

Bild-Historio-Anthropologie

Der (Aber-)Glaube an und die Präsenz von Mandragorae, Alraunen, Galgenmännlein und ihren Verwandten waren in der Frühen Neuzeit offenbar so groß, dass man immer mehr über dieses Phänomen wissen wollte, um es besser verstehen zu können. Befeuerte doch keineswegs nur das ›einfache Volk‹ die Verehrung. Verwundert wurde konstatiert, dass durchaus auch gebildete Menschen an die Pflanzenwesen glaubten.¹⁵⁵ Die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Figürchen, aber auch die ›Aufklärung‹ und der Spott über sie, wie sie sich in zahlreichen Schriften der Frühen Neuzeit finden, lassen sich daher ganz im Sinne Aby Warburgs als Versuch verstehen, einen »Denkraum der Besonnenheit« zu eröffnen, der die vermeintlich magischen Kräfte zu rationalisieren und dadurch zu kontrollieren erlaubte. Denn weder in der Frühen Neuzeit noch in der Moderne trifft eben zu, dass bestimmte Vorstellungen, Hoffnungen und Gefühle durch einen ›Fortschritt‹ des Denkens und Wissens ein für alle Mal überwunden werden. Vielmehr bleibt diese Schicht menschlicher Imaginationen stets präsent und muss immer wieder bewusst gemacht und an ihren Platz verwiesen werden.

155 Gottfried Ch. Roth: *De Imagunculis Germanorum magicis quas runas vocant, commentatio historico-antiquaria*, Helmstadt 1737, S. 9–13.

Waren bis ins 16. Jahrhundert jedenfalls vor allem die medizinische und die magische Wirkung von Interesse gewesen, fragte man danach verstärkt auch nach der Geschichte, geographischen Verbreitung und eben auch den bildtheoretischen Implikationen des Mandragora-Glaubens. So verweist Johann Rist, dessen Monatsgespräch zum März 1664 unter dem Titel *Die Alleredelsten Tohrheit der gantzen Welt* schon einmal zitiert wurde, zwar zunächst wenig präzise auf eine mehrere hundert, wenn nicht tausend Jahre alte Tradition. Indem er das Wort ›Alraun(e)‹ etymologisch dann aber auf die nordischen Runen zurückführt, greift er die aktuellen, ab 1636 publizierten Forschungen von Ole Worm dazu auf: »glaube sonst festiglich / das dises Gedichte von den Alraunen nicht neü / sondern für vielen hundert / ia wol tausend / und mehr Jahren schon mag sein im Schwange gangen / wie den solches der Nahme zum Theil bezeüget / den das Wohrt ein Ruhn / oder Alruhn / ist ein uhraltes teütsches Wohrt / und sind die Jenigen / welche bei den alten Teütschen zukünftige Dinge verkündigten / Ruhnen genennet worden. Diese haben auch ihre eigene Sprache gehabt / welche die Ruhnische (gewißlich eine recht herrliche Sprache) geheissen / [...]«. ¹⁵⁶

Als Autorität für die Angabe, dass eine bestimmte Gruppe von Priesterinnen und Wahrsagerinnen der deutschen Vorfahren ›Alraunen‹ hieß, wurde von anderen Autoren der bayerische Geschichtsschreiber Johannes Aventinus mit seiner um 1520 auf Latein verfassten, 1554 gedruckten *Chronik der Baierischen Herzöge* zitiert. Peter Lauremberg etwa beginnt 1637 mit dieser Herleitung das Kapitel zum »Allrüncken« im dritten Band seiner erfolgreichen Zusammenstellung von jeweils einhundert »nützlichen Historien«, in denen auch noch andere so zentrale Fragen wie ›Was war zuerst da, das Ei oder die Henne,‹ ›Kann man die

156 Rist 1664 (wie Anm. 69), S. 209f.

Sandkörner am Meer zählen« oder aber ›Was für eine Art Apfel hat Adam im Paradies gegessen« abgehandelt werden.¹⁵⁷

Der ebenfalls bereits erwähnte Johannes Praetorius schließlich bietet in den zwei Bänden seines *Anthropodemus Plutonicus, das ist, Eine Neue Weltbeschreibung* (1666–1667) eine rund 1300 Druckseiten umfassende, satirisch-kritische Zusammenschau aller jemals irgendwo und irgendwie erwähnten ›Sonderformen« menschlicher Wesen – vom Wichtel über die »Pflanzenleute« bis zu Satyrn und Riesen (**Abb. 56**). Dabei hatte sich Praetorius bereits zuvor in seinen *Saturnalia* (1663) über die Alraunen ausgelassen und sollte dies in seinem *Abentheuerlichen Glücks-Topf* (1669) nochmals tun.¹⁵⁸ Zu den Alraunen, einer Untergruppe der Pflanzenleute, zitiert er ausführlich die vorausgehenden Autoren, um dann in der zusammenfassenden Stellungnahme zu deren historischer Herkunft ebenfalls zu betonen, wie virulent diese Vorstellung noch in seiner Gegenwart sei: Der »[p]hantastische Aberglaube« an die Mandragora behandle diese Wesen »nicht anders / als wenn es kleine Haut-Götter wären / derer die alten Teutschen / annoch im Heydenthum[m] / sich wol mügen gebraucht habe[n] und hat dieser Aberglaube also im[m]erhin / biß auff unsere Zeit gewehret / welchen man auch nicht leichtlich gantz und gar wird außrotten können.«¹⁵⁹



157 Peter Laureberg: *Accera Philologica. Das ist / Dritte hundert-außerlesener / nützlicher / lustiger und denckwürdiger Historien*, Rostock 1637, S. 91–93 nach Johannes Aventinus: *Annalium Boiorum Libri VII*, Ingolstadt 1554, S. 48.

158 Praetorius 1663 (wie Anm. 67), S. 154–190; Praetorius 1669 (wie Anm. 10), S. 57 und 525–528; zum Autor Helmut Waibler: *M. Johannes Praetorius, P.L.C. Bio-bibliographische Studien zu einem Kompilator curieuses Materien im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1979; Newman 2004, S. 229–232.

159 Praetorius 1666–1667 (wie Anm. 139), Bd. 1, S. 166–187.



Abb. 56 »Pflanzleute«, in: J. Praetorius: Anthropodemus Plutonius, Magdeburg 1666–1667, Bd. 1, Titelblatt

Im zweiten Band seiner *Neuen Weltbeschreibung* kommt Praetorius erneut auf die Mandragora zu sprechen. Stand im Abschnitt zu den »Pflanzleut« das natürlich Gewachsene der Wurzeln im Vordergrund (auch wenn deren viele Fälschungen ausführlich vermerkt werden), so nun im Kapitel zu den »Holtz-Menschen« das künstlich Bearbeitete und die Täuschungsabsicht. Deutlich wird dies auch anhand der anderen Beispiel für »Menschen aus Holz«, die Praetorius nach den artifiziell erzeugten Alraunen auflistet. Es wird von einem durch Zauberei in Antiochia errichteten Standbild des Jupiters berichtet, mit dem der römische Kaiser wieder zur Christenverfolgung motiviert werden sollte. In einem Barfüßer-Konvent in Marignano bei Mailand versuchten die Mönche das schwindende Interesse der Gläubigen dadurch wieder zu entfachen, dass sie hinter ihrem hölzernen Madonnenbild heimlich eine Weinrebe pflanzten, die dafür sorgte, dass zur Reifezeit der Trauben die Augen der Madonna »wundersamerweise« zu tränen begannen. Einen Tränen-Mechanismus weist auch ein Marienstandbild in Naumburg auf – technisch freilich ganz anderes realisiert mit kleinen Fischen in einem Becken, die ab und zu durch ihre Bewegung Wasser überschwappen ließen. In Rom machte sich ein junger Mann seine Angebetete dadurch gefügig, dass er durch eine Statue des Hl. Paulus zu ihr sprach. In Bern konnte ein Mönch in ein Marienbild hineinklettern und es bewegen, um mehr Spenden zu erzielen. Im alten Magdeburg verehrten sie eine nackte Venusgestalt mit den Grazien auf einem Wagen. Auf Rügen hingen sie lange dem Idol-Glauben an – die Aufzählung geht noch weiter. Das Kapitel endet mit Beispielen für zufällig entstandene Kruzifixe und ähnlichem.

Offenbar bilden für Praetorius alle diese Formen des Bilder-Betrugs bzw. des blinden Vertrauens in Bilder eine einzige Kategorie: Egal ob im römischen und deutschen Altertum, in Italien, in der Schweiz oder im Heiligen Römischen Reich, egal ob antiker Götterkult, katholisch-altgläubige Marienverehrung

oder Mandragora-Zauber, es handelt sich letzten Endes stets um Formen falscher religiös-magischer Bildpraktiken.

Ein solcher kritischer, distanziert-interessierter Blick dürfte dabei nicht zufällig von einem protestantischen Gelehrten formuliert worden sein. Ganz ähnlich verurteilte auf Seiten der Künstler der holländische Maler und Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten in seinem Malereitratat von 1678 – der *Einführung in die Hohe Schule der Malkunst* – die »Taschenspielertricks« illusionistischer Kunst in ägyptischen Tempeln, wo angeblich die »Götzen« so aufgestellt gewesen seien, dass ihnen die aufgehende Sonne ihre Kronen quasi in Brand zu setzen schien. Wobei eben teils auch in (vor allem katholischen) Kirchen solch' »heiliger Betrug« und »Abgöttereie« anzutreffen sei (der Gedanke an Gianlorenzo Berninis Inszenierungskünsten lässt sich kaum vermeiden).¹⁶⁰ Angesichts von Hoogstratens eigenen Werken, die als ein Höhepunkt illusionistischer Malerei gelten dürfen, wird unmittelbar deutlich, dass sich seine Philippica gegen den »gräulichen Missbrauch von dieser Kunst« allein auf die visuelle Verführung und Täuschung von Gläubigen jeder Art durch »religiöse Kunst« bezieht.

Das eindrucksvollste Beispiel für diese neuartige, kritisch-reformierte Sicht, die kulturübergreifend Beispiele »falscher« religiöser Bildwerke vergleicht, liefert jedoch die Kunstkammer Herzog Friedrichs III. auf Schloß Gottorf in Schleswig mit ihren Objekten aus aller Welt. Deren Aufstellung und dann Publikation 1666 verantwortete der Hofgelehrte Adam Olearius. Auf dem gestochenen Titelblatt der *Gottorffischen Kunst=Kammer* wird ein Einblick in dieselbe eröffnet.¹⁶¹ Links im Hintergrund sind Skulpturen

160 Samuel van Hoogstraten: *Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst*, Rotterdam 1678, S. 211.

161 Adam Olearius: *Gottorffische Kunst=Cammer / Worinnen Allerhand ungemeyne Sachen / So theils die Natur / theils künstliche Hände hervor*



Abb. 57 »Seynd lauter Abgötter«, in: A. Olearius: Gottorffische Kunst=Cammer, Schleswig 1666, Taf. IV

und ein Gemälde an der Wand zu erkennen, eine Gruppe von Objekten, die auf Tafel IV unter der Überschrift »Seynd lauter Abgötter« nochmals gut erkennbar dargestellt und im Begleittext beschrieben sind (**Abb. 57**). Es handelt sich um einen »Indianischen Pagoden« (Nr. 1: eine Buddha-Figur), einen »Abgott / Horus genannt« (Nr. 2: ein Uschebti), einen »Ägyptischen Abgott voller Characteren« in zwei Ansichten (Nr. 3,4: Osiris), einen »Abgott der Nordländer« (Nr. 5) und ein »Muskowitisch Bild / S. Nicolai« (Nr. 6: eine russische Ikone des Hl. Nikolaus). Für diese Zusammenstellung von »Idolen« tendenziell aller Zeiten und Völker gilt, was auch für Praetorius in der *Neuen Weltbeschreibung* leitend war: Kategorisiert wird nicht nach Europa versus »Rest der

gebracht und bereitet. Vor diesem Aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen, Schleswig 1666; s. Pfisterer 2013.

Welt« oder nach Gegenwart versus Vergangenheit. Verbindend ist vielmehr der ›falsche‹, täuschende Bildgebrauch über alle Zeiten, Religionen und Kulturen hinweg.

Spätestens an diesem Punkt klärt sich nun auch nochmals der Befund für die 1670 publizierte »monströse Rübe«. Die Bildunterschrift des Kupferstiches bezeichnet sie als »Radys der Heyden« eben weil diese anthropomorphen Wurzeln mit dem heidnischen Aberglauben der »alten Teutschen« an Alraune in Verbindung gebracht wurden. Allerdings ist davon im erläuternden Text des Sachs von Lewenheim mit keinem Wort die Rede. Dies liefert nicht nur ein weiteres Argument dafür, dass diese deutsche Bildunterschrift bereits auf dem als Vorlage dienenden Gemälde vorhanden gewesen sein muss. Deutlich wird auch, dass es Sachs von Lewenheim anders als etwa Praetorius ausschließlich um ein Fallbeispiel und eine wissenschaftliche Abhandlung zur Bildmacht der Natur ging, nicht um eine Diskussion von magischem oder täuschendem Bildgebrauch.



Der Deutungshorizont, den Praetorius zur Mandragora aufspannt, ist damit aber immer noch nicht ganz erfasst: Liefert die *Neuen Weltbeschreibung* doch nicht nur Stichworte zur Geschichte, zu den heidnischen Ursprüngen des Mandragora-Glaubens und zur Einordnung ihres idolatrischen Bildgebrauchs. Zumindest angedeutet wird auch, dass die mit der Mandragora verbundenen Ideen in ganz verschiedenen Kulturen der Welt anzutreffen sind. So beginnt das Kapitel zu den »Holtz-Menschen« mit einem Literaturverweis und Zitat aus Adam Preyels 1655 auf Latein, 1656 in deutscher Übersetzung publiziertem, ausführlichem und bemerkenswert ›neutralem‹ Vergleich europäischer und chinesischer Natur und Kultur. Bei Preyel war nachzulesen, dass der asiatische Ginseng als Pendant zur Mandragora oder

Alraune zu verstehen ist: »In der Landschafft Peking / unter der Statt Jungping wächst die aller edelste Wurtzel / so durch gantz Sina mehr dann berühmt ist / ins gemein genant Ginseng / in Japonien aber Nisi: Der Sinesische Namen ist ihr von der Gestalt kommen / zumal sie zween schenckel von einander thut / wie ein mensch / dann Gin ist ein Mensch / und sollte einer meynen / es were unser Mandragora / Alraun / ausserhalb daß sie weit kleiner ist.«¹⁶² Nachdem Ginseng dem europäischen Publikum langsam ein Begriff geworden war, sollte einmal mehr ein (illustrierter) Beitrag in den *Miscellanea curiosa* von 1686 die wissenschaftliche Kenntnis auf eine neue Stufe heben. Der Autor Christian Mentzel stützte sich dabei entscheidend auf einen Brief des Asienreisenden Georg Eberhard Rumpf, der seinerseits die Informationen direkt von einem Chinesen erhalten haben will. Noch der Eintrag zu »Ginseng« in Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon von 1735 referiert dann diesen differenzierten Wissensstand zu der nun »japanischen Krafft-Wurtzel«, die nicht einfach »vor eine Art Alraun oder *Mandragorae*« zu halten sei. Dennoch ähneln sich die Vorstellungen insbesondere auch zur Ernte dieser Pflanze:

»Die Einsammlung dieser Wurtzel ist sehr *curiös* und merkwürdig, und wird von obgelobtem *Rumphio* an gemeldetem Orte beschrieben: weil nemlich diese Wurtzel in denen 3. Winter-Monathen *November*, *December* und *Januar*. da sich das Kraut schon gantz verlohren, muß gegraben werden, so geben die Einwohner bey nächtlicher Zeit genau Achtung, wo sie auf der Erden eines Glantztes gewahr, welchen die Wurtzel, so etwas aus dem Erdreich hervor gewachsen, von

162 Adam Preyel: Abentheuer von allerhand Mineralien, Wurtzeln, Kräutern ... welche in dem uhralten Königreich Sina, auch in Europa gefunden werden, Frankfurt a. M. 1656, S. 258 [eigentl. 528] (31. Kap.: »Von mancherley Wurtzeln in der Erden«); die lat. Ausg. von 1655 [Kupfertitel 1656] unter dem Titel: *Artificia Hominum Miranda Naturae, in Sina & Europa*.

sich giebet [...]. Auf diesem Glantz streuen sie etwa Kalck oder Aschen, und wo sie des andern Morgens dieses Merckmal antreffen, graben sie die grössste Wurtzel aus, und bedecken die kleinere wieder mit Erde. Die ausgegrabenen müssen sie ihre Herren bringen, welche die schönste, und wie ein Mensch *formirte* Wurtzeln vor sich zu behalten, die andern aber ihren guten Freunden zu verehren, und denen Fremden keine zu verkauffen pflegen; weswegen alle diejenigen, die in *Europam* gebracht werden, heimlich gegraben und verkaufft müssen werden.«¹⁶³

In Picarts Sammelband zu den ›Aberglauben der Welt‹, auf den noch genauer einzugehen ist, wurden in den 1730er Jahren Mandragora und Ginseng nebeneinander abgebildet (s. **Abb. 61b**).¹⁶⁴ Eine französische Handschrift ebenfalls des 18. Jahrhunderts gruppiert eine ›männliche‹ und ›weibliche‹ Mandragora zwar nicht mit Ginseng zusammen, dafür aber mit Ingwer und wohl Alant (**Abb. 58**).¹⁶⁵

163 Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon, Bd. 10, Halle/Leipzig 1735, Sp. 1487–1490; der Verweis bezieht sich auf Christian Mentzel: De Radice Chinesium Gin-Sen, in: Miscellanea curiosa II/5 (1686), der S. 75 den Brief von Georg Eberhard Rumpf mit den Parallelen von Mandragora und Ginseng wiedergibt. Zeitgleich Guy Tachard: Voyage de Siam, Paris 1686, S. 371f. und Taf. mit scheinbar herumwandernden Ginseng-Wurzeln. Kritisch zum Forschungsstand – ebenfalls mit Diskussion von Martino Martini und Kircher – bereits in der ersten, nur einbändigen Ausgabe Michael Bernhard Valentini: Museum Museorum, Oder Vollständige Schau-Bühne, Frankfurt a. M. 1704, S. 162–164 (II/2, cap. 9) und S. 356–358 (II/6, cap. 1). – Dazu und zum Folgenden auch Kreuter 1978 und Yamanaka/Draelants 2022.

164 S. Anm. 173 und 174.

165 Recueil de figures de plantes colorées, Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal, Ms. 2808, fol. 7r.



Abb. 58 ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Mandragora, Ingwer, Alant, in: *Recueil de figures de plantes colorées*, Arsenal Ms. 2808, fol. 7^r, BnF, Paris

Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte Johannes Stairicus berichtet, dass die Türken einen Trank namens »Maslach« brauen, der je nach Stimmung bei Zubereitung entweder als Mut einflößendes Getränk für den Kampf oder aber für Liebesdinge dienen würde und dem Mandragora beigemischt sei.¹⁶⁶ Und selbst Thomas Bartholin, der 1654 doch mehr oder weniger alle anthropomorph gestalteten Alraunwurzeln für Humbug erklärte, war sich nicht zu schade, eigens die Fruchthülle einer

¹⁶⁶ Johannes Stairicus: *New reformirter Heldenschatz*, Frankfurt a. M. 1624, S. 69f. Möglicherweise handelte es sich bei der berausenden Substanz eher um Opium, vgl. Marek Stachowski: *Osmanisch-türkische Appellativa im Reisebuch von Adam Wenner (1622)*, in: Elisabetta Ragagnin / Jens Wilkens (Hgg.): *Kutadgu Nom Bitig. Festschrift für Jens Peter Laut zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden 2015, S. 593–607, hier S. 603; Igor N. Khlopin: *Mandragora turcomanica in der Geschichte der Orientalvölker*, in: *Orientalia Lovaniensia Periodica* 11 (1980), S. 223–231.

zentral- bzw. südamerikanischen »Palma saccifera« abzubilden und zu beschreiben, deren anthropomorphes Aussehen ihn an eine Mandragora erinnerte (Abb. 59).¹⁶⁷ Inwiefern arabische, persische, chinesische und möglicherweise noch andere Versionen der Mandragora-Legende den Europäern bekannt waren, kann hier nicht eingehender verfolgt werden – es muss der Hinweis genügen, dass die frühneuzeitliche Auseinandersetzung mit anthropomorphen Wurzeln keineswegs auf europäische Autoren beschränkt war. Zumal auch die zugehörigen Bilder den Warburgschen »Wanderstrassen der Kultur« folgten (Abb. 60).¹⁶⁸

Wenn Preyel, Stairicus und Bartholin ihre Vergleiche allein auf die Aspekte Botanik, Nahrungsmittel und Medizin begründeten, so stellte der französische Apotheker Laurens Catelan in seinem Traktat zur Mandragora 1638 bereits mythologisch-magische Bezüge her: Nicht nur verweist er auf die bekannten Stellen im Alten Testament und etwa darauf, dass die Zauberin Kirke die Gefährten des Odysseus mit einer solchen Wurzel verhext habe. Die Mandragora sei auch teils als Osiris bezeichnet und wie dieser ägyptische Gott verehrt worden, woraus sich der Glaube an ihre Kräfte entwickelt habe.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Bartholin 1654 (wie Anm. 138), S. 265 f.; bei Charles de l'Ecluse: *Exoticorum libri decem*, Leiden 1605, S. 4 f. (I, 2), auf den Bartholin verweist, werden die Fruchthülse und Früchte ohne jedes menschenähnliche Element abgebildet.

¹⁶⁸ Dazu etwa Yamanaka / Draelants 2022 mit Hinweis auf das Manuskript in Baltimore; eine arabische Buchmalerei des 17. Jahrhunderts, die die Mandragora-Ernte mit Hund zeigen, in Paris, BnF, Suppl. turc. 1063, fol. 17^v, s. Wolfthal 2015, S. 229.

¹⁶⁹ Laurens Catelan: *Rare et curieux discours de la plante appellée mandragore, de ses espèces, vertues & usage*, Paris 1638, S. 15 (vgl. auch S. 25): »[...] on leur fait des parfums, & ensensemens comme à une idole, & de fait quelques-uns ont appellé la Mandragore, *Osyris*, du nom d'une Idole en Egypte: en suite ils leut fo[n]t des honneurs & reverences religieuse, [...]«

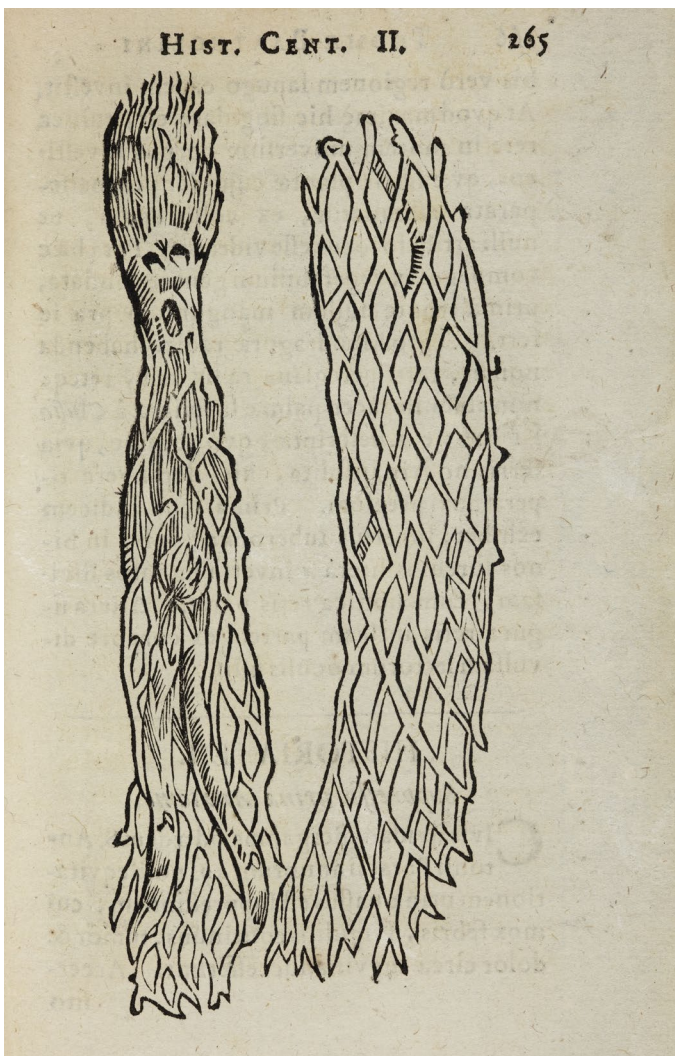


Abb. 59 »Palma saccifera«, in: Th. Bartholin: *Anatomicarum Rariorum Centuria I et II*, Kopenhagen 1654, S. 265



Abb. 60 Mandragora-Ernte, in: Persische Version des Shams al-Dīn Muḥammad al-Ṭūsī von Zakariyā' al-Qazwīnī's 'Ajā'ib al-makhlūqāt (Wunder der Schöpfung), 16. Jh., W. 593, fol. 116', The Walters Art Museum, Baltimore

Die letzte Konsequenz zieht Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen 1673 in seiner kritisch-polemischen Schrift zum *Galgen-Männlin*. Im Kontext dieses ausführlichen Resümees und der zwischengeschalteten detaillierten Widerlegung aller Aspekte dieses Aberglaubens konstatiert er, der gleiche böse Geist und Teufel, der sich der Alraun-, Wurzel- oder Galgen-Männlein bemächtigt und sie mit vermeintlich übernatürlichen Kräften ausstattet habe, verleihe etwa auch dem aztekischen Haupt-, Kriegs- und Sonnengott Huitzilipochtli, den die Europäer zu Vitziliputzli verballhornten, seine Macht:

»Ein klar Bey-spiel teuff-lischr List! der auch tracht / durch dis Galgn-Mänl in dem Gschlecht / bey dem er einmahl mit disr Diebs-Saich-Wurtzl eingwurtzelt oder gnist / all-zeit und zwar biß an den jüngstn Tag / ein leib-aign zu habn! [...] Und gsetzt / die alte Teut-sche hättn / [...] den Judn nach-göhmt / so doch nicht seyn kan / so folgt drumb nicht drauß / daß wir die Sach gut heissn und ihn nach-folgn: sondr viel mehr / daß wirs ver-werffn: und als ein Teuffls-gschäfft fliehn solln / der böß Geist hat in *America* bey den Mexicanern den gantzn Jsraelitischen Zug aus AEgypten nach-geöffft / sich auch dadurch und her-nach bey dem selbn Volck untr dem Namn des *Vizli Buzli* in grossm ansehen / als ein Gott erhaltn / und viel Mord und Unglück / auch sonst groß Wundr gstiftt / abr die Hin-kunfft der Christn hat sein Betrug entdeckt und durch Gotts Gnad sein falschn Götzn-Dienst zerstört etc. dargegn abr das Christn-thumb: den wahrn Gotts-dienst ein-gführt [...].«¹⁷⁰

170 Grimmelshausen 1997 (wie Anm. 10), S. 746f. (cap. III); s. dazu Battafarano 1994; Michael Kobs: *The Root of All Evil. The Mandrake myth in German literature from 1673 to 1913*, Thesis Master of Arts, University of Missouri 2009, S. 19–31.

Dabei wählte Grimmelshausen nicht irgendeinen ›exotischen Götzen‹ als Pendant für die in Europa omnipräsenten Wurzelgeister. Der aztekische »Vitzliputzli« – angeblich ebenfalls »auß Holz geschnitzt / in Gestalt eines Mannes« oder aber als Affe geformt¹⁷¹ – war Faszinosum und außereuropäisches ›Mode-Idol‹ der Zeit. Zahlreiche Abbildungen, aber auch plastische Darstellungen, die offenbar seit dem späten 16. Jahrhundert sowohl in Amerika für den europäischen Markt wie dann in Europa selbst gefertigt wurden und entweder eine groteske Männer- oder aber Affengestalt haben können, belegen dies.¹⁷²

In einem Supplement-Band von Bernard Picarts berühmter Bilder-Sammlung zu allen Religionen und Zeremonien der Welt werden 1733–1736 diese weit ausgreifenden historischen und geographischen Bezüge des Mandragora-Aberglaubens auf zwei Tafeln synoptisch illustriert (**Abb. 61a,b**): Die erste bildet drei nordische weibliche Priesterinnen bzw. Gottheiten ab, die im Text mit den römischen Schicksalsgöttinnen oder Parzen verglichen werden. Eine zusätzliche Parallele wird zur Schutzfunktion und Weissagungskraft von vermeintlich drei Alraunen oder Mandragorae darunter evoziert. Beide Motive der Tafel übernahm Picart aus einer Publikation über nordische Altertümer des Johann Georg Keyssler von 1720. Bei Keyssler sind allerdings beide Abbildungen über einhundert Seiten

171 Das Zitat aus Johann Michael Dilherr: Propheten-Schul, Nürnberg 1662, S. 469, vgl. auch Taf. VII; zu einer Mandragora in (weiblicher) Affengestalt, wegen der 1603 eine angebliche Hexe in Romorantin bei Orléans gehängt wurde, s. James G. Frazer: Jacob and the Mandrakes, in: Proceedings of the British Academy 8 (1918), S. 57–79, hier S. 67.

172 Ferdinand Anders: Huitzilopochtli – Vitzliputzli – Fizlipuzli – Fitzebutz. Das Schicksal eines mexikanischen Gottes in Europa, in: Gerhard Bott (Hg.): Focus Behaim Globus, Nürnberg 1992, Bd. 1, S. 422–446; Dirk Weber: Vitzliputzli. Vom Sonnengott zum Hampelmann – die Transformation eines altmexikanischen Kultbildes, in: Dresdener Kunstblätter 2 (2015), S. 81–89.

voneinander getrennt und vor allem bildet er auch nur eine berühmte, seit 1575 dokumentierte Alraune aus Leipzig, allerdings eben in drei Ansichten ab (**Abb. 62**).¹⁷³ Picart erlag bei seinem auf die Bilder fokussierten Durchblättern offenbar der suggestiven formalen Verbindung zwischen den Illustrationen und ließ sich vom eruditen lateinischen Begleittext Keysslers nicht eines Besseren belehren – wenn er diesen denn überhaupt gelesen hatte. Die zweite Tafel Picarts zeigt dann eine Zusammenstellung ebenfalls nach älteren Vorlagen der beiden berühmten, ehemals in der Sammlung Rudolphs II. befindlichen, dann in die Wiener kaiserliche (heute: National-)Bibliothek gelangten Allermansharnisch-Wurzeln mit und ohne Bekleidung, eine Kopie der ›botanisch-wissenschaftlichen‹ Abbildung der Mandragora mit ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Früchten aus der Dioscurides-Ausgabe von 1610 (vgl. **Abb. 25, 27**) sowie eine Ginseng-Wurzel.¹⁷⁴

Die Mandragora führt in diesem Kontext jedenfalls nicht nur an den Ursprung eines gemeinsamen Aberglaubens der

173 [Bernard Picart]: *Superstitions anciennes et modernes: prejugs vulgaires qui ont induit les Peuples à des usages & à des pratiques contraires à la Religion*, 2 Bde., Amsterdam 1733–1736, Bd. 1, Taf. [6]; die in diesen Bänden wieder abgedruckten Texte stammen zumeist aus den Jahrzehnten um 1700; die Abbildungen der ersten Tafel übernommen aus Johann G. Keyssler: *Antiquitates selectae septentrionales et celticae*, Hannover 1720, Fig. XV zu S. 394 und Fig. XVI zu S. 507.

174 Picart 1733–1736 (wie Anm. 173), Bd. 2, Taf. [1]; die beiden Mandragorae erwähnt Lambeck: 1679 (wie Anm. 140), S. 647 (Additamentum VI mit Taf.; dann an der richtigen Stelle eingearbeitet in der zweiten Aufl. Bd. 6, Wien 1780, Sp. 452 mit Taf.; auch im ergänzenden Katalog von Daniel de Nessel: *Catalogus ... Augustissimae Bibliothecae Caesareae Vindobonensis*, Wien/Nürnberg 1690, Pars VI/VII, S. 165 und Taf. P; Picart übernimmt seine Tafel wohl aus Augustin Calmet: *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Paris 1722, Bd. 2, vor S. 17 (zum Eintrag »Mandragore«); ein Bezug von griechisch-römischem und germanischem Aberglaube auch bei Roth 1737 (wie Anm. 155), S. 61–74.



Abb. 61a, b Alraune, in: B. Picart: Cérémonies et coutumes religieuses de tous le peuples du monde, Paris 1783, Bd. 4: Superstitions [zuerst 1733–1736], Taf. 26 und 27



A. *Mandragora officinalis* nuee et vestue
B. *Mandragora* avec ses fleurs et son fruit C. *Ginseng*



Abb. 62 Alraune aus Leipzig, in: J.G. Keyssler: *Antiquitates selectae septentrionales et celticae*, Hannover 1720, Fig. 16 zu S. 507

Menschheit zurück – sei es im Heiligen Land, in Ägypten, Europa, China oder Amerika. Die Mandragora als Wesen, dessen Form in der Natur entsteht und dann durch kleine künstliche Interventionen noch deutlicher herausgearbeitet werden kann, verweist auch auf die Anfänge aller menschlichen Bilder-Machens und auf die anfängliche Entstehungssituation von ›Götzenbildern‹. Als eine Art Schwellenprodukt am Übergang von Natur zu Kunst und zugleich als Zeugnis eines uralten, weltweiten Aberglaubens erscheint die Mandragora als zentraler Bedeutungsträger und epistemisches Schlüssel-Objekt für Interesse und Denken der Frühen Neuzeit.¹⁷⁵

Trotz dieser ›Vorbelastung‹ zögerte die katholische Kirche nicht, diese Zusammenhänge und vermeintlich natürlichen Zeichen Gottes auch in der Neuen Welt den eigenen Zielen dienstbar zu machen. Dabei konnte es sich bei diesen *prodigia* um Aufsehen erregende Einzelercheinungen handeln wie einen angeblich 1634 im Königreich Chile aufgefundenen Baum, der in Gestalt eines Christus am Kreuz gewachsen war. Das Wunder wurde 1646 von Rom aus im Stich bekannt gemacht, um zu bezeugen, dass die Neue Welt nur darauf gewartet hatte, im Namen des Erlösers bekehrt zu werden (**Abb. 63**).¹⁷⁶ Die Natur dort verkündete

175 Pfisterer 2013. Es wäre interessant, diese Vorstellungen mit einer aktuellen – im Übrigen auch an Aby Warburg erinnernden – Theorie zu vergleichen, die alle Religion als wahrnehmungspsychologisches Resultat von Anthropomorphismen versteht: Stewart E. Guthrie: *Faces in the Clouds. A New Theory of Religion*, New York / Oxford 1993; vgl. dagegen etwa Pascal Boyer: *What Makes Anthropomorphism Natural: Intuitive Ontology and Cultural Representations*, in: *Journal of the Royal Anthropological Institute* 2 (1996), S. 83–97.

176 Alonso de Ovalle: *Historica relacion del reyno de Chile, y delas misiones, y ministerios que exercita en el la Compañia de Jesus*, Rom 1646, S. 58–60 (Kap. 23) mit Taf. nach S. 58, deren Beschriftung lautet: »Vera Efigies cuiusdam Arboris, quae in hunc modum et figura[m] crucis, et Crucifixi crevisse inventa est in Regno Chilensi in America, ubi in valle Limache



Vera E figies cuiusdam Arboris, que in hunc modum et figurā crucis et Crucifixi
creuisse inuenta est in Regno Chilēnsi in America vbi in Valle Limache colitur
magna populi deuotione ab anno Dni 1634.

Abb. 63 Baum in Gestalt eines Christus am Kreuz, in: A. de Ovalle:
Historica relacion del reyno de Chile, Rom 2. Ausg. 1648 (zuerst 1646),
Taf. nach S. 58

offensichtlich aber auch mit ihrer regulären Flora den ›wahren Glauben‹: Bei den neu entdeckten Arten von südamerikanischen Tagetes und Passionsblumen schienen sich in den Blüten stets die Arma Christi abzubilden, wobei diese Bildbotschaft bei den Passionsfrüchten noch durch deren süßes Fruchtfleisch unterstrichen wurde (**Abb. 64**).¹⁷⁷ Eine eindeutiger Handlungsanweisung und Legitimation durch die Gott geschaffene Natur selbst konnte es kaum geben. Einmal mehr liefert der Jesuiten-Gelehrte Athanasius Kircher eine Theorie dazu, wobei er – da sein eigentliches Thema bei dieser Publikation die unterirdische Welt war – als Hauptbeispiel nicht auf den Baum in Kruzifixform, sondern eine ebenfalls in Chile wundersam im Stein aufgefundene Madonna mit Kind verwies: »Wir haben in den vorausgehenden [Kapiteln] eine Reihe von Bilder des gekreuzigten Christus, der Allerseligsten Jungfrau Maria mit ihrem göttlichen Kind in den Armen, und Darstellungen anderer Heiligen vorgestellt, von denen man sich zurecht fragt, wie die Natur sie ausgestaltet hat. Ich sage, es handelt sich um die Wirkkraft der Göttlichen Vorhersehung [...]«. ¹⁷⁸ Es überrascht

colitur magna populi devotione ab anno d[omi]ni 1634.« Zur Publikation etwa Maria L. Fischer: *La Histórica relación del reino de Chile* (1646) de Alonso Ovalle: *el reino de lo visible en una crónica ilustrada*, in: *Revista De Estudios Hispánicos* 23 (1996), S. 137–151. Spätere Beispiele für solche Kruzifixe bei Lisa Trevor/Joanne Pillsbury: Martínez Compañón and His *Illustrated Museum*, in: Daniela Bleichmar/Peter C. Mancall (Hgg.): *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia 2011, S. 236–253; vgl. Findlen 1990, S. 300f. und Kemp 1995.

177 Etwa Bosio 1617 (wie Anm. 116), S. 160–164; zur Passionsfrucht zuvor Nicolas Monardes: *Dos libros, el uno que trata de todas las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales*, Sevilla 1569 (der die Pflanze aber nur vom Hörensagen kannte) und José de Acosta: *Historia Natural y Moral de las Indias*, Sevilla 1590, der betont, dass es auch guten Willen und Fantasie auf Seiten der Beobachtenden brauche, um die Passions symbole zu erkennen.

178 Kircher 1678 [zuerst 1665] (wie Anm. 77), Bd. 2, S. 47f. (VIII, 1, 6) unter Hinweis auf Ovalles *Historica relacion del reyno de Chile*.

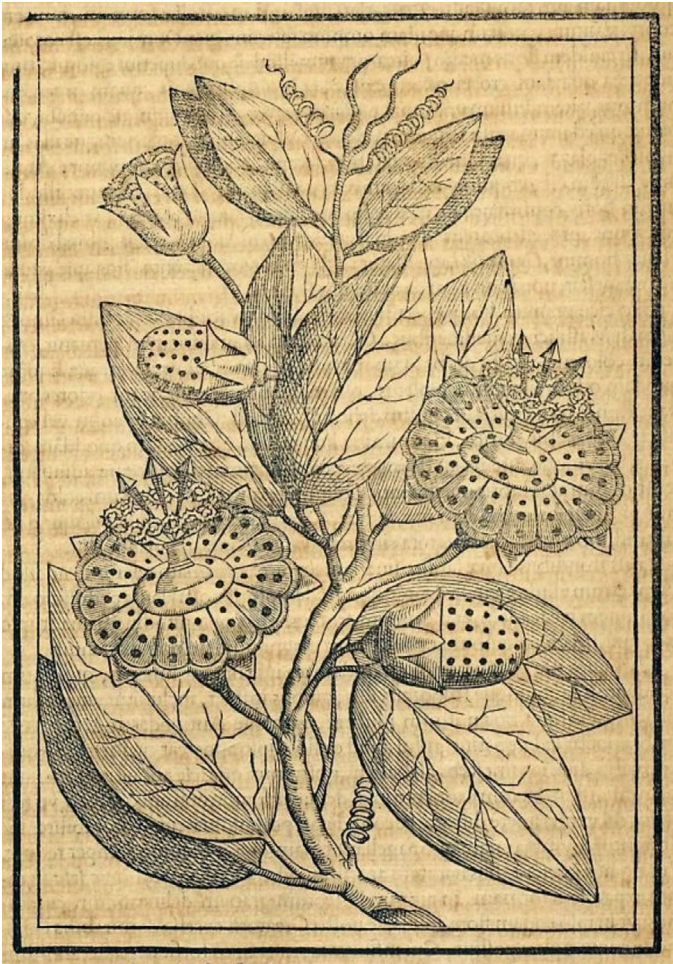


Abb. 64 Passionsfrucht, in: G. Bosio: *Crux triumphans et gloriosa*, Antwerpen 1617, S. 162

jedenfalls kaum, dass solche Deutungskonstrukte protestantischen Theologen und Naturforschern ein Dorn im Auge waren: »I dare say, God never willed his Priests to instruct his people with lies.«¹⁷⁹



Die Bedeutung der Mandragora für die Anthropologie des Bilder-Machens und für Vorstellungen über die Stufenfolge der Kulturen veranschaulicht wohl keine andere Darstellung der Frühen Neuzeit so differenziert wie ein Gemäldezyklus des Antwerpener Malers Jan van Kessel der Ältere (1626–1679) zu den *Vier Erdteilen*: Europa, Asien, Afrika und Amerika (**Abb. 65–68**). Auch wenn die Mandragorae dort nur ein Detail in einer überwältigenden Fülle von Objekten sind, erweisen sie sich bei genauer Betrachtung auch hier als ein Schlüssel für das Verständnis des gesamten Werkes und der zugrundeliegenden Konzeption menschlicher Kulturentwicklung und Bildgebrauchs.

Den Gemäldezyklus – auf insgesamt vier großen und 64 kleinen Kupfertafeln gemalt und heute in der Alten Pinakothek in München – hat Kessel in den Jahren um 1664/66 gefertigt. Beteiligt war dabei auch der Figurenspezialist Erasmus II Quellinus (1607–1678). Ihren Schwindel erregenden Kaufpreis von wohl um die 4.000 Gulden war das Endprodukt allemal wert. Zur Einordnung: Das ist mehr als doppelt so viel, wie Rembrandt für seine *Nachtwache* erhielt. Denn mit diesen Gemälden bot Kessel nicht nur eine spektakuläre Gesamtschau der Welt, sondern zugleich eine neue Idee, wie eine solche Fülle an visuellem Material angeordnet und wie der Blick auf die Welt strukturiert werden kann: Die vier zentralen Bildfelder mit jeweils einer weiblichen Personifikation des Erdteils, einem

179 So John Parkinson, zit. nach Jorge Cañizares-Esguerra: *Puritan Conquistadors. Iberianizing the Atlantic, 1550–1700*, Stanford 2006, S. 147–155.



Abb. 65–68 Jan van Kessel d.Ä.: Die vier Erdteile Europa, Asien, Afrika, Amerika, um 1664/66, Alte Pinakothek, München (von oben links nach unten rechts)

männlichen Vertreter als Begleitung und einer Fülle an Attributen und Objekten sind dabei von sechzehn kleineren Täfelchen umgeben, die die wichtigsten Städte sowie die Fauna und (weniger prominent) Flora der einzelnen Kontinente vorstellen.¹⁸⁰

Es ist ein Glücksfall im sonst üblichen Chaos der Überlieferung, dass sich Kessels Erdteil-Gemälde in München komplett mit den originalen Ebenholz-Rahmen erhalten haben. Da alle Darstellungen darauf nicht nur inschriftlich benannt, sondern die Stadtansichten rückseitig auch durchnummeriert sind, besteht kein Zweifel, dass es sich um die originale Konzeption handelt. An Datierungen finden sich auf der Europa-Tafel »1664« und »1665«, auf der Asien-Tafel »1666«. Die vier Werke lassen sich gesichert bis ca. 1716 in die Düsseldorfer Galerie zurückverfolgen, von wo sie zunächst nach Mannheim (nachweisbar im Inventar 1780), dann 1799 nach München gelangten.¹⁸¹ Zumeist wird in der Forschung auch auf das Nachlassinventar des am 10. November 1681 verstorbenen reichen Antwerpener Silberschmieds und Kunstsammlers Jan Gillis verwiesen. Unter den rund 120 Gemälden in dessen »groote Caemer« befanden

180 Zum Maler, seinem Werk und den Gemälden der Vier Erdteile Klaus Ertz/Christa Nitze-Ertz: Jan van Kessel der Ältere, 1626–1679. Jan van Kessel der Jüngere, 1654–1708. Jan van Kessel der ›Andere‹, ca. 1620–ca. 1661, Lingen 2012, S. 40–46 und 161–187; zu Quellinus s. Jean-Pierre De Bruyn: Erasmus II Quellinus (1607–1678). De schilderijen met catalogue raisonné, Freren 1988, S. 257–259 (Kat. 222–225). Außerdem Robert Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei: Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus, Diss. Universität Augsburg 2016; Nadia Groeneveld-Baadj: Jan van Kessel I (1626–79). Crafting a natural history of art in early modern Antwerp, London/Turnhout 2016.

181 Johan van Gool: De Nieuwe Schoubourg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen, 2 Bde., s'Gravenhage 1750–1751, hier Bd. 2, S. 538 und 541, wobei die vier Gemälde Kessels fälschlich dem Sohn Ferdinand zugeschrieben werden und offenbar nicht nebeneinander, sondern möglicherweise als Pendants auf gegenüberliegenden Wänden hingen.

sich auch »Vier Deelen van de Weerelt door denselven [van Kessel] ende gestoffeert van Quellinus den Ouden.«¹⁸² Sollte sich dies auf die Münchner Tafeln beziehen, wäre ihre Provenienz bis auf 15 Jahre an die Entstehungszeit heran zurückzufolgen und es wäre dann auch sehr wahrscheinlich, dass der Kunsthandwerker und Unternehmer Gillis der erste Besitzer der Münchner *Erdteile* gewesen wäre. Allerdings sind nicht nur wegen des exorbitanten Preises Zweifel angebracht, ob wirklich Gillis genau diese Werke erworben haben kann. Vorsicht ist auch deshalb geboten, da Gemälde der »Vier Teile der Welt« zu diesem Zeitpunkt häufiger waren: So sind im Nachlassinventar des Malers Quellinus von 1679 etwa für dessen »grootte Caemer« ebenfalls »Vier Deelen van de Werelt ende de Zee« verzeichnet, deren Spur sich danach verliert.¹⁸³ Und von Kessel selbst existierten noch weitere Erdteil-Gemälde, darunter zumindest eine etwas frühere Fassung der *Vier Kontinente*. Von dieser befinden sich 40 der kleinen Tafeln heute im Prado, wenige andere in Privatsammlungen – die zentralen Erdteil-Allegorien scheinen verschollen.¹⁸⁴ Eine dieser Stadtansichten trägt das Datum »1660«, so dass Kessels Ausgangsidee zumindest in diese Zeit zurückreicht.

Auch wenn wir also nicht sicher rekonstruieren können, bei wem und wo genau die Münchner Tafeln zunächst hingen: Klar ist, dass diese Bilderfindungen des Jan van Kessel ein großer Erfolg waren, die er in abgewandelter Form mehrfach wiederholte. Der Maler scheint zudem Elemente der Tafeln verändert

182 Jean Denucé: Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert, Amsterdam 1932, S. 307–310, hier S. 308; Erik Duverger: Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Bd. 11, Brüssel 2001, S. 166–173;

183 Erik Duverger: Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Bd. 10, Brüssel 1999, S. 347–374, hier S. 348.

184 Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 1–53.

und weiterentwickelt zu haben: So finden sich drei der im Prado erhaltenen Stadtansichten nicht mehr in der Münchner Version. Umgekehrt gehen einige Details der zentralen Erdteil-Allegorien in München auf Illustrationen in einem Reisebericht des Johan Nieuhof zurück, der überhaupt erst während der Arbeit an den Gemälden 1665 in Amsterdam erschienen war.¹⁸⁵ Kessel scheint hier besonders offensichtlich um tagesaktuelle Genauigkeit und den letzten Stand des Wissens bemüht. Klar ist auch, dass der Erstbesitzer oder Auftraggeber der Münchner Tafeln katholisch gewesen sein muss. Auf der zentralen Europa-Ansicht werden ein Blick auf Rom – genauer die Engelsburg – als dem Zentrum Europas geboten sowie Insignien der katholischen Kirche und das Bildnis des amtierenden Papstes Alexander VII. (der im Übrigen 1667 stirbt und damit einen *terminus ante quem* für die Datierung des Gemäldes liefert). Auch Funktion und Wahrnehmungskontext der Tafeln lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit erschließen: Egal, ob die *Vier Erdteile* im Repräsentationsraum eines Hauses (der *Groote Caemer*), in einem speziellen Sammlungsraum oder in einem Studierzimmer aufgehängt, und egal, ob sie nebeneinander, übereinander oder auf die Wände verteilt angeordnet waren, sie hätten einen ›Weltbezug‹ des Raumes hergestellt. Die Gemälde demonstrierten nicht nur Weltläufigkeit und Weltwissen, luden zu Gesprächen über vielfältigste Themen ein, sie hätten die Objekte einer Sammlung quasi geographisch und kulturell in der jeweiligen Weltgegend verortet und die Szenen hätten Anschauungsmaterial für Lektüre und Kartenstudium geliefert, wie man es sich insbesondere in einem Studierzimmer oder einer Bibliothek vorstellt.



185 Johan Nieuhof: Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten tartarischen Cham, den tegenwoordigen keizer van China, Amsterdam 1665.

Zwei Leitideen dieses Bilder-Kosmos gilt es sich bewusst zu machen – auch wenn dessen scheinbar unerschöpfliche Fülle hier nicht *en détail* ausgebreitet und analysiert werden kann. Zeigen lässt sich erstens, dass die vier Kontinente eine Stufenfolge der Kulturentwicklung und zugleich des Kunst- und Bildverständnisses entwerfen. Diese beginnt auf dem Amerika-Bild mit dem Stamm der Tupinambá, seit dem 16. Jahrhundert ambivalenter Inbegriff der ›unschuldigen Menschenfresser‹ aus Brasilien (**Abb. 69**). Im Hinblick auf die Kunst haben diese die Musik entdeckt, singen, tanzen, schmücken sich und produzieren auch schon Masken aus Naturobjekten. Sie haben teils grausige Gebräuche, ›Idole‹ sind aber noch nicht zu sehen (für das hier verfolgte Argument spielt zunächst keine Rolle, dass Kessel auf mehreren Ebenen Fehler macht und Dinge verwechselt; dies betrifft für Amerika sowohl die Opfer-Darstellungen als auch die Samurai-Rüstung). Es schließt die Afrika-Tafel an (**Abb. 70**). Sie visualisiert zunächst einmal die antike Grundcharakterisierung des Kontinents, wie sie Aristoteles (*Historia animalium* 8, 3, 28) und Plinius d. Ä. (*Naturalis historia*, 8, 16) überliefern, deren goldene Statuen im Hintergrund aufgestellt sind: »Ex Africa semper aliquid novi« – aus Afrika kommt immer etwas Neues. In der europäischen Phantasie produzieren die unerschlossenen subsaharischen Gegenden Monster, wie sie an der Wand über den Statuen zu sehen sind, und einen überbordenden Materialreichtum, den die europäische Kunstproduktion weiterverarbeitet. Die Einwohner selbst werden dagegen als rauchende und trinkende Faulpelze verunglimpft. Der Durchblick im Hintergrund zeigt eine frühe Stufe der Götzenverehrung in einer Höhle, inschriftlich als »Ursprung der Idolatrie« bezeichnet. Asien dagegen ist insofern ein gespaltener Kontinent, als hier Jerusalem und auch das ehemalige und zukünftige Paradies liegen, wie der Paradiesvogel links in der Luft signalisiert (**Abb. 71**). Vor allem aber steht Asien für Großreiche tyrannischer Herrscher und voll entfalteteten ›Götzenglauben‹.

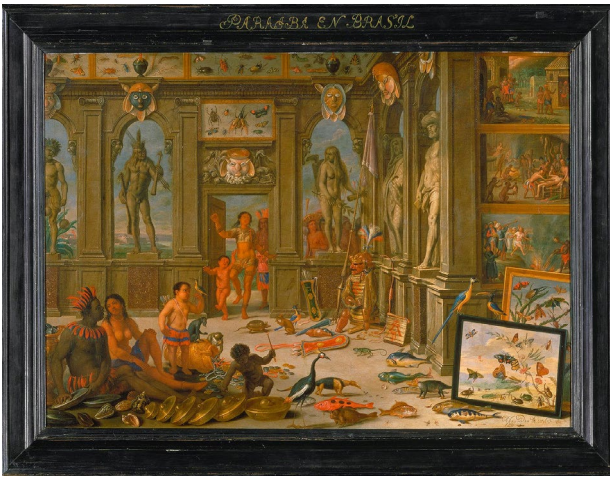


Abb. 69 Jan van Kessel d. Ä.: Amerika, um 1664/66,
Alte Pinakothek, München



Abb. 70 Jan van Kessel d. Ä.: Afrika, um 1664/66,
Alte Pinakothek, München

Es überrascht nicht, dass schließlich die personifizierte Europa mit Krone – einer langen ikonographischen Tradition folgend – als Herrscherin über alle Kontinente auftritt (**Abb. 72**). Auch wenn Autoren wie Michel de Montaigne einen solchen Eurozentrismus bereits einhundert Jahre zuvor hinterfragt hatten, bleibt er doch frühneuzeitliche Grundüberzeugung. Dafür irritiert vieles andere: Vor allem präsentiert ein gut gekleideter Mann mittleren Alters – der in der Logik der Gemäldeabfolge doch den Einwohner Europas schlechthin repräsentieren soll – der gekrönten Personifikation ein Gemälde mit Insekten und anderem Kriechgetier. Weitere Bilder mit Insekten und Meereslebewesen, ein illustriertes Buch zu Insekten und ein großes Blumenstillleben nehmen einen auffallend großen Raum ein. Dahinter tritt alles andere zurück, selbst die Statuen der wichtigsten Reiche Europas und das Papstporträt. Wie wichtig es Kessel mit diesen niederen Tieren war, erweist sich auch an seiner Signatur (**Abb. 73**): Sie wird auf einer gerahmten Bildtafel aus Schlangen, Raupen, Spinnen und ähnlichen Lebewesen gebildet.¹⁸⁶ So sehr dieses exzeptionelle Signaturen-Gemälde die Fiktion aufruft, der Namenszug »Jan van Kessel« sei in diesem Moment zufällig von den Tierleibern geformt worden, so sehr betont das Bild im Bild mit seiner kleinen Datierung unten rechts und der Aufhängevorrichtung mit blauer Schleife auch, dass durch Malerei das eigentlich kontinuierlich veränderliche Leben der Natur präzise festgehalten und auf Dauer gestellt werden kann. Damit ist zugleich ein Stichwort zum Verständnis der ganzen Szene gegeben. Die 1660er Jahre sind auch das Jahrzehnt entomologischer Entdeckungen. In Italien publizierten Francesco Redi seine Forschungen zur Fortpflanzung von Insekten und Marcello Malpighi

186 Die Idee für diese Signatur scheint Kessel bereits 1657 entwickelt zu haben; er verwendete sie danach mehrfach in seinen Werken, s. Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 450 (1657), 330–346 (1658) und 626 (um 1665).



Abb. 71 Jan van Kessel d. Ä.: Asien, um 1664/66, Alte Pinakothek, München

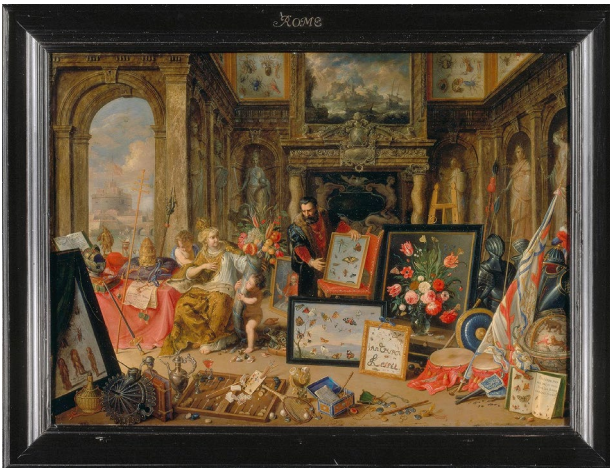


Abb. 72 Jan van Kessel d. Ä.: Europa, um 1664/66, Alte Pinakothek, München



Abb. 73 Jan van Kessel d. Ä.:
Signatur, Detail aus Abb. 65

seine mit dem neuen Instrument des Mikroskops möglichen Untersuchungen zur Insektenmorphologie. Kessels Malerkollege Johannes Goedaert legte seinerseits 1662 in Middelburg erstmals Beobachtungen zur Metamorphose der Insekten vom Ei über die Raupe und Puppe zum Schmetterling vor (**Abb. 74**). Als Maler-Wissenschaftler war Goedaert nicht nur im genauen Beobachten geübt, sondern auch in der Lage, das Gesehene in Zeichnungen festzuhalten und dann als Kupferstiche in seinem dreibändigen Werk zu publizieren.¹⁸⁷ Ein Maler durfte sich so im 17. Jahrhundert dank seiner Beobachtungs- und Darstellungskompetenz

187 Parallel auf Niederländisch und Latein in drei Bänden publiziert, hier zit. nach Johannes Goedaert: *Metamorphosis et historia naturalis insectorum*, Middelburg 1662–1669; dazu Brian W. Ogilvie: *Nature's Bible. Insects in Seventeenth-Century European Art and Science*, in: *Tidsskrift for Kulturforskning* 7 (2008), S. 5–21; Eric Jorink: *Beyond the Lines of Apelles. Johannes Swammerdam, Dutch scientific culture and the representation of insect anatomy*, in: *Netherlands Yearbook for History of Art* 61 (2011), S. 149–183.



Abb. 74 Jan Goedaert: Selbstporträt, in: J. Goedaert: *Metamorphosis et historia naturalis insectorum*, Middelburg 1662, Frontispiz

ebenso als Wissenschaftler verstehen, wie es für die (Natur-)Wissenschaftler nun unabdingbar war, ihrerseits Beobachtungen möglichst präzise zeichnerisch festzuhalten.

In diesem Sinne scheint auch Kessel Aufgabe und Leistung seiner eigenen und der Malerei insgesamt zu verstehen: Obwohl der Erstbesitzer der *Vier Erdteile* mit aller Wahrscheinlichkeit katholisch war, spielt religiöse Malerei keine erkennbare Rolle. Ja, man hat den Eindruck, die Phase ungehemmter ›Bildverehrung‹, wie sie für Afrika und Asien gilt, sei in Europa wenn nicht überwunden, so doch reflektiert und in den Hintergrund getreten (ähnlich wie es die Protestanten Praetorius und Olearius mit ihren Kategorisierungen von »Abgöttern« suggerierten). Malerei soll nicht primär Bilder eines (anthropomorphen) Gottes entwerfen, sondern vielmehr die Welt dokumentieren und erschließen helfen (dies erscheint als der wahre ›Gottesdienst‹). Der Repräsentant Europas ist ein (Natur-)Wissenschaftler, der im Buch der Natur die Gott-gegebenen Gesetze untersucht und für die Menschen dienstbar macht. Gerade am Beispiel der scheinbar kleinen und unwichtigsten Lebewesen erschließen sich die Wunder der Schöpfung. Hier zeichnet sich bereits ein Verständnis ab, das dann wenig später zur Bewegung der Physikotheologie wird, die einen rationalistischen Gottesbeweis aufgrund der Formen und Gesetze der Schöpfung führen will.¹⁸⁸



Unverkennbar ziehen sich aber auch Brüche durch Kessels Darstellung von Europa. Im Vordergrund scheinen einige Gegenstände durch eine Art leer gelassenen Gang vom Rest des Bildes

188 Normalerweise wird der Beginn dieser Bewegung etwas später angesetzt, s. etwa Sara Stebbins: *Maxima in minimis. Zum Empirie- und Autoritätsverständnis in der physikotheologischen Literatur der Frühaufklärung*, Frankfurt a. M. 1980; Robert Felfe: *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jacob Scheuchzer*, Berlin 2003.

abgegrenzt: Man erkennt auf dem Boden Tennisschläger, Spielbrett und Karten, Musikinstrumente, Wein, Geld usw. Leicht erahnbar ist, dass hier Laster und unnütze, wenn nicht schädliche Tätigkeiten, wie es sie in Europa eben auch zuhauf gibt, von den positiven Aspekten abgegrenzt werden sollen.¹⁸⁹ Bemerkenswerterweise werden diese negativen Gegenstände aber nicht verschwiegen, sondern beanspruchen praktisch den gesamten Bildvordergrund im Sinne einer Vanitas-Warnung – so, als ob sie stets präsent und erst nach ihrer Überwindung die eigentlich positiven Dinge zu erreichen seien. Bezeichnend ist weiterhin, dass sich unter diesen Laster-Gegenständen auch Palette und Pinsel eines Malers finden. Malerei als Augenlust, Tändelei und bloßer Zeitvertreib – wenn nicht Schlimmeres –, Malerei also, die sich nicht sinnvoller Welterkenntnis und Wissenschaft widmet, ist demnach entweder überflüssig oder führt ins Laster. Kessel scheint es ganz wichtig, seine Vorstellung von richtiger Kunst *ex negativo* nochmals zu betonen.

Vor allem aber ragt ganz am linken Bildrand dieser Negativ-Galerie des Vordergrundes, halb verdeckt durch einen Vorhang, ein großes Bild im Bild auf. Es ist im Übrigen das einzige der fiktiven Gemälde im Zyklus, das eine Beschriftung trägt: Offenbar soll das Dargestellte auf keinen Fall übersehen oder falsch gedeutet werden. Trotz des kleinen Maßstabs ist klar zu erkennen, dass hier unter einigen halb verschatteten Käfern drei männliche Mandragorae abgebildet sind (**Abb. 75**). Die Inschrift unter ihnen bestätigt: »madragora del naturel« – »Mandragora nach der Natur« oder auch »wie lebensecht dargestellte Mandragora«. Das Italienisch ist allerdings nur halb korrekt, eigentlich

189 Diese Gegenüberstellung findet sich auch auf einer Bildversion, bei der Europa als Büste von guten und schlechten Attributen umgeben wird; s. Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 627 (um 1665), die die Figur allerdings als »Ecclesia« deuten. Dies halte ich angesichts einer offenbar als Pendant konzipierten Darstellung der Asia für wenig wahrscheinlich, s. Kat. 624.



Abb. 75 Jan van Kessel d. Ä.:
 »Mandragora del naturel«, Detail
 aus Abb. 65

müsste es heißen: »Mandragora del naturale«, »Mandragora dal naturale«, »Mandragora di naturale« oder »Mandragora al naturale«. ¹⁹⁰ Allerdings findet sich genau diese abweichende Formulierung bereits in einem Brief, den Jan Breughel der Ältere, der Großvater von van Kessel, an den Agenten von Kardinal Federico Borromeo schickt, in dem er die Mühen seiner minutiösen Pflanzendarstellung anlässlich einer zusammen mit Hendrick van Balen 1607/08 gemalten Blumenkranz-Madonna rühmt. ¹⁹¹ Möglicherweise war also die Wendung ausgehend von Breughels Werkstatt in Antwerpen zu einem leicht verballhorn-ten kunsttheoretischen Fachbegriff *all'italiana* aufgestiegen, der besondere Wirklichkeitstreue und Lebensnähe bestätigen sollte: »tutto del naturel«. Die doppeldeutige Ironie der Formulierung

¹⁹⁰ Salvatore Battaglia: Grande Dizionario della Lingua Italiana, Bd. 11, Turin 1981, S. 239 f.

¹⁹¹ Brief an Ercole Bianchi vom 1. August 1608, s. Giovanni Crivelli: Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana, Mailand 1868, S. 107.

bei Anwendung auf eine Mandragora ist jedenfalls nicht zu übersehen. Denn was hier als besonders ›naturgetreu‹ gepriesen wird, war den Zeitgenossen ja gerade nicht als echtes Naturprodukt, sondern als artifiziell erzeugtes Idol suspekt.

Fragt man sich schließlich, warum Kessel seine drei Alraunen-Figürchen auf einer Bildtafel zusammen mit Käfern platzierte, dann lässt sich zunächst auf zwei weitere Beispiele für diese Praxis verweisen: Bei beiden handelt es sich um (fiktive) Gemälde in Kunstkammer-Bildern Antwerpener Maler, von denen eines unter dem Namen von Jacob de Formentrou firmiert (um 1659), das andere – mit Personifikationen der Natur und Malerei – gilt als Werk des Gaspar de Witte (1670er Jahre) (**Abb. 76, 77**).¹⁹² Die Zuschreibungen sind deshalb mit Vorbehalt zu verstehen, da zumindest im Falle des Formentrou-Gemäldes überlegt wird, ob nicht die kleinen Bilder im Bild tatsächlich von den jeweiligen Künstlerkollegen gemalt wurden, deren Signaturen auf den kleinen Werken erscheinen – der Sammlungsraum also eine Gemeinschaftsarbeit wäre. Beide Ansichten zeigen jedenfalls unter den zahlreichen Gemälden jeweils eines mit Alraunen und Insekten im Stile van Kessels (bei der Formentrou-Kunstkammer sind auch noch eine Maus und Blumen – Rose und Blaue Wicke? – dargestellt). Diese Zusammenstellung lässt sich kaum nur mit einem allgemeinen Hinweis auf Kurios-Abstoßendes im Kleinformat erklären, wobei schon Aristoteles (*Poetik* 1448b 10–12) das ästhetische Paradox konstatiert hatte, dass Hässliches durch die Überführung

192 Für Formentrous Werk, Öl auf Leinwand, 75,3 × 112,1 cm, Royal Collection Trust, sind die Alraunen bislang nicht eigens besprochen, s. Hannelore Magnus: Schilders, connoisseurs en hun (Salomons)oordeel: Het *Schilderijenkabinet* (1659) van Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus, in: *Jahrboek de Zeventiende Eeuw* 28 (2012), S. 40–65; Baadj 2016 (wie Anm. 115); zu Gaspar de Wittes Gemälde, Öl auf Leinwand, 164,5 × 241,5 cm, Privatsammlung, s. <https://rkd.nl/en/explore/images/49544> [zuletzt abgerufen 28.02.2024].

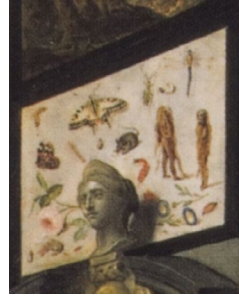


Abb. 76 Jacob de Formentrou: Sammlungsraum, 1659, Royal Collection Trust (mit Detail)



Abb. 77 Gaspar de Witte: Sammlungsraum mit personifizierter Natur und Kunst, 1670er Jahre, Privatsammlung

ins Bild als ›schön dargestellt‹ wahrgenommen werden kann (die Rose wäre als Kontrast dazu kombiniert). Es dürfte aber auch um die Idee gegangen sein, ›chthonische‹ Lebewesen zu zeigen, die an oder unter der Erdoberfläche entstehen und leben und für die – wie gesehen – verschiedene Theorien der ›Selbstzeugung‹ aus dem Erdreich diskutiert wurden. Eine Verbindung zwischen Alraunen und Insekten ergab sich drittens darüber, dass Insekten ebenfalls Projektionsflächen für Anthropomorphes waren. In den beiden ersten illustrierten Publikationen zu dieser Tierklasse von Ulisse Aldrovandi (1602) und Thomas Moffet (1632) evozieren nur die Abbildungen zur Seidenraupen-Larve ein Gesicht.¹⁹³ Der bereits erwähnte Johannes Goedaert diskutiert in seiner grundlegenden Publikation zur Insekten-Metamorphose (1662–1669) ausführlich solche Ähnlichkeiten, wobei sein frappierendstes Beispiel freilich nicht an eine menschliche Gestalt erinnert, sondern mit der Figur eines Hirsches geschmückt erscheint.¹⁹⁴ Athanasius Kircher beschreibt und illustriert dann 1665 wundersame Schmetterlings- und Falterlarven in Gestalt von Wickelkindern oder mit einer *vera icon* auf den Flügeln. Sein getreuer Übersetzer Erasmus Francisci macht diese Entdeckungen drei Jahre später auch einer deutschsprachigen Leserschaft zugänglich: »Es gedenckt hiernechst gerühmter Herr Kircherus: Er habe einstmals ein Gold-Bälglein [=Insektenpuppe] gefunden / welches die vollkommene Gestalt eines in Windeln gewickelten unmündigen Kindleins abgebildet. An einem andern Buttervöglein [=Schmetterling/Falter] / hat er das Bild unseres Heylandes so nett enttworffen angetroffen /

¹⁹³ Ulisse Aldrovandi: *De animalibus insectis*, Bologna 1602, S. 282; Thomas Moffett: *Theatrum Insectorum*, London 1634, S. 181.

¹⁹⁴ In Goedaert 1662–1692 (wie Anm. 187), Bd. 1, S. 93 und Taf. XXIV (Experimentum XXIV); Bd. 2, S. 67 und Taf. 19 (Experimentum XIX) wird eine kleine Käferlarve mit Gesicht abgebildet. Im Text wird darauf zwar nicht explizit eingegangen, wohl aber unter Berufung auf 2 Tim. 3, 13 eine räuberische Raupenart mit Menschen verglichen.



Abb. 78 Jan van Kessel d. Ä.: Der Sehsinn, 1664, Palazzo Pitti, Florenz

als wenn es durch einen Mahler abgerissen.«¹⁹⁵ Auch in diesen Fällen gingen wie bei den Mandragorae projektive Phantasien, Anthropomorphismen und Aberglaube zusammen: Denn Falter, Schmetterlinge und Käfer konnten dem Volksglauben als Erscheinungsformen des Bösen, von Dämonen und Zauberei gelten.¹⁹⁶

Im heute noch über 700 Werke zählenden Œuvre des Jan van Kessel sind Mandragorae nur noch ein einziges weiteres Mal dargestellt: auf einer 1664 datierten Allegorie des Sehsinnes (Abb. 78).¹⁹⁷

195 Erasmus Francisci: Ost- und West-Indischer wie auch Sinesischer Lust- und Stats-Garten, Nürnberg 1668, Taf. nach S. 32, dort Nr. 5; Kommentar dazu S. 38 mit Verweis auf »Kircherus [1665] in Mundo Subterr. Tom. 2. lib. 12. Sect. 2. de Insectis. fol. 359 seq.«

196 Bächtold-Stäubli 1935/36 (wie Anm. 9), s. v.

197 Öl auf Kupfer, 25 × 19 cm, Palazzo Pitti, Florenz; s. Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 687.

Das kleine Gemälde auf Kupfer kaufte vermutlich 1667 Erzherzog Cosimos III. de' Medici anlässlich seines Besuches in Antwerpen. Es befindet sich seitdem in den Florentiner Sammlungen. Im linken Vordergrund demonstrieren zwei Affen falsches Sehen – der eine, der eine Lampe vor sich herträgt (wie wir es eigentlich von Diogenes kennen, der damit am helllichten Tag einen Menschen zu suchen vorgab), erkennt genauso wenig wie sein Gefährte, der mit einer verkehrt herum gehaltenen Brille ein Gemälde studiert. Auf dieser Tafel sind unter Raupen und Vögeln zwei Mandragora-Wurzeln abgebildet, von denen eine nun eindeutig ein zusammengewachsenes Pärchen, Mann und Frau, zu sein scheint. Auch hier räumt eine Bildunterschrift alle Zweifel aus: »MANDRAGOR DEL NATREI«. Bei dieser vermutlich ersten Darstellung von Mandragorae auf seinen Gemälden geht es Kessel also vor allem um Augentäuschung, schlechtes Beobachten und die Unfähigkeit, das Gesehene richtig einzuordnen – genau die Eigenschaften, die dazu führten, an magische, angeblich ganz natürlich gewachsene Wurzeln zu glauben.

Diesen Aberglauben an die Mandragorae und ähnliche Geisterwesen präsentiert wenige Jahre später Kessel dann auf seiner Europa-Tafel als ein weiteres, unausrottbares Laster seiner Gegenwart. Der Maler unterstreicht diese Botschaft visuell noch dadurch, dass er direkt über dem Bild im Bild mit den Mandragorae eine aufgeschlagene Bibel positioniert und wiederum daneben zurückversetzt eine bronzene Herkules-Statuette.¹⁹⁸ Während sich vom paganen Götterglaube der Antike wenigstens eine Reihe von Tugendvorstellungen – für die Herkules als *exemplum virtutis par excellence* steht – mit dem Christentum zusammenbringen lassen, ist der seit der Antike im Untergrund

198 Wie bewusst die Anordnungen sind, zeigt sich an zwei Varianten der Europa-Tafel, auf denen Kessel ganz andere Akzente setzt, s. Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 122 und 122a.

wabernde Aberglaube an Mandragorae, Alraune, Hausgeister usw. vollkommen inakzeptabel. Gleichwohl treiben diese Verirrungen des Geistes eben immer noch ihr Unwesen, oder wie Praetorius bedauerte: Man wird sie »auch nicht leichtlich gantz und gar [...] außrotten können«.

Das lange Nachleben dieses Aberglaubens seit dem »alten Heydentum« wird für aufmerksame Betrachter*innen der *Vier Erdteile* aber noch an anderer Stelle ersichtlich. Die europäischen Mandragorae oder Alraunen als scheinbare Naturerzeugnisse, tatsächlich aber Kunstprodukte finden nämlich ihre nächste Entsprechung auf der Amerika-Tafel. Die Tubinambá markieren dort die anthropologische Anfangssituation des menschlichen Bilder-Machens. Sie haben offenbar Naturobjekte, in diesem Fall Muscheln, so zusammengesetzt, dass daraus wirkmächtige Gesichter und Masken entstehen. Andere Formen der bildlichen Nachahmung, so wird impliziert, kennen sie noch nicht. Die Muschelgesichter entsprechen hinsichtlich der kulturellen Stufe in etwa den Mandragorae – bei diesen erkennt man Bildformen in Objekten, die vermeintlich ganz von der Natur geschaffen wurden oder bei denen nur wenig durch menschliche Kunst nachgeholfen wurde; bei den Masken dagegen werden Objekte der Natur mit minimaler Kunst zu Gesamtbildern zusammengesetzt. Nicht nur die aus Muscheln zusammengesetzten Figürchen der europäischen Kunstkammern, die wohl zumindest teilweise auch als Hausgeister und Alraune verstanden wurden, verwendeten dabei exakt dieselbe Technik wie die von Kessel erfundenen ›Tupinambá-Masken‹. Kessel selbst hatte im Übrigen schon 1656 mit einer virtuos illusionistischen Bildtafel experimentiert (**Abb. 79**).¹⁹⁹ Diese suggeriert, auf einem schwarzen Untergrund seien solche aus Muscheln zusammengesetzte Masken,

199 Öl auf Kupfer, 56 × 40 cm, Fondation Custodia, Paris; s. Ertz/Nitze-Ertz 2012 (wie Anm. 180), Kat. 449.



Abb. 79 Jan van Kessel d. Ä.: Trompe-l'Œil mit Muscheln, 1656, Fondation Custodia, Paris

Blumen und Girlanden angebracht. Der Schwäbische Architekt Joseph Furttentbach hatte bereits 1627 und 1628 solche Muschelverzierungen zur Dekoration von künstlichen Grotten publiziert (Abb. 80).²⁰⁰ Anwendung fanden sie praktisch in ganz Europa. Und auch Filippo Bonannis schon zitiertes Buch zu den Muschel- und Schneckenhäusern wird dann mit solchen Masken enden, die nach einer beeindruckenden Reihe unterschiedlicher Naturbildungen den Übergang zur Kunst illustrieren sollen (Abb. 81).²⁰¹ Ging es bei diesen Beispielen darum,

200 Joseph Furttentbach: *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627, Taf. 18 und 19; ders.: *Architectura civilis*, Ulm 1628, Taf. 17–20.

201 Zit. nach Bonanni 1684 (wie Anm. 111), S. 171f. zu Abb. 407–[412]; dann etwa auch in Michael Rupert Besler: *Gazophylacium rerum naturalium*, Leiden 1733, nicht num. Taf. »*Quinque monostrosae PHYSIOGNOMIAE* ...«; zum Kontext Findeln 1990 und Róisín Watson: *Shells and Grottoes* in

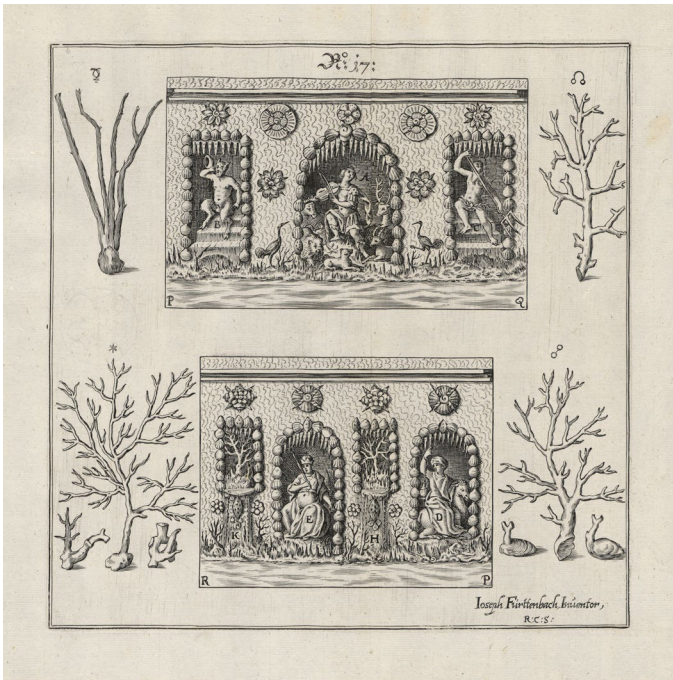


Abb. 80 Architekturen mit Muscheldekor, in: J. Furtenbach, *Architectura civilis*, Ulm, 1628, Taf. 17

Abb. 81 Muschelmaske, in: F. Bonanni: *Recreatio mentis et oculi ...*, Rom 1684



mit dem Übergang von Natur zur Kunst und mit dem Eindruck, Kunst erscheine als kunstlose Natur, zu spielen, so gewinnen die Motive in Kessels Amerika-Tafel auch eine geographische und anthropologische Dimension, die sie als Gegenstück der Mandragorae in Europa erscheinen lassen.

Zusammenfassend ist für Jan van Kessels *Vier Erdteile* und die dort visualisierte Entwicklungsvorstellung von Kultur und Kunst festzuhalten, dass Europa die historisch vorausgehenden und an anderen Orten der Welt noch vorzufindenden kulturellen Erscheinungen nicht einfach überwunden hat. Diese anderen Kulturstufen, ihre Wissen- und Glaubensinhalte, Fähigkeiten, aber auch Verhaltensweisen, Emotionen und Laster sind in Europa zumindest teilweise weiterhin präsent. Ein solches Denken kann das ›Fremde‹ und Vergangene daher auch nicht einfach nur als etwas absolut Anderes wahrnehmen, das aus einer überlegenen Position heraus problemlos negativ beurteilt werden könnte. Dieses ›Andere‹ berührt immer zugleich auch die eigene Vorgeschichte mit Auswirkungen bis in die Gegenwart. Für Kessel und den von ihm repräsentierten Ansatz verdichteten sich die Herausforderungen einer solchen relativierenden Sicht auf Geschichte und globale Geographie einmal mehr im Beispiel der Mandragora. Zugleich bedienten diese durch Natur und Kunst geformten Wurzeln das neue Interesse an einer Anthropologie des Bilder-Machens und schärften den wissenschaftlichen, Natur- wie Kunstgegenstände betreffenden, nun zumindest im Ansatz alle Zeiten und Kulturen umspannenden Blick.

Damit ist freilich nur eine von mehreren, plural nebeneinander existierenden, teils radikal differierenden Meinungen der Frühen Neuzeit über die Stellung Europas in der Welt benannt. Eberhard Werner Happel etwa verteidigte den viel geläufigeren

Early Modern Germany, in: Marisa A. Bass u. a.: *Conchophilia. Shells, Art, and Curiosity in Early Modern Europe*, Princeton / Oxford 2021, S. 127–153.

Eurozentrismus. So würden seine *Relationes curiosae* nicht zuletzt deshalb erscheinen, »damit der curieuse [Leser ...] durch die fürnehmste *Nationes* der gantzten Welt geführet / und unterrichtet werde / was für ein gewaltiger Unterschied zwischen den *Europeern* und anderen *Nationen* durch die Welt sey.«²⁰²



Kommen wir abschließend noch einmal zu unserer monströsen Rettich-Rübe in Menschengestalt zurück. Im Zuge der wachsenden Zweifel und Kritik an anthropomorphen Wurzeln insgesamt ereilte sie ihr vorläufiges Ende mit Beginn des 19. Jahrhunderts.

Zwar konnte im gleichen Jahr 1768, in dem Carl von Linné die zwölfte und letzte von ihm selbst besorgte Auflage seines wegweisenden Klassifikationssystems der Naturkunde, *Systema Naturae* (zuerst 1735), veröffentlichte, mit dem die »Monstren« der Natur durch die neue Einordnung diszipliniert wurden, Robinet als einer der letzten weiterhin uneingeschränkt über diese jubeln: »Ich für meinen Teil bewundere diese Irrtümer der Natur, wenn man sagen kann, dass sie manchmal irrt. Ihre Verirrungen sind für uns eine Wissensquelle. Man kann sagen, wenn man diese eigenartige Produktion betrachtet, dass die Natur versuchen sollte, ob die menschliche Form sich mit der pflanzlichen Substanz verbinden ließe und wie sie gemeinsam erscheinen.«²⁰³ Und sowohl in Kuriositätensammlungen für ein sensationsgieriges Publikum (**Abb. 82**)²⁰⁴ wie auch in den

202 Eberhard Werner Happel: Gröste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannte *Relationes curiosae*, Bd. 4/1, Hamburg 1688, S. 280; s. Schock 2011, v. a. S. 223–277.

203 Robinet 1768 (wie Anm. 29), S. 59.

204 Kirby's Wonderful and Eccentric Museum; Or, Magazine of Remarkable Characters, London 1803–1820, 6 Bde., hier Bd. 5, 1820, Taf. nach S. 148 und Text S. 194f.



Abb. 82 »A Turnip – A Raddish – A Parsnip«, in: Kirby's *Wonderful and Eccentric Museum*, Bd. 5, London 1820, Taf. nach S. 148

fantastisch-abgründigen Bilderwelten der Jahre um 1800 spielten die anthropomorphen Pflanzen weiterhin eine Rolle. So visualisierte der in England tätige Schweizer Johann Heinrich Füssli gleich zweimal eine Szene aus Ben Johnsons *Masque of Queens* (1609), bei der eine Hexe das Ausgraben einer (männlichen) Mandragora beschreibt: »I, Last Night, lay all alone / O'the Ground, to hear the *Mandrake* grone; / And pluckt him up, though he grew full low; / And, as I had done, the *Cock* did crow.« 1785 stellt Füssli die Hexe kniend über einem Grab dar, wie sie die (auf dem dunklen Gemälde nicht sichtbare, dafür aber auf der späteren Zeichnung und Radierung erahnbare) Wurzel freilegt. 1812 konzentrierte er sich dagegen auf den Moment des ›Wachsens‹ des (eher weiblich dargestellten) Wunder-Wesens, das die Hexe offenbar mit ihrer Milch genährt hat

oder nähren will. Beide Szenen publizierte Füssli 1812 gemeinsam als Radierungen, für die sich zudem die von den Gemälden leicht abweichenden, äußerst präzise ausgearbeiteten Vorzeichnungen erhalten haben (**Abb. 83, 84**).²⁰⁵ William Blake sollte dagegen 1793 ein Büchlein *For Children: The Gates of Paradise* drucken, dessen Titel Jahre später in *For the Sexes* (nun auf ein erwachsenes Publikum zielend) abgeändert wurde und das mehr oder weniger verständliche Sinnbilder zum Lebensweg, zum Verhältnis der Menschen untereinander und zum Ringen um Gut und Böse anbot. Die Folge der 17 Tafeln beginnt mit der Darstellung einer Frau, die unter einem Baum ein Kind aus der Erde zieht, das im späteren Kommentar Blakes explizit als »Mandrake« bezeichnet wird (**Abb. 85**).²⁰⁶

1814 aber – als die Mandragora auch aus dem Medizin-Schrank zu verschwinden begann – wird dann ein vernichtendes Urteil über die Beobachtungen in den *Miscellanea curiosa* und speziell über Sachs von Lewenheimbs Bericht zu unserer berühmt gewordenen Rübe gefällt. Die Menschengestalt gehe vor allem auf die Fantasie der Forscher zurück: »Manche der Abweichungen, die in den *Schriften der Kaiserl. Academie der Naturforscher* enthalten sind, erscheinen mehr als Witzspiele der Beobachter; denn die Natur verirrt sich nie, selbst nicht in ihren *Monstris*, so von der ursprünglichen Form, als es in

205 David Brown: Fuseli's Drawings for Ben Johnson's »Masque of Queenes«, and a Figure Study, Rediscovered in the Ashmolean Museum, in: Burlington Magazine 121/911 (1979), S. 110–113 und Martin Myrone: Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination, London 2006, S. 132 f. (Kat. 82, 83a–b).

206 »1. My eternal Man set in repose, | The Female from his darkness rose; | And she found me beneath a Tree | A Mandrake, and in her Veil hid me. | Serpent reasonings us entice, | Of Good and Evil, Virtue, Vice.« Laurence Binyon: The engraved designs of William Blake, London 1926, S. 41–48 [Nr. 18–36], hier Nr. 20; die Szene findet sich auch in The Notebook of William Blake, hg. v. David V. Erdman, Oxford 1973, N63.



Abb. 83 Johann Heinrich Füssli: Mandrake – A Charm, 1812, Ashmolean Museum, Oxford nach S. 148



Abb. 84 Johann Heinrich Füssli: The Witch and the Mandrake, 1812, Ashmolean Museum, Oxford nach S. 148



¹ I found him beneath a Tree
Publish'd 17 May 1793 by W Blake

Abb. 85 William Blake: "I found him beneath a tree", 1793 [und spätere Aufl.], Yale Center for British Art

der Bildung der *Rapa monstrosa anthropomorpha*, die Sachs [...] beschreibt, geschehen wäre.«²⁰⁷ Man würde denken, dass der Einsatz von so brachialen ›verbalen Herbiziden‹ das Thema Mandragora, Alraune und Wunder-Wurzeln nun doch in kürzester Zeit und ein für alle Mal ausrotten sollte. Und dass als Kollateralschaden auch alle anderen hier in diesem Buch diskutierten Wunderpflanzen und Themen in Mitleidenschaft gezogen wären: die Entstehung von Naturbildern und die Anfänge und Gründe für das menschliche Bilder-Machen, Glaube und Aberglaube im Zusammenhang mit Pflanzen, Beobachtung und Täuschung in der Wissenschaft, beim Sammeln und bei Devotionsobjekten, die Bildüberlieferung der Flora und schließlich ein historisches und globales Interesse, das sich mit der Mandragora verbindet.

Das Fort- und Wiederaufleben der Alraunen gerade im deutschsprachigen Bereich in den Jahrzehnten um 1900 stellt dazu keinen Widerspruch dar, sondern bestätigt letztlich nur das eigentliche, nämlich wissenschaftliche Ende 1814. Denn zum einen sollte sich die Vorstellung von der Wirkmacht der Wurzeln nun ausschließlich im Bereich des Volks(aber)glaubens bewegen. Zum anderen war die Zeit so obsessiv mit Geschlechterverhältnis und Sexualität beschäftigt, dass eben alle dafür jemals relevanten Themenfeldern und also auch das alte Mandragora-Aphrodisiakum noch einmal einen Auftritt hatten. Dazu passt, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts anthropomorphe Pflanzen massenhaft in

207 Georg F. Jäger: Über die Missbildung der Gewächse. Ein Beytrag zur Geschichte und Theorie der Missentwicklungen organischer Körper, Stuttgart 1814, S. 7. Vgl. allerdings auch noch Heinrich Schenck: Veränderungen und Gabelungen an Wurzeln, in: Festschrift zum siebenzigsten Geburtstage von Ernst Stahl = Flora oder Botanische Zeitung: welche Recensionen, Abhandlungen, Aufsätze, Neuigkeiten und Nachrichten, die Botanik betreffend, enthält, hg. v. der Königl. Botanischen Gesellschaft in Regensburg, N. F. 11/12 = 111/112 (1918), S. 503–525, hier S. 513.

die neuen ›niederer‹, populären Bilderwelten der unterhaltenen Buchillustration, der Karikatur, Werbung und schließlich im 20. Jahrhundert des Films Einzug hielten. Vor allem auch in der politischen Ikonographie dieser Medien wurden Pflanzen, Früchte und Gemüse zu einem neuen Leitmotiv (**Abb. 86**).²⁰⁸

Eine ähnliche Aufteilung in vermeintlich ganz getrennte Bereiche scheint nun auch für die Grenzüberschreitungen und Hybrid-schöpfungen unserer Gegenwart zu gelten: Gen-veränderte, ›optimierte‹ Pflanzen werden aus naheliegenden Gründen nicht unter der Kategorie ›Monster‹ geführt. Ihre möglichen Auswirkungen auf die Menschen müssen sich mit der Zeit erst noch zeigen. In der Kunst dagegen setzt die visuelle Faszination an Mischwesen, an Pflanzen-Menschen und Menschen-Pflanzen zu neuen Höhenflügen an. Dies geschieht in ganz unterschiedlichen Materialien und Ausdrucksformen: neben den Werken von Precious Okoyomon wäre etwa an Sarah Lucas, Klara Kristalova, Cecilia Paredes, Estelle Chrétien, Kim Simonsson, Miron Schmückle, Winnie Truong oder im Bereich des Digitalen und der KI an Hito Steyerls *Power Plants Installation* (2019) zu denken (**Abb. 87**). Lange vor dem Anthropozän, ja noch vor der industriellen Revolution hatte Jean-Baptiste-René Robinet gefragt: »ob die menschliche Form sich mit der pflanzlichen Substanz verbinden ließe und wie sie gemeinsam erscheinen«. Mit dieser Formulierung wäre heute – sofern das »gemeinsam« ernst genommen und nicht alles weiterhin ausschließlich ›anthropomorph‹, vom Menschen aus und auf den

208 S. für den berühmtesten Fall – den Bürgerkönig Louis-Philippe als ›Birne‹– und seine Folgen etwa Fabrice Erre: *La règne de la poire. Caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel 2011. Vgl. etwa auch Wilhelm Busch: *Schnurrdburr oder die Bienen*, München 1869, Buch 9 zu einem getrockneten Blumen-Liebespärrchen. Bezeichnenderweise setzt wenig später auch die wissenschaftliche Aufarbeitung von Pflanzen-Mythen ein, s. etwa Angelo De Gubernatis: *La Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, 2 Bde., Paris 1878–1882.



Abb. 86 Amédée Varin: »Carotte Parlementaire. Trois heures sans cracher«, in: *L'Empire des Légumes. Mémoires de Cucurbitus 1^{er}*, recueillis et mis en ordre par MM. Eugène Nus et Antony Méray, Paris [1851], Taf. nach S. 126



Abb. 87 Hito Steyerl: *Power Plants*, Installation, 2019

Menschen hin gesehen und gedacht wird – ein hoffnungsvolles
Zukunftsprogramm für ein wirklich ökologisches Verhältnis der
Menschen zur Natur zu überschreiben. Auch hierfür könnte die
Mandragora das Sinn- und Leitbild sein.

