

# KÖRPERWUNDER KLEINWUCHS

**Wahrnehmungen, Deutungen  
und Darstellungen kleinwüchsiger  
Menschen und die ›Zwergenmode‹  
in der Frühen Neuzeit**

Herausgegeben von  
Andreas Tacke

Andreas Tacke (Hg.): Körperwunder Kleinwuchs. Wahrnehmungen, Deutungen und Darstellungen kleinwüchsiger Menschen und die ›Zwergenmode‹ in der Frühen Neuzeit (Hainhoferiana – Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte Schwabens und Europas, Bd. 5). Petersberg 2024.

© 2024  
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG  
Stettiner Straße 25  
D-36100 Petersberg  
Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9  
www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

REDAKTION  
Anja Ottilie Ilg

REPRODUKTION UND GESTALTUNG  
Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

UMSCHLAG UND FRONTISPIZ  
Filippo FALCIATORE: *Konzert einer Zwergin vor höfischem Publikum*, 1740er Jahre. Öl auf Leinwand, Durchmesser 65,5 cm. Krakau, Museum im Wawel, Acc. No. 83. © Wawel Royal Castle, Foto: Piotr Idem

SEITE 8  
Detail (freigestellt), aus: Martin ENGELBRECHT (1684–1756): *Allegorie der Jahreszeit Frühling: Rosimunda Florabella*, um 1720. Kupferstich auf Papier, koloriert, 35,3 × 22,2 cm. Salzburg Museum, Sammlung Günther G. Bauer (Dauerleihgabe Salzburger Museumsverein), Inv.-Nr. 1720-2019. © Salzburg Museum

SEITE 214  
UNBEKANNTER KÜNSTLER: *Pallonespieler*, um 1790. Marmor. Salzburg, Mirabellgarten. © Peter Husty

DRUCK  
mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1325-2





INHALT

9 | Vorwort

VORREDE

10 | Hofzwerg oder Leibtrabant – biologische Grundlagen extremer Wuchsformen und medizinethische Aspekte ihrer musealen Präsentation  
*Gerhard Aumüller*

BEITRÄGE

24 | “Wär ich ein Wicht:” Hans Wertinger’s *Ritter Christoph*, a “Speaking” Portrait from the Court of Philipp von der Pfalz, Prince-Bishop of Freising  
*Catharine Ingersoll*

38 | Infant, fürstlicher Knabe oder doch Hofzwerg? – Zur Deutungsgeschichte eines Gemäldes von Anthonis Mor in Kassel  
*Justus Lange*

52 | Anton Frank und Thomas (Thomele) Kaiser: Eine Bildmontage des 16. Jahrhunderts  
*Thomas Kuster*

59 | „Uff den Zwerg Ruppert geschlagen“. Ein Hofzwergenharnisch in den Kunstsammlungen der Veste Coburg  
*Marcus Pilz*

71 | The Miniaturist – Richard Gibson als Maler, Edelmann und Zwerg  
*Lisa Hecht*

84 | Kleinwüchsige Menschen in den sächsischen Frauenhofstaaten um 1700 und ihre Darstellungen  
*Silke Herz*

113 | Baron Klein – von Weidenbach/Eifel an den Wiener Kaiserhof?  
*Christiane Häslein*

121 | Kleine Menschen auf großen Treppen und Porträts ›in Lebensgröße‹ – Überlegungen zur Wahrnehmung und Darstellung von Kleinwüchsigen und Hofzwergen im langen 18. Jahrhundert  
*Susan Tipton*

161 | Zwergen-Forschung in Salzburg. Die Sammlung Günther G. Bauer im Salzburg Museum  
*Peter Husty*

AUSBLICK

167 | Claus Narr von Ranstedt († 1515) – ein kleinwüchsiger sächsischer Hofnarr? Eine Spurensuche in Texten und Bildern  
*Andreas Tacke*

197 | Matthias Buchinger: “Show man”, Draughtsman and Calligrapher, “born without hands and feet”  
*Christian Tico Seifert*

215 | Viten der Autorinnen und Autoren, Vita des Herausgebers

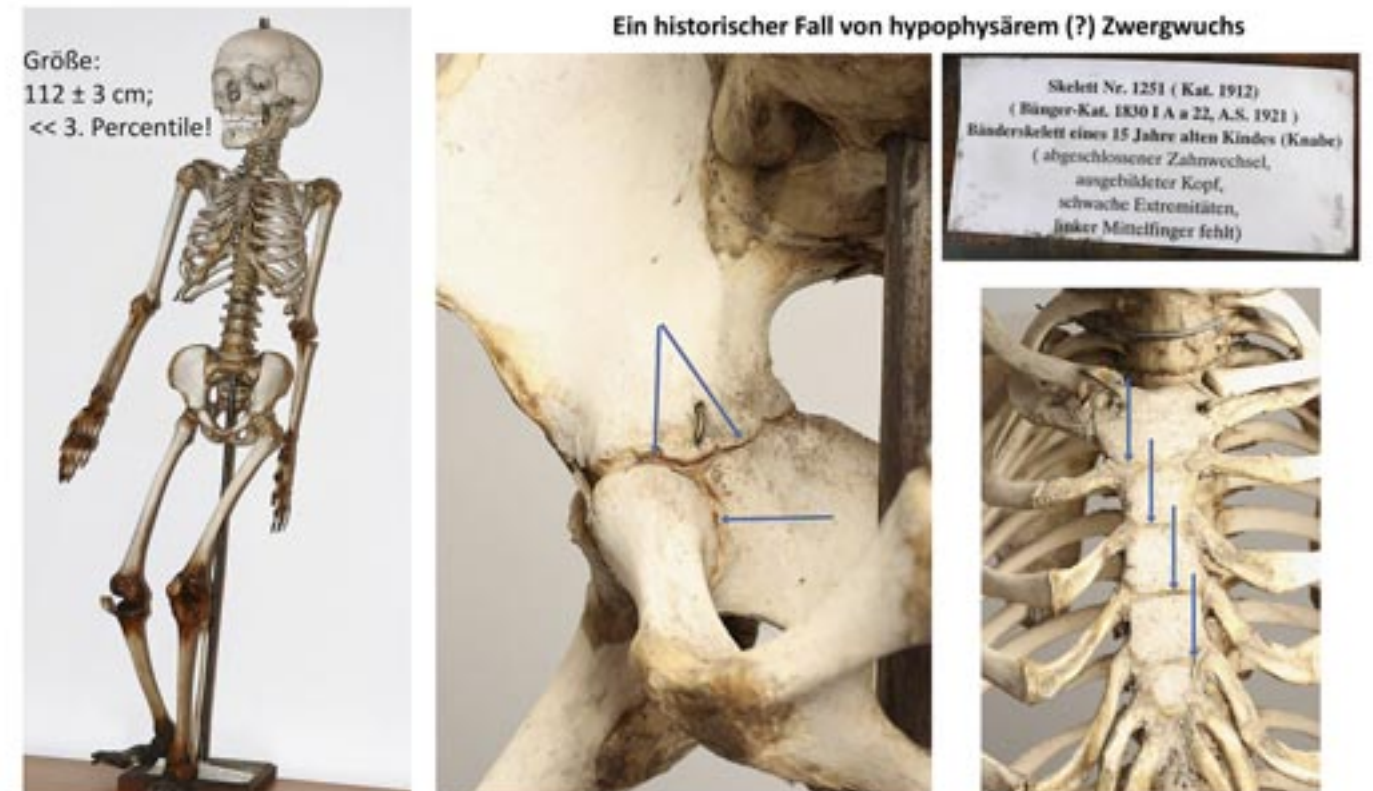


beiden Bruchenden sind in Fehlstellung miteinander verwachsen und haben damit zu einer deutlichen Veränderung der Lage der Längsachse des Oberschenkels und einer zusätzlichen Fehlbelastung des Knies geführt. Sie sind die Grundlage für die Bemerkung im Reisebericht des Frankfurter Patriziers Zacharias Conrad von Uffenbach (1683–1734) aus dem Jahr 1709, der „Lange Anton“ habe, „durch einen Zufall lahm geworden“, seine Krücke „auf der einen Seite brauchen müssen“.<sup>31</sup> Die Verletzung muss er sich als Erwachsener schon mehrere Jahre vor seinem Tode zugezogen haben. Möglicherweise jüngeren Datums sind die Fehlstellungen und Randwulstbildungen im Bereich der Verbindung beider Schambeine und des linken Kreuzbein-Darmbein-Gelenks. Die zusammen mit dem Skelett erhaltene Krücke ist ein Symbol für den Leidensweg des 1596 am Hof des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel verstorbenen riesenwüchsigen ›Leibtrabanten‹ Anton Franck.<sup>32</sup> Zwar nicht im direkten Kontrast zum Gigantismus-Fall wie auf dem Ambraser Gemälde gezeigt, waren auch in der ehemaligen Marburger Anatomischen Sammlung mehrere, auf verschiedene Sammlungsschranken verteilte Skelette von Kleinwüchsigen vorhanden,<sup>33</sup> zu denen allerdings weit weniger biografische Angaben ermittelt werden konnten als zum Skelett des „Langen Anton“.

## Skelette Kleinwüchsiger

Im Folgenden soll anhand einiger Fallbeispiele die Bandbreite der Ursachen für Kleinwuchs mit ihren typischen Erscheinungsformen näher erläutert werden. Der in Abb. 4 und 5 demonstrierte Fall eines 112 cm großen Fünfzehnjährigen ist nur durch einen Eintrag auf dem Sammlungsschild am Skelett dokumentiert: „Skelett Nr. 1251 (Kat. 1912). (Bünger-Kat. 1830 I A a 22, A.S. 1921) Bänderskelett eines 15 Jahre alten Kindes (Knabe) (abgeschlossener Zahnwechsel, ausgebildeter Kopf, schwache Extremitäten, linker Mittelfinger fehlt).“ Die unvollständige Fallbeschreibung stammt aus dem systematischen Katalog, den der Marburger Anatomie-Professor Christian Heinrich Bünger (1782–1842) im Jahr 1830 zu den Präparaten der ›Alten Sammlung‹ („A.S.“) angelegt hat<sup>34</sup>, und wurde in den Katalog des Anatomen Emil Gasser (1847–1919) von 1912 übernommen. Demnach stammt das Skelett aus der Zeit vor 1830, wurde aber sicher erst in Marburg präpariert, denn es fehlt in den gut dokumentierten Sammlungsverzeichnissen, die Bünger beim Umzug von Helmstedt an Marburg nach der Schließung der ›Academia Julia‹ 1810 angelegt hat. Die technisch schwierige und mühsame Anfertigung von Skeletten, bei denen die faserigen Gelenkverbindungen (Kapsel, Bänder) an den Knochen erhalten blieben, beherrschte Bünger perfekt. Über die Herkunft des Leichnams ist leider nichts Näheres bekannt. Es spricht allerdings einiges dafür, dass der Leichnam des Jungen aus dem ›Hohen Hospital Haina‹ kam, aus dem zahlreiche der

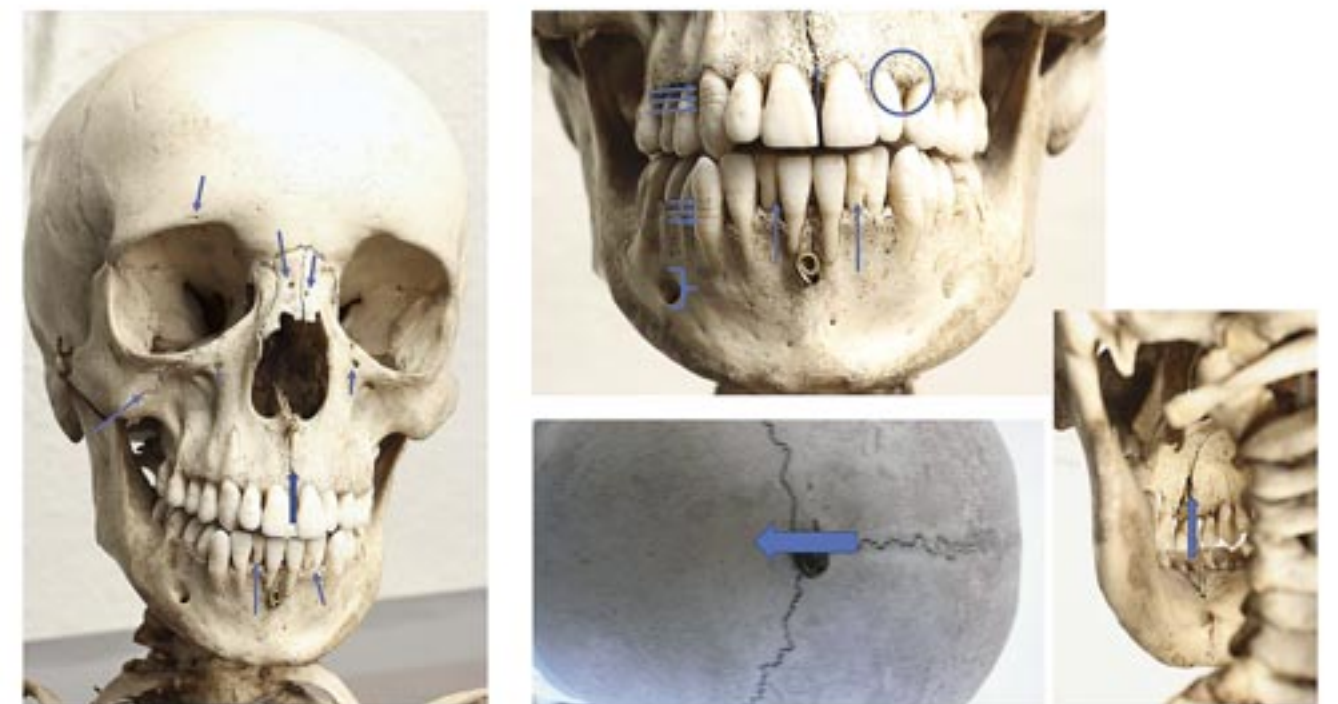
verstorbenen Insassen (häufig gegen ihren lebzeitig geäußerten Willen)<sup>35</sup> in das Marburger Anatomische Institut eingeliefert und dort für die Anatomische Sammlung präpariert wurden. Ein typisches Beispiel ist das Bänderskelett eines „Hockenden“ aus dem Hospital Haina, das nicht im Katalog von 1830 aufgeführt ist, dessen Lebensgeschichte aber detailliert von Irmtraut Sahmland aufgeklärt werden konnte. Es veranschaulicht exemplarisch die ethischen Fragen, die sich aus „einer Überführung privater Lebenszusammenhänge und Schicksale in den öffentlichen Raum [...], insbesondere dann, wenn die betroffenen Personen dazu ihre Zustimmung nicht mehr geben können“<sup>36</sup>, ergeben und wie sie im Schlussteil dieses Beitrages angesprochen werden. Die Kombination von Normabweichungen, die im Folgenden dargestellt werden, könnten ein Hinweis sein, dass auch der kleinwüchsige Fünfzehnjährige im Hospital Haina verstorben ist, in dem neben Geisteskranken, Körperbehinderten und verarmten Kranken auch Findlinge und Waisenkinder aufgenommen wurden. Sie sollten nach Maßgabe der Hospitalordnung nach dem zwölften Lebensjahr in eine Lehre gegeben werden, damit sie sich selbst versorgen könnte und nicht müßig gehen, „dem Hospital verdrießlich fallen und faule Galgenschwengel werden“, wie es Landgraf Wilhelm IV. von Hessen in einem Reskript zur Hospitalordnung forderte.<sup>37</sup> Leider ist auch der Fall von Achondroplasie aus der Anatomischen Sammlung in Marburg nur unzureichend dokumentiert, entspricht aber in allen Einzelheiten den weiter unten dargestellten typischen Merkmalen dieser Wachstumsstörung. Ob der Fünfzehnjährige ebenfalls Insasse des Hospitals Haina war, lässt sich mangels Angaben nicht mehr rekonstruieren. Sein Skelett wurde erstmals im Zusammenhang mit der Eröffnung des ›Hypophysenzentrums‹ am Universitätsklinikum Marburg im März 2017 genauer untersucht und demonstriert. Es unterscheidet sich deutlich von den fötalen und insbesondere von den Kinderskeletten der historischen Marburger Anatomischen Sammlung, die eine durchgängige Reihe vom Neugeborenen bis zum Fünfzehnjährigen bilden und unter denen auch pathologische Fälle wie das Skelett eines Falles von Rachitis zu finden sind.<sup>38</sup> Auffälligstes Merkmal dieses Falles ist dabei der proportionierte Schädel mit dem abgeschlossenen Zahnwechsel bzw. Längenwachstum der Extremitäten. Einzelheiten werden hier ausführlicher dargestellt. Das Skelett des Fünfzehnjährigen ist mit 1,12 m noch etwas kleiner als der im Beitrag von Lisa Hecht vorgestellte Richard Gibson, aber immerhin noch 10 cm größer als der Zwerg Thomele, der mit seinen 1,02 m gerade einmal die Größe eines Sechsjährigen erreichte. Auffällig an dem Skelett sind der abgeschlossene Zahnwechsel, die proportionierte Schädelform, der fassförmige Brustkorb (›Thorax‹), die relativ langen Oberarm- und Oberschenkel-Knochen und die typische männliche Beckenform. Am Becken fällt allerdings auf, dass die Einzelknochen (Darmbein, Scham-



4 | Die harmonischen Körperproportionen des 15-Jährigen mit weitgehend abgeschlossenen Wachstumsfugen an den Röhrenknochen und noch offenen Wachstumsfugen am Becken und Brustbein

bein, Sitzbein) noch durch Wachstumsfugen getrennt sind; das trifft auch auf das Brustbein zu (Abb. 4). Denkbar ist, dass der Junge, hätte er überlebt, noch eine etwas andere Becken- und Thoraxform entwickelt hätte. Dadurch hätte sich z.B. der Beinabstand vergrößert, wie dies beim Zwerg

Thomele der Fall zu sein scheint. Das könnte auf eine den sog. Skelettdysplasien zuzuordnende Entwicklungsstörung deuten. Bei den Knochennähten des Schädels (Abb. 5) ist die Pfeilnaht im Vorderabschnitt bereits komplett verknöchert, während



5 | Normabweichungen der Knochenformen und der Zähne am Schädel des Kleinwüchsigen





3 | Agnolo BRONZINO: *Portrait of the Dwarf Morgante*, reverse and obverse, c. 1547–53. Oil on canvas, 150 × 98 cm. Florence, Galleria degli Uffizi, 1890, 5959

clothed, but attired in an outfit typical of a southern German courtier. Service at the court was a means for social advancement for many individuals, and the same can be said of dwarfs.<sup>31</sup> This increase in social status was made outwardly visible by the clothing one wore, since “a member of the court household was expected to be recognizable as such in the world outside.”<sup>32</sup> Also, at this time Germany was replete with sumptuary legislation governing consumption and display of luxury goods.<sup>33</sup> Sumptuary laws were “a means to promote and to marginalize, to signal proximity to power as well as distance from it,” and those who violated such laws were subject to fines and punishment.<sup>34</sup> Dress was particularly governed within the court structure, and “had been increasingly used as a tool of symbolic politics at major and minor courts throughout the Holy Roman Empire since the late fifteenth century.”<sup>35</sup> Christoph has thus been outfitted – at his master’s expense and to his master’s specifications – in attire appropriate to his social station as a courtier, with a fashionable slashed red-and-white doublet with voluminous sleeves, a black-trimmed shirt, red slashed hose, and a fur-lined court robe. Atop his head he wears a fur-lined velvet cap; velvet in particular was “strictly regulated by sumptuary laws.”<sup>36</sup>

Christoph’s attire ennobles him through these sartorial signifiers of status.

In addition to Christoph’s proportional build and his attire, there are no other people and few props in the painting to indicate at first glance that Christoph’s body is different from the norm. Consider a later depiction of a court dwarf in a work by Anthony van Dyck, where he depicts Jeffrey Hudson’s tiny, proportionate body juxtaposed against the Queen of England (Fig. 4). Not only is the viewer able to gauge Hudson’s size based off the scale of his body to hers, but he is also positioned with a monkey, which dwarfs were often likened to in Early Modern jesting books.<sup>37</sup> Other later artists – especially Diego Velazquez in his many paintings of the dwarfs in attendance to the Spanish court – often paired a dwarf with an animal, a child, or a book to provide the viewer with an immediate signifier that the dwarf’s body is abnormally small in comparison to the objects, animals, or persons around him.

In Wertinger’s painting, one of the few objects that seems to provide the viewer with such a sense of scale within the pictorial imagery is the parapet. However, Wertinger has intentionally sized up this feature to accord with Christoph’s size. Parapets in the background in Early Modern full-length



4 | Anthony VAN DYCK: *Queen Henrietta Maria with Sir Jeffrey Hudson*, 1633. Oil on canvas, 219.1 × 134.8 cm. Washington, D.C., Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, 1952.5.39





5 | Anthonis MOR: *Bildnis von Wilhelm I. von Oranien*, um 1555. Eichenholz, 105 × 82,1 cm. Hessen Kassel Heritage, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 37

Gesichtsausdruck“ sowie der Affe. Sie datierte das Gemälde nach 1561. Ihre Zuschreibung überzeugt jedoch nicht, nicht zuletzt weil unser Gemälde auf Eichenholz gemalt wurde, Sofonisba jedoch auf Leinwand malte. Die Zuschreibung an Anguissola wurde in der Folge nicht aufgegriffen, weshalb Michael Cole das Gemälde 2019 in seiner Monographie über die Künstlerin unter „works attributed to Sofonisba but accepted by few specialists“ aufnahm.<sup>33</sup> Allein Bernhard Schnackenburg trat der Ansicht entgegen, dass hier ein Hofzwerg dargestellt sei. Das Argument des angeketteten Affen schien ihm nicht ausreichend. „Der an-

gekettete Affe im Hintergrund, auf keiner gemeinsamen Standfläche mit dem Dargestellten, muß nicht als Narrensymbol verstanden werden. Er findet sich in mehreren flämischen Bürgerporträts als Symbol der unterdrückten niederen Triebe des Menschen, so auf einem anonymen Familienporträt um 1620 im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. [...] Der Porträtierte ist vermutlich im Umkreis Wilhelms von Oranien-Nassau zu suchen. Eine Ausführung der Malerei ab 1548 ist wahrscheinlich (Dendrochronologisches Gutachten Dr. P. Klein, Hamburg, 15.11.1991).“<sup>34</sup>

### III. Heinrich von Nassau-Dillenburg

Damit war eine andere Spur gelegt, die Thomas Fusenig bereits ein Jahr später aufgriff, indem er die im Inventar von 1747 überlieferte Zuweisung „soll Henricus infans sein“ nicht auf den Grafen von Brabant bezog, was ja bereits Eisenmann als abwegig abtat, sondern auf den jüngsten Bruder von Wilhelm I. von Oranien, dessen von Anthonis Mor gemaltes Porträt sich wie erwähnt ebenfalls in Kassel befindet (Abb. 5).<sup>35</sup> Fusenig verwies auf die mögliche gemeinsame Herkunft aus dem Besitz von Juliane von Nassau, die 1603 Landgraf Moritz von Hessen-Kassel geheiratet hatte. Heinrich von Nassau-Dillenburg wurde 1550 geboren und starb bereits 1574 in der Schlacht auf der Mooker Heide. Damit wäre das Kasseler Gemälde um 1555 entstanden. Leider gibt es nur ein spätes Bildnis Heinrichs, das erwartungsgemäß keine physiognomischen Vergleiche zulässt. Den Affen, der meist als Verweis auf das närrische Wesen des Hofzwergs gesehen wurde, verstand Fusenig dagegen, wie Schnackenburg zuvor, gerade als Hinweis auf das sich einem Fürsten ziemende Zügeln der animalischen Triebe, weshalb das Tier auch an die Kette gelegt sei.<sup>36</sup>

Zur Frage der Identifizierung ließe sich ergänzend anführen, dass das Gemälde im Kunsthause neben einem angeblichen *Porträt der Hl. Elisabeth* hing:

„Nr. 408 eine betende Dame in einem schwarz ziervergoldetem rahmen, soll St. Elisabeth sein.“

Es befand sich demnach in ›familiärer Umgebung‹, war doch die Hl. Elisabeth die Großmutter Heinrichs von Brabant. Beide Gemälde wurden also damals als angebliche Bildnisse bedeutender Vorfahren der hessischen Landgrafen angesehen. Daran anschließend folgen im Inventar weitere Porträts aus dem Haus Oranien, mit dem es enge Verwandtschaftsbeziehungen gab:

„Nr. 409 ein stück, worauf der jetzige printz von Oranien nebst seiner printzessin schwester als kinder, in einem vergoldeten rahmen.

Nr. 410 Die verwittibte fürstin von Oranien, in einem vergoldeten rahme.

Nr. 411 Ein unbekanntes portrait, in lebensgröße, spanischen habit und plumache aufm kopf, in einem schwarzen rahmen.“

Sammlungsgeschichtlich erscheint also eine Identifizierung des Porträtierten als Mitglied der Familie Oranien-Nassau auch möglich, bedarf aber noch weiterer Klärung.

### IV. Ein Blick auf die Ikonographie von Hofzwergen

Nach diesem Forschungsbericht, der mehr Fragen als Antworten liefert, möchte ich noch einmal einige Motive des Gemäldes vor dem Hintergrund gesicherter Porträts von Hofzwergen genauer betrachten.



6 | Rodrigo DE VILLANDRANDO: *Prinz Philipp mit dem Hofzwerg Miguel Soplillo*, um 1620. Leinwand, 204 × 110 cm. Madrid, Museo del Prado, P001234

#### 1. Kleidung

Alle genannten Autorinnen und Autoren betonen die kostbare Kleidung. Der Hinweis von Diekmeier, dass diese kostbare Kleidung einen Hofzwerg als Dargestellten ausschliesse, bestätigt sich nicht. Es scheint vielmehr so zu sein, dass diese als Angehörige des Hofstaates gerade eine standesgemäße Kleidung besaßen. Auffällig ist – und hier wären weitere Forschungen sinnvoll –, dass viele Hofzwerg e ein grünes Gewand tragen. Fernando Bouza bezeichnet dies für den spanischen Hof sogar als charakteristisch (Abb. 6).<sup>37</sup> Das Kasseler Gemälde ist leider nicht gut erhalten, aber es scheint, dass die heute braun wirkende Kleidung früher ebenfalls grün gewesen war. Auch Handschuhe tauchen gelegentlich in Bild-



# ANTON FRANK UND THOMAS (THOMELE) KAISER: EINE BILDMONTAGE DES 16. JAHRHUNDERTS

■ Thomas Kuster

Im Mittelpunkt dieses Beitrages steht ein ungewöhnliches Doppelporträt. Das Gemälde stellt einen Mann mit Großwuchs neben einem Mann mit Kleinwuchs dar (Abb. 1).<sup>1</sup> Die beiden Porträtierten sind in originaler Körpergröße abgebildet.<sup>2</sup> Der Großgewachsene ist in ein rosafarbenes Kostüm mit ausgeprägten Schlitz im Stile der Landsknechte des 16. Jahrhunderts gekleidet. Das umgeschnallte Schwert, nach seiner Form und Größe handelt es sich hierbei um einen sogenannten Zweihänder, die charakteristische Stichwaffe des neuzeitlichen Fußsoldaten, verweist auf eine vermeintlich militärische Tätigkeit. Die Gewandung wird durch einen schwarzen Samtmantel und einen Hut mit weißer Feder vervollständigt. Diese Accessoires wiederum rücken den Mann in ein höfisches Umfeld. An seiner linken Seite ist der Klein-



2 | UNBEKANNT: Erzherzog Ferdinand II., Landesfürst von Tirol, Deutsch, 3. Viertel des 16. Jahrhunderts. Auf Holz, 33 × 24,2 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 4457

wüchsige platziert, der dem Größeren gerade einmal an die Knie reicht. Er trägt die charakteristische höfische Kleidung entsprechend der spanischen Mode des 16. Jahrhunderts samt Hut und einer kleinen Stichwaffe. Anhand dieser Aufmachung wird er als Mitglied eines fürstlichen Haushalts, und damit als Hofzwerg ausgewiesen. Das Setting der Darstellung mit dem schachbrettartigen Boden, dem seitlichen Postament und der grünen Draperie im Hintergrund folgt der typischen Porträtkulisse, wie sie von deutschen Malern seit dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts geprägt und bei Hans Schöpfer, Jakob Seisenegger oder Hans Mielich umgesetzt worden ist.<sup>3</sup>

Das großformatige Doppelbildnis stammt aus der fürstlichen Sammlung von Schloss Ambras. Dort hing das Gemälde in der Kunst- und Wunderkammer neben Darstellungen von Hofzwerge, Hofriesen und verschiedenartigsten Tieren als »Wunder der Natur«. Diese vom Tiroler Landesfürsten Erzherzog Ferdinand II. (1529–1595; Abb. 2) im 3. Viertel des 16. Jahrhunderts eingerichtete Sammlung – eine Kollektion von Rüstungen, Waffen, Kunstgegenständen und Naturalien, ergänzt durch eine Bibliothek sowie zahlreiche Porträts – gilt heute als die einzige ihrer Art, die noch am historischen Ort zu sehen ist.<sup>4</sup> Das Gemälde ist erstmals 1621 im Sammlungsinventar als »Ain Pildnus aines grossen Mannß Person in Ainem Rothen Klaid und schwarzem Mantel, Darbay des Thomele Zwergen Figur« dokumentiert (Abb. 3).<sup>5</sup> Dabei wird mit »Thomele«, dem Hofzwerg Erzherzogs Ferdinands II., die Identität des Mannes mit Kleinwuchs näher bestimmt. Schwieriger gestaltet sich die Identifizierung des Riesen. Traditionell wurde dieser als Bartlmä Bon (Giovanni Bona) bezeichnet, der aus dem im heutigen Trentino gelegenen Riva di Garda stammte.<sup>6</sup> Jüngste Recherchen ermöglichten mit Hilfe von Porträtvergleichen jedoch, den Mann mit Großwuchs korrekt als Anton Frank (auch Franck) zu identifizieren.

1 | UNBEKANNT: Anton Frank (Franck) und Thomas (Thomele) Kaiser, Tirol, zwischen 1583 und 1596. Auf Leinwand, 266,8 × 162,5 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 8299







6 | Schützenscheibe des Rentmeisters Georg Hack zum Coburger Scheibenschießen am 12. Mai 1609. In: Scheibenbuch des Herzogs Johann Casimir von Sachsen-Coburg, fol. 46v. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. Ms.6

Hinweise auf die Präsenz kleinwüchsiger Menschen am Coburger Hof. Deren Aufnahme und prominente Positionierung innerhalb des Hofstaats entsprach dabei der von Johann Casimir betriebenen Aufwertung seines Hofes, waren Hofzwerg um 1600 doch nicht nur in ganz Europa verbreitet, sondern auch am Dresdner Hof Kurfürst Augusts präsent.<sup>12</sup> Vor 1600 erscheinen in den Coburger Quellen zwei Namen, nämlich Nickell (auch Nickol Weiß) und Ruppert (auch Rupprecht), zu denen sich aber bislang keine weiteren biografischen Informationen fanden, die ein konkreteres Bild dieser Personen oder ihrer Stellung am Hof geben könnten. In einer vor 1593 aufgestellten Liste der bei Hofe gespeisten Personen erscheinen die beiden Kleinwüchsigen am Ende einer langen Aufzählung des Gesindes zwischen Torwächtern und Schmieden unter „Narn und Zwerge“.<sup>13</sup> Dass Ruppert dennoch eine herausgehobene Stellung zukam, liegt durch die Zuschrei-

bung des hier behandelten Harnischs nahe. Er wird in dem exklusiven Stück vermutlich neben seinem ganz ähnlich gerüsteten fürstlichen Herrn aufgetreten sein. Da sich Rupperts Spur bereits um 1600 verliert, soll zunächst kurz ein anderer Coburger Hofzwerg vorgestellt werden, aus dessen Stellung vielleicht Rückschlüsse auf die Rupperts möglich sind. Es handelt sich dabei um Jacob Eckelt, der 1604 als „Jacob der Zwargk“ in einer Coburger Tischordnung erscheint.<sup>14</sup> Eckelt ist von allen Coburger Hofzwergen zweifellos der am besten dokumentierte, was neben der Erwähnung in Quellen auch mehrere Bildzeugnisse bis in die 1630er Jahre umfasst.<sup>15</sup> In diesen Darstellungen erscheint er meist in unmittelbarer Nähe des Herzogs. Auf einer Schützenscheibe von 1609 ist diese Nähe zum Fürsten noch zusätzlich durch aufeinander abgestimmte Kleidung betont (Abb. 6). Zudem bezeugt die Tatsache, dass Eckelt im Scheibenbuch Herzog Jo-

hann Casimirs auch selbst als Stifter einer Schützenscheibe genannt wird, seine souveräne Stellung am Coburger Hof, die von der Existenz einer Medaille auf den Hofzwerg noch weiter untermauert wird (Abb. 7).<sup>16</sup> Dabei handelt es sich um die einzige derartige Prägung aus dem Umfeld Johann Casimirs und sie entstand sicher im Auftrag des Herzogs.<sup>17</sup> Sie nennt den Namen des Dargestellten sowie sein Alter von 22 Jahren, während eine Datierung leider fehlt. Auffällig ist jedoch die Narrenkappe, die er auf der Medaille trägt und die als Hinweis auf eine derartige Funktion gesehen werden kann.<sup>18</sup> Während seine Vorgänger Ruppert und Nickell allerdings mit den herzoglichen Narren an einem Tisch gespeist wurden, erscheint Jacob Eckelt 1604 mit den vornehmen Höflingen am Tisch des Truchsesses, eines der höchsten Hofbeamten, der die Aufsicht über die fürstliche Tafel führte. Im Jahr 1615 wurde er zudem Leibdiener des Herzogs und behielt diese Stellung wohl bis zum Tode seines Herrn. In dieser Funktion erscheint er auch auf einer Bildtafel des 1632 vollendeten Coburger Jagdintarsienkabinetts an dessen Seite.<sup>19</sup>

In Anbetracht dieser engen Beziehung Eckelts zum Herzog überrascht es wenig, dass auch er mit einem eigenen Harnisch bedacht wurde. So nennt ein Nachtrag des Inventars von 1601 „1 Rüstung für Jacob Zwargen“, wobei es sich zugleich um den frühesten Hinweis auf die Präsenz Eckelts in Coburg handelt.<sup>20</sup> Die Darstellungen, bei denen die Kleidung des Hofzwergs häufig auf die Johann Casimirs abgestimmt ist, könnten ein Hinweis darauf sein, dass auch die Harnische sich an Vorbildern aus der persönlichen Ausstattung des Herzogs orientierten. Die einzig erhaltene Rüstung Rupperts scheint diese Vermutung zu bestätigen, entspricht sie mit der Form ihres Mantelhelms doch dem Typus mehrerer Beispiele aus der herzoglichen Harnischkammer, von denen eines traditionell als Harnisch Herzog Johann Casimirs bezeichnet wird.<sup>21</sup>

Die hohe Qualität des Ruppert-Harnischs, die weit über ein Stück mit bloßem Kostümcharakter hinausgeht, kann man somit also durchaus als Zeichen für die besondere Wertschätzung Rupperts durch den Herzog interpretieren. Es sollte aber nicht bei diesen beiden Harnischen im Kleinformat bleiben. Ein 1619 angefertigtes Inventar nennt neben dem Harnisch für Ruppert bereits zwei „schwarze Rüstungen vor die Zwargen“, wobei unklar ist, ob einer dieser beiden mit dem Harnisch Eckelts identisch ist. Offenbar befanden sich zu diesem Zeitpunkt also mindestens drei Hofzwergenhar-

nische in der herzoglichen Rüstkammer.<sup>22</sup> Diese Aufstellung enthält allerdings auch eine etwas kryptische Angabe zu einem weiteren Bestandteil des Ruppert-Harnischs, nämlich „1 Einzeln Helmlinhauben mit einen Kragen und einzeln Visirhauben“.<sup>23</sup> Offenbar existierte zu dieser Rüstung ein zweiter Helm, zusätzlich zum erhaltenen Mantelhelm mit Visier.

Auf die mögliche Verwendung dieser Harnische in höfischen Turnierspielen könnte ein Eintrag im oben zitierten Inventar von 1619 verweisen. Dort werden zwei „Schürz für die Zwärge Roth Undt schwarz mit güldn borten verbrembt“ aufgeführt.<sup>24</sup> Dabei handelte es sich um rockartige Schurze, die beim Fußturnier mit Schwert oder Speiß Verwendung fanden. Die damit zu vermutende Benutzung der Harnische in einer Turniersituation, in der zwei Kleinwüchsige gegeneinander antraten oder gar ein Kleinwüchsiger gegen einen regulären Kämpfer, dürfte wohl eher als unterhaltende Einlage der Fußturniere stattgefunden haben, die sich zwischen 1588 und 1624 mehrfach

in Coburg nachweisen lassen.<sup>25</sup>

Im Coburger Zeughaus Herzog Johann Casimirs waren die Hofzwergenarnische sicher auch besondere Repräsentations- und Schaustücke, wie sich dies in anderen Sammlungen nachweisen lässt. Stellvertretend sei hier nur auf die Sammlungen Erzherzog Ferdinands II. in Ambras verwiesen, wo „Des zwergels Thomerles harnisch“ zwischen den Kinderharnischen der beiden Söhne Ferdinands gezeigt wurde.<sup>26</sup> Von den zuletzt mindestens drei für Hofzwerge angefertigten Harnischen ging während der Plünderung des Coburger Zeughauses durch kaiserliche Truppen im Herbst des Jahres 1632 wiederum einer verloren, während „Zwei kleine Küriß eines schwarz und das andere Weiß“ auf die Veste gerettet werden konnten. Allerdings fehlten von dem geschwärzten Harnisch bereits der Helm und ein Handschuh.<sup>27</sup> Lediglich der Ruppert-Harnisch scheint dieses dramatische Ereignis also komplett, wenn auch mit nur noch einem Helm überstanden zu haben. Wann der geschwärzte Harnisch endgültig verloren ging, ist unklar, dies geschah aber möglicherweise bereits zwei Jahre später. Hatte die Veste der Belagerung Wallensteins noch widerstanden, so wurde sie im Herbst 1634 aufgrund eines gefälschten Briefes durch kaiserliche Truppen unter Guillaume de Lamboy (um 1590–1659) schließlich eingenommen, was zweifellos mit weiteren Verlusten der dort gelagerten Harnische verbunden war.

Nach Ende des Dreißigjährigen Krieges verlor die Veste Coburg ihre militärische Bedeutung weitgehend und auch die



7 | Medaille auf Jacob Eckelt. München, Staatliche Münzsammlung





4 | Kostümentwurf für Christian Friedrich Reinhardt (?). Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10006 Oberhofmarschallamt, G, Nr. 21, 108

dem nachfolgend seiner Bedeutung wegen eine gesonderte Betrachtung eingeräumt wird, lebte von 1703 bis zu seinem Tod 1710 bei der Königin. Zwar hatte die Königin später noch weitere Kleinwüchsige an ihrem Hof, in den zwanziger Jahren sogar bis zu vier gleichzeitig, jedoch ohne dass einer oder eine von ihnen die Berühmtheit Johann Trammis erreichte. Deshalb wurde nur wenig über ihr Leben überliefert. Von Catharina Sophia Kretzschmar sind nur der Eintrag ihres Todes im Kirchenbuch der Stadtkirche in Pretzsch<sup>54</sup> und Nachrichten zu ihrem Grabmal bekannt. Catharina Sophia starb 1718 mit 13 Jahren. Die Königin ließ das Mädchen in der Pretzschener Stadtkirche beisetzen. Auf ihrem (nicht mehr erhaltenen) Epitaph ehrte die Inschrift Catharina Sophia als tugendgepriesenes und hochbeglücktes Kind und „sehr beliebt gewesene Cammerzwergin“ der Königin. Nur ihre Kleinwüchsigkeit habe dem Mädchen die Aufnahme bei Hof ermöglicht: „Ihre kleine Statur bahnte den Weg zum Glücke [...]“. Das genannte „Glück“ spielte auf die materielle Versorgung bei Hof an, die Möglichkeiten für Bildung und sozialen Aufstieg.<sup>55</sup> Augenscheinlich war die Fürstin mit dem Erfolg der Erziehung zufrieden, denn die Schrift rühmte mit lobenden Worten die

wachsende Weisheit und die besondere Frömmigkeit des Mädchens.<sup>56</sup>

In den zwanziger Jahren hatte die Königin zwei männliche und zwei weibliche Kleinwüchsige bei sich. Möglicherweise waren sie alle noch sehr jung, denn ihre Namen stehen in einem Verzeichnis, dass 1727 nach dem Tod der Fürstin über elf aus Gnaden zu erziehende Kinder gefertigt wurde.<sup>57</sup> Kleinwüchsige wurden oft bereits im Kindesalter an den Hof gebracht, wenn festgestellt wurde, dass ein Kind nicht wie seine Altersgenossen wuchs. Wie und wann George Herold, „der kleine Zigeuner“ Christian Friedrich Reinhardt, Elisabeth Trotzer und Sophia Kühn zu Königin Christiane Eberhardine kamen, ist dagegen nicht bekannt. Spätestens ab 1721 haben sich zwei kleinwüchsige Knaben an ihrem Hof aufgehalten, wahrscheinlich Herold und Reinhardt. Die „beiden kleinen Zwerge“ sind in einer 1721 abgeschlossenen Auflistung der Hofkassengelder registriert, als für sie, die Königin sowie die am Hof lebende Prinzessin 8.000 Reichstaler für Kramwaren, Kleidung, weißes Zeug, Schmuck und weitere „Bedürfnisse“ ausgegeben wurden.<sup>58</sup> Im Jahr 1721 nahmen die Kammerzwerg der Königin in Dresden an einer Karnevalsbelustigung des zentralen Hofes in Dresden teil. Während die maskierte Hofgesellschaft speiste, „präsentirte sich eine Bande Zwärge, von 10. Paar, welche auf allerhand Art verkleidet und masquirt waren, welchen zwischen denen Tafeln mit ihrer Musique zu unterschiedenen mahlen durchpassireten“.<sup>59</sup> Die Unterhaltung einer Festgesellschaft während der Tafel durch kleine Kunststücke, Textdarbietungen, Musik oder Gesang gehörte zu den typischen Aufgabenfeldern der Hofzwerg.<sup>60</sup> Da es wohl nicht genügend Kleinwüchsige am Dresdner Hof gab, wurde die Zwergengruppe 1721 mit verkleideten Kindern aufgefüllt. Die Mischung von tatsächlichen Zwergen mit lediglich als solche Verkleideten und die damit verbundenen Überraschungen der Gäste gehörten zum typischen Vergnügen frühneuzeitlicher Festspiele.<sup>61</sup> Die Akte zum Karneval des Jahres 1721 aus dem Bestand des sächsischen Oberhofmarschallamtes enthält Kostümzeichnungen für zehn männliche Zwerge, teilweise mit eingeklebten Stoffproben sowie der Beschriftung, für welche Person das abgebildete Kostüm vorgesehen war.<sup>62</sup> Für acht Kostüme diente das um 1710 in Augsburg von Martin Engelbrecht (1684–1756) verlegte Stichwerk *Il Callotto resuscitato. oder Neü eingerichtetes Zwerchen Cabinet* als Vorlage (Tafeln 2, 3, 7–9, 14, 29, 41). In dieser Stichfolge wurden die ursprünglich 28 Zwergentypen, die Jacques Callot Anfang des 17. Jahrhunderts entwarf, zu 49 grotesken Zwergendarstellungen erweitert.<sup>63</sup> Zwei Exemplare dieses weit verbreiteten Werkes gehören zum Altbestand des Dresdner Kupferstichkabinetts.<sup>64</sup> Nicht nur Kostüm und Attribute, sondern auch Physiognomie und Mimik entnahm man in Dresden der druckgrafischen Vorlage. Möglicherweise erfolgte die Zuordnung der Kostüme zu den Trägern erst nach der Auswahl und Anfertigung der Zeichnungen. George Herold, bezeichnet als „N[ummer] 12 Zwerg von Ihr[er] Majest[ät] der Königin“, sollte in altertümlicher Tracht mit Hut,



5 | Elias BAECK (zugeschrieben): „Nicolò Cantabella, Savoyardischer Würmschneider“, Kupferstich. Aus: *Il Callotto resuscitato: oder Neü eingerichtetes Zwerchen Cabinet*. Augsburg (?), um 1710–19, Bl. 2





1 | Franz Anton BETTLE: Kelch mit Patene, 1716. Höhe (Kelch): 24,5 cm, Durchmesser (Patene): 15,4 cm. Katholische Pfarrkirche St. Johannes der Täufer, Weidenbach (Eifel)

tember 1703 nennt als seinen Gastgeber in Köln Hugo Franz Reichsgraf von Königsegg und Rothenfels (1660–1720).<sup>18</sup> Dieser war in Wien als Sohn eines kaiserlichen Geheimrats geboren, seit 1671 Domherr in Köln, kurfürstlicher Statthalter in Köln und zugleich Gesandter des Kaisers beim niederrheinischen Kreis.<sup>19</sup>

Die Weidenbacher Überlieferung hat ihren Ursprung in einer sehr großzügigen Stiftung, die Baron Klein um das Jahr 1716 seiner Heimatpfarrei gemacht haben soll. Ein Vorgängerbau der heutigen katholischen Kirche St. Johannes der Täufer (1842)<sup>20</sup> beherbergte das Legat. Es umfasste neben einem Kelch mit Patene (Abb. 1) eine Monstranz, ein Ziborium sowie Messgewänder (zwei Kaseln) mit Zubehör. Von den liturgischen Geräten wurden die Monstranz und das Ziborium vor 1830 – genauere Angaben liegen nicht vor – gestohlen; die beiden Kaseln mit ihrem Zubehör (Stolen, Manipel, Kelchvelum und Bursa) sind teilweise, mit einigen Umarbeitungen, erhalten (Abb. 2 und 3).

Die schriftliche Überlieferung zu dieser Stiftung setzt erst ca. einhundert Jahre später ein. Die im Jahr 1830 unternommene Visitationsreise des Trierer Bischofs (1824–36) Joseph von Hommer (1760–1836) führte ihn am 9. August nach Wei-

denbach. Im zugehörigen Visitationsprotokoll, welches als gedrucktes Formblatt zum handschriftlichen Ausfüllen vorher dem Pfarrer zugestellt worden war, antwortete Johann Peter Bungert (1746–1832, Pfarrer in Weidenbach 1827–32) auf die Frage nach der Beschaffenheit der Messkelche wie folgt: „[gedruckt:] An argentei vel saltem cum cuppa / argentea? [= Sind sie aus Silber oder wenigstens mit einer Cuppa aus Silber versehen?]

[handschriftlich:] unus argenteus alterius cuppa / videtur esse argentea, quae et auro / obducta est. [= der eine ist aus Silber, die Cuppa des anderen scheint aus Silber zu sein, die zudem mit Gold überzogen (vergoldet) ist.]

[handschriftlich:] Der silberne Kelch (nebst einem Ciborium und Monstranz, die gestohlen worden / sind) ist geschenkt [über der Zeile: im vorigen J(a)hrh(undert)] von einem 2 Schuh großen Zwerge [über der Zeile: Matthias Klein] aus Weidenbach, den ein Graf / von Blankenheim erziehen ließ und wegen seiner Talente dem Deutschen Kaiser / zuschickte, der ihn weiter studieren ließ u(nd) ihn endlich zum Geheimenrathe machte

[gedruckt:] Ciborium quale? [= Wie ist das Ziborium beschaffen?]

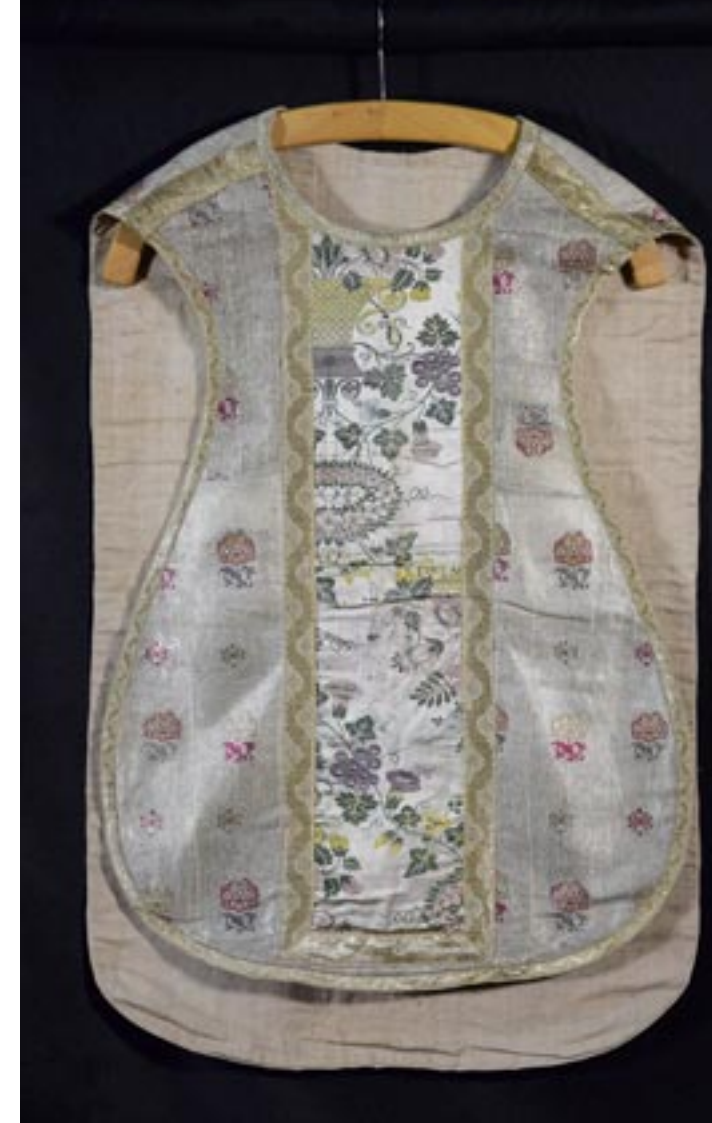


2 | Kasel, 18. Jahrhundert. Katholische Pfarrkirche St. Johannes der Täufer, Weidenbach (Eifel)

[handschriftlich:] Ciborii pes est ex cupro, videtur Cuppa / esse argentea. [= Der Fuß des Ziboriums ist aus Kupfer, die Cuppa scheint aus Silber zu sein.]<sup>21</sup>

Die handschriftlichen Einträge sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen stammen sie von verschiedenen Händen. Bischof von Hommer zeichnete sich durch „viel Verständnis und Liebe für historische und archivalische Forschungen“ aus.<sup>22</sup> Den Fragebogen der Visitationsakten hatte er selbst entworfen und in Druck geben lassen. Der Pastor sendete in der Regel vor der Visitation die bereits ausgefüllten Bögen nach Trier zurück, so dass der anreisende Bischof die Antworten unterwegs studieren konnte.<sup>23</sup> Die Einträge des Pastors sind in Latein verfasst, die Zusätze (mit anderer Handschrift) in deutscher Sprache. Möglich wäre, dass der zum Zeitpunkt der Visitation bereits 84jährige Pastor einen zuverlässigen Schreiber beauftragt hat. Die deutschen Zusätze können jedoch der Hand des Bischofs bzw. seines Kanzlisten Reinhard Schäfer zugewiesen werden.

Die Zerteilung der handschriftlichen Einträge in der Beantwortung der Fragen und in den informativen Zusätzen findet sich auch bei dem Eintrag zu den Kaseln (Teil der Fragen zu den Paramenten) wieder, ebenso mit der Erwähnung des Stif-



3 | Kasel, 18. Jahrhundert. Katholische Pfarrkirche St. Johannes der Täufer, Weidenbach (Eifel)

ters „mathias Klein“.<sup>24</sup> Denkbar wäre, dass der historisch und archivalisch besonders interessierte Bischof mit seinen Ergänzungen die vor Ort mündlich tradierte Überlieferung fixieren wollte.<sup>25</sup>

Zum anderen erfahren wir durch die Zusätze in der Visitationsakte, wer dafür verantwortlich gewesen sein könnte, dass der Kleinwüchsige namens Klein Weidenbach verließ: Graf von Blankenheim.<sup>26</sup> In ländlichen Regionen – und damit auch in der Vulkaneifel – war ebenfalls bekannt, dass durch besondere körperliche Merkmale auffallende Personen wie eine ›Handelsware‹ einen Wert darstellten, da sie an Fürstenhäuser vermittelt werden konnten. Dies galt für kleinwüchsige Menschen vor allem, wenn sie harmonische Körperproportionen aufwiesen.<sup>27</sup> Die Erlangung bzw. Sicherung von Privilegien spielte im Alten Reich eine so große Rolle, dass der Wert derartig kostbarer ›Geschenke‹, wie sie die seltenen Kleinwüchsigen darstellten, nicht hoch genug zu veranschlagen ist.

Die wohlgeformte äußere Gestalt reichte jedoch nicht als Voraussetzung für den Hofdienst aus; eine an die höfische Erziehung des adligen Nachwuchses angelehnte Ausbildung war erforderlich.<sup>28</sup> Auch dies war Graf von Blankenheim be-





um einen ›Bewohner‹ der im späten 18. Jahrhundert aufgegebenen Menagerie des Kurfürsten Karl Philipp im Schlosspark seiner Sommerresidenz in Schwetzingen.<sup>40</sup> Das ausgewachsene Männchen, das in aufrechter Haltung eine Größe von bis zu 150 cm erreichen kann, ist in Rückenansicht dargestellt und wendet dem Betrachter gleichzeitig sein buntfarbiges Hinterteil und den zur Seite gedrehten Kopf mit der charakteristischen roten Schnauze und der in Blau und Weiß gemusterten Kopfbehaarung zu. Aufrecht stehend würden der exotische Affe und der Hofzwerg wohl annähernd die gleiche Größe erreichen.<sup>41</sup>

Beide ringen um einen überdimensionierten vergoldeten Kammerherren-Schlüssel, dessen Bart zwischen den Beinen des Zwerges sichtbar wird, während der obere Teil vom Bildrand überschritten ist.<sup>42</sup> Das Kostüm des kleinwüchsigen Mannes gibt Rätsel auf: Die Livree entspricht den zeittypischen Vorstellungen eines Gala-Dienstkleides, dagegen erscheinen die Applikationen an Oberarm und Schärpe als eine Art ›Persiflage‹ auf zeitgenössische Ehrenzeichen für die Mitglieder eines Hofstaates.<sup>43</sup> Dort sind an einer Schärpe als Applikation in Silber die Figur eines Bacchus-Knaben, der auf einem kleinen Fass reitet (Abb. 10) – wohl als Verweis auf die geschnittene Figur des Bacchus auf dem großen Heidelberger Fass –, sowie eine Kanne und drei Weinbecher angebracht (Abb. 11), ein Motiv, das in der Stickerei auf den Rockärmeln wiederholt wird.<sup>44</sup> Am Boden liegt ein schwarzer Dreispitz mit Kokarde, auf dessen Rand in Goldstickerei zu lesen ist: „VERDORBENER KNOPF MACHER CLEM[ENS] / SANDER VON TERMINI“, der einzige konkrete Hinweis auf den bürgerlichen Namen und den ehemaligen Beruf des Dargestellten. Die Inschrift auf dem Gemälde legt nahe, dass „Clemens“ der Vorname und „Sander“ der Familienname des kleinwüchsigen Mannes gewesen ist;<sup>45</sup> „Termini“ könnte als die Bezeichnung seines Herkunftsortes verstanden werden, vielleicht als Hinweis auf den Weinort Tramin/ Termeno in Südtirol oder den „Passo Tre Termini“ unweit des Lago d’Isèo.

Der Name des Zwerges, „Cavaliere Clemens“, wird erstmals bestätigt von dem Medaillen-Experten Friedrich Exter (1765) in seiner Beschreibung der pfälzischen Medaillen und hier finden sich auch erstmals Hinweise auf seine Herkunft aus Tirol und seine Profession:<sup>46</sup> „Gegenüber [dem großen Heidelberger Faß] siehet man auf einem Postament, die Statue des lustigen Hofmanns, Cavaliere Clemens\*\*, in einer, diß Faß bewundernden Positur, so wie er sich in Holz eingehauen, bey dem Faß selbst, in dem Churfürstl. Schloßkeller präsentiert. / \*\* Dieser Cavaliere Clemens, insgemein Clementel genannt, war seiner Gestalt nach ein Zwerg, und von bürgerlichem Stand, seiner Profession nach ein Knopfmacher.

**9 |** UNBEKANNTER KÜNSTLER: *Clemens Sander von Termini genannt Perkeo, Kammerzwerg des Kurfürsten Karl III. Philipp von der Pfalz, mit Mandrill*, um 1720/25. Öl auf Leinwand, 144,5 x 88 cm. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv.-Nr. G 1121



**10 |** Applikation an der Livree des Hofzwergs: Bacchus, auf einem Fass reitend; Kanne und Becher (Detail aus Abb. 9)



**11 |** ›Ehrenzeichen‹ an der Schärpe des Hofzwergs: Bacchus, auf einem Fass reitend; Kanne und drei Weinbecher (Detail aus Abb. 9)

Der Churfürst hatte ihn mit sich aus Tyrol gebracht und hernach zur Lust an seinem Hofe unterhalten.“

Auf den ehemaligen Beruf des „Cavaliere Clemens“ spielt auch das kleinformatige Genrebild des Malers Johann Georg Dathan (1701–1749) an (Abb. 12), das den Kammerzwerg vor der Kulisse von Schloss Schwetzingen zeigt.<sup>47</sup> Diesmal trägt er eine rote, leicht verrutschte Allongeperücke, einen grünen





5 | Martin ENGELBRECHT (1684–1756): *Allegorie der Jahreszeit Frühling: Rosimunda Florabella*, um 1720. Kupferstich auf Papier, koloriert, 35,3 × 22,2 cm. Salzburg Museum, Sammlung Günther G. Bauer (Dauerleihgabe Salzburger Museumsverein), Inv.-Nr. 1720-2019

gaben zu einem Überblick über dieses Modephänomen des 17. und 18. Jahrhunderts. In den folgenden Jahren konnte er diese Grafiksammlung – Zeichnungen und Druckgrafik – ausbauen und weitere deutsche, englische, französische und niederländische Blätter zusammentragen. Besonders bedeutend ist hierbei der komplette *Callotto resuscitato, oder Neü eingerichtes Zwerchen Cabinet* (Abb. 7). Einen weiteren Erfolg konnte Bauer erzielen, als er die Sammlung des niederländischen Forschers John Landwehr erwerben konnte.<sup>11</sup> Damit entstand – vermutlich – das größte Konvolut an Grafiken zu diesem Thema in Europa. Landwehr und Bauer waren sich einig, dass dieser Bestand nicht mehr aufgeteilt werden sollte. Im Jahr 2005 konnten beide Sammler in den *Barockberichten*, der Zeitschrift des Salzburger Barockmuseums, Beiträge zu diesem Thema veröffentlichen.<sup>12</sup> Der Kontakt mit der Museumsleiterin und Herausgeberin dieser Zeitschrift, Regina Kaltenbrunner (1963–2020), bestand schon seit vielen Jahren in wissenschaftlicher und freundschaftlicher Beziehung und so bemühte sich auch Kaltenbrunner um den Erhalt dieser Kostbarkeit. Sie konnte 2018 Kaufverhandlungen in die Wege leiten und 2019 erwarb der Salzburger Museums-



6 | Jacob WOLRAB (Wohlrab) (1633–1690): *Das Pferd beim sogenannten Türkenschießen, »Zwergenreitschule«*, um 1720. Kupferstich auf Papier, koloriert, 22,8 × 36,2 cm. Salzburg Museum, Sammlung Günther G. Bauer (Dauerleihgabe Salzburger Museumsverein), Inv.-Nr. 1693-2019



7 | Martin ENGELBRECHT (1684–1756): *Titelblatt [Blatt 01], aus: Il Callotto resuscitato, oder Neü eingerichtes Zwerchen Cabinet*, 1716, im Verlag Wilhelm Engelbert Koning. Kupferstich auf Papier, 32,4 × 21,0 cm. Salzburg Museum, Sammlung Günther G. Bauer (Dauerleihgabe Salzburger Museumsverein), Inv.-Nr. 1600-2019





2 | Hans BURGKMAIR d.Ä. (und Formschneider): *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*: Wagen der natürlichen Narren, 1796 (Erstausgabe 1526). Holzschnitt. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1931/35/30



3 | Hans BURGKMAIR d.Ä. (und Formschneider): *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*: Gespann mit zwei Maultieren und einem Knaben als Wagenlenker, 1796 (Erstausgabe 1526). Holzschnitt. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1931/35/29

malte, 262,5 × 266 cm große *Porträt der Aletheia Talbot, Gräfin Arundel*<sup>15</sup> (Abb. 1) verwiesen: Rechts ist der Zwerg Robin dargestellt, zu dem sich eine großformatige (40,8 × 25,8 cm) Vorzeichnung des flämischen Künstlers im Nationalmuseum Stockholm erhalten hat, und links ein Narr im Narrenkostüm. Der Narr ist zwar deutlich größer als der Zwerg, aber auch ebenso deutlich kleiner als Rubens' Auftraggeberin Gräfin Arundel (1585–1654) und als der im Bild hinter der Gräfin stehende Sir Dudley Carleton (1573–1632).

Fokussiert man bei der Frage, ob Narren nicht ebenfalls oftmals klein waren, auf Höfe, dann wird ein solcher Nachweis dadurch erschwert, dass, auch wenn dem so gewesen wäre, beispielsweise Claus Narr am sächsischen Hof als Narr und nicht als Zwerg in den Schriftquellen notiert wurde. Denn dies waren – wie gesagt – feste Zuordnungen: (Haupt-) Kriterium für die Zuweisung in die jeweilige Personenkategorie bildete bei Zwergen die geringe Körpergröße, bei Narren war jedoch ein ›narrisches‹ Verhalten der ausschlaggebende, und damit dominante Faktor. Somit konnte ein Narr zwar klein oder kleinwüchsig gewesen sein, wurde aber in den Unterlagen des Hofes nicht unter den Hofzwerge, sondern bei den Hofnarren geführt – und dies bei eventuell gleicher oder ähnlicher Körpergröße.

Beide – Hofzwerg und Hofnarr – gehörten zu den ›Randgruppen‹ (nicht nur) der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaft. Es würde den Rahmen des vorliegenden Sammelbandes sprengen, wenn mit diesem Beitrag ein Forschungsbezug zu Hofnarren in der Vormoderne angestrebt würde, insofern bleibe ich auf Claus Narr fokussiert.<sup>16</sup> So viel

sei aber gesagt, dass für den mit den (ungefähren) Lebensdaten seiner Person umrissenen Zeitraum (Mitte der 1420er Jahre bis Anfang des 16. Jahrhunderts) bereits zutrifft, was in Johann Theodor Jablonskis *Allgemeinem Lexicon Der Künste und Wissenschaften* von 1721 unter dem Lemma „Narr, Thor“ ausgesagt wird: „Diese werden sonderlich an grosser Herren höfen gerne gelitten, weil sie kurtzweil anzurichten und ein gelächter zu erwecken geschickt sind.“<sup>17</sup> Aber der Autor macht in seinem Kommentar zu einem Sprichwort bereits deutlich: „Es sagt zwar ein weiser, narren haben das beste leben, aber dieses ist nur so weit wahr, weil sie ihr eigen unglück nicht erkennen, und folglich nicht empfinden.“<sup>18</sup>

## Natürliche Narren

Bei der Bemerkung Jablonskis, dass Narren unfähig seien, ihr eigenes Schicksal (›Unglück‹) zu erkennen, ist bei dieser Personengruppe eine Kategorisierung zu beachten, da man unterschied zwischen ›natürlichen Narren‹ – ein solcher war nämlich auch Claus Narr – und ›Schalksnarren‹.<sup>19</sup> Anschaulich illustriert wird diese Unterteilung durch ein prominentes Kunstwerk, bei dem wir uns in Deutschland kunstgeschichtlich an der Wende vom Spätmittelalter hin zur Frührenaissance bewegen. Die Rede ist von vier Blättern aus dem berühmten *Triumphzug Kaiser Maximilians I.* (1459–1519), eine aus insgesamt 135 Blättern bestehende Holzschnittfolge, an der mehrere Künstler beteiligt waren. Reiht man alle Holzschnitte aneinander, so ergibt sich eine Gesamtlänge von



4 | Hans BURGKMAIR d.Ä. (und Formschneider): *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*: Wagen der Schalksnarren, 1796 (Erstausgabe 1526). Holzschnitt. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1931/35/28

fast 54 Metern. Diese wohl aufwendigste Auftragsarbeit des Kaisers wurde 1516 begonnen und war bei seinem Tod noch nicht abgeschlossen. Die Erstausgabe erfolgte erst 1526 im Auftrag von Maximilians Enkel Erzherzog Ferdinand von Österreich (1503–1564), dem jüngeren Bruder Kaiser Karls V. und (ab 1558) dessen Nachfolger auf dem Kaiserthron. Die genannten vier Blätter (Abb. 2–5) mit den Maßen von jeweils ca. 41 × 37 cm sind von dem in Augsburg lebenden Maler Hans Burgkmair d.Ä. (1473–1531) entworfen und von einem unbekannten Formschneider umgesetzt worden. Nach den Anweisungen des Auftraggebers sind sie vor dem Blatt mit der „Mumerey“ und im Anschluss an die „Musica, Canterey“ einzuordnen und zeigen zwei Wagen samt Zugtieren: „Item darnach solle ainer zu Ross sein vnnd ain klaid anhaben wie ain Schalks Nar, vnnd ain Reimtafel für die Schalks vnnd Natürlich Narren fueren, vnnd solicher solle der Conrat von der Rosen sein. [...] Darnach solle aber ain klain wagenle sein, das solle ziechen zway wilde Rossle, darauf solle sein dise Schalcks Narren: Lenntz vnnd Caspar, die paurn, Meterschy vnnd Dyweynndl. Vnnd ain knäbel fuerman sein vnnd alle das lobkrenntzle aufhaben. [...] Item darnach solle aber ain klain Wägenle gemacht werden, darauf sollen dise Natürlich Narren sein: Gylme, Pock, Gülchisch, Caspar, Hanns Wynnter, Guggeryllis. Vnnd ain Maultier solle das Wagenle ziechen, vnnd ain knabel fuerman sein. [...] Item die Schalks vnnd Natürlich Narren vnnd zway knäble, die fuerleut sein, sollen alle die lobkrenntzle aufhaben.“<sup>20</sup> Nach den Vorstellungen des Kaisers sollte also, angeführt von Kunz (Conrat) von der Rosen (um 1470–1519), je ein Wagen



5 | Hans BURGKMAIR d.Ä. (und Formschneider): *Triumphzug Kaiser Maximilians I.*: Gespann mit zwei kleinen Wildpferden zum Wagen der Schalksnarren und einem Knaben als Wagenlenker, angeführt von Kuntz von der Rosen, 1796 (Erstausgabe 1526). Holzschnitt. Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1931/35/27

mit den natürlichen Narren (hervorgehoben wird dieser durch seine Dekoration aus abgeschnittenen Zweigen) und den Schalksnarren in seinen *Triumphzug* eingereiht werden, beide Wagen sollten dabei jeweils mit namentlich genannten Hofnarren Maximilians besetzt sein.<sup>21</sup> Ebenso eindeutig ist die Zuordnung von Kunz von der Rosen zur Personenkategorie der Schalksnarren.<sup>22</sup> Er genoss als Berater des deutschen Königs und späteren Kaisers Maximilian I. dessen besonderes Vertrauen und war mit freier Rede (im Sinne der ›Narrenfreiheit‹) bei Hofe privilegiert. Ihn kann man nach der heutigen Definition nicht als kleinwüchsig bezeichnen, dennoch war er nicht von großer Gestalt.

Das wird man auch auf die in den beiden Wagen dargestellten Narren beziehen können, da Kaiser Maximilian I. für sein *Triumphzug*-Konzept bei seiner Beschreibung beider Wagen auffallend oft Diminutive verwendete, wie „klain wagenle“ oder „klain Wägenle“, „wilde Rossle“, und als Wagenlenker dienten nicht Männer, sondern ein „knäbel“ bzw. „knabel“. Der Wagen der natürlichen Narren sollte statt von kleinen Wildpferden von einem „Maultier“ gezogen werden; Maultiere – dargestellt werden von Burgkmair zwei – sind im Vergleich zu Pferden ebenfalls klein.

Derartige Verkleinerungsformen finden sich auch bei den Beschreibungen der anderen Gruppen des Triumphzuges, wenn beispielsweise bei einem Wagen kleine Räder verwendet werden sollen, damit dieser niedriger liegt. Jedoch entsteht dabei nicht der Eindruck, dass die jeweilige Gruppe aus kleingewachsenen Teilnehmern besteht. So werden die „lobkrenntzle“, also Lorbeerkränzchen, nicht nur von den Narren,





11 | UNIDENTIFIED ENGRAVER: *Portrait of Matthias Buchinger* (with calligraphic inscription in pen and red ink by Matthias BUCHINGER, Amsterdam, 9 October 1705), print before 1705. Engraving, 277 × 200 mm (sheet). Rotterdam, Atlas Van Stolk, 28736

for writing and drawing; threading a needle; playing musical instruments; loading and firing a gun; playing at skittles; tricks with coins and with cards and, twice a week, shaving himself. In Hanover he performed twice a day for two hours in a private house. While handbills were not uncommon, Buchinger's self-promotion through portrait prints seems to be unique in this period.<sup>50</sup> The first print is exceedingly rare; two impressions are known, both inscribed by Buchinger in Amsterdam in 1705, in red ink – unique among all his autographs (fig. 11).<sup>51</sup> Some years later, in 1709 in Nuremberg and other places, Buchinger used a very similar print, copied from the previous one (fig. 12). It shows Buchinger in the same costume and interior, and with the same objects on the table, against which leans a gun: pen and ink pot, a small drawing, needle and threads, and a dulcimer-like instrument (German: Hackbrett) – the tools of his trade. The main difference is in Buchinger's face and the landscape, which, like the entire engraving are weaker and coarser in execution. The print is overall less refined; see, for example, the ornamented legs of the table.<sup>52</sup> Neither the engravers nor the publishers of these two prints are known. Presumably, the first plate had remained with the publisher or printer, or was lost, forcing Buchinger to have another one made.<sup>53</sup>

Whether he was not entirely satisfied with this second rendition of his portrait or had decided to have a more efficient, visual way to promote the “show man” alongside his tricks remains unknown. In any case, Buchinger commissioned another engraving, from Elias Beck (or Baeck, also called Heldenmuth, 1679–1747) in Augsburg. This time, his portrait is surrounded by thirteen small images, showing Buchinger's various performances, described underneath each of them in one-line inscriptions (fig. 13).<sup>54</sup> In the second from right in the top register – “Allhier schreibt er” – the date “1709” is given in minuscule digits on the sheet of paper on the table. Buchinger is recorded in Augsburg the same year.<sup>55</sup> This engraving, printed with a wide margin at the bottom to accommodate his handwritten inscriptions, became a standard Buchinger souvenir for years to come.<sup>56</sup> He still sold it after moving to England, as an impression inscribed in Bath in 1717 demonstrates.<sup>57</sup> However, soon thereafter, Buchinger decided to have the inscriptions on the plate replaced in English (fig. 14). At the same time, he had two of the images amended: instead of tricks with coins and of inserting carved pieces of wood into bottles, he now “Grinds Corn to Flower [sic!]” and presents “Liue Birds from under ye Cups” respectively.<sup>58</sup> An accidental scratch printing in the top right corner of both impressions proves beyond doubt that the English version was printed from the reworked German plate. Buchinger inscribed the impression illustrated here in Dublin on 16 January 1720, the earliest secure date on the English edition.<sup>59</sup> This seems to imply that within a good year from his arrival Buchinger expected to spend an extended period in the British Isles. Otherwise, it would not have made sense to have the plate ‘anglicised’. The same plate (with the scratch



12 | UNIDENTIFIED ENGRAVER: *Portrait of Matthias Buchinger* (with calligraphic inscription in pen and black ink by Matthias BUCHINGER, Nuremberg, 1709), print c. 1705–09. Engraving, 224 × 181 mm. Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, H61 – EINBLATTD RUCK.A-IV 45 a

top right) was reworked once more at an unknown date, amending two different images.<sup>60</sup> All four of these new images may reflect changes in Buchinger's performances. He would have owned the plate and given his itinerant life, would have had new impressions pulled as and when his stock needed replenished.

Buchinger's movements are well documented for 1709, the year he commissioned the multi-image print. He applied for a booth at the New Year's Fair in Nuremberg and although the City Council refused performances on the Market Square, they did allow them in the “Milch-Keller im blauen Hof”, a nearby inn. The address is given on a handbill from Nuremberg, where Buchinger is only documented in 1709.<sup>61</sup> This handbill – which still does not include his name – opens with an impressive list of royals he claims to have performed before.<sup>62</sup> The reality often was less glamorous as we learn from a unique eyewitness account, also from 1709, in the above-mentioned chronicle from Dinkelsbühl.<sup>63</sup> Buchinger arrived in a “covered chaise” (“verdeckten Chaise”) – so that he would not be seen by the non-paying curious – and was carried up the stairs to a room above an inn by his servant. There he





Detail aus Martin ENGELBRECHT (1684–1756): *Titelblatt [Blatt 01], aus: Il Callotto resuscitato, oder Neü eingerichtes Zwerchen Cabinet*, 1716, im Verlag Wilhelm Engelbert Koning, Kupferstich auf Papier, 32,4 × 21,0 cm. Salzburg Museum, Sammlung Günther G. Bauer (Dauerleihgabe Salzburger Museumsverein), Inv.-Nr. 1600-2019

## Weitere Bände der Hainhoferiana-Reihe der Schwabenakademie Irsee

### Band 1

Michael Wenzel, Wolfgang Augustyn, Andreas Tacke (Hgg./ Ed.):  
EKPHRASIS UND RESIDENZ. Höfische Kultur und das Medium des Reiseberichts  
im Zeitalter der Konfessionalisierung um 1600 /  
EKPHRASIS AND COURT. Court culture and the travelogue in  
the age of confessionalization (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts  
für Kunstgeschichte in München, Band 64). Petersberg 2023.

### Band 2

Robert Bauernfeind, Andreas Tacke, Michael Wenzel (Hgg.):  
Das Meer in der Kammer. Maritime Themen und Materialien in Kunstkammern  
der Frühen Neuzeit. Petersberg 2024.

### Band 3

Andreas Tacke, Holger Th. Gräf, Michael Wenzel (Hgg.):  
Der Künstler als Buchhalter. Serielle Aufzeichnungen zu Leben und Werk (= Untersuchungen  
und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte, Band 31). Petersberg 2024.

### Band 4

Andreas Tacke, Iris Lauterbach, Michael Wenzel (Hgg.):  
„Gartenlust“ und „Gartenzierd“. Aspekte deutscher Gartenkunst der  
Frühen Neuzeit (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts  
für Kunstgeschichte in München, Band 69). Petersberg 2023.