

Zufall?

Anthropo- und zoomorph erscheinende Wurzeln sind Zufallsprodukte der Natur – oder doch nicht? So simpel die Feststellung ›Zufall‹ uns heute erscheinen mag und weiteres Nachfragen und Nachdenken zumeist erübrigt, so herausfordernd war der Befund für die Frühe Neuzeit. Bereits Aristoteles hatte festgestellt: »Die Natur macht nichts umsonst.«⁸⁸ Warum also gab es diese Ausnahmeerscheinungen in einer von Gott geschaffenen und damit zumindest im Ansatz eigentlich perfekten Natur überhaupt? Konnte es sich dabei wirklich um reinen Zufall handeln?⁸⁹ Beabsichtigte weder die Natur noch Gott oder aber der Teufel mit diesen Formungen etwas – oder waren sie nicht eben doch auf einer dem Menschen *prima vista* verborgenen Ebene absichtsvoll? Für Giambattista Della Porta stand jedenfalls fest, dass die »alle Dinge hervorbringende Natur« ganz bewusst und nicht zufällig Ähnlichkeiten zwischen Pflanzen und dem menschlichen Körper als Ganzem und seinen Teilen erzeugt hatte.⁹⁰ Im Folgenden sollen die drei wichtigsten Erklärungsmodelle für diese seltenen Ausformungen vorgestellt werden.

88 Politik I, 2, 1253a9; zitiert etwa im Zusammenhang mit Bildern in Steinen bei Michele Mercati: *Metallotheca Vaticana*, Rom 1717, S. 224.

89 Genau diese Argumentation findet sich etwa in einem Brief Ulisse Aldrovandis an Gabriele Paleotti von 1581 zum Thema monströse Erscheinungen, s. Olmi 1992, S. 113.

90 Della Porta 1588 (wie Anm. 73), S. 94 (Vorwort zum dritten Buch).

In der Tat finden sich seit der Antike Autoren, die ausschließlich von Zufallsbildern der Natur sprechen, wie sie sich in ganz verschiedenen Materialien und Gestalten finden: in Steinen, Erdklumpen, Baumstämmen, im Wasser oder in Wolken. Dabei gehen Aristoteles, Plinius d. Ä., Cicero, Lukrez, Dio Chrysostomos und andere allein auf die zufällige Produktion solcher bildhaften Formen durch die Natur ein. Erst Flavius Philostratos betont wohl in seiner um 217–238 n. Chr. verfassten dialogischen Lebensbeschreibung des neupythagoräischen Philosophen Apollonius von Tyana auch die Bedeutung der projektiven Fantasie der Menschen, die in Naturprodukten überhaupt erst Bilder erkennt. Und erst Philostrat stellt auch einen expliziten Bezug dieser ›Zufallsbilder der Natur‹ zur Ideenfindung von Malern und Bildhauern her.⁹¹ Dies ist deshalb bemerkenswert, da dann Leon Battista Alberti, der mit am Beginn der neuzeitlichen Kunstliteratur steht, genau diese Vorstellung aufgreift. In seinem Malereitratat (1435) erwähnt er zwar ›natürliche Bilder‹ (in Steinen) nur kurz. In seiner Abhandlung zum Standbild aber (um 1445) entwickelt Alberti die Idee zu einem veritablen allgemein-menschlichen Anfangsszenario des dreidimensionalen Bilder-Machens weiter. Hatte Philostrat im Gefolge des Aristoteles allgemein das täuschende Nachbilden als menschlichen Instinkt beschrieben, so entwirft Alberti nun auf dieser Grundlage – und möglicherweise auch mit Vitruvs Schilderung der frühen Menschen und ihrer Urhütten im Hinterkopf – erstmals eine plausible historisch-anthropologische Herleitung der menschlichen Bildkünste, die sich nicht mehr auf mythologische Erklärungsmodelle beruft:

91 Die Quellen bei Janson 1961; vgl. auch Baltrušaitis 1984; Berra 1999; Thomas Hensel: *Lusus naturae et picturae. Von der Geburt der Kunst aus Kaffeesatz, Gespöenem und Tintensäuren*, in: *Barocknachrichten* 40/41 (2005), S. 669–674 – die umfangreiche Literatur zu Einzelphänomenen kann hier nicht aufgelistet werden.

»Man nahm wohl zufällig einst an einem Baumstrunk oder an einem Erdklumpen oder sonst an irgendwelchen derartigen leblosen Körpern gewisse Umriss wahr, die – schon bei ganz geringer Veränderung – etwa andeuteten, was einer tatsächlichen Erscheinung in der Natur überaus ähnlich sah. [...] Indem man also, soweit der Gegenstand selbst dazu riet, seine Umriss und Oberfläche ausbesserte und glättete, gelangte man zum erstrebten Ziel, nicht ohne dabei Lust zu empfinden. Kein Wunder, dass in der Folge das Bestreben der Menschen Ähnliches zu schaffen, von Tag zu Tag wuchs, bis sie [...] jedes beliebige Abbild hervorzubringen vermochten.«⁹²

Allerdings – und das wird gerne übersehen – scheint Albertis Herleitung der Bildkünste keinen großen Widerhall gefunden zu haben. Selbst nachdem die Abhandlung über das Standbild 1568 gedruckt vorlag, interessierte sich für diese Stelle offenbar niemand sonderlich: Der Kunsttheorie war es vor allem um ein ästhetisches Ideal und Normierung zu tun, nicht um eine historisch-anthropologische Untersuchung der ›rohen Anfänge‹. Leonardo da Vinci hatte zwischenzeitlich davon geschrieben, dass Flecken an einer Wand die künstlerische Erfindungskraft beflügeln könnten.⁹³ Dieser Gedanke

⁹² Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann, Darmstadt 2000, S. 244 f. (*De Pictura* II, §28), S. 142 f. (*De Statua*, §1); dazu Avigdor W. G. Poséq: *Alberti's Theory of Primitive Sculpture*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 33 (1989), S. 380–384; Ulrich Pfisterer: ›Sutilità d'ingegno e maravigliosa arte‹: Il *De statua* dell'Alberti ricontestualizzato, in: Arturo Calzona u. a. (Hgg.): *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Florenz 2007, Bd. 1, S. 329–345.

⁹³ Leonardo da Vinci: *Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270*, hg. v. Heinrich Ludwig, Wien 1882, Bd. 1, S. 126 (§66); dazu Martin Kemp: *From Mimesis to Fantasia. The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, in: *Viator* 8 (1977),

war wesentlich erfolgreicher. Nun lässt sich zwar die bereits zitierte Passage aus Bacons *Novum Organum* gut mit Albertis Überlegungen zum Ursprung der Bildkünste zusammenbringen. Wenig wahrscheinlich scheint aber angesichts des ganz allgemein gehaltenen Statements zum Verhältnis von Natur und Kunst, dass Bacon wirklich Albertis Text gelesen hatte: »Ist einmal die Natur in ihrer Abweichung betroffen worden und das Verhältnis erkannt, so wird es nicht schwer sein, die Natur durch Kunst dahin zu bringen, wohin sie durch Zufall sich verirrt gehabt hatte [...].«

Dagegen sollte die Idee, dass die menschliche Kunst sich durch Anregung und Verbesserung zufälliger Naturbilder entwickelt habe, erstaunlich oft außerhalb der Kunstliteratur im engeren Sinne und zwar in Berichten über kulturell »weniger entwickelte«, ferne Völker und Kulturen auftauchen. Dies lässt sich gerade für das 17. Jahrhundert vielfach in Texten über Asien, Amerika und Afrika, aber auch über die Randregionen von Europa selbst nachweisen.⁹⁴ Als Beispiel und Beleg müssen hier einige vielgelesene Beschreibungen Fennoskandiaviens genügen: Die *Historien der mittnächtigen Länder* des Olaus Magnus, Erzbischof von Uppsala im römischen Exil und Geograph, wurden schnell zum europäischen *bestseller*. Zuerst 1555 reich illustriert auf Latein erschienen, folgten Übersetzungen in alle wichtigen Sprachen, 1567 auch ins Deutsche. In den 22 Büchern, in die das Werk unterteilt ist, findet sich in vielen Zusammenhängen ambivalente Objekte am Übergang von Natur zu Kunst thematisiert: Zum einen gibt es aus dem

S. 347–398; Raphael Rosenberg: Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit, in: Dirk Lukow (Hg.): Augenkitzel. Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Kiel, 2004, S. 41–44; Hensel 2005 (wie Anm. 91).

94 Vgl. etwa Pfisterer 2013.

Meer ragende Felsen, die an eine Mönchsgestalt erinnern oder eine Krone auf dem Haupt zu haben scheinen. Andererseits ragen menschenähnliche, riesige Wegweiser in den verschneiten Bergen auf, bei denen unklar ist, ob sie von Menschen errichtet wurden oder versteinerte Riesen bzw. Dämonen sind (Abb. 39a, b).⁹⁵ Ähnlich beschreibt Olaus Magnus die sich schnell verwandelnden Schneeberge, Eiszapfen oder auch Eiskristalle an einem Fenster als Wunder der Natur und zugleich Inspiration für Künstler, da

»offtermals in einem tag oder nacht fünfzehen biß in zwenzig oder mehr solcher unterschiedlicher figuren in dem schnee gesehen werden / Dergleichen begibt sich auch nicht weniger veränderung in den Fenstergläsern / Dann so man die stuben einhetzet / schlecht sich die kelte von aussen dran / und gwinnen die Fenster auß kunst und wirkung der natur so schöne gemäl von vilerley figuren / das der natur solches kein Künstler nachthun köndt / oder möchte / Wie wol sie vil darvon absehen / und hinnach machen / [...].«⁹⁶

Und schließlich zählt Olaus Magnus mit den Einschlüssen in Bernstein eine noch gar nicht erwähnte Kategorie von ›Naturbildern‹ auf:

»[...] zeücht es [das Baumharz] in sich mit seiner kleberigen eigenschaft was es begreift / als kleine Fröschlin / Spinnen / Wespen / Omeysen / oder Würm / die es ihm einleibet / und mit mancherley farben zieret. [...] das die Maler ein ding mit

95 Olaus Magnus: Historien der mitnächtigen Länder, Basel 1567, S. 48 f. (II, iv), S. 49 f. (II, v) und S. 59 (II, xiv).

96 Ebd., S. 21–23 (I, xii).

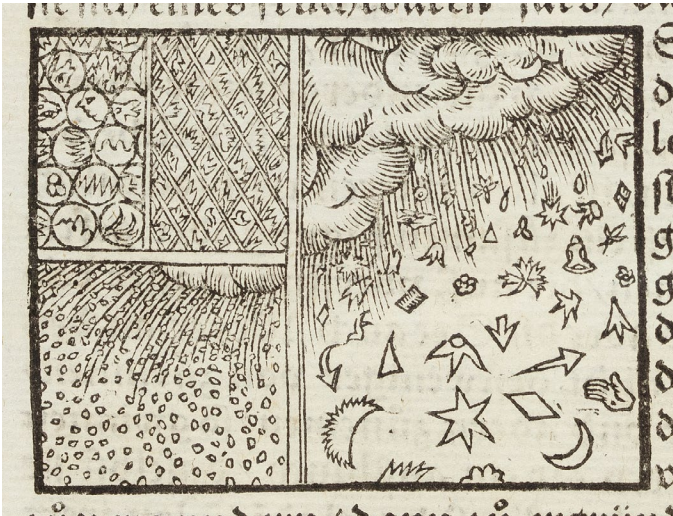


Abb. 39a,b Berg in Mönchsgestalt und Eiskristalle, in: O. Magnus:
Historien der mitnächtigen Länder, Basel 1567, S. 48 und S. 22.

farben so gut nicht liederlich herauß streichen können / als wie die Natur die farben im Agstein [Bernstein] abgetheilt hat / [...].«⁹⁷

Allein in seinen Ausführungen zur Gestalt der ›Abgötter‹ und zu den Objekten des ›Aberglaubens‹ in diesen nördlichsten Bereichen Europas, die im dritten Buch beschrieben werden, bleibt Olaus Magnus seltsam vage. Diese Kultobjekte und -figuren werden spätestens Pierre Martin de la Martinière in seiner 1671 publizierte Reisebeschreibung und Johannes Scheffer in seiner wegweisenden Arbeit zu den Samen von 1673 (also unmittelbar nachdem Sachs von Lewenheim die monströse Rübe der Welt bekannt gemacht hatte) besonders sorgfältig besprechen und abbilden.⁹⁸ Es handelt sich dabei um Steine und Hölzer, die entfernt an menschliche Formen erinnern, bei denen eventuell leicht korrigierend nachgeholfen wurde und die vor allem auch durch ihre Aufstellung und ›Inszenierung‹ menschenähnlich scheinen (**Abb. 40, 41**). Hier treffen sich Albertis Überlegungen und ein historisch-anthropologisches Interesse an frühen Stufen der ›Bildgebung‹.

Allerdings konnte sich in der Folge das bislang skizzierte Argument: aus zufälligen Naturformen entstand die menschliche Kunst, auch vollkommen ins Gegenteil verkehren. ›Monströse Formen‹ in Hölzern, Bäumen und Rinden werden etwa in Valentinis 1714 publiziertem, zweitem Teil seines *Museum Museorum* weder als Produkte der Natur noch als Wunderzeichen gedeutet, die sich

⁹⁷ Ebd., S. 312 (XII, viii).

⁹⁸ Die auf der vermutlich 1670 erfolgten Reise gesammelten Eindrücke beschreibt Pierre Martin de la Martinière: *Voyage des pais septentrionaux*, Paris 1671, S. 131–134; vgl. auch die Ausg.: *Nouveau Voyage du Nort*, Amsterdam [um 1700], S. 273–277; Johannes Scheffer: *Lappland, Das ist: Neue und wahrhaftige Beschreibung von Lappland und dessen Einwohnern*, Frankfurt a. M. 1675 [zuerst lat. 1673], v. a. S. 118–121.

Nous courrumes le plus vite qu'il nous fut possible pour les attraper; mais ils gagnèrent un bois de sapin, avec tant de diligence, que nous ne peumes sçavoir de quel côté ils estoient allez, & retournans vers nos bords, en avismes de loing deux autres adorans une pareille Idole, comme voyé en la figure suivante, que les Zembliens nomment Fetizot, dans laquelle le Diable se met, rendant ses oracles, à ce que nous dit nôtre Patron.



Abb. 40 »Fetizot«, in : P.M. de la Martinière: Voyage des pais septentrionaux, Paris 1671, S. 134



Ob sie nun zwar solcher gestalt den Thor fürstellen / finden sich doch /
sonderlich in der Tornelappmarch / so einen blossen Klotz anbeten. Das
von saget Tornæus: Seiterna hafvva ingen skapnad eller figur, dhe
aftra: æro antingen rorefaste stubbor, eller och paolar i jorden
nederlatt. Das ist: Die Seitæ haben keine Gestalt oder Bildung.
Dann die so von Holz gemacht worden / sind entweder Klöße mit der
Wurzel in der Erden befestiget / oder auch eingesteckte Blöcke. Der
Sonnen Bildniß haben sie nicht / vielleicht weil sie ohne das jederman
siehet / oder aber weil ihre und des Thoronis Gottheit einerley ist. Den
Storjunkare stellen sie durch einen Stein für. Sam. Rheen: Storjunc-
kare æro stengudar, das ist: die Storjunkare sind steinerne Götzen/
und der geschriebene Autor. Ther med the bestrykthe stenar, them
the kalla Storjunkare. Das ist: damit bestreichen sie die Steine / so sie
Storjunkare heißen. Von einem solchen ist Petrus Claudi zu verstan-
den / wann er in Beschry. von Norwegen von den Lappfinnen saget: Jh-
re Götter sind ein grosser Stein / so sie in den Wäldern und Wüste-
neyn

Abb. 41 Verehrung eines »Storjunkare«, in: J. Scheffer: Lappland, Frankfurt a. M. 1675, S. 118

der menschlichen Beobachtung und Phantasie darbieten, sondern größtenteils als vergessene, verkannte, mißverstandene Zeugnisse menschlicher Kunst selbst erklärt:

»Nun fragt sich hier / ob dieses alles allein vor *miraculoes* zu halten / oder ob es auch natürlicher Weiß geschehen könne? Das erste pfleget insgemein der einfältige Pöbel zu ergreifen / welcher aus dergleichen seltsamen Begebenheiten alsobald ein Wunder-Werck und Heiligthum zu machen pfleget. Allein es zeigt obbelobter Herr *D. Schroeckius* in seinen Anmerckungen bey den gemeldten Figuren / daß solches auch natürlicher oder vielmehr künstlicher Weise geschehen könne / indem erstlich bekannt / daß die Hirten / Jäger und Foerster [...] um die Zeit zu vertreiben / offters dergleichen und andere Figuren in die Bäume schneiden und ritzen: [...]. Wann nun die Erfahrung bezeuget / daß die Bäume von aussen zunehmen und deren Schalen und Rinde endlich zu Holtz wird / [...]: So ist es kein Wunder / daß endlich diejenige Buchstaben und Bilder / so ehemalen darin geschnitten worden / sich endlich im Stamm verstecken; [...].«⁹⁹

Hier findet ein ähnlicher Rationalisierungsversuch statt, wie er auch für die menschenähnlichen Mandragorae festzustellen ist, die als geschickte Produkte von Fälschern desavouiert wurden.

Halten wir fest: Menschenförmige Pflanzenwurzeln und andere anthropo- oder zoomorphe Naturformen fallen heute allesamt in die Kategorie ›Zufallsbilder der Natur‹. Mit dieser Erklärung gab sich freilich nur ein Teil der Autoren der Frühen Neuzeit zufrieden. Interessant war für die Frühe Neuzeit am

⁹⁹ Valentini 1714 (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 76. Der Verweis bezieht sich auf Lucas Schroeck: *De Ligno fagino figurato*, in: *Miscellanea curiosa* Dec. III/7–8 (1699–1700) [1702], S. 189f. (Obs. 118).

Konzept der Zufallsbilder, dass diese am Übergang von Natur zu Kunst stehen und sich hier Formkräfte der Natur, menschliche Fantasie bzw. Projektion und teils erste, einfache Gestaltungsversuche der Menschen verbinden. Diese Übergangsphase glaubte man vor allem in der frühen Menschheitsgeschichte oder aber bei ›einfachen‹ Kulturen am Rand bzw. außerhalb Europas vorzufinden. Die eigentliche Kunstliteratur dagegen war mehrheitlich zu sehr in ihren tradierten Interessen, Denkbahnen und ästhetischen Normen gefangen, um sich für die Frage nach den ›rohen Anfängen‹ wirklich zu interessieren. Für den angeblich aus dem heidnischen Altertum überkommenen Mandragora-Aberglauben resultierte daraus nicht nur die Erkenntnis, dass die Wurzeln häufig nachbearbeitet und gefälscht waren. Es bedeutete auch, dass diese anthropomorphen Wurzelgestalten in mancher Hinsicht die Anfangssituation von Kunst überhaupt ins Bewusstsein riefen und zur Diskussion stellten.



Für Sachs von Lewenheim war die Natur dagegen von vorneherein eine aktive Malerin und Bildhauerin. Sie produzierte etwas grundlegend anderes als Zufallsbilder – selbst wenn es sich dabei (nur) um ein »wunderbares Spiel der Natur« handeln sollte: »Niemals ist die Natur müßig, immer strebt sie nach Vollkommung, oft mit einem groben und oft mit einem kaum nachzuahmenden Pinsel, manchmal kunstfertig mit Meißel und Töpferscheibe, indem sie versucht, die menschliche Gestalt nachzumachen, die vollkommenste Schöpfung, oder zumindest andere natürliche Dinge abzubilden.« Es ist dies, wie sich zeigen wird, die vorherrschende Auffassung unter den Gelehrten der Frühen Neuzeit. Allerdings scheint insbesondere das damit verbundene Konzept von der ›spielerisch‹ Bilder schaffenden Natur – *lusus naturae* – teilweise auch nur einer rhetorischen

Strategie zu dienen, nämlich durch diese Wendung zu verschleiern, dass keine wirklich überzeugende andere Erklärung geliefert werden konnte.¹⁰⁰

Der Bologneser Ulisse Aldrovandi (1522–1605) etwa darf Ende des 16. Jahrhunderts als die wohl größte Autorität für alle die Natur betreffenden Forschungsfragen gelten. Auch wenn schon vor und zeitgleich mit ihm Abhandlungen über Monster publiziert wurden – von Ambroise Paré, Fortunio Liceti, Johann Georg Schenck und anderen –, so systematisierte doch er erstmals so umfangreich das gesamte Wissen zu einer ungewöhnliche ›Bildwerke‹ schaffenden Natur in seiner *Geschichte der Monster*. Das Buch erschien zwar erst posthum 1642, demonstriert aber gerade dadurch das anhaltende Interesse an Aldrovandis Arbeiten. Monströse Formen, so die Grunderkenntnis, finden sich nicht nur bei Menschen, sondern in allen Reichen der Natur, dem tierischen, pflanzlichen und mineralischen. Trotz dieser enormen Ausdehnung des Monster-Begriffs ist es für Aldrovandi wichtig, genau zu differenzieren, wobei er Fantastereien und legendarische ›Hirngespinnste‹ (vorgeblich) ausschließt und nur eigene Beobachtung (*autopsia*) zulässt. Das Kapitel zu »monströsen Abbildern in Pflanzen« hält gleich eingangs fest, dass Gewächse, deren Elemente – etwa Blüten oder Wurzelknollen – aufgrund ihrer regulären, artgerechten Ausbildung an menschliche Körperteile erinnern, nicht als monströs bezeichnet werden dürften. Dieser Begriff sei vielmehr exzeptionellen Formungen vorbehalten. Die Mandragora nimmt daher bei Aldrovandi erneut eine Zwischenstellung ein: Ihre Wurzeln mit zumeist zwei Strängen erinnern zwar häufig ansatzweise an eine menschliche Form, wären daher zur ersten Gruppe zu zählen. Die raren,

100 Zu diesem Konzept Findlen 1990, v. a. 293 zum Ersatz für echte Erklärungen; außerdem die Beiträge in Federhofer 2006 und Adamowsky/Böhme/Felfé 2011, S. 13f. wird hier auch unsere Rübe erwähnt.

besonders detaillierten ›Menschenwurzeln‹ aber, wie sie sich auch bei anderen Pflanzenarten finden, untersucht Aldrovandi sehr wohl im Zusammenhang mit den Monstern der Natur. So bildet er in Vorder- und Rückansicht und also besonders genau dokumentierend eine menschenähnlich geformt Bryonia- bzw. Steckrüben-Wurzel in seinem Besitz ab, außerdem noch zwei Äste in Schlangenform aus seiner Sammlung (**Abb. 42**).¹⁰¹

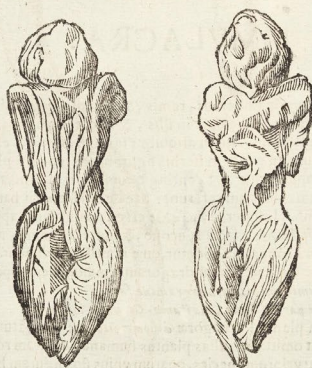
Aldrovandi klassifiziert dabei seine vielfältigen Befunde geradezu kunsthistorisch: »Bisher haben wir über die plastischen Bildwerke der Natur nachgedacht, jetzt gilt es die Malereien der Natur zu betrachten.« Denn die »mit der Kunst spielende Natur« würde durch ihre zwei- und dreidimensionalen Formen sowohl Maler wie Bildhauer imitieren.¹⁰² Die rund 750 Folio-Seiten seiner *Geschichte der Monster* thematisieren sämtliche Aspekte von Naturbildern in allen Materialien und ›Medien‹. Allein den großen Bereich der Figuren in Steinen und der Versteinerungen – die in der Frühen Neuzeit noch nicht in unserem Sinne als prähistorische Relikte verstanden werden konnten – klammerte Aldrovandi an dieser Stelle aus, da er diese Phänomene eingehend in seinem *Musaeum Metallicum* (1648) behandelt.¹⁰³ Gerade das enorme Spektrum aber verhinderte, dass eine wirklich überzeugende Herleitung gefunden werden konnte, die auf alle diese so unterschiedlichen monströsen Bildungen gleichermaßen zutraf. Die vier bis dato von den Gelehrten diskutierten Gründe hatte Aldrovandi im Übrigen bereits in einem kurzen Brief zum Thema ›Monster‹ 1581 aufgelistet: 1.) Überfluss oder

101 Aldrovandi 1642 (wie Anm. 62), S. 669–672; zuletzt insgesamt Peter Mason: *Ulisse Aldrovandi. Naturalist and Collector*, London 2023.

102 Ebd., S. 673.

103 Eine gute kurze Zusammenfassung von vier verschiedenen Deutungsansätzen gibt Lodovico Moscardo: *Note overo memorie del museo*, Verona 1656, zit. erw. Aufl. Verona 1672, S. 172–175 (II, 111); vgl. Baltrušaitis 1984 und Felfé 2015.

I. Simulacrum hominis in radice cuiusdam
plantæ pronè, & supinè delineata .



*Simulacrum
serpentiforme .*

II.

Natura in radicibus, & plantis, non solum simulacra hominis, sed etiam aliarum rerum identidem figurat, & monstruosas radices colligentibus, & intuentibus exhibet. Seruatur hodie in Museo Illustrissimi Senatus Bononiensis *ϖιζα οφιοδης*, nempe radix serpentiformis, quoniam formam serpentis affabrè simulet : quamobrem iure optimo simulacrum serpentiforme in radice à Natura sculptum erit appellandum quemadmodum apparet in icone II.

Neq; volumus omittere ramum ophiphyton, siue ophixylon, qui Clarissimo Viro Vlyssi Aldrouando tanquam res admiranda donatus fuit. Quamobrem delineatum

Abb. 42 Anthropomorphe Wurzel, in: U. Aldrovandi: Monstrorum historia, Bologna 1642, S. 670

Mangel der Materie oder des Samens, die zu Missbildungen führen; 2.) ›unnatürliche‹ Begattungen über Arten hinweg, wie sie etwa Maulesel hervorbringt; 3.) eine starke, schädliche Fantasietätigkeit (vor allem der Frau), die den Fötus beeinflusst; und 4.) die wunderbarsten Monster, die sich mit keinem der drei vorhergehenden Faktoren verstehen lassen und die für die Frage der Naturbilder besonders interessieren, lassen sich nur mit höheren, göttlichen oder teuflischen Mächten und dem Einfluss der Sterne begründen.¹⁰⁴

Über diese einigermaßen vagen Versuche kamen auch Aldrovandis Kollegen und Nachfolger – von Giambattista Della Porta über Fortunio Liceti bis Athanasius Kircher – nicht wesentlich hinaus: Die Erklärungsversuche für monströse Erscheinungen und Naturbilder insgesamt blieben mehrheitlich schwach. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: So konnten etwa ›monströse‹ Himmelserscheinungen korrekt als Luftspiegelungen gedeutet werden, wenn es darum ging, ausschließlich dieses eine konkrete Phänomen zu begreifen. Von dem dänischen Forscher und Sammler Ole Worm, der in seinem berühmten Museum mit einer Vielzahl verschiedenster ›Bilder‹ in Steinen zurechtkommen wollte, stammt das in der Folge vielzitierte Eingeständnis: »Wir sind daher gezwungen zuzugeben, dass die unendlich erfinderische Natur vieles in ihrem Schoß hervorbringt, dessen Begründung niemand jemals erforschend verstehen wird.«¹⁰⁵ Ganz in diesem Sinne deutete etwa auch Sachs von Lewenheim in seiner Besprechung unserer Rübe daher noch nicht einmal eine Vermutung an, warum diese zu so ungewöhnlicher Form herangewachsen war.

104 Olmi 1992, S. 112–117.

105 Olaus Wormius: *Museum Wormianum*, Amsterdam 1655, S. 38 (I, ii); vgl. Felfe 2015 und Tarp 2023.

Zweitens lässt Aldrovandis Bemerkung zur Natur als Malerin und Bildhauerin aber auch erkennen, wie dieses Erklärungsdefizit zumindest teilweise behoben werden sollte: durch Analogiebildung mit den Bildkünsten. Der Kunst-Vergleich diente den Gelehrten nicht nur dazu, die Qualität der Naturbilder herauszustreichen, die angeblich mit den Produkten der besten Künstler mithalten konnten. Ohne dies explizit zu erläutern, war die Vorstellung offenbar die, dass die als handelnde Person verstandene Natur ähnlich wie Maler und Bildhauer etwas bewusst erschafft: entweder aus reiner Freude am Produzieren von Bildern und an Fantasieprodukten, weil die Natur sich stets auszuprobieren und zu verbessern versucht, oder aber weil sie wie die Künstler eine Botschaft vermitteln will (diese Idee geht hervorragend sowohl mit der Signaturenlehre als auch mit Vorstellungen astraler Einflüsse in der Natur zusammen). Daran erinnert sei, dass ein solches Schwanken zwischen spielerischem, teils auch zufälligem Variieren und bewusster Gestaltung, Formkräfte zwischen übernatürlichen Mächten, Natur und Kunst, ja auch auf Seiten der Künstler diese Phänomene so interessant machte – ohne dass in allen Fällen entschieden werden könnte, welche Theorien genau damit verbunden wurden. So zeichnete etwa Jacques de Gheyn II. (1565–1629) mehrfach Naturformationen, aus denen dämonische Wesen, mehr oder weniger groteske Greisengesichter, aber auch ideale Kinder- und Frauenköpfe herauszuwachsen scheinen (**Abb. 43**).¹⁰⁶ Hierbei dürfte es sich nicht um Erd- und Grasschollen oder um Steine handeln, wie bislang behauptet, sondern um große Rindenstücke, Flechten oder Pilzschwämme. Gheyn scheint hier auch weniger im Sinne

106 Die abgebildete Zeichnung in brauner, teils laviert Tinte auf Papier, 19,6 × 17 cm, s. Claudia Swan: *Art, Science and Witchcraft in Early Modern Holland. Jacques de Gheyn II (1565–1629)*, Cambridge 2005, S. 125; De Nile 2023, S. 194 f.



Abb. 43 Jacques de Gheyn II: Zoomorphe und anthropomorphe Naturformationen, um 1620/29, Pierpont Morgan Library, New York

Albertis und Leonardos an den Anfängen der Kunst oder auch an inspirierenden Zufallskonfigurationen interessiert. Im Kontext seiner Kunst – deren Extreme von wissenschaftlichen Naturstudien einerseits, fantastischen Hexenszenen andererseits markiert werden – wäre eher an ein Vergleichen der Bildproduktion von Natur und Kunst, wenn nicht an das Potential magisch-übernatürlicher Figuren-Erzeugung zu denken.

Diese Art von Kunst-Vergleichen scheint im Laufe des 17. Jahrhunderts jedenfalls enorm an Popularität gewonnen zu haben, möglicherweise nicht zuletzt aufgrund des Einflusses der Publikationen Aldrovandis. Andere, vielgelesene Autoren des vorausgehenden Jahrhunderts dagegen wie Camillo Leonardi, Georg Agricola oder Conrad Gessner, die sich ebenfalls umfangreich zu Naturbildern in Steinen äußerten, hatten nicht so absichtsvoll und nachdrücklich auf die Bildkünste verwiesen. Michele Mercati (1541–1593), der über die mineralische Naturalien-Sammlung des Vatikans ein Buch verfasste, das allerdings erst sehr viel später, 1717, gedruckt werden sollte, und Ferrante Imperato unterschieden immerhin schon wie Aldrovandi zwischen »gemalten« und »skulptierten« Naturbildern.¹⁰⁷ All' dies bleibt aber noch marginal angesichts der Flut von Natur-Kunst-Vergleichen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die Schriften, Materialsammlungen und Ordnungsversuche von Athanasius Kircher sind auch hierfür eine vielzitierte Fundgrube. In seinem 1646 erstmals publizierten Werk *Ars magna lucis et umbrae*, zur »großen Kunst von Licht und Schatten«, also zu den Wahrnehmungsbedingungen und zu den Modi der Bildgenerierung und -übertragung, stellt Kircher etwa auf einer Tafel »die Werke der Natur als Malerin« zusammen. Die Übersicht ruft praktisch alle in diesem Kapitel bisher und noch zu nennenden Beispiele und Zusammenhänge auf (**Abb. 44**): Bilder in Steinen und anderen Objekten der unbelebten Natur, in Bäumen und

107 Mercati 1717 (wie Anm. 88), S. 215; Ferrante Imperato: *Dell'istoria natural libri XXVIII*, Neapel 1599, S. 663; vgl. dazu Hans Holländer: Ein Museum der Steine. Die *Metallotheca* des Michele Mercati und die Ordnung des Wissens, in: Christoph Stiegemann (Hg.): *Wunderwerk. Göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600*, Mainz 2003, S. 19–30; Felfe 2015, S. 122–133.



avis perfecta naturam pinxisse, alibi me
 vidisse memini. Ita dum haec scribo, in ra-
 musculo pyri adiuco tenero festoque casu
 imaginem pectoralem ovali figurae inclu-
 sam invento, ea industria à natura insitam,
 ut cum arte concertare possit videretur.
 Hhhh Eo-

Abb. 44 »Werke der Malerin Natur«, in: A. Kircher: Ars Magna Lucis Et Umbrae, Amsterdam 1671, S. 709 (oberes Drittel)

Hölzern, in Pflanzen und natürlich auch die Mandragora.¹⁰⁸ Die anthropomorphe Landschaft darunter (wie sie in der Auflage von 1671 abgedruckt wird; in der Erstausgabe 1646 war dies noch eine eigenständige, getrennte Abbildung) illustriert dann die Aussage der übernächsten Kapitel zu Standpunkt und Einstellung des Blicks, die darüber entscheiden, was man wahrnimmt – eben eine Landschaft oder ein Gesicht (dazu gleich noch mehr). Bezeichnend ist, dass Kircher zwischen diesen Kapiteln einen Abschnitt zu (in seiner Theorie) reinen Zufallsbildern platziert, also Erscheinungen in der Natur wie Felsen, denen nicht von der Natur als Künstlerin etwa eine Menschenform eingeprägt wurde, die aber dennoch von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet wie ein Mensch aussehen. Kircher differenziert sehr genau zwischen Bildern der Natur als Künstlerin, Zufallsbildern und durch den Einsatz menschlicher Kunst erst eigentlich hervorgerufene Erscheinungen, aber auch zwischen individuellen ›Seheinstellungen‹ und projektiver Fantasie.

Spätestens Eberhard Werner Happel wird Kirchers Bücher für seine *Relationes Curiosae* ab 1683 ausschlachten, auf Deutsch übersetzen und damit einer breiteren nordalpinen Leserschaft bekannt machen, wenngleich in vieler Hinsicht Kirchers Komplexität deutlich reduziert erscheint: Die »vortreffliche Mahler-Kunst« erweise sich dabei – so Happels Eindruck – zwar vor allem »in unbegreiflicher Bildung der Steine und Felsen«. Gleichwohl listet er im Gefolge Kirchers etwa auch einen wunderbar »bemalten« Schmetterling mit dem Antlitz des Heilands auf den Flügeln auf oder die »Indianische Feige«, deren Früchte, schneidet man sie durch, das Bildnis eines Gekreuzigten zeigen,

108 Kircher 1671 [zuerst 1646] (wie Anm. 77), S. 709; zur Vorgeschichte s. Mechthild Modersohn: *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997.

als ob »es von einem Mahler mit einem Pinsel entworfen« (vgl. **Abb. 49a**).¹⁰⁹

Aber auch andere Publikationen wetteiferten in Natur-Kunst-Vergleichen. So erschien etwa 1677 der von Lorenzo Legati verfasste Katalog der Bologneser Sammlung des Ferdinando Cospi. Die insgesamt sechs Kapitel über »Monster in der Gattung Pflanzen« und verschiedene Formen von Bildern in Steinen und Versteinerungen listen um die 140 Objekte auf (wobei es sich dabei nur um einen Bruchteil der gesamten Sammlung handelte).¹¹⁰ Gleich die erste Katalognummer beschreibt ein Stück Olivenholz, in dessen Kern die Natur so meisterhaft das Profilbildnis einer alten Frau eingezeichnet habe, dass das berühmte Hauptwerk des Zeuxis gleichen Themas »vermutlich nicht naturgetreuer gewesen ist.« Ein weiteres Glanzstück war »die Wurzel einer Pappel, in deren Struktur die Natur ihre Bildhauerkunst demonstriert hat, indem sie darin den Anschein einer menschlichen Figur ohne Kopf erschuf, deren Torso in Lebensgröße im Hinblick auf die Haut so perfekt aussah, dass man geschworen hätte, es sei ein Kunstwerk, was doch nur ein einfacher Scherz der Natur war.« Betont wird auch, dass die Glieder dieser als männlicher Rückenakt gebildeten Wurzel im Original noch deutlich schöner seien als auf dem beigegebenen Holzschnitt wiedergegeben (**Abb. 45**). Das Kapitel zu den »Skulpturen in Stein« beginnt mit der Feststellung, dass »die Natur, die eine Meisterin der Kunst ist, ohne die Kunst[regeln] selbst [zu besitzen] und ohne die Instrumente der Phidiase und der Apellesse, ihrer Söhne und Nachahmer, doch wunderbar zu bilden wisse, [...]«. Und ein Stein, der einem menschlichen Schädel gleicht,

¹⁰⁹ Happel 1683 (wie Anm. 25), S. 332, 337 und 525, vgl. auch S. 506, 527 usw.

¹¹⁰ Lorenzo Legati: Museo Cospiano, Bologna 1677, S. 140–177 (II, 26–30); die folgenden Zitate S. 140, 145 und 164.



Abb. 45 Anthropomorphe Wurzel, in: L. Legati:
Museo Cospiano, Bologna 1677, S. 145

erinnert »an eine Skizze des Prometheus, um sich vorzubereiten, Menschen zu erschaffen«. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Ein anderer römischer Jesuit und Schüler Kirchers, Filippo Bonanni, publizierte 1681 schließlich zuerst auf Italienisch, dann 1684 in erweiterter lateinischer Übersetzung seine Untersuchung zu Muschelschalen und Schneckenhäusern unter dem Titel *Erholung für Geist und Augen* – keine ›monströsen‹ Formen der Natur, gleichwohl nicht weniger Ausdruck ihres künstlerischen Schaffens. Darin wird die Perfektion und Schönheit dieser Wunderwelt nicht nur als Zeichen der göttlichen Vorhersehung und die Welt als Pinakothek und Bibliothek Gottes beschrieben. Der italienische Gelehrte lässt die Hauptmeister aller Kunstgattungen aufmarschieren: In ihrer Konstruktion sind diese Naturgebilde besser als Vitruvs Bauten. Ihre geometrische Perfektion übertrifft den Kreis, den Giotto einst gezogen hat, und ihre Vielfalt die Werke des Lysipp. Ja, sie sind so abwechslungsreich wie Michelangelo, der niemals zwei identische Gesichter schuf. Wobei das einfache Material der farbenprächtigen Muschel und Schnecken an eine schlichte Vase erinnert, die dann aber von Raffael bemalt worden sei.¹¹¹ Mehr Kunst in der Natur und aktives künstlerisches Gestalten der Natur geht nicht!



Neben dem Zufall und einer eigenständig als Künstlerin tätigen Natur wurde noch ein dritter Faktor gerade für die Bildung anthropomorpher Pflanzen angeführt: übernatürliche Mächte. Dass die Mandragora und andere Alraunwurzeln abergläubisch mit dem Teufel und seinen Dämonen in Verbindung gebracht, auch als

111 Zit. nach Filippo Bonanni: *Recreatio mentis et oculi ...*, Rom 1684, S. 2, 8f., 13, 54f., 57, 72, 86f.

Bestandteil von Hexensalben genannt wurden, überrascht nicht.¹¹² So ist auf der sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnung einer Zauberin oder Hexe, die der Berner Maler Josef Werner in den 1670er Jahren fertigte, im Hintergrund unter den zahlreichen magischen Utensilien ein Kräuterbuch zu sehen, das möglicherweise beim Kapitel ›Mandragora‹ aufgeschlagen ist (**Abb. 46**).¹¹³ Keinerlei Zweifel besteht bei einer 1607 von Frans Francken d. J. signierten und datierten Tafel mit einer Hexenversammlung (**Abb. 47**).¹¹⁴ Im linken Bildvordergrund, nicht weit von Franckens Signatur und neben einem Knochen und einem magischen Glücks- bzw. Liebesknoten (oder dem genauen Gegenteil, dem Produkt des Nestelknüpfens, das Männern Impotenz anzaubert) stehen und liegen hintereinander wohl zwei Alraun-Männchen – daneben auf

112 Zur Hexensalbe Giambattista della Porta: *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium libri IIII*, Neapel 1558, S. 101 f., wo allerdings nur Schlaf bringender Saft als Zutat erwähnt wird, den die Mandragora, wie S. 82 und 85 beschrieben, liefert (die ital. Übersetzung Della Porta 1560 [wie Anm. 135], S. 100 sehr gekürzt); Martino A. Del Rio: *Disquisitionum magicarum libri sex*, Leuven 1599, S. 226 (IV.2.6.4); Georg Ph. Harsdörffer: Georg Philipp Harsdörffer. *Der Grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte*, Hamburg 1650, S. 226–231 (Kat. 45); Anhorn von Hartwiss 1674 (wie Anm. 65), S. 885 (II, 6, 3); Erasmus Francisci: *Der Höllische Proteus / oder Tausendkünstige Versteller / vermittelt Erzählung der vielfältigen Bild-Verwechslungen Erscheinender Gespenster*, Nürnberg 1695, S. 489. – Zum Gesamtkontext Walter Stephens: *Demon Lovers. Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief*, Chicago 2002; Charles Zika: *The Appearance of Witchcraft. Print and Visual Culture in Sixteenth Century Europe*, London u. a. 2007.

113 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 6218; s. Christine Göttler: *The Magic of Draftsmanship: Joseph Werner's Ghosts*, in: Ingrid Falque / Walter Melion / Michel Weemans (Hgg.): *Painting as Dis-course (1400–1700)*. Festschrift for Reindert Falkenburg, Leiden 2025 [im Erscheinen].

114 Öl auf Holz, 83,5 × 56 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien; s. Ursula Härting: Frans Francken der Jüngere (1581–1642). *Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Freren 1989, S. 360 (Kat. 408); Vervoort 2015, S. 102–105.



Abb. 46 Joseph Werner: Zauberin oder Hexe, 1670/80, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

einem Zettel als »Mandragora« identifiziert, damit keine Missverständnisse entstehen. Ein 1633 datiertes kleines Gemälde wiederum vom David Teniers d. J. zeigt dann die Vorbereitungen zum Hexenflug (**Abb. 48**).¹¹⁵ Während eine nackte Frau auf ihrem Besen bereits durch den Kamin davonreitet, wird eine andere erst mit Zaubersalbe eingerieben, scheint aber ebenfalls kurz vor dem Abheben. Die Zubereitung der Salbe vollzieht sich wohl in einem Kessel daneben. An Mandragora als Bestandteil von deren Rezept erinnert das überraschend große Alraunenmännchen, das vor der Szene auf einem Fass steht und offenbar in ein Horn bläst.

Wie immer aber gilt auch in diesem Fall: Irrglaube, Zauberei und Teufeleien sind nur Zerrbilder des »wahren Glaubens«. Denn Gott selbst bedient sich solcher Wunder-Wurzeln als positiver Zeichen und Sinnbilder. Im »Buch der Natur« ist der göttliche Heilsplan und Wille nicht weniger ablesbar als in der Heiligen Schrift. So führt etwa Francesco Quaresmio in seiner *Historischen, theologischen und moralischen Erklärung des Heiligen Landes* von 1639 nicht nur Fruchtstände von Pflanzen mit natürlich gewachsenen Kreuzes-Formen im Inneren an, »wie sie auch ein hervorragender Maler kaum besser und eleganter hätte zeichnen können« (**Abb. 49a**).¹¹⁶ Die Autorität der Bibel, der historischen Orte und Relikte sowie der Schöpfung ergänzen sich hier als Argumente. Quaresmio rekurriert zudem auf eine patristische Tradition, wonach die »primordiale« Pflanze Mandragora von Gott aus der gleichen Substanz des Paradieses geschaffen worden war wie Adam – daher interessiere sich im Übrigen auch der Teufel so für

115 Öl auf Holz, 54 × 32 cm, Musée de la Chartreuse de Douai; s. Verwoort 2015, S. 79–82; De Nile 2023, S. 140 und 226 f.

116 Francesco Quaresmio: *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio*, Antwerpen 1639, Bd. 1, S. 565; Quaresmio verweist explizit auf seine Quelle, von der auch der Holzschnitt kopiert wurde: Giacomo Bosio: *Crux triumphans et gloriosa*, Antwerpen 1617, S. 164 f. (II, 6).



Abb. 47 Frans Francken d. J.: Hexenversammlung, 1607,
Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 48 David Teniers d. J.: Vorbereitungen zum Hexenflug, 1633,
Musée de la Chartreuse, Douai

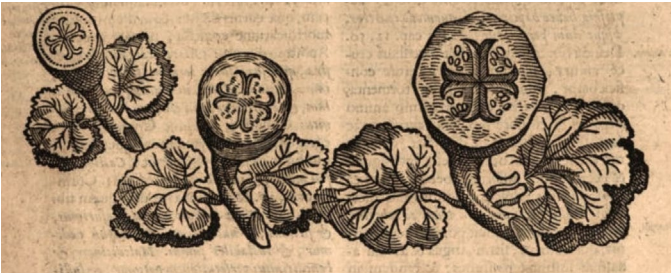


Abb. 49a Francesco Quaresmio: *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio*, Antwerpen 1639, Bd. 1, S. 565

dieses Gewächs.¹¹⁷ Insbesondere Jerusalem erscheint als Ort so geheiligt und quasi aufgeladen mit ›Glaubensenergie‹, dass sich dies unweigerlich auch in der dortigen Natur manifestiert: Vor den Mauern der Heiligen Stadt war nicht nur eine Lilienwurzel in Gestalt von Christus am Kreuz gefunden worden (**Abb. 49b**).¹¹⁸ Als weiteres Beispiel wird ein Kruzifix angeführt, das wundersam aus einer Nuss hervorgewachsen war, die ein frommer Jerusalem-Pilger von dort nach Belgien mitgenommen und dessen Tochter sie eingepflanzt hatte. Außerdem verweist Quaresmio auf den angeblich zu Beginn des 15. Jahrhunderts entdeckten Cristo de la Cepa, eine christomorphe Wurzelgestalt im Real Monasterio di San Benito zu Valladolid.¹¹⁹ Auch andere sakral aufgeladene Orte und Topographien produzierten Pflanzen-Prodigien – man denke etwa an das angeblich 1255 gefundene, 18,5 cm hohe Wurzelkreuz

117 Rahner 1945; Mircea Eliade: Adam, le Christ et la Mandragore, in: *Melanges d'histoire des religions offerts a Henri-Charles Puech*, Paris 1974, S. 611–615.

118 Quaresmio 1639 (wie Anm. 116), Bd. 2, S. 17–24 (cap. X und XI).

119 Quaresmio 1639 (wie Anm. 116), Bd. 2, S. 25 f. (cap. XII); vgl. auch hierzu bereits Bosio 1617 (wie Anm. 116), S. 159 f.

CRUCIFIXI EX LILII RADICE

PRODIGIOSA ET NOVA IMAGO.



Abb. 49b Francesco Quaresmio: Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio, Antwerpen 1639, Bd. 2, S. 19

in S. Maria Straßengel bei Graz. Es zählt zu den sechs göttlichen Wunderzeichen der Natur in der Steiermark, die auch auf dem Titelpuffer eines emblematischen Werkes im Jahr 1700 abgebildet wurden.¹²⁰ Dabei zeigte sich nicht nur Christus in Bäumen und Pflanzen, sondern etwa auch die Madonna. Allerdings zog Maria offenbar eine Bildtafel oder Statue, die wundersamerweise in einem Baum auftauchte, einem anthropomorph gewachsenen Holz oder einer Pflanze vor – bei ihr überwiegen solche Beispiele.¹²¹ In jedem Fall aber schienen alle diese natürlichen Zeichen den unmittelbaren göttlichen Willen auszudrücken. Im Zuge von Gegenreformation und globaler Missionierung sah sich vor allem auch – aber nicht nur – die katholische Kirche durch diese von Gott induzierten Wunder-Erscheinungen der Natur bestätigt und legitimiert.

Das wohl berühmteste Beispiel dafür ist wiederum – gut 120 Seiten nach unserer monströsen Rübe in Menschengestalt – im ersten Band der *Miscellanea curiosa* von 1670 abgebildet und besprochen: die »Eppendorfer Kohlwurzel« (**Abb. 50, 51**).¹²²

120 *Sacra naturae prodigia ducatus Styriae ...*, Graz 1700; dazu Wolfgang Bauer: Das wundertätige Wurzelkreuz in der Kirche von Maria Straßengel, in: *integration – journal for mind-moving plants and culture / Zeitschrift für geistbewegende Pflanzen und Kultur* 4 (1993), S. 39–43; Elisabeth Klecker: Natürliche Sakralität, geistliche Naturbeobachtung und christliche Redekunst, in: Werner Telesko / Thomas Aigner (Hgg.): *Sakralisierung der Landschaft. Inbesitznahme, Gestaltung und Verwendung im Zeichen der Gegenreformation in Mitteleuropa*, St. Pölten 2019, S. 322–336.

121 Albert Walzer: Wallfahrtskirchen mit eingebautem Baum, in: *Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde* (1955), S. 90–116; und mehrere Aufsätze von Maarten Delbeke, etwa: *Religious Architecture and the Image in the Southern Netherlands after the Beeldenstorm*. Shrines for Miracle-Working Statues of the Virgin Mary, in: Alina Payne (Hg.): *Renaissance and Baroque Architecture (The Companions to the History of Architecture 1)*, Chichester 2017, S. 434–466. – Für Hinweise danke ich Steffen Zierholz.

122 Georg Sebastian Jung: *Observatio CXI. Crucifixus Ex Radice Crambes Enatus*, in: *Miscellanea curiosa* 1 (1670), S. 261 f. mit vorausgehender Taf.; zum Objekt Elisabeth Scheicher: *Die Kunst- und Wunderkammern*

Diese wundersame Pflanzenteil war in Gestalt eines Christus am Kreuz gewachsen (die Unterarme fehlen) und wird noch heute in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien aufbewahrt. Nachdem Sachs von Lewenheim – wir erinnern uns – seinen Text als Probedruck vorab an den Kaiser nach Wien geschickt hatte, ließ dieser fünf Objekte seiner Sammlung als weitere Beiträge für den ersten Band der *Miscellanea curiosa* stechen. Das Eppendorfer Kohlwurzel-Kruzifix scheint das wichtigste gewesen zu sein. Vermutlich war es als eine Art christliche Antwort auf Sachs von Lewenheims heidnische Rübe gedacht. Auf jeden Fall wird es in den *Miscellanea*, in denen die fünf kaiserlichen Objekte eigens durch einen Zwischentitel hervorgehoben sind, als erstes vom Wiener Arzt und Mitglied der Leopoldina, Georg Sebastian Jung, besprochen. Der Text beginnt mit einem Lob dieses »staunenswerten Wunders der Natur, das der allmächtige Finger Gottes am bewundernswerten Antlitz dieser Pflanze dem Auge offenbart.«

Danach wird die Geschichte der Auffindung im Jahr 1482 berichtet, wie sie sich abermals auch in Eberhard Werner Happels *Relationes Curiosae* findet: Auf den Eppendorfer Besitzungen des Harvestehuder Nonnenklosters, das wenig später, 1530, mit der Reformation zerstört werden sollte, bauten zwei Schwestern Kohl an, die eine fleißig und mit Gewinn, die andere faul und ohne Erfolg. Irgendwann verlegte sich die Faule auf magische Künste. Sie schmuggelte eine geweihte Hostie im Mund aus der Kirche heim und vergrub sie unter ihrem Kohl. Daraufhin wuchs dieser

der Habsburger, Wien u. a. 1979, S. 142 f. – Zu einem früheren Beispiel, bei dem eine wundersame Kohl-Pflanze Blätter scheinbar in Gestalt von Ärmeln an weiblichen Kleidungsstücken ausgebildet hatte, und das der Autor als göttliche Mahnung gegen Kleider-Luxus und Hoffart deutet, s. Johann Cuno: Hoffarts Laster An einem Wundergewechs / vor Soldwedel gefunden / neben desselben Histori und draus herrührenden notwendigen erinnerungen / gewiesen, Wittenberg 1590.



Abb. 50 Eppendorfer Kohlwurzel, in: G.S. Jung: *Observatio CXI*
Crucifixus ex radice Crambes enatus, in: *Miscellanea curiosa* 1 (1670), Taf.
zu S. 261–262



Abb. 51 Eppendorfer Kohlwurzel, angeblich von 1482, Perlenkrone
17. Jahrhundert, Kunsthistorisches Museum, Wien

zum Super-Kohl heran und wurde zum Verkaufsschlager. Allerdings begann es an der Stelle auf dem Kohlfeld, wo die Hostie vergraben lag, nachts zu leuchten. Als man dort grub, kam die Wurzel in Form eines Christus am Kreuz zutage. Die Bäuerin bekannte ihren Frevel und wurde als Hexe abgeurteilt. Das Feld verfiel umgehend wieder in Ödnis. Der »Stengel [aber wurde] mit grosser *Devotion* ausgegraben« – so schildert es Happel – »und nach Hamburg gebracht / und lange Zeit verwahrlich / als etwas sonderbahres / auffgehoben worden / biß diese Seltzambeit vor den Ohren des Römischen Käysers *Rudolphi II.* erschollen / welcher durch seinen Gesandten / [...] hefftig ansuchen lassen umb den seltzahn-gezeichneten Eppendorffer Kohlstengel / [...] es [...] also fort mit höchster Dancksagung nach Prag gesand / von dannen es endlich nach Wien kommen / und unter den Käyserl. vielfältigen Schätzen und *Raritäten* biß auff diese Stunde in einer silbernen Schachtel verwahret worden / [...].«¹²³

Deutlich wird einmal mehr, dass hier die Wunder-Wurzel den göttlichen Willen übermittelt und also nochmals etwas ganz Anderes als Zufall oder die Kunstfertigkeit der Natur repräsentiert. Die Anmerkungen zur Erstpublikation in den *Miscellanea curiosa*, der folgende Bericht zu einem Bild der Muttergottes mit Kind im Strahlenkranz in einer eisenerzhaltigen Stein-Druse, schließlich eine weitere Observatio zu einer Wurzel in Kruzifix-Form, dieses Mal wieder von Sachs von Lewenheim verfasst und im Appendix nochmals erweitert, listen zahlreiche weitere solcher Gott-gewollten Naturbilder auf.¹²⁴ Im Vergleich wird allerdings auch spürbar, dass Sachs von Lewenheim eine andere

123 Happel 1683 (wie Anm. 25), S. 332f. mit explizitem Hinweis auf Sachs von Lewenheim und die Quelle in den *Miscellanea curiosa*.

124 Sachs von Lewenheim: Observatio CXVI. Radix miranda crucifixum cum duabus icunculis exhibens, in: *Miscellanea Curiosa* 1 (1670), S. 268–272; vgl. Appendix S. 24–29 mit weiterem Kupferstich.

Auffassung vertrat als sein Wiener Kollege, dessen Ausführungen zu den Objekten des Kaisers aber wohl kaum offen kritisieren werden konnten. Zwar spricht auch Sachs mit der gleichen Formulierung von den »staunenswerten Wundern der Natur«. Gott als Letztursache wird bei ihm aber nirgends genannt. Dass der Allmächtige Botschaften durch Wurzeln und andere monströse Bildungen der Natur schickt, scheint so zumindest implizit in Frage gestellt. Anders als für Jung erschienen Sachs selbst die christlichen Themen zunächst als Produkte der Künstlerin Natur.



Wenn es bislang um Vorstellungen und Theorien der Frühen Neuzeit dazu ging, wie ›Bilder‹ in der Natur produziert wurden, dann fehlt in den Überlegungen doch noch ein weiterer, ganz entscheidender Faktor (auf den im Zusammenhang mit den Zufallsbildern schon kurz verwiesen wurde): Denn erst die menschliche Fantasie stellt überhaupt eine Ähnlichkeit der Pflanzen, Steine oder auch Wolkenformationen zu Menschen, Tieren oder anderen Dingen her. Das Bilder-Machen ist also nicht allein ein Akt des Zufalls, der Natur oder einer übernatürlichen Macht, sondern mindestens so sehr der Rezipienten.

Auch diese Einsicht war bereits in der Antike geläufig. Aristoteles etwa beschreibt, wie die brennende Sehnsucht dazu führt, dass der Liebende das Gesicht der geliebten Person in Baumstämme, fließendes Wasser und anderes, das auch nur minimal ähnliche Elemente aufzuweisen scheint, ›hineinsieht‹ (wobei impliziert wird, das andere diese Ähnlichkeit nicht erkennen).¹²⁵ Vor allem aber ein Gedanke aus Satire I.8 des Horaz thematisiert die imaginative Ambivalenz angesichts von mehr oder weniger amorphem Material. Der römische Dichter lässt eine

125 Aristoteles: De Insomnia 2.

Priapus-Statue im Rückblick über ihren Schöpfungsprozess sprechen:

»Einst war ich nur ein Stumpf vom Feigenbaum, Holz ohne Nutzen. / Da der Meister in Zweifel, ob eine Bank oder ein Priapus draus zu machen sei, / Entschied er sich für den Gott. Darum bin ich ein Gott [...].«

Der entscheidender Witz dieser Stelle liegt nicht nur darin, dass die gottgleiche Allmacht des *artifex* darüber entscheidet, was aus dem Ausgangsmaterial wird: eben das verehrungswürdige Bild eines Gottes oder ein x-beliebiger Gegenstand. Gespielt wird auch damit, dass es sich um den Fruchtbarkeitsgott Priapus mit seinem erigierten Riesen-Phallus handelt, der hier spricht. Denn das bedingt, dass das Holzstück nicht komplett rund gewesen sein konnte, sondern zumindest einen großen Ast-Ansatz aufwies, also im rudimentärsten Sinne bereits männlich-anthropomorph gewesen war.

Bedeutung und Nachleben dieser Horaz-Stelle sind kaum zu überschätzen. Auch Leon Battista Alberti, mit dem – wie gesehen – die neuzeitliche Kunsttheorie menschenähnlich geformter Dinge begann, bezog sich bereits darauf. In einem Dialog Albertis zwischen der personifizierten Tugend und dem Gott Merkur beklagt sich die Tugend bitter über die Menschen und wünscht sich »lieber ein Baumstrunk als eine Göttin« zu sein.¹²⁶ Die Forschung hat dies zunächst so verstanden, dass Alberti auf die antike Sage von Daphne anspiele, die bei der Flucht vor dem sie

126 Leon Battista Alberti: *Virtus*, in: ders.: *Opera inedita et pauca separatim impressa*, hg. v. Gerolamo Mancini, Florenz 1890, S. 132–135; vgl. insgesamt Ulrich Pfisterer: *Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit – oder: Macht und Relativität der Phantasie*, in: Maria Effinger / Cornelia Logemann / Ulrich Pfisterer (Hgg.): *Götterbilder in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012, S. 93–105.

bedrängenden Apoll in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde.¹²⁷ Allerdings wünschte sich die mythologische Daphne nie selbst eine solche Metamorphose. Viel wahrscheinlicher und interessanter ist dagegen der Horaz-Bezug. Die Verwendung des gleichen lateinischen Schlüsselwortes »truncus« (Holzklotz) sowie die ähnliche Satzkonstruktion – »maluit esse Deum« bei Horaz, »malo [...] esse [...] Deam« bei Alberti – dürften dies den Humanisten-Kollegen auch unmittelbar klargemacht haben. Was sich hier andeutet, die entscheidende Bedeutung der projektiven Fantasie für die Formerkennung und Bedeutungszuschreibung, bringt Anton Francesco Doni 1549 in seinem Dialog über *Die Zeichnung* auf den Punkt:

»A.: Glaubst du, dass diese [fantastischen Gestalten] in jenen Wolken sind, die du siehst? P.: Das glaube ich nicht. A.: Wo sind sie dann? P.: In der Fantasie und in meiner Imaginativkraft, im Chaos meines Gehirns.«¹²⁸

Spätestens 1683 war diese Einsicht für Eberhard Werner Happel und seine deutschsprachige Leserschaft dann zur Selbstverständlichkeit geworden. Im Zusammenhang einer Diskussion möglicher Entstehungsursachen von Naturbildern in Stein und deren verschiedenen, teils nur angedeuteten Formen, hielt Happel fest, »daß wir nicht so sehr daran erkennen / was diese Figuren warhafftig sind / als was unsere Phantasey ihr davon eingebildet.«¹²⁹

Betont sei nochmals, dass diese Vorstellungsbilder produzierende mentale Kraft seit der Antike nicht allein mit Überlegungen zu Naturbildern verbunden war, sondern mindestens so sehr damit, wie sich Menschen ihre Götter imaginieren. Mit der Reformation gewann dieses Argument nochmals an Aktualität und Schärfe.

127 Janson 1961, S. 259; s. aber bereits Poséq 1989 (wie Anm. 92).

128 Anton Francesco Doni: *Disegno*, Venedig 1549, fol. 22r.

129 Happel 1683 (wie Anm. 25), S. 534.

Verschiedene Glaubensrichtungen nutzten es, um alle (anderen) Praktiken der Bildverehrung als idolatrische Manifestationsformen fehlgeleiteter Fantasien zu diskreditieren. Auf die Mandragorae übertragen bedeutet dies: Die Betrachter projizieren nicht nur eine menschliche Gestalt auf diese Wurzeln, sondern insbesondere abergläubisch auch deren Macht- und Handlungspotential.



Damit sind allerdings immer noch nicht alle entscheidenden Aspekte der Diskussionen über die projektive Fantasie benannt. Denn gerade für die uns hier interessierenden Objekte im Zwischenbereich von Natur und Kunst ist darüber hinaus eine zweifache Art des Sehens und mentalen Verarbeitens relevant: das Sehen von Einzelementen und das Sehen des Ganzen. Diese Unterscheidung und das Umschlagen der Wahrnehmung vom Ganzen zum Detail und zurück scheint in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert eine zentrale Herausforderung, die sich auch vielfach in der Kunst niederschlägt.

Diese Dynamik sei hier nur an einem Beispiel illustriert, einem Holzschnitt von Hans Meyer nach einer Erfindung und Vorlage des Giuseppe Arcimboldo, entstanden um 1600 (**Abb. 52**).¹³⁰ Wer sich bei der Betrachtung des Blattes in den Einzelheiten verliert, erkennt vor einem Felsmassiv mit einigen Gebäuden eine Brücke und einen Fluss. Wer das Ganze in den

130 Zum Holzschnitt Berra 1999, S. 387; wenig später beschreibt die Mechanismen von scheinbar zufälligem Arrangement, Umschlagen des Sehens und Fantasie Kircher 1671 [zuerst 1646] (wie Anm. 77), S. 710–713 (s. aber auch die ausführlichere Erstausg. 1646, S. 809–811); ein erotisches Beispiel, ein Maiolica-Teller mit einer *testa di cazzi*, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts analysiert Timothy Wilson: Un »intricamento« tra Leonardo ed Arcimboldo. Iconografie sessuali nella ceramica rinascimentale, in: CeramicAntica 15 (2005), S. 10–44.



Abb. 52 Hans Meyer nach G. Arcimboldo: Anthropomorpher Berg, Ende 16. Jh., Ashmolean Museum, Oxford

Blick nimmt, für den erscheint die Landschaft als menschlicher Kopf geformt. Die Bildunterschrift beweist, dass dieses Hin- und-Her von Blick und Bedeutung zentrales Thema ist: »Mich hat als Berg geformt & und mich hat auf Papier gezeichnet / die Natur durch Zufall, Arcimboldo durch Kunst.«

Überträgt man diese doppelte Wahrnehmungsoption auf die Mandragorae und andere Wurzeln, gilt: Betrachtet man sie als Ganzes mit den Blättern, Blüten, Früchten und Wurzelfäden, dann handelt es sich eindeutig um Pflanzen. Untersucht man nur die Einzelteile, geben die Rüben besonders offensichtlich ihr anthropomorphes Wesen zu erkennen. Dabei gewinnt der doppelte Blick gerade für diese Fälle aber noch andere Relevanz: Um zu entscheiden, ob die anthropomorphen Wurzelwesen auf ganz natürliche Weise so gewachsen oder nicht vielmehr Produkt gewiefter Fälschung waren, galt es, die ›Körperteile‹ und Details dieser Wurzeln in neuer Weise einer systematischen, nahsichtigen Untersuchung zu unterziehen und sich gerade nicht vom (ersten) Gesamteindruck täuschen zu lassen.

