Bestandteil der Raumarchitektur, so als beständen die Wände selbst aus Büchern.

In dieser separaten, sich von der Kunst- und Naturalienkammer emanzipierenden Bibliothek des Pietismus fand verstärkt das ausschließlich textgesteuerte Buch als ein hervorragend geeignetes Speichermedium seine Heimstatt. Bildmedien hingegen hatten es schwer, sich in diesem Buchstabenkosmos zu entfalten. Die – neben Arndts Konterfei – einzige Illustration in Johann Arndts *Vier Bücher vom Wahren Christentum* – 1704 im Verlag des Waisenhauses erschienen – stellt das Bibliothekslogo am inneren vorderen Buchdeckel dar. Die anschaulichen Embleme, die Arndts Erbauungsbauch seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zieren und die auch eine Nähe zur modernen Naturwissenschaft zeigen, sucht man in der Waisenhaus-Ausgabe hingegen vergebens

²⁹ Die Kulissenbühne war Ende des 17. Jahrhunderts in Theatergebäuden eingeführt worden. Sie öffnete die Hinterbühne und kam mit ihren technischen Möglichkeiten nicht nur dem Repräsentationsbedürfnis höfischen Lebens entgegen, sondern visualisierte zugleich mit der Zentralperspektive das Ordnungsprinzip des absoluten Herrschers.

³⁰ Archiv der Franckeschen Stiftungen in Halle/W XV/I/9 412. Die Frage muss noch offen bleiben, wann der im 19. Jahrhundert populär gewordenen Gattungsbegriff ‚Kulissenbibliothek‘ bei den Franckeschen Anstalten erstmals zu belegen ist.

(Peil 1977:963-1066). Das visuelle Potenzial bei Arndt – wie wenig später beim berühmten Zedler (Siegel 2006) – wurde drastisch reduziert.



Abb. 9: Der Schriftenschrank in der Kunst- und Naturalienkammer des Halleschen Waisenhauses.

Was blieb, war das Buch als Ding, wie auch der Bibliothek insgesamt immer auch ein materieller Faktor inhärent blieb, den man bildhaft darstellen konnte (Oechslin 2003). Gerade dem Halle'schen Pietismus gelang es, Buchstaben und Bücher in ihren vielfältigsten Formen zu visualisieren bzw. zu verdinglichen. Nicht ohne dramaturgische Absicht waren im sechzehnten und letzten Schrank in der Kunst- und Naturalienkammer Schriften und Bücher

ausgestellt (Abb. 9) (Link 2003).³¹ Die Theatralität der Buchstaben spiegelt sich zudem in – gleich Reliquien – verehrten Exemplaren pietistischer Standardliteratur, die aus Feuerbrünsten weitgehend unversehrt gerettet worden waren.³² Das durch Materialität beglaubigte Wunder schien die Wahrheit der von Arndt vertretenen Frömmigkeitsrichtung zu bestätigen. Wortdominanz und Schauwert, die in dieser Inszenierung zum Ausdruck kommen scheinen keine Gegensätze gewesen zu sein, sondern sich geradezu ergänzt zu haben. (Abb. 10) (Pfefferkorn 2003; Beppler 2001:966f; Grube-Verhoeven 1966).



Abb. 10: Aus Feuerbrünsten gerettete Exemplare von J. Arndts Erbauungsbuch (um 1720).

6. Wissenskultur der Theatralität

Alchemistische Experimente, physiko-theologische Zugänge zur Natur und die Entstehung von Sammlungen manifestieren in der pietistischen Tradition eine konfessionelle Identität, die sich keineswegs in theologischen Diskursen erschöpfte, sondern konstitutiv auf die Konfiguration von Worten, Taten und Dingen und damit auf theatrale Momente angewiesen war. Zu Beginn stand die Parole der über Textsteuerung hinausgehenden ‚Reformatio generalis‘, der Reformation der Reformation, am Ende die innovative, in Anlehnung an das

³¹ Zur Schreibwut der Pietisten siehe Gleixner (2005).

³² „Johann Arnds Wahres Christenthum, so im Feuer erhalten worden, die dabey stehenedn Bücher aber alle verbrannt sind“ (Gründler 1741, 364).

Leibniz'sche Konzept des *Theatrum naturae et artis* konzipierte Realienkultur des Halle'schen Pietismus. War es Anfang des Jahrhunderts noch das Ganze des Wissens, das sich im Terminus ‚*theatrum*‘ spiegeln konnte, entpuppte sich die Totalität gegen Ende nur noch als rhetorischer Rahmen, in dem es nur noch darum gehen konnte, einzelne Dingwelten im Akt der Theatralisierung zur Geltung zu bringen. Der Begriff ‚*theatrum*‘ leitete sich dabei kaum mehr von der Vorstellung eines moralistischen *Theatrum mundi* ab als von Architektonik und Enzyklopädik der zeitgenössischen Kunstkammer, was zugleich bedeutete, dass sich dem vermittelten Wissen in Buchform zunehmend ein ungefilterter, unmittelbarer Zugang zum Reich der Dinge zur Seite stellte. Während sich in Büchern mit *Theatrum*-Titulatur eine Interaktion von Wort und Bild eröffnete, in denen abwesende Dinge dauerhaft gespeichert und gleichsam lebendig vor Augen gestellt werden, waren Museen wie die von Francke in Halle gegründete Kunst- und Naturalienkammer Orte der unmittelbar wahrnehmbaren, mit Händen zu greifenden Originalobjekte. Die sich noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigende, in einem umgreifenden Panorama eingebettete Wissenseinheit von *Theatrum* und *Theoria* wich nun zunehmend einer unmittelbaren einzeldingbezogenen Wissenskultur, die von Anschauen und Begreifen geprägt war. Dabei vollzog sich die Nutzung der Anschauungsmetapher des Theaters in der Tradition des Pietismus in konfessionsspezifischer Form: Changierend zwischen Verdichtung und Verdrängung gewann die pietistische Wissenskultur nur selten ein unbefangenes Verhältnis zu dieser Metapher, was aber nicht bedeutete, dass sie Medien von Visualität, intersubjektiver Anschauung und Transparenz ungenutzt ließ, ganz im Gegenteil.

7. Literaturverzeichnis

Alt, Heinrich (1846): *Kirche und Theater in ihrem gegenseitigen Verhältniß historisch dargestellt*, Berlin.

Amsterdam (1986): *Johann Valentin Andreae 1586-1986. Die Manifeste der Rosenkreuzerbruderschaft*. Katalog einer Ausstellung in der Bibliotheca Philosophica Hermetica (Amsterdam). Katalogbearb. Carlos Gilly.

Andreae, Johann Valentin (1619): *Mythologiae Christianae sive virtutem et vitiorum vitae humanae imaginum Libri tres*, Strassburg.

Arndt, Johann (1608): „[Johann Arndt], Iudicium und Bericht eines Erfahrenen Cabalisten und Philosophen über die 4 Figuren dess grossen Amphiteatri

- D. Heinrici Khunradi“, in: Khunrath, Heinrich: *De igne magorum philosophorum* [ed. Figulus, Benedictus], Strassburg.
- Axt, Eva-Maria (2004): *Die Franckeschen Stiftungen zu Halle. Studien zur Entstehungs- und Baugeschichte*, Berlin.
- Bachmann, Manuel/Hofmeister, Thomas (1999): *Geheimnisse der Alchemie* (Begleitbuch zu einer Ausstellung des Instituts für Geschichte und Hermeneutik der Geheimwissenschaften in Basel), Basel.
- Barth, Ferdinand (2002): „Theater“, in: *Theologische Realenzyklopädie* 33, 175-195.
- Baumgart, Peter (1966): „Leibniz und der Pietismus. Universale Reformbestrebungen um 1700“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 48, 364-386.
- Belting, Hans (1993): *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.
- Bepler, Jill (2001): „Vicissitudo temporum: Some Sidelights on Book Collecting in the Thirty Years' War“, in: *Sixteenth Century Journal* 32, 953-969.
- Bernheimer, Richard (1956): „Theatrum Mundi“, in: *The Art Bulletin* 38, 225-247.
- Blair, Ann (1997): *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton.
- Blanckmeister, Franz (1920): *Der Prophet von Kursachsen. Valentin Ernst Löscher und seine Zeit*, Dresden.
- Bogatzky, Carl Heinrich von (1860): *Güldenes Schatz-Kästlein der Kinder Gottes, deren Schatz im Himmel ist, bestehend in auserlesenen Sprüchen der heiligen Schrift, samt beygefüigten erbaulichen Anmerkungen und Reimen, Zweyter Theil*, Halle (39. Auflage).
- Brecht, Martin (1987): „Die fällige Generalreform der Welt. Johann Valentin Andreaes Programm“, in: Bran, Friedrich (ed.): *Johann Valentin Andreaë 1586-1654. Ein universaler Geist des 17. Jahrhunderts in internationaler Sicht*. Ansprachen und Vorträge bei den Gedenkveranstaltungen 1986 in Calw, Herrenberg, Vaihingen/Enz, Bad Liebenzell, 76-86.
- Bredenkamp, Horst (2004): *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst* (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), Berlin.
- Busch, Gudrun (2001): „Die Beer-Vockerodt-Kontroverse im Kontext der frühen mitteldeutschen Oper oder: Pietistische Opern-Kritik als Zeitzeichen“, in: Lächele, Rainer (ed.): *Das Echo Halles. Kulturelle Wirkungen des Pietismus*, Tübingen, 131-171.
- Červenka, Jaromír (1970): *Die Naturphilosophie des Johann Amos Comenius* (Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften), Hanau.

- Comenius, Jan Amos (1760): *Joh. Amos Comenii, Orbis Sensualium Pictus Quadrilinguis Emendatus Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo Rerum, & vita Actionum, Pictura & Nomenclatura, Germania, Latina, Italica & Gallica*, Nürnberg.
- Comenius, Jan Amos (1992): *Allweisheit. Schriften zur Reform der Wissenschaften der Bildung und des gesellschaftlichen Lebens*. Eingeleitet, ausgewählt, übersetzt und erläutert von Franz Hofmann, Jubiläumsausgabe, Neuwied/Berlin.
- Findlen, Paula (1994): „Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550-1750“, in: Grote, Andreas (ed.): *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde 10), Opladen, 191-207.
- Fischer-Lichte, Erika (ed.) (1999): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. (DFG-Symposion 1999 / Germanistische Symposien 22), Stuttgart.
- Freyer, Hieronymus (1745): *Hieronymi Freyeri Paed. Reg. Hal. Insp. Oratoria in tabulas compendiarias redacta et ad usum iuventutis scholasticae accomodata*. Editio septima. Halae Magdeburgicae Sumptibus Orphanotropei Anno MDCCXLV.
- Friedensburg, Walter (1917): *Geschichte der Universität Wittenberg. Der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg zur Jahrhundertfeier ihrer Vereinigung*, Halle.
- Friedrich, Markus (2004): „Das Buch als Theater. Überlegungen zu Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitlichem Buchtitel“, in: Stammen, Theo/Weber, Wolfgang E. J. (edd.): *Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien* (Colloquia Augustana 18), Berlin, 205-232.
- Geffken, Johannes (1951). „Der erste Streit über die Zulässigkeit des Schauspiels (1677-1688)“, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 3, 1-33.
- Geyer, Hermann (2001): *Verborgene Weisheit. Johann Arndts „Vier Bücher vom Wahren Christentum“ als Programm einer spiritualistisch-hermetischen Theologie*, Band I: *theologia sincerior*, Johann Arndts Konzept einer mystisch-spiritualistischen Theologie, Band II: Die metaphorische Programmatik der „Vier Bücher vom Wahren Christentum“ (Arbeiten zur Kirchengeschichte 80 I-II), Berlin.
- Gleixner, Ulrike (2005): „Warum sie soviel schrieben. Sinn und Zweck des (auto)biographischen Schreibens im württembergischen Pietismus“, in: Sträter, Udo in Verb. mit Lehmann, Hartmut/Müller-Bahlke, Thomas/Wallmann, Johannes (edd.): *Interdisziplinäre Pietismusforschung*

- gen. *Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2001* (Hallesche Forschungen 17,1), Halle/Tübingen, 521-526.
- González García, José M./Konersmann, Ralf (1999): „Theatrum Mundi“, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (edd.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel, 1051-1054.
- Graczyk, Annette (2001): „Repräsentanz und Performanz in der Bildenzyklopädie des Orbis sensualium pictus von Jan Amos Comenius“, in: Fischer-Lichte, Erika (ed.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation* (Germanistische Symposien 22), Stuttgart/Weimar, 355-372.
- Greschat, Martin (1971): *Zwischen Tradition und neuem Anfang. V.E. Löscher und der Ausgang der lutherischen Orthodoxie*, Witten.
- Grote, Hans-Henning (1998): „Der Erbauer einer ‚Stadt Gottes‘. Die Franckeschen Stiftungen aus bauhistorischer Sicht“, in: *Vier Thaler und sechzehn Groschen. August Hermann Francke. Der Stifter und sein Werk* (Kataloge der Franckeschen Stiftungen 5), Halle, 131-143.
- Grube-Verhoeven, Regine (1966): „Die Verwendung von Büchern christlich-religiösen Inhalts zu magischen Zwecken“, in: *Volksleben* 13, 11-57.
- Gründler, Gottfried August (1741): *Catalogus derer Sachen, die Sich in der Naturalien-Kammer des Waysen-Hauses befinden* [Katalog B], aus: Archiv der Franckeschen Stiftungen in Halle (Saale).
- Habrigh, Christa (2001): „Alchemie und Chemie in der pietistischen Tradition“, in: Kämper, Hans-Georg/Sträter, Udo (edd.): *Goethe und der Pietismus* (Hallesche Forschungen 6), Tübingen, 45-79.
- Harasimowicz, Jan (1998): „Die Bildlichkeit des Pietismus: Das Motiv der ‚zwei Wege‘“, in: Poscharsky, Peter (ed.): *Die Bilder in den lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*, München, 195-208.
- Harms, Wolfgang (1970): „Wörter, Sachen und emblematische ‚res‘ im ‚orbis sensualium pictus‘ des Comenius“, in: Hofmann, Dietrich (ed.): *Gedenkschrift für William Foerste* (Niederdeutsche Studien 18), Köln/Wien 1970, 531-552.
- Hinrichs, Carl (1971): *Preußentum und Pietismus. Der Pietismus in Brandenburg-Preußen als religiöse-soziale Reformbewegung*, Göttingen.
- Hofmann, Franz (1992): „Die ‚Pansophia christiana‘ – Kräftefeld und geistige Mitte im Schaffen des J. A. Comenius“, in: *Comenius, Jan Amos: Allweisheit. Schriften zur Reform der Wissenschaften der Bildung und des gesellschaftlichen Lebens*. Eingeleitet, ausgewählt, übersetzt und erläutert von F. H. Jubiläumsausgabe, Neuwied/Berlin, 9-59.

- Hofmann, Werner (1983): „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: Ders. (ed.): *Luther und die Folgen für die Kunst*, Kunsthalle Hamburg (Ausstellungskatalog), München.
- Holstein, Hugo (1886): *Geschichte der ehemaligen Schule zu Kloster Berge*, Leipzig.
- Kirchner, Thomas (1985): „Der Theaterbegriff des Barock“, in: *Maske und Kothurn* 31, 131-142.
- Kittsteiner, Heinz D. (1995): *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Frankfurt a.M.
- Khunrath, Heinrich (1609): *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* [...], Hanau.
- Klosterberg, Brigitte (2007): „Die Bibliothek der Franckeschen Stiftungen im 18. Jahrhundert“, in: *Frühmoderne Bücherwelten. Die Bibliothek des 18. Jahrhunderts und das hallesche Waisenhaus* (Kataloge der Franckeschen Stiftungen 19), Halle (Saale), 13-31.
- Kramer, Gustav (1880): *August Hermann Francke. Ein Lebensbild*, Teil 1, Halle.
- Langen, August (1968): *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen (2. ergänzte Aufl.).
- Laube, Stefan (2002): „Der Kult um die Dinge an einem evangelischen Erinnerungsort“, in: Ders./Fix, Karl-Heinz (edd.): *Reformationserinnerung und Lutherinszenierung* (Schriftenreihe der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 2), Leipzig, 11-35.
- Lenk, Margrit (1990): *Kleine hallesche Theatergeschichte*, Halle.
- Lindberg, Johan D. (1973): „Der Pietismus und die deutsche Barockoper: Zusammenprall zweier Welten“, in: Hoffmeister, Gerhart (ed.): *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, Bern/München, 251-257.
- Link, Heike (2003): „Der Schriftenschränk als Hort wundersamer Schriften und Endstation langer Überlieferungswege – Schlaglichter auf die Geschichte eines pietistischen Waisenhauses“, in: Dies./Müller-Bahlke, Thomas (edd.): *Zeichen und Wunder. Geheimnisse des Schriftenschränks in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen. Kulturhistorische und philologische Untersuchungen* (Kleine Schriftenreihe der Franckeschen Stiftungen 4), Halle, 15-38.
- Löscher, Valentin Ernst (1734): *Evangelische Predigt von unterschiedlichen Hörern der göttlichen Rede so zu erst in der neu-erbauten Frauenkirche Domin. Sexigesima 1734 als dieselbe zum Gottes-Dienst der Nothdurft nach fertig war, gehalten worden*, Dresden.

- Luther, Martin (1914): „Von dem Reich Christi aus dem achten Psalmen“, Predigt (1545), in Merseburg gehalten, in: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Abteilung I, Bd. 51, Weimar, 11-22.
- Martens, Wolfgang (1998): „Officina Diaboli. Das Theater im Visier des halleschen Pietismus“, in: Hinske, Norbert (ed.): *Halle. Aufklärung und Pietismus. Zentren der Aufklärung I* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 15), Heidelberg, 183-209.
- Mattenklott, Gert (2003): „Metaphern in der Wissenschaftsgeschichte“, in: Schramm, Helmar u.a. (edd.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin, 28-50.
- Meier, Christel (2004): „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Werte im vormodernen Theater. Eine Einführung“, in: Dies./Meyer, Heinz/Spanily, Claudia (edd.): *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation* (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme – Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496, Band 4), Münster, 7-23.
- Meyer, Günter (1950): *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert* (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte 37), Emstetten.
- Müller-Bahlke, Thomas J. (1997): „Der Realienunterricht in den Schulen August Hermann Franckes“, in: *Schulen machen Geschichte. 300 Jahre Erziehung in den Franckeschen Stiftungen zu Halle* (Kataloge der Franckeschen Stiftungen 4), Halle, 43-67.
- Müller-Bahlke, Thomas J. (1998): *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*, Photographien von Klaus E. Göltz, Halle.
- Oechslin, Werner (2003): „Mentalmente architettato: Der Körper der Bibliothek“, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (edd.): *Kunstkammer, Bühne, Laboratorium. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert* (Theatrum Scientiarum 1), 123-147.
- Peil, Dietmar (1977): „Zur Illustrationsgeschichte von Johann Arndts ‚Vom wahren Christentum‘. Mit einer Bibliographie“, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 18, 963-1066.
- Pfefferkorn, Oliver (2003): „Bücher, die im Feuer nicht verbrennen – Erbauungsliteratur im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: Link, Heike/Müller-Bahlke, Thomas (edd.): *Zeichen und Wunder. Geheimnisse des Schriftenschranks in der Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen. Kulturhistorische und philologische Untersuchungen* (Kleine Schriftenreihe der Franckeschen Stiftungen 4), Halle, 291-316.

- Raabe, Paul (2001): „Goethe und Bogatzky – eine Marginalie“, in: Kemper, Hans-Georg/Schneider, Hans (edd.): *Goethe und der Pietismus* (Hallesche Forschungen 6), Tübingen, 1-13.
- Rohls, Jan (2002): „Schrift, Wort und Sache in der frühen protestantischen Theologie“, in: Kessler, Eckard/Maclean, Ian (edd.): *Res et verba in der Renaissance* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 21), Wiesbaden, 241-272.
- Roßbach, Nikola (2005): „Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz“, in: Martin, Ariane/dies. (edd.): *Begegnungen. Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*, Tübingen, 15-29.
- Schaller, Klaus (1964): „Einleitung“, in: Johann Amos Comenius, *Centrum Securitatis* nach der deutschen Ausgabe von A. Macher aus dem Jahre 1737, Heidelberg, 7f.
- Schaller, Klaus (1997): *Die Maschine als Demonstration des lebendigen Gottes. Johann Amos Comenius im Umgang mit der Technik* (Comenius-Reden und -Beiträge 2), Hohengehren.
- Scharfe, Martin (1990): „Zwei-Wege-Bilder. Volkskundliche Aspekte evangelischer Bildfrömmigkeit“, in: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* 90, 123-144.
- Schmitt, Wolfgang (1958): *Die pietistische Kritik der „Künste“. Untersuchungen über die Entstehung einer neuen Kunstauffassung im 18. Jahrhundert* (Inaugural-Dissertation), Köln.
- Scholtz, Harald (1957): *Evangelischer Utopismus bei Johann Valentin Andreae. Ein geistiges Vorspiel zum Pietismus* (Darstellungen aus der württembergischen Geschichte 42), Stuttgart.
- Schramm, Helmar (2005): „Theatralität“, in: Barck, Karlheinz (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart, Weimar, 48-73.
- Seng, Eva-Maria (2001): „Christianopolis. Der utopische Architekturentwurf des Johann Valentin Andreae“, in: Lächele, Rainer (ed.): *Das Echo Halles. Kulturelle Wirkungen des Pietismus*, Tübingen, 59-92.
- Siegel, Steffen (2006): „Die Orte des Bildes im Alphabet des enzyklopädischen Textes“, in: Schneider, Ulrich Johannes (ed.): *Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der Frühen Neuzeit. Katalog zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Leipzig und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, Darmstadt, 164-179.
- Stafford, Barbara Maria (1998, amerik. Orig. 1994): *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Dresden.

- Sträter, Udo (2005): „Der hallesche Pietismus zwischen Utopie und Weltgestaltung“, in: Ders. in Verb. mit Lehmann, Hartmut/Müller-Bahlke, Thomas/Wallmann, Johannes (edd.): *Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2001* (Hallesche Forschungen 17,1), Halle/Tübingen, 19-37.
- Thomke, Hellmut (1995): „Die Zügelung und Unterdrückung des Theaters durch die Obrigkeit in den reformierten Staaten“, in: Breuer, Dieter in Verb. mit anderen (edd.): *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Teil 2, (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), Wiesbaden, 631-642.
- Töllner, Ralf (1991): *Der unendliche Kommentar. Untersuchungen zu vier ausgewählten Kupferstichen aus Heinrich Khunraths „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae Solius Verae“ (Hanau 1609)* (Wissenschaftliche Beiträge aus Europäischen Hochschulen, Reihe 9: Kulturgeschichte 3), Ammerbek.
- Valentin, Jean-Marie (1990): *Theatrum Catholicum. Les jésuites et la scène en Allemagne au XVIe et au XVIIe siècles (Collection études allemandes)*, Nancy.
- van Dülmen, Richard (1978): *Die Utopie einer christlichen Gesellschaft. Johann Valentin Andreae (1586-1654)*, Teil 1 (Kultur und Gesellschaft, 2,1), Stuttgart/Bad Cannstadt.
- Velten (1701): Zeugnis der Warheit Vor die Schau-Spiele oder Comödien / Wider Hn. Joh. Joseph Winckler Diaconi an der hohen Stiffts-Kirchen in Magdeburg / Herausgegebenen Schrifft / Worinnen er Dieselbe heftig angegriffen / und verhast zu machen sich vergeblich bemühet / Aus vieler Theologorum Zeugnis auch anderer Gelehrten Schriften zusammen getragen und aufgesetzt Von Frauen C. E. Velthemmin/Principalin der König. Polnischen und Chur-Fürstl. Sächsischen Hoff-Comödianten, Gedruckt/Anno, [o.O.].
- Wilson, Renate (2000): *Pious Traders in Medicine. A German Pharmaceutical Network in Eighteenth-Century North America*, Philadelphia.
- Wöbkemeier, Rita (2004): „Theater der Einfalt. Aufrichtige Bezeugung vor Publikum“, in: *Pietismus und Neuzeit* 30, 176-190.
- Yates, Frances A. (1990, engl. Orig. 1966): *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* (Acta humaniora), Weinheim.
- Yates, Frances A. (1997, engl. Orig. 1972): *Aufklärung im Zeichen des Rosenkreuzes*. Aus dem Englischen übersetzt von Eva Zahn, Stuttgart 1997 (2. Auflage).

8. Bildnachweise

- Abb. 1: Die Schule der Natur, Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae* (1609), in: Töllner, Ralf (1991): *Der unendliche Kommentar. Untersuchungen zu vier ausgewählten Kupferstichen aus Heinrich Khunraths „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae Solius Verae“ (Hanau 1609)* (Wissenschaftliche Beiträge aus Europäischen Hochschulen, Reihe 9: Kulturgeschichte 3), Ammerbek, 3.
- Abb. 2: Das Portal zum Amphitheater zur Weisheit, Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae*, Hanau 1609, in: Bachmann, Manuel/Hofmeister, Thomas (1999): *Geheimnisse der Alchemie* (Begleitbuch zu einer Ausstellung des Instituts für Geschichte und Hermeneutik der Geheimwissenschaften, Basel), Basel, 168.
- Abb. 3: Das Oratorium – Laboratorium des Alchemisten, handkolorierter Kupferstich, aus: H. Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae solius verae*, Hamburg 1595, in: *Johann Valentin Andreae 1586-1986. Die Manifeste der Rosenkreuzerbruderschaft*. [1986] Katalog einer Ausstellung in der Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam, 35.
- Abb. 4: Kupferstich, Frontispiz, aus: J.V. Andreae, *Mythologiae Christianae sive virtutem et vitiorum vitae humanae imaginum Libri tres*, Straßburg 1619, in: *Johann Valentin Andreae 1586-1986. Die Manifeste der Rosenkreuzerbruderschaft*. [1986] Katalog einer Ausstellung in der Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam, 112.
- Abb. 5: J. A. Comenius, *Theatrum Universita Rerum*, Titelseite des Manuskripts (1618), Bibliothek des Nationalmuseums Prag, in: Comenius, Jan Amos (1992): *Allweisheit. Schriften zur Reform der Wissenschaften der Bildung und des gesellschaftlichen Lebens*. Eingeleitet, ausgewählt, übersetzt und erläutert von Franz Hofmann. Jubiläumsausgabe, Neuwied/Berlin, 291, Abb. 1.
- Abb. 6: J. A. Comenius, *Labyrinth der Welt*, eigenhändige Zeichnung des Autors (1631), in: Goßmann, Klaus/Schröer, Henning (edd.) (1992): *Auf den Spuren des Comenius. Texte zu Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen, 76.
- Abb. 7: Baum, Zeichnung, aus: J. A. Comenius, *Centrum Securitatis* (Breslauer Handschrift, um 1625, 6), in: Comenius, Johann Amos (1964): *Centrum Securitatis nach der deutschen Ausgabe von Andreas Macher aus dem Jahre 1737*. Ed. Schaller, Klaus, Heidelberg, Abbildung rechts neben 54.
- Abb. 8: Logo der Kulissenbibliothek der Franckeschen Stiftungen in Halle, Kupferstich, Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Brigitte Klosterberg (2007): „Die Bibliothek der Franckeschen Stiftungen im 18. Jahrhundert“, in: *Frühmoderne Bücherwelten. Die Bibliothek des 18. Jahrhunderts und das halleische Waisenhaus* (Kataloge der Franckeschen Stiftungen 19), Halle, 26.

Abb. 9: Der Schriftenschränk in der Kunst- und Naturalienkammer des Halleschen Waisenhauses, in: Müller-Bahlke, Thomas J. (1998): *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*. Photographien von Klaus E. Göltz, Halle, 111.

Abb. 10: Aus Feuerbrünsten gerettete Exemplare von J. Arndts Erbauungsbuch (um 1720), in: Müller-Bahlke, Thomas J. (1998): *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*. Photographien von Klaus E. Göltz, Halle, 112.