

HYBRIDS I



Mandragora Pflanzen als Künstler

Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens
in der Frühen Neuzeit

ULRICH PFISTERER

Mandragora
Pflanzen als Künstler

HYBRIDS 1

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer

Mandragora Pflanzen als Künstler

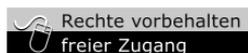
Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens
in der Frühen Neuzeit

ULRICH PFISTERER

Ulrich Pfisterer  <https://orcid.org/0000-0002-4090-6275>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Rechte vorbehalten
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1369-1](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1369-1)

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1369>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst

Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Ulrich Pfisterer

Umschlagabbildung: Miscellanea curiosa 1 (1670), Taf. zu S. 139–144

ISSN 2943-6451

eISSN 2943-646X

ISBN 978-3-98501-253-4 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-252-7 (PDF)

Inhalt

Grenzüberschreitung

6

Überlieferung

45

Zufall?

93

Täuschung

133

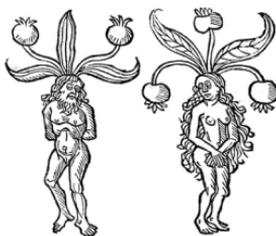
Bild-Historio-Anthropologie

149

Quellenanhang 207, Literatur 223,
Abbildungsnachweis 229, Dank 231

»Bildeten, so lautete seine Frage, diese Phantasmagorien die Formen des Vegetativen *vor*, oder bildeten sie sie *nach*? Keines von beidem, erwiderte er wohl sich selbst; es waren Parallelbildungen. Die schöpferisch träumende Natur träumte hier und dort dasselbe, und durfte von Nachahmung die Rede sein, so gewiß nur von wechselseitiger.«

Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Berlin /Frankfurt a. M. 1947, S. 29.



Grenzüberschreitung

Am Beispiel einer »monströsen Rübe in Menschengestalt« – »rapa monstrosa anthropomorpha« – wurde 1670 wissenschaftlich diskutiert, was auch heute noch gilt: Pflanzen produzieren Bilder (**Abb. 1**). Während jedoch in der Frühen Neuzeit alle bildhaften Erscheinungsformen und bilderzeugenden Kräfte der Natur von größtem Interesse waren (und selbst auf einer ganz praktischen Ebene aus Pflanzen Malfarben gewonnen wurden), geht es in der Gegenwart zumeist nur noch um die halluzinogene Wirkung der Flora. Cannabis, *magic mushrooms* und diverse Nachtschattengewächse sollen – gegessen, geraucht oder als Tee zubereitet – Rauschzustände mit intensiven Farb- und Bildwahrnehmungen hervorrufen, Fantasiewelten zwischen Paradies und Hölle.¹ Selbst die modernen Anhänger*innen von Hexerei und Magie dürften Pflanzen vor allem als psychedelisch-medizinisches Hilfsmittel schätzen. Bei aller Achtung für das Vegetabile werden Gewächse kaum noch als menschenähnlich agierende oder gar verehrungswürdige Wesenheiten verstanden: Geister, dämonische Mächte und Gottheiten in Pflanzengestalt – zumal in anthropomorpher Form – sind in den westlichen Kulturen selten geworden.

1 Symptomatisch dafür das Erfolgsbuch von Michael Pollain: *This Is Your Mind on Plants*, London 2021.



Abb. 1 Anthropomorphe Rübe, in: Ph. J. Sachs von Lewenheim: *Observatio XLVIII Rapa Monstrosa Anthropomorpha*, in: *Miscellanea curiosa* 1 (1670), Taf. zu S. 139–144

Möglicherweise ändert sich dies aber gerade als Reaktion auf die befürchtete (oder reale) Apokalyptik der Natur im Anthropozän und im Kontext von Diskussionen über *non-human agency* und Posthumanismus. So wird in Wissenschaft, Literatur und Kunst intensiv darüber nachgedacht, wie der vermeintliche Gegensatz von Kultur und Natur, das Verhältnis von Mensch zu Fauna und Flora, anders zu denken und die über Jahrhunderte eingeübten Abgrenzungen und Kategorisierungen zu revidieren sind.² Aus dem Bereich der Kunst sei dafür nur an drei aktuelle Beispiele in Deutschland erinnert: Die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe zeigte 2021 die Ausstellung *Inventing Nature – Pflanzen in der Kunst*. Sektionen zu »Pflanzen-Form-Sprachen«, »Der forschende Blick«, »Vegetation und Lebensraum« oder auch »Endliche Ressourcen« stellten künstlerische Auseinandersetzungen und Positionen der westlichen Moderne und Gegenwart zum Umgang mit der Pflanzenwelt vor. Teils wurde auch eine historische Perspektive verfolgt. Überlegungen zu »Zwitterwesen aus Pflanze und Mensch«, »Mischwesen« und »Hybridformen« spielten freilich höchstens eine Nebenrolle.³

Dagegen erheben die Arbeiten von Tina Schwichtenberg die Pflanzen selbst zu Künstlern. Schwichtenberg umwickelt angeblich seit 1997 Baumstämme mit weißen Stoffen, damit die Rinden über Jahre hinweg Abdrücke erzeugen. Die Ergebnisse, teils durch Natur, teils durch Zufall entstandene Strukturen,

2 Verwiesen sei nur auf Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 2008 [zuerst frz. 1994] und Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin 2011 [zuerst frz. 2005]; kritisch etwa bereits Mark P. Jones: *Posthuman Agency. Between Theoretical Traditions*, in: *Sociological Theory* 14 (1996), S. 290–309; dagegen John Charles Ryan: *Posthuman Plants. Rethinking the Vegetal through Culture, Art, and Poetry*, Champaign 2015.

3 Kirsten C. Voigt / Leonie Beiersdorf (Hgg.): *Inventing Nature. Pflanzen in der Kunst*, Karlsruhe / Köln 2021, etwa S. 40, 44 und 47.

waren etwa 2023 in Kiel unter dem Titel *Cutis Arborum*, also »Haut der Bäume«, zu sehen.⁴

Nochmals anders operierte die Installation *Earthseed* von Precious Okoyomon im MMK – Museum Moderne Kunst Frankfurt am Main 2020. Es geht auch hier nicht in erster Linie um anthropomorphe Flora, sondern um eine umfassendere Analogisierung von Pflanze und Mensch: Okoyomon, queere nigerianisch-US-amerikanische Künstler:in, Dichter:in und Köch:in, ließ den Ausstellungsraum von der hochgradig invasiven japanischen Kletterpflanze Kudzu überwuchern.⁵ Diese vegetative Vereinnahmung betraf auch sechs Figuren aus schwarzer Wolle, Draht, Dreck und buntem Faden, die dort aufgestellt und als Engel des Lichts, der Leere, des Todes, der Sonne, der Erde und der Träume ausgewiesen waren (**Abb. 2**). Die Grundidee der Installation bezieht sich auf die Geschichte der Pflanze Kudzu. Diese war 1876 in die Vereinigten Staaten eingeführt worden, um die von der Plantagenwirtschaft ausgelaugten Böden zu stabilisieren und zu regenerieren. Ihre explosionsartige Ausbreitung wurde allerdings umgehend zum Problem. Der Verweis auf die Plantagen mit ihren schwarzen (lange Zeit Sklaven-) Arbeiter*innen und auf die aggressive Dynamik der Pflanze sollte so zentrale Herausforderungen der Gegenwart wie Migration, Rasse, Ausbeutung und Überlebenskampf thematisieren. Visuell allerdings erzeugten in der Installation vor allem die rudimentären Engelsfiguren mit ihrem Pflanzenbewuchs eine unheimliche

4 NDR-Kultur-Feature: »Cutis Arborum«: Tina Schwichtenberg lässt Bäume malen, vom 12.3. 2024 zu einer Ausstellung in der Hans Kock Stiftung Gut Seekamp vom 9.3.-14.3.2024.

5 Susanne Pfeffer (Hg.): Precious Okoyomon. *Earthseed*, Frankfurt a. M. 2020, https://cms.mmk.art/site/assets/files/5224/mmk_booklet_earthseed_de-1.pdf [zuletzt abgerufen 29.02.2024]. – Zur Tradition politischer Pflanzen-Ikonographie etwa Martin Warnke: *Politische Landschaft*, München 1992.



Abb. 2 Precious Okoyomon: Earthseed, 2020, Installation mit »Engelsfiguren«, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M.

Faszination. Deren numinos-magische Aura wurde durch den Titel *Earthseed* noch gesteigert, der Romanen von Octavia E. Butler entlehnt ist und dort eine fiktive Religion bezeichnet. Auf der Biennale in Venedig 2022 war dann eine ähnliche, nun auch Zuckerrohr einbeziehende Installation von Okoyomon zu sehen, diesmal unter dem apokalyptischen Titel *The Milk of Dreams, To See the Earth before the End of the World*, der sich auf ein Gedicht von Ed Roberson bezieht.⁶ Es zeichnet sich jedenfalls ab: Aktionsfähigkeit von Pflanzen und Verehrung der Natur, Pflanzenähnlichkeit des Menschen und Menschenähnlichkeit der Pflanzen werden wieder zentrale Themen der Kunst.

Und wenn auf ganz anderer Ebene kommerzielle Kino-Erfolge, in denen neuerdings vermehrt verlebendigt-anthropomorphe Pflanzen vorkommen, ebenfalls als Indiz für ein verändertes Verständnis und für die Suche nach einem anderen Umgang mit Pflanzen gelten dürfen, dann wäre an Produktionen wie *Harry Potter* (2001 ff.),⁷ *Pans Labyrinth* (2006), *Avatar* (2009 ff.), *Guardians of the Galaxy* (2014 ff.) oder *Little Joe – Glück ist ein Geschäft* (2019) zu erinnern. Ein Erfolgsrezept der Filme ist dabei, neue Ideen und mediale Visualisierungsmöglichkeiten mit teils lang etablierten Vorstellungstraditionen von helfenden wie von Horror-Pflanzen zu verbinden. Dagegen hat die Forderung, im realen Leben »Pflanzen als Personen« – d. h. tatsächlich als »personenartige Akteure« – zu verstehen und in ethische Überlegungen mit einzubeziehen, wie sie 2011 Matthew Hall formulierte, oder der wenig spätere, provokative Appell der künstlerischen Leiterin der *documenta 13*, Carolyn Christov-Bakargiev,

6 <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/precious-okoyomon> [zuletzt abgerufen 29.02.2024].

7 Zur Textvorlage Keridiana W. Chez: *The Mandrake's Lethal Cry. Homuncular Plants in J. K. Rowling's Harry Potter and the Chamber of Secrets*, in: Dawn Keetly / Angela Tenga (Hgg.): *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*, London 2016, S. 73–89.

über ein Wahlrecht für Bienen und Erdbeeren nachzudenken, in den jeweiligen (westlich geprägten) Diskussionszusammenhängen eine neue Qualität und überschreitet die bisherigen Grenzen.⁸



Im Europa der Frühen Neuzeit war das Verständnis einer ›bildmächtigen‹ Flora – von Pflanzen, die anscheinend zoomorphe, anthropomorphe oder an unbelebte Gegenstände erinnernde Formen produzieren – grundlegend anders. Weder ging es ausschließlich um eine psychoaktive Wirkung noch um philosophisch-ethische Fragen des menschlichen Umgangs mit und der Einbindung in die Natur, selbst wenn damals anthropomorphe Gewächse in heute kaum mehr vorstellbarer Weise tatsächlich als ›personenartige Akteure‹ wahrgenommen wurden. Wissenschaft, Medizin und Magie der Frühen Neuzeit interessierten sich für Pflanzen als Künstler und für die von Pflanzen produzierten ›Bildwerke‹, weil ihnen diese bildproduzierende Flora einen privilegierten Einblick und ein umfassendes Verständnis der in der Natur wirkenden Kräfte, Faktoren und Botschaften zu eröffnen schien. Hingen nach frühneuzeitlicher Auffassung doch nicht nur Äußeres und Inneres unmittelbar und aufs Engste zusammen, sondern (scheinbar) vergleichbare Formen ganz

8 Matthew Hall: *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, New York 2011; Carolyn Christov-Bakargiev äußerte sich in einem Interview der *Süddeutschen Zeitung* am 8. Juni 2012 [zuletzt abgerufen 29.02.2024]; dann etwa Michael Marder: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013; Stefano Mancuso/Alessandra Viola: *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence*, Washington 2015; zur Tradition etwa T.S. Miller: *Lives of the Monster Plants. The Revenge of the Vegetable in the Age of Animal Studies*, in: *The Journal of the Fantastic in the Arts* 23 (2012), S. 460–479.

unterschiedlicher Dinge und Wesen signalisierten tatsächliche Verbindungen: Bereits an der Gestalt ließen sich nach diesem Verständnis die Eigenschaften, Wirkzusammenhänge und Einflusskräfte eines Objektes oder Wesens ablesen und bestimmen. Im großen Kontext der frühneuzeitlichen Naturstudien und Sammlungen von *naturalia* und *artificialia* zogen daher gerade anthropomorph gewachsene Wurzeln, Blüten, Baumstämme oder aus Natur-Komponenten zusammengesetzte menschenähnliche Wesen die Aufmerksamkeit auf sich. Sie dienten als herausragende Anschauungsobjekte und Beweise für die Ordnungen und Kräfte der Natur, für die Absichten des Schöpfergottes oder des Teufels, sie versprachen Aufschluss über die Natur des Menschen und sie forderten zugleich in besonderem Maße menschliches Wissen und Kunst heraus.

Zu diesen Wunderprodukten der Natur zählte vor allem auch die angeblich gefährlichste und wirkmächtigste Pflanze überhaupt: die Mandragora oder Alraune. Dieses Gewächs, seine Kräfte und Besonderheiten wurden nicht nur bereits in der Antike – etwa von den Ägyptern, in der Bibel, von griechischen und römischen Autoren – beschrieben. Es kommt prominent auch in arabischen, persischen, türkischen oder chinesischen Schriften vor. Dabei ist heute nicht immer ganz exakt zu bestimmen, welche Pflanzenart gemeint war, wo und wann genau spezifische Elemente der Legende entstanden sind und wie sich die Überlieferungen und Texte möglicherweise gegenseitig beeinflusst haben. Diese Fragen wurden intensiv aus verschiedenen disziplinären Forschungsperspektiven untersucht.⁹

⁹ S. etwa Schlosser 1912; Starck 1917; Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bde., Berlin/Leipzig 1927–1942, hier Bd. 7, 1935/36, Sp. 1237–1254; Rahner 1945; Hävernick 1965; Izzi 1987; Roland 1990–91; Hambel 2004; Müller-Ebeling/Rätsch 2004; Van Arsdall/Klug/Blanz 2009; Menapace 2022; Yamanaka/Draelants 2022.

Hier soll im Weiteren nur darauf genauer eingegangen werden, was für das Verständnis der Frühen Neuzeit in Europa und für die Frage nach Pflanzen als Künstlern von Relevanz ist. Selbst mit dieser Einschränkung sind nicht nur chronologische Veränderungen und verschiedene, unterschiedlich akzentuierende Diskussionszusammenhänge (Naturphilosophie, Arzneikunde, Magie, literarische Verarbeitungen usw.) erkennbar, sondern auch geographische Unterschiede: So scheint etwa der deutsch- und niederländischsprachige Bereich ein besonderes Interesse an anthropomorphen Wurzeln entwickelt zu haben, teils vermutlich dem simplen Faktum geschuldet, dass die echte, im Mittelmeerraum heimische Mandragora-Pflanze in diesen nördlichen Breiten gar nicht natürlich vorkommt und so offenbar der Fantasie und Legendenbildung noch mehr Vorschub geleistet, andererseits Fälschungen und Substitute begünstigt wurden.

Vielfach beschrieben wurde jedenfalls, wie schwierig es ist, diese Pflanze, die nachts leuchten, sich aber auch vor Menschen verstecken und fliehen kann, überhaupt dingfest zu machen. Gelingt es dennoch, um sie einen Kreis mit einem Metallgegenstand (oder aus Urin) zu ziehen, tötet sie – sollte sie einfach und ohne Vorkehrungen aus der Erde herausgezogen werden – alle Umstehenden entweder durch die schiere freigesetzte Kraft oder aber durch schrilles Geschrei. Daher wurde schon in der Antike geraten, die Wurzel an einen Hund zu binden und diesen die letztlich tödliche Ernte erledigen zu lassen. Je präziser die Wurzeln der Mandragora dabei als männliches oder weibliches Wesen geformt waren, desto begehrenswerter und potenter erschienen sie. Diese Mandragorae oder – im Deutschen – Alraune sorgten für Wohlstand, Liebesglück, sagten die Zukunft voraus, ließen sich mit gegenteiliger Intention als Schadenszauber-Figürchen verwenden, konnten sich aber auch gegen ihre Besitzer selbst wenden, falls diese sie nicht richtig behandelten. Jenseits von Aberglaube und Magie waren die Wunder-Wurzeln der Stolz

jedes Sammlers und Herausforderung aller wissenschaftlichen Beschäftigung, zugleich freilich vielfach Anlass für Täuschung und Betrug. Zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert war die Rezeptionsgeschichte der Mandragora ungebrochen, bis um 1900 blieb sie in Aberglaube und populärer Imagination sehr präsent. Vor allem wohl ihre Erwähnung im zweiten Harry-Potter-Band hat jüngst entscheidend dazu beigetragen, sie im allgemeinen Bewusstsein wieder aus der Versenkung hervorzuholen.

Überraschend bleibt aus heutiger Perspektive der Umstand, dass doch sehr wahrscheinlich nie jemand beim Herausziehen einer Mandragora wirklich gestorben ist, dass nie ein Alraun jemandem die Zukunft ins Ohr ›geraunt‹ hat und dass sich etwa auch die wundersame Geldvermehrung, indem man eine Münze zu der Wurzel legt, die diese dann über Nacht verdoppeln soll, in Grenzen gehalten haben dürfte. Dabei waren diese Einwände von den Kritikern des Mandragora-Aberglaubens – allen voran Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen – schon im späteren 17. Jahrhundert genau so formuliert worden: »rühnen heisset einem heimlich was ins Ohr reden oder murmeln etc. das thut ja das Allrünigen [=der Alraun / die Alraune] nicht [...] / sondern es ist ein Bildnus das in einem Kästlein still ohne reden ligt.«¹⁰ Tatsächlich nachvollziehbar waren der irritierende Duft und angenehme Geschmack der (benommen-müde machenden) Früchte. Eine psychedelische – einschläfernde, schmerzstillende, betäubende oder bei zu hoher Dosierung vergiftende – Wirkung stellte sich insbesondere nach dem Verzehr der Wurzeln oder des daraus gewonnenen Saftes der Mandragora ein. Berichtet wird auch von einem aphrodisierenden

10 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Galgen-Männlin, in: ders.: Werke II, hg. v. Dieter Breuer, Frankfurt a. M. 1997, S. 735–776, hier S. 743; allerdings ist diese Passage wortwörtlich abgeschrieben von Johannes Praetorius: Der abentheuerliche Glücks-Topf, o.O. 1669, S. 526.

Effekt.¹¹ Allein mit dem gesamten überlieferten Spektrum an Wunderwirkungen hat dies nur ansatzweise zu tun, zumal die allermeisten anthropomorph geformten Wurzeln, die in der Frühen Neuzeit in Umlauf waren, gar nicht von einer im botanischen Sinne echten Mandragora stammten, sondern von Allermannsharnisch, Bryonia und anderen Pflanzen mit wuchernden, Fantasie anregenden (Rüben-)Formen.



Dieses Buch fragt nach der Relevanz ›bildmächtiger‹ Pflanzen für das Verständnis von Kunst und Kunstgeschichte in der Frühen Neuzeit. Es will zeigen, dass an Menschen, Tiere oder andere Gegenstände erinnernde Gewächse nicht nur als Zufallsprodukte gelten konnten, sondern als Resultat einer künstlerisch agierenden Natur oder aber einer göttlichen (bzw. dämonischen) Intervention. Diese frühneuzeitlichen Überlegungen zur bildschaffenden Kraft der Natur über alle Zeiten und Kulturen hinweg und insbesondere zu Pflanzen als Künstlern trugen entscheidend zur Formierung einer Bildanthropologie und Geschichte der frühen Bildproduktion bei. Die Auseinandersetzung mit den Naturbildern half, die spezifischen Kriterien des menschlichen Bilder-Machens und der menschlichen Bild-Wahrnehmung schärfer zu fassen. Gerade die oft diskutierte Einsicht, dass die begehrten anthropomorphen Pflanzen(teile) und die Mandragora-Wurzeln häufig wenn nicht ganz gefälscht, so doch zumindest teilweise künstlich nachbearbeitet waren, sorgte dafür, dass zwischen der Kunst der Natur und der Kunst der Menschen zunehmend genauer unterschieden und zugleich

11 Richard A. Miller: *The Magical and Ritual Use of Aphrodisiacs*, New York 1985, S. 68–70; Dorit Wittlin: *Mandragora. Eine Arzneipflanze in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, Diss. Basel, Dietikon 1999.

über die menschliche Wahrnehmungsweise von Natur und Kunst nachgedacht wurde. Dabei verlangten die Mandragora-Figürchen nicht zwingend eine Entweder-Oder-Zuordnung, sie konnten vielmehr zu beiden Kategorien gehören. Sie markieren den Übergang von ›normaler‹ Pflanze zu Geisterwesen, von Natur zu Kunst und umgekehrt. Diese quasi auf Dauer gestellte fluide Grenzüberschreitung interpretierten zumindest einige frühneuzeitliche Autoren und Künstler als die entscheidende Entstehungssituation der Bildkünste überhaupt.¹²

Die überwältigende Erfolgsgeschichte der Mandragora und ihrer Verwandten beruht also weniger auf realen Objekten oder Beobachtungen denn ihrerseits auf wuchernden Vorstellungsbildern und Mythen, auf überlieferten und immer wieder reaktualisierten Texten und Darstellungen. Alles schien die Grundannahme zu bestätigen: Pflanzen können Bilder produzieren, die Natur agiert als Künstlerin. Um diese Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit, die bislang kunsthistorisch nicht umfassend untersucht ist, geht es im Folgenden ausgehend vom Schlüsselbeispiel der 1670 publizierten, in der Folge europaweit berühmten ›Rüben-Mandragora‹.¹³



12 Vgl. zu anderen Anfangsnarrativen Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

13 Zu anderen Aspekten einer umfassenden Naturgeschichte der Bilder wie Wolkenbildern, Bildern in Steinen, menschlichen und tierischen ›Monstern‹, Figuren in Grotten, Naturabgüssen oder auch dem Eindruck von ›Lebendigkeit‹ liegen freilich hervorragende Arbeiten vor, etwa Baltrušaitis 1984 [zuerst frz. 1957]; Damisch 1972; Daston/Park 1998; Morel 1998; Felfe 2015; Saß 2016; Fehrenbach 2021. – Zur Forschungsgeschichte auch Claudia Blümle: *Natura Pictrix. Zur Wiederentdeckung der Steinbilder durch Jurgis Baltrušaitis und Roger Caillois*, in: Nádía Schneider (Hg.): *Markus Müller. Nutzen und Nachteil*, Zürich 2006, S. 25–32.

Die »monströse Rübe in Menschengestalt« wurde 1670 im ersten Band der zukünftig wichtigsten naturwissenschaftlich-medizinischen Zeitschrift des deutschsprachigen Raums, den *Miscellanea curiosa sive Ephemeridum medico-physicarum*, einem Fach-Publikum in Text und Bild (nämlich als ganzseitiger Kupferstich) vorgestellt (**Abb. 1**). Das Jahrbuch war als Veröffentlichungsorgan der *Academia Naturae Curiosorum* gedacht, einer 1652 von vier Ärzten der Freien Reichsstadt Schweinfurt gegründeten Akademie, die zur »Erhellung der Heilkunst« die »innersten Eingeweide [der Natur] aufs wissbegierigste erforschen« sollte.¹⁴ Diese Gelehrten-Vereinigung wurde 1677/78 von Kaiser Leopold I. zur »Akademie des Heiligen Römischen Reiches« erhoben und existiert bis heute als Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina. Herausgeber der ersten beiden Bände der *Miscellanea curiosa* war der Breslauer Arzt Philipp Jakob Sachs von Lewenheim (1627–1672).¹⁵ Niemand anderes als Sachs von Lewenheim selbst diskutiert als »48. Beobachtung« (*Observatio*) von Band I die »rapa monstrosa anthropomorpha« im Zusammenhang mit anderen von der Natur erzeugten Bildern. Dabei wurden alle »bildförmigen« Pflanzenwurzeln – aus botanischer Sicht überraschend – mehr oder weniger unter der Kategorie »Mandragora« zusammengefasst. Dem vergleichsweise langen, knapp sechs Seiten umfassenden, auf Latein verfassten Beitrag ist zudem ein (teurer) Kupferstich mit der deutschen Bildunterschrift beigegeben: »A[nn]o 1628 is dese[n] Radys der Heyden in den Garden gewassen« – also im Jahr 1628 sei dieser »heidnische«, will sagen: von den abergläubischen Vorfahren verehrte und dem alten Aberglauben dienende Rettich im Garten

14 Müller 2002; Schott 2019.

15 Zur Vita s. *Salve Academicum vel judicia et elogia super recens adornata Academia Naturae Curiosorum*, Leipzig 1662, fol. C^v–C2^r; Müller 2002, S. 125–137.

gewachsen.¹⁶ Wer den nicht signierten Kupferstich verfertigte, lässt sich nicht mehr ermitteln.

Welche Bedeutung gerade das Thema der ›Naturbilder‹ für die neue Akademie und die Gelehrten der Zeit insgesamt hatte, lässt sich allein schon daran ablesen, dass unter den 160 Beiträgen des ersten Bandes noch zwei weitere wundersam anthropomorph geformte Wurzeln besprechen (zu einem liefert Sachs von Lewenheimb sogar noch einen ausführlichen, ebenfalls bebilderten Nachtrag) und nochmals zwei *Observationes* andere durch die Natur erzeugte Bilder vorstellen. Dabei zeichnen sich insbesondere die Texte von Sachs von Lewenheimb durch ihr Bemühen aus, nicht bei kuriosen Einzelfällen stehen zu bleiben. Vielmehr liefern sie eine Zusammenstellung dokumentierter Beispiele für ›Naturbilder‹ von der Antike bis in die Gegenwart. Deutlich werden dabei aber auch die Herausforderungen für die damalige Wissenschaft, diese besonderen Formbildungen zu erklären. Sachs von Lewenheimb kommt über die vage Feststellung nicht hinaus, die Natur könne eben ihren inneren Drang, vor allem ihre perfektste Formschöpfung, nämlich den Menschen, überall zu realisieren, kaum bändigen. Daher erschaffe sie Menschen und andere Dinge auch als Abbildungen in ›niedrigeren‹ Materialien und Wesensformen:

»Niemals ist die Natur, die stets nach Vervollkommung strebt, müßig; sie versucht – oft mit einem groben, oft mit einem kaum nachzuahmenden [feinen] Pinsel, manchmal kunstfertig mit Meißel und Töpferscheibe [d. h. sowohl zwei- als auch dreidimensional] – die Gestalt des Menschen nachzumachen, des vollkommensten Geschöpfes, oder zumindest andere natürliche Dinge abzubilden. Die Natur, sagt

16 Philipp Jakob Sachs von Lewenheimb: *Observatio XLVIII. Rapa monstruosa anthropomorpha*, in: *Miscellanea curiosa sive Epheremidum medicophysica* 1 (1670), S. 139–144.

Athanasius Kircher (im 3. *Dialog des Iter exstaticum II, qui et Mundi Subterranei Prodomus dicitur* [1657], Kap. 1, S. 141) meißelt ins Innere von Achatsteinen, Marmoren und anderen in den Tiefen der Erde verborgenen Steinen sowohl menschliche Figuren als auch die Form anderer Tiere und Pflanzen [...]. Was freilich die Natur in Steinen versucht, das lässt sich auch nicht selten im Reich des Vegetabilen beobachten, dass sie nämlich Pflanzen vorführt, die sowohl mit einer ganzen menschlichen Figur als auch mit menschlichen Körperteilen wetteifern. Ein anschauliches Beispiel dafür gibt die hier abgebildete monströse Rübe. Das Urbild war vor doch schon einigen Jahren auf Geheiß eines Adligen, in dessen Garten es gewachsen war, in Farben gemalt überliefert worden. Der großzügige Graf Hermann, Graf in Gleichen und Hazfeld, Regent in Trachenberg und Prausniz, Herr in Blanckenhain, Crottof, Cranichfeld usw. hat gnädig mir die einzigartige Gunst erwiesen, dass ich diese vom Urbild abzeichnen lassen durfte. Es wuchs diese Rübe in einem Garten der Ortschaft Weiden im Jahr 1628. Diese Ortschaft ist zweitausend Schritte von Jülich entfernt, auf dem Weg nach Bonn, dem Sitz des Kurfürsten von Köln. Das Kraut bzw. die oberen herauswachsenden Blätter erscheinen in Gestalt von sich in die Höhe aufrichtenden Locken. Die Natur, hat im oberen Teil der Rübe sozusagen Augen, Nase und Lippen geformt. Die übrige Knolle der Rübe stellt den Körper dar, die von hier ausgehenden und in sich verschlungenen Wurzeln die Arme und Beine – ein wunderbares Spiel der Natur, ohne dass irgendeine [menschliche] Kunst daran beteiligt gewesen wäre [...] –, so dass die ganze Rübe den Anblick einer nackten sitzenden Frau mit verschlungenen Armen und Beinen bietet.

Eine ähnliche natürliche Mandragora-Wurzel beschreibt Francesco Imperato (in den auf Italienisch verfassten *Gesprächen über die Natur*, Neapel 1628, disc. XIV, S. 76), die er in der Sammlung seines berühmten Vaters untersucht hat. Diese Wurzel zeigte zwei Arme mit allen Körpergliedern in richtiger Proportion unterteilt und von zahlreichen kleinen und langen Würzelchen umgeben, die einer menschlichen Gestalt sehr nahe kam, weshalb eine Mandragora auch *andropomorphos* genannt wird. [...]»¹⁷

Festzuhalten ist, dass Sachs von Lewenheim diese aufsehen-erregende Monster-Rübe in nackter weiblicher Gestalt nie mit eigenen Augen gesehen hatte. 1628 gefunden, war das seltsame Stück gut 40 Jahre später längst verfault. Von Versuchen, es zu konservieren, wird nichts berichtet. Vielmehr war die Wurzel auf einem Gemälde für die Nachwelt festgehalten worden, vermutlich in Originalgröße, wie wir es auch von anderen Wunderdingen und Kuriositäten aus dieser Zeit kennen (Sachs von Lewenheim gibt dagegen keine Größenangabe).¹⁸ Auf diesem heute verschollenen Gemälde dürfte sich auch bereits die deutsche, dokumentierende Inschrift befunden haben, die dann auf dem Kupferstich mit übernommen wurde (in einer

17 Der gesamte lateinische Originaltext hier im Anhang, S. 207–214.

18 Weitere Beispiele für die Bild-Dokumentation ›monströser Rüben‹ liefern Georgius Wolfgangius Wedelius: *De Raphano monstroso*, in: *Miscellanea curiosa* 6/7 (1675/76) [1677], S. 1 (Obs. 1), der eine handförmige Rübe bespricht und abbildet, die 1558 in Harlem gefunden, aber erst 1642 als Gemälde von Jacob Pinoy umgesetzt wurde; und eine zoomorphe Rübe, die zwar »in Natura und Zeichnung« studiert, in diesem Fall aber nicht im Stich überliefert wurde, s. Christian von Hellwich: *Von einer monströsen Rübe*, in: *Sammlung von Natur- und Medicin- wie auch hierzu gehörigen Kunst- und Literatur-Geschichten so sich von 1717–26 in Schlesien und anderen Orten begeben ... und als Versuch ans Licht gestellet* 14 (1720) [1722], S. 532–535.

ansonsten durchgehend in Latein verfassten Publikation). Durch die dadurch zustande gekommene, doppelte Benennung als »Radys« und »rapa« muss unglücklicherweise offenbleiben, ob es sich bei dem Gewächs tatsächlich um einen Rettich gehandelt hat oder nicht doch um einen Rübsen – ob also um ein Gewächs aus der Gattung Rettich oder aus der Gattung Kohl.¹⁹

Zumindest eine Ahnung, wie diese heute verschollene Malerei ausgesehen haben dürfte, kann jedoch ein etwas späteres Gemälde des Willem Fredriksz. van Royen (ca. 1645–1723) liefern (**Abb. 3**). Es stellt wohl ebenfalls in Originalgröße eine »männliche« Karotte dar, die unter ihrem gelben Gewand am »Hals-Ansatz« zudem noch mit einem weißen Unterhemd bekleidet zu sein scheint. Auf der Rückseite ist vermerkt: »Diese Rübe ist am 18te July 1699 / auff dem Markt in Berlin ver- / kauffet worden und in einem / garten vorm St Jürgen Thore gewachsen / van Roye«. ²⁰ Möglicherweise spielte bei dieser Karotte auch eine Rolle, dass vor dem St. Jürgen- bzw. St. Georgen-Tor in Berlin ein Galgen stand – aber dazu später mehr.

Die Großzügigkeit von Graf Hermann, in dessen Besitz sich das Gemälde der »monströsen Rübe« befand, beschränkte sich aber vermutlich nicht nur auf die Reproduktionserlaubnis im Kupferstich. Vielmehr durfte Sachs von Lewenheim offenbar das Bild selbst (oder weniger wahrscheinlich: eine Gemäldekopie) zusammen mit einem Vorabdruck seines Textes an den

19 Als Rübsen/*Brassica Rapa L.* klassifiziert bei Otto Penzig: Pflanzen-
Teratologie, Bd. 1, Genua 1890, S. 262.

20 Öl auf Leinwand, 35 × 26 cm, Berlin, Märkisches Museum, Inv. VII 60/209 x;
s. Lieke Marije Janssen: *Nederlandse bloemstillevenschilders in Berlijn. Nederlandse hofkunstenaars in dienst van keurvorst Friedrich Wilhelm van Brandenburg (1620–1688)*, Amsterdam 2015, S. 63 [https://www.academia.edu/13308916/Nederlandse_bloemstillevenschilders_in_Berlijn_Nederlandse_hofkunstenaars_in_dienst_van_keurvorst_Friedrich_Wilhelm_van_Brandenburg_1620-1688_] [zuletzt abgerufen am 29.02.2024].



Abb. 3 Willem Fredriksz. van Royen: Karotte, 1699, Märkisches Museum, Berlin

Kaiser nach Wien übersenden. Diese doppelte Gabe entfachte Interesse und Wohlgefallen seiner Majestät in einem solchen Maße, dass Leopold I. den Text angeblich nicht nur selbst las und weiter empfahl, sondern auch gnädigst die Widmung des gesamten ersten Bandes der *Miscellanea curiosa* akzeptierte.²¹ Mehr noch: Der Kaiser ließ Kupferstiche von fünf besonders ›kuriosen‹ Objekten seiner eigenen Sammlung zur Besprechung im ersten Band der neuen Zeitschrift anfertigen. Nicht weniger als drei davon zeigen ›Naturbilder‹: ein Kruzifix aus (Meer-)Kohl (der unten noch ausführlich vorgestellt wird und zu dem Sachs von Lewenheim einen ergänzenden Kommentar verfasste), eine Madonna mit Kind in Stein und ein steinernes Ei, auf dem sich der Buchstabe L als Omen der Thronbesteigung Leopolds abgezeichnet hatte. Angesichts solcher Raritäten scheint allerdings die Aufmerksamkeit für das übersandte Rüben- oder Rettich-Porträt – als ›sekundäres Objekt‹ und bloßes Gemälde-Abbild an sich wenig wertvoll – nicht allzu lange angehalten zu haben. Seine Spur verliert sich sofort in der Fülle der Kaiserlichen Sammlungen.



Der internationalen Karriere unserer anthropomorphen Rettich-Rübe, wie sie mit der Publikation in den *Miscellanea curiosa* 1670 einsetzte, tat all' dies keinen Abbruch. Die vor allem auch visuelle Allgegenwart des Wundergewächses nahm spätestens mit dem Nachdruck der *Miscellanea curiosa* in Paris 1672 Fahrt auf (**Abb. 4**). Eine zweite Auflage der ursprünglichen Ausgabe sollte dann 1684 in Frankfurt und Leipzig erscheinen

21 L. Christiani Friderici Garmanni & Alior. Viror. Clarissimor. Epistolarum Centuria, Rostock/Leipzig 1714, S. 268–271; vgl. Müller 2002, S. 86; Sachs von Lewenheim 1670 (wie Anm. 16), S. 268.



Abb. 4 Nachdruck von Sachs von Lewenheimb 1670, in: *Miscellanea Medico-physica Academiae Naturae Curiosorum Germaniae*, Paris 1672, Anhang Taf. 5



Abb. 5 2. Aufl. von Sachs von Lewenheimb 1670, Frankfurt a. M./Leipzig 1684, Taf. vor S. 121

(**Abb. 5**).²² Einer französischsprachigen Leserschaft hatte zuvor schon das *Journal des Sçavans* am 15. Februar 1677 die Wurzelfrau in Text und Bild neben anderen Monstrositäten aus den *Miscellanea* vorgestellt (**Abb. 6**). Selbst die miserable Bildqualität der holländischen Nachdrucke des *Journal* in den Jahren 1678 und nochmals 1683 trübten das anhaltende Interesse nicht (**Abb. 7, 8**). Die französische Wiederauflage 1718 bemühte sich

²² *Miscellanea Medico-Physica Academiae Naturae Curiosorum Germaniae*, Paris 1672, S. 130–134 mit Abb. nach Appendix; *Miscellanea Curiosa, sive Ephemeridum Medico-Physicarum Germanicarum Academiae Curiosorum Decuriae I. Annus Primus Anni MDCLXX*, Frankfurt a. M./Leipzig 1684, S. 121–126.



Abb. 6-9 Journal des Sçavans, 15. Febr. 1677, S. 48; Amsterdam 1678, S. 62; Amsterdam 1683, S. 61; Paris 1718, Taf. nach S. 28

dann wieder um einen deutlich besseren Kupferstich (**Abb. 9**).²³ Die ursprüngliche Zusammenfassung im *Journal des Sçavans* hatte zudem ihrerseits noch im gleichen Jahr 1677 die Grundlage für einen illustrierten Bericht im italienischen *Giornale de' Letterati* geliefert (**Abb. 10**).²⁴

Im deutschen Sprachraum dürften – nachdem etwa schon 1675 Johann C. Frommann die Beschreibung der Wunderwurzel ohne Abbildung aufgegriffen hatte – vor allem Eberhard Werner Happels illustrierte *Gröste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannet Relationes curiosae* zur Bekanntheit beigetragen haben.²⁵ In diesem von 1683 bis 1691 in fünf Bänden publizierten Sammelsurium des kuriosen Wissens – eine der frühesten deutschsprachigen Zeitschriften, die populärwissenschaftliche Interessen bediente und auf kommerziellen Erfolg aus war – spielen von der Natur erzeugte Bilder eine Schlüsselrolle. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass damit ein weit verbreitetes Hauptthema und -interesse der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts benannt ist, dann ließe sich auf die *Relationes curiosae* verweisen. Happel stellte, wenn auch ohne erkennbare Ordnung und offenbar vor allem auf Abwechslung bedacht, praktisch alle bekannten Fallbeispiele und umfangreiches Wissen zusammen und lieferte häufig – mit Blick auf ein möglichst großes Publikum – verhältnismäßig günstiges Bildmaterial. Allerdings bleibt auch der bei Happel abgedruckte Holzschnitt

23 *Journal des Sçavans* 15. Febr. 1677, S. 46–48; die Nachdrucke Amsterdam 1678, S. 59–62; Amsterdam 1683, S. 59–62 und Paris 1718, S. 27 f. und Taf. nach S. 28.

24 *Il Giornale de' Letterati per tutto l'anno 1677*, Nr. IV, S. 61–63.

25 Johann C. Frommann: *Tractatus de fascinatione novus et singularis*, Nürnberg 1675, S. 666–777 (III, 5, 2, §6); Eberhard Werner Happel: *Gröste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannete Relationes curiosae*, Bd. 1, Hamburg 1683, S. 116f.; dazu Schock 2011, v. a. S. 258–266.



Abb. 10 Giornale de' Letterati 1677, S. 62

zur »menschlich-gestalteten Rübe« qualitativ weit hinter dem Kupferstich der *Miscellanea curiosa* zurück (**Abb. 11**).

Das große Interesse an allen Arten von Monstrositäten gerade auch im Reich der Flora führte freilich auch zu systematischen Zusammenstellungen: Der Prämonstratenser-Gelehrte Johann Zahn aus der Nähe von Würzburg, eine Autorität für Optik, veröffentlichte 1696 ein dreibändiges, nun wieder auf eine wesentlich engere, gebildete Leserschaft zielendes Kompendium zu Wundern und anderen bemerkenswerten Dingen der Natur. Darin beschrieb er in einem 69 Paragraphen umfassenden Kapitel zu Pflanzen, die in ihrer Gestalt andere Dinge darstellen, selbstverständlich auch die »monströse Rübe«. Diese schaffte es zudem auf eine der beiden Tafeln, die nur 11 der 69 Beispiele illustrieren (**Abb. 12**).²⁶ Das »Museum der Museen« (*Museum Museorum*) oder, so der deutsche Titel, die »Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen« des Gießener Arztes und Naturforschers Michael Bernhard Valentini (seit 1683 auch Mitglied der Academia Leopoldina) lieferte dann eine deutschsprachige Synopse des naturkundlichen Wissens und Sammelwesens – zunächst war 1704 nur ein Band erschienen, 1714 hatte sich das Werk auf drei Bände ausgewachsen. Beschreibung und Holzschnitt der Rettich-Rübe von 1628 bilden auch hier den Auftakt des Kapitels zu den »seltsam und wunderbar gebildeten Wurtzeln« (**Abb. 13**).²⁷

Höhepunkt des Rüben-Ruhms aber dürfte die Aufnahme in Jean-Baptiste-René Robinets Werk zum immanenten Zusammenhang der verschiedenen Stufen der Natur von 1768 sein,

²⁶ Johann Zahn: *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum*, Nürnberg 1696, Bd. 2, S. 235 f. (die Rübe als Nr. 7 besprochen).

²⁷ Michael Bernhard Valentini: *Museum Museorum, Oder Vollständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen ...*, Frankfurt a. M. 1714, Bd. 2, S. 74–76 (Kap. 14) mit drei Taf.

nicht / so theile sie ihm zum wenigsten die bloße Gestalt dieser oder jener lebenden Creatur mit / umb ihre große Macht und Herrlichkeit zu erweisen : Solches zeigt sich besonders an dem geschnittenen wunderwürdigen Kürbe / welche fast ein Abbild vollkommener abbildet.



Das auffstehende Kraut präsentiret die Haare / und auff dem obersten Theil der Kürbe selbst sieht man alles / was zu einem wolgebildeten menschlichen Angesichte erfordert wird / als die Augen / Nase / Lippen : Das übrige stellet die Brust dar / und die hin und wieder abgewichene Wurzel wird gleichsam zu Armen und Beinen.

Franciscus Imperatus schreibet die Ursache der vielen Wurzeln eines Gewächses über die Gewonheit (dann eine Kürbe besteht sonst auch nur aus einer Wurzel) einem fetten Erdreich zu / welches an gutem Saft in Überfluß hat / da geschribet es / spricht er / sofferes / daß dergleichen vielwurzliche und seltsame / ja wunderbar gebildete Gewächse / herfür kommen.

Es ist aber die Kürbe gewachsen in eines Edelmanns Garten / in dem Dorf Weiden / so in dem Herzogthum Sülisch / und zwar nur 2 Meilen von gleich benachter Haupt-Stadt gelegen / auff dem Wege / wann man nach Bonn / der Eshur. Eblnischen Residenz / reiset. Besiehe hievon Miscell. Curios. Germanic. Ann. prim. Observat. 84.

Von dergleichen Waterken werden dem günstigen Liebhaber bey Gelegenheit noch viel seltsamere Sachen mitgetheilt werden.

Der angebohrne güldene Zahn.

Es ist noch ein ander wunder der seltsamen Spielenden Natur / welches sie in die Munde eines Menschen herfür gebracht : Bald lässet sie einen Menschen geboren werden / der einen oder mehr Zähne mit auff die Welt bringt / bald zeuget sie einen andern / der an statt der Zähne einen einzigen Knochen im Munde führt. Aber dieses ist nichts zu achten gegen

einem güldenen Zahn / der einem Knaben im Munde gewachsen. Ich trage keinen Scheu dieses / als eines von den größesten Seltsamkeiten / in gegenwärtiger Relation mit einzurücken.

Im Jahr 1555 hat zu Weigeldorf / einem adelichen Dorffe in Schlesien / ein Zimmermann / Namens Johann Müller / mit Hedwig

Abb. 11 E. W. Happel: Gröste Denkwürdigkeiten der Welt, Bd. 1, Hamburg 1683, S. 117

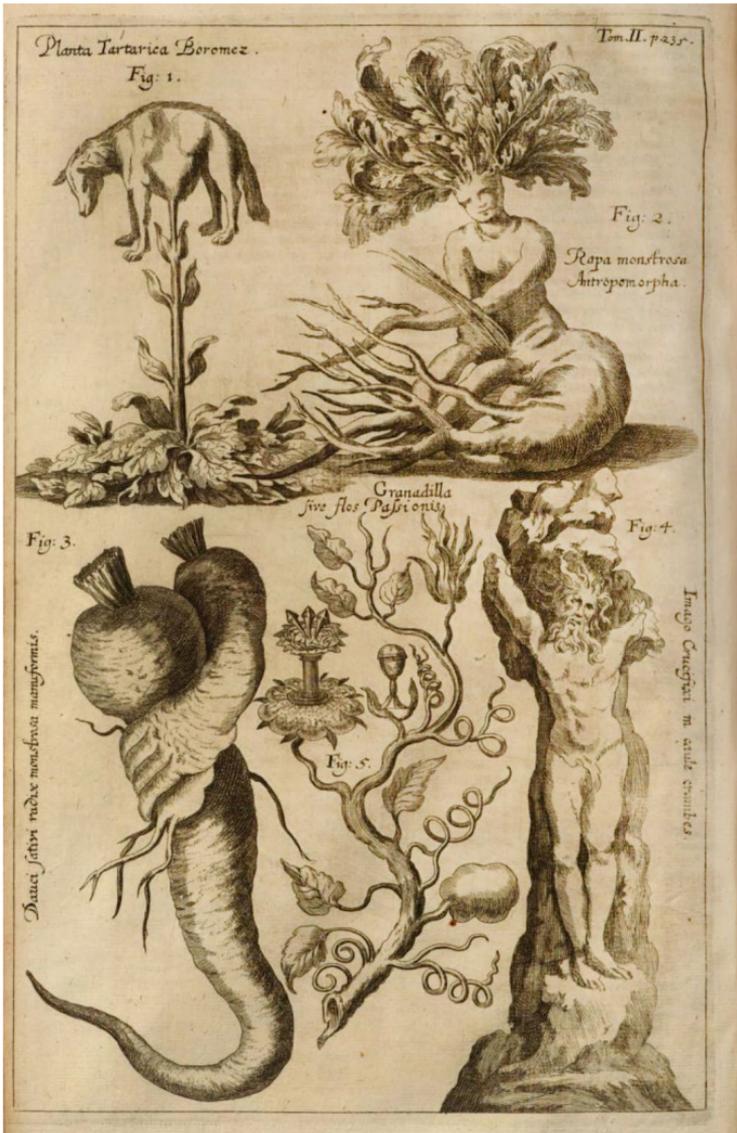
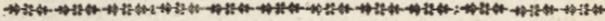


Abb. 12 Bildgenerierende Pflanzen, in: J. Zahn: Specula physico-mathematico-historica, Nürnberg 1696, Bd. 2, Taf. zu S. 235

Quecksilber / und bisweilen in drey Theilen
Etz zwey Theil Quecksilber. In einem La-
boratorio oder Scheid- Werkstatt / allwo
man das Quecksilber durch das Feuer austrei-
bet / sahe ich einen Hauffen von 16000. eise-
nen Retorten / deren jede eine Kron gekostet/
und zwar auff's woltheilste / in den Eisen-De-
fen in Kärnten. Hierinnen werden auch zu
einer Zeit mit einander acht hundert Retorten
und eben so viel Werlagen gebraucht / um
das Quecksilber in sechszechen Ofen überzu-
treiben: nemlich 50. in einem jeden Ofen:
fünff und zwanzig an der einen Seite / zwölff
oben / und dreyzehn unten: und so auch an
der andern. Den 12. Jun. des 1672. Jah-
res / als ich dazselbst war / führten sie vierzig
Last 8 in fremde Dertze / davon jede Last
drehhundert und fünfzig lb wogt: wieviolet
das Überbringen gar mühsam ist / weil man

es auff Pferden wegführet / also daß 2. kleine
Fässlein auff jedes Pferd geletet werden.
Und solcher Gestalt verschickt man es gar
nach Ehrenniz in Ungarn zum Gebrauch in
dem Gold- Bergwerck. So gebet auch et-
was nach Schweden und in andere weit ab-
gelegene Länder. In dem Schlosse sahe ich
drey tausend Lasten Quecksilber in Fässern bey
einander. Man thut es aber vorhero in ein
doppelt Leder. In einem andern Hause sa-
he ich so viel von diesem reichen Etz / als man
in 2. Jahren kaum kan über destilliren: es
wäre dann / daß sie Überfluß von Regen hät-
ten / damit sie Holz genug herab klossen könt-
ten. Weil aber die Berge in selbiger Gegend
sehr hoch sind / so befindet man / daß es auff de-
ren Spitzen öfter schneyet als regnet. Bis
daher D. Brown.



Das XIV Capitel/

Von

Seltamen und wunderlich gebildeten Wurzeln
und Bäumen.

S. 1.

Es beym Anfang der Weltlobten Teutschland die erste Fundatores ihren Ein-
Academix Naturæ Curiosorum in ladungs-Brief samt dem Abriß der all-
dies

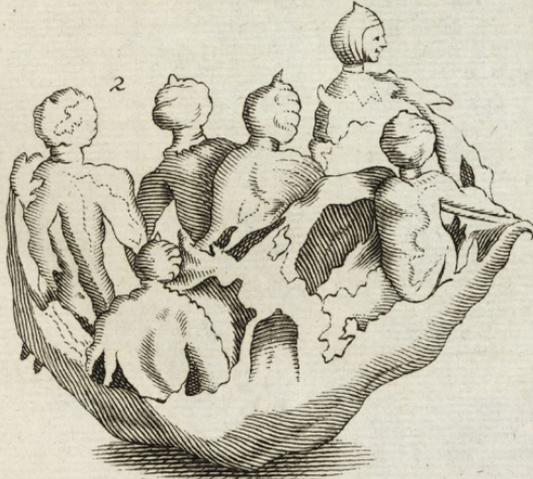
Abb. 13 Anthropomorphe Rübe, in: M. B. Valentini: Museum
Museum, Frankfurt a. M. 1714, Bd. 2, S. 74

einem Vorläufer der Evolutionstheorie (**Abb. 14, 15**). Robinet postulierte zwar noch keine zeitliche Entwicklung der Naturformen, sondern ging weiterhin vom Prinzip der Schöpfung aus. Allerdings betonte er, die verschiedenen Reiche der Natur, das Mineralische, Vegetabile, Tierische, und die Menschen seien in enger Beziehung zueinander, mit fließenden Übergängen und als Kontinuum zu verstehen. Alles deute bereits und liefe auf die Formung des Menschen als Höhepunkt hinaus – eine radikalere Abkehr von der älteren hierarchischen Ordnung und Stufenabfolge der Natur lässt sich kaum vorstellen. Entscheidende Voraussetzung dafür war die ›Ent-Auratisierung‹ des Menschen selbst und vor allem seiner Seele, wie sie zuvor René Descartes und dann Julien Offray De La Mettrie mit seiner Skandalpublikation zum Menschen als sich selbst steuernder biologischer ›Maschine‹ eingeleitet hatten. Ein Jahr später, 1748, legte De La Mettrie mit »Der Mensch als Pflanze« noch nach, indem er die prinzipielle Vergleichbarkeit aller Lebewesen postulierte.²⁸ Erst damit waren die (klassifikatorischen) Grenzen für Theorien zu Übergangsprozessen durchlässig geworden. Robinets noch einen Schritt weitergehende Schlussfolgerung lautet: »Man findet im Stein und in der Pflanze die gleichen essentiellen Lebensprinzipien wie in der menschlichen Maschine, der ganze Unterschied besteht in der Kombination der Prinzipien, der Zahl, der Proportion, der Ordnung und der Form der Organe.«²⁹ Die bislang mit Verwunderung betrachteten ›Bildwerke‹ der Natur lieferten Robinet dabei ein zentrales

28 [Julien Offray de La Mettrie]: *L'Homme-Plante*, Potsdam 1748; vgl. die Ausg. *L'Homme-Plante. Der Mensch als Pflanze*, hg. v. Maria Eder, Weimar 2008.

29 Jean-Baptiste-René Robinet: *Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'être ou les essais de la nature qui apprend à faire l'homme*, Paris 1768 [Parallelausg. unter dem Titel: *Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être*, Amsterdam 1768], S. 7; zum

Fig. 1.



J. V. S. delin.

Abb. 14 Anthropomorphe Rübe und Pilz, in: J.-B.-R. Robinet: Considerations philosophiques, Paris 1768, Taf. IV zu S. 54



Abb. 15 Priapolith und Vulva-förmige Steinformationen, in: J.-B.-R. Robinet: Considerations philosophiques, Paris 1768, Taf. III zu S. 32

Argument. Denn die Natur erprobe mit diesen ›Abbildungen‹ bereits Elemente, die sie dann in höheren Seinsstufen und letztlich beim Menschen anwende und perfektioniere. Dies gelte etwa für verblüffend detailgenaue steinerne Phalloi, sogenannte »Priapolithe«, und Vulva-Formen aus Stein, Muscheln oder Seeschnecken ebenso wie für Menschendarstellungen, wie sie unsere Rübe zeigt oder auch ein 1661 bei Altdorf vor Nürnberg gefundener »Champignon« oder Baumschwamm mit gleich sechs Menschenfigürchen – im Übrigen war auch diese ›Pilz-Skulptur‹ 1671 im zweiten Band der *Miscellanea curiosa* erstpubliziert worden.³⁰

In diesem Zusammenhang gewann für Robinet der Vergleich von Natur und Kunst besondere Bedeutung. Die Vorstellung, die Natur schaffe wie eine Malerin oder Bildhauerin, war seit langem bekannt und wurde in der Frühen Neuzeit vielfach nicht nur als Metapher, sondern Erklärungsmodell, wenn nicht richtiggehende naturphilosophische Theorie aufgerufen. Robinet spitzte den Analogieschluss insofern zu, als er mit den Details der artistischen Produktionsabläufe die kontinuierlichen Formungs- und Verbesserungsprozesse in der Natur selbst besser zu verstehen versuchte: »Die Kunst, der Affe der Natur, wird uns erkennen helfen, wie die einfachsten und größten Formen, indem sie sich perfektionieren, die zusammengesetztesten und elegantesten Formen annehmen können. Formen, die keinerlei Analogie mit den ersteren zu haben scheinen, in einem Wort, Formen, die der Erscheinung nach Gegensätzlichkeiten sind [...]. Welche Analogie entdeckt man zwischen den ursprünglichsten Rudimenten eines Marmorblocks, der sich im Schoß

Folgenden S. 32–34 und 50–60; dazu [Klinkhammer 1986](#) (von ihr auch alle Übersetzungen zu Robinet übernommen).

30 Georgius Segerus: *Observatio LV: Fungus Anthropomorphos*, in: *Miscellanea curiosa* 2 (1671), S. 112f.

der Erde zu entwickeln beginnt und den schönen Formen, die ihm die Hand eines Phidias geben wird?»³¹ In diesem Sinne sollte unser »Radys der Heyden« demonstrieren, wie die Natur bereits auf der Stufe von Rettich oder Rübe auf ihre höchste Vervollkommnung hinarbeitete und zugleich die schönste Herausforderung der Kunst erprobte: den menschlichen Körper, genauer den weiblichen Akt.



Bevor sich Jean-Baptiste-René Robinet in seinen fluiden Kontinuitäts-Phantasien der Natur erging, wurden die »rapa monstrosa« und ihre Artverwandten jedoch vor allem als eines gesehen: als äußerst herausfordernde Grenzüberschreitungen der natürlichen Ordnung, kurz gesagt eben als »Monster«.

Die Natur dachte man sich zumindest bis ins 18. Jahrhundert als eine immer komplexer aufgebaute Stufenfolge (*Scala Naturae*) – als eine »große Kette der Wesen«. Diese Wesenheiten schöpften alle denkbaren Varietäten aus, zugleich war ihnen durch die göttliche Schöpfung jeweils ein präziser Platz zugewiesen, den sie weder verlassen konnten noch sich anderweitig vermischen.³² Die Einteilung in die Reiche des Mineralischen, des Vegetabilen, des Animalischen war zunächst einmal für die Mehrzahl aller Fälle eindeutig. Über den Tieren kam dann der Mensch, darüber die Engel und schließlich als Ziel und Ursprung von allem Gott. Sonder- und Zweifelsfälle stellten den großen Systementwurf nicht in Frage, sondern schienen

31 Robinet 1768 (wie Anm. 29), S. 12.

32 Arthur O. Lovejoy: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, zit. Frankfurt a. M. 32015 [zuerst engl. 1933]; Petra Feuerstein-Herz (Hg.): Die große Kette der Wesen. Ordnung in der Naturgeschichte der frühen Neuzeit, Wolfenbüttel 2007; speziell zu Pflanzen Ingensiep 2001.

ihn nur zu bestätigen: So war sich bereits Aristoteles bei einigen Pflanzen, Tieren und ›menschenartigen Wesen‹ – wie Meeresschwämmen, Korallen und *Kynokephaloi* (angeblich hunds-köpfige Menschen) – unsicher, ob es sich um Mineralien oder Pflanzen, um Pflanzen oder Tiere bzw. um Tiere oder Menschen handelte.³³ Die Stufenfolge erlaubte eben auch solche Zwischenformen wie Steingewächse (*Lithophyten*), Tierpflanzen (*Zoophyten*) oder ›Tiermenschen‹ (von den ›Hundsköpfen‹ über den ›Waldmensch‹ Orang-Utan bis zu den ›Haarmenschen‹). Diese Hybride waren Faszinosum, Schrecken, Sinnbild und Gegenstand gesteigerten wissenschaftlichen Interesses zugleich. Wobei dies nicht erst für die Frühe Neuzeit gilt, sondern ebenso und bereits für das Mittelalter mit seinen zahlreichen Mischwesen und insbesondere auch Pflanzen-Mensch-Hybriden in den Bildkünsten.³⁴ Allein die Gewichtung scheint sich mit der Frühen Neuzeit verschoben und ›Wissenschaftlichkeit‹ und visuelle Dokumentation ein größeres Gewicht eingenommen zu haben. Wobei gerade auch Fragen nach den künstlerischen Fähigkeiten, nach Erfindungskraft und individuellem Stil nun etwa dazu dienen konnten, Menschen und Tiere voneinander

33 Aristoteles: Hist. an. I 1 478b 9ff., II 8/2 502a, VIII 1 588 b 20f. usw.; vgl. etwa Rudolf Leuckart: Die Zoophyten. Ein Beitrag zur Geschichte der Zoologie, in: Archiv für Naturgeschichte 41 (1875), S. 70–110. Zu Nehemiah Grews wegweisender *The Anatomy of Plants* (1682) s. Whitney Trettian: Plant–Animal–Book. Magnifying a Microhistory of Media Circuits, in: Postmedieval. A Journal of Medieval Cultural Studies 3 (2012), S. 97–112.

34 Vgl. nur Jurgis Baltrušaitis: Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Berlin 1994 [zuerst frz. 1981], S. 134–191; Thomas Cramer: Der Umgang mit dem Wunderbaren in der Natur. Portenta, Monstra und Prodigia in der Zoologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit – Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: Gerhild Scholz Williams/Stephan K. Schindler (Hgg.): Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany, Chapel Hill (NC) 1996, S. 151–192.

abzugrenzen.³⁵ Dass zudem die Idee der Zwischenstufen von Tier und Mensch zu rassistischen Spekulationen missbraucht werden konnte, lässt sich hier ebenfalls nur andeuten.³⁶ Die Grundidee einer naturgegebenen Stufenfolge der Wesen jedenfalls provozierte zwar in Ausnahmefällen bereits im 17. Jahrhundert Irritationen – etwa indem die tradierte Vorstellung vor allem der niederen Seelenkräfte seit René Descartes und seinen Anhängern, wie gesehen, durch mechanistisch-stoffliche Erklärungsmodelle ersetzt wurde.³⁷ Vor dem 18. Jahrhundert aber kamen keine grundlegenden Zweifel an der Theorie einer fixen *Scala Naturae* auf.

Allerdings bestand für Sachs von Lewenheim und seine Gelehrtenkollegen das ›Monströse‹ unserer Rübe und anderer solcher ›bildhaften‹ Pflanzen nicht einfach darin, dass sie eine für europäische Augen ungewöhnliche, seltene, ›exotische‹ Spezies darstellten (wie dies etwa Menschenaffen taten) oder aber als reine Fantasieprodukte die mehr oder weniger simplen Gemüter erregten (wie die *Kynokephaloi*). Diese Fälle finden sich zwar vielfach auch noch in den frühneuzeitlichen Diskussionen und Publikationen über Monster zitiert, in denen sehr unterschiedliche Phänomene, Motivationen und Erklärungen zusammenkamen.³⁸

35 Ulrich Pfisterer: *Animal Art/Human Art. Imagined Borderlines in the Renaissance*, in: Andreas Höfele/Stephan Laqué (Hgg.): *The Renaissance and Its Anthropologies*, Berlin 2011, S. 217–246.

36 S. etwa David Bindman: *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London 2002.

37 Etwa Markus Wild: *Die anthropologische Differenz. Der Geist der Tiere in der Frühen Neuzeit bei Montaigne, Descartes und Hume*, Berlin/New York 2006; ausserdem Bernd Remmele: *Die Entstehung des Maschinenparadigmas*, Opladen 2003; zu Bildern jetzt Melissa Lo: *Skepticism's Pictures. Figuring Descartes's Natural Philosophy*, University Park (PE) 2023.

38 Daston/Park 1998; Marr 2006; insgesamt Peggy Große u. a. (Hgg.): *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, Nürnberg 2015.

Aber beides traf ja auf unsere »monströse Rübe« nicht zu – sie gehörte zu einer vollkommen geläufigen Pflanzenart. Die wissenschaftliche Herausforderung lag nicht nur im Unbekannten, sondern genauso in Beispielen, bei denen die natürlichen Grenzen eigentlich bekannter Lebewesen durch »monströse« Ausbildungen und einzigartige Exemplaren ausnahmsweise überschritten waren – wie bei unserer Rübe, die Menschengestalt angenommen hatte. Von diesen Fällen erhoffte man sich besonders tiefe, neue Einsichten in die Gesetze und Wirkweisen der Natur. Erst so schien das letztendlich angestrebte höchste Ziel und die Fähigkeit erreichbar, durch menschliche Wissenschaft und Kunst die Grenzen der Natur kontrolliert zu überwinden und wie die Natur selbst Neues erzeugen zu können. In diesem Sinne fasste bereits 1620 Francis Bacon in seinem *Novum Organum* zusammen: »[E]s ist das Werk und Ziel der menschlichen *Wissenschaft*, die Form einer gegebenen Eigenschaft, oder ihr eigentliches Wesen, oder ihre wirkende Natur, oder die Quelle ihres Entstehens zu entdecken [...].« Dagegen sei es aber »Werk und Ziel der menschlichen *Macht*, in einem gegebenen Körper eine oder mehrere neue Eigenschaften zu erzeugen und einzuführen [...].«³⁹ Voraussetzung für all dies war jedenfalls das Bestreben, die beobachteten Phänomene möglichst neutral und von allem Wunderglaube losgelöst zu beschreiben, um so eine verlässliche Grundlage für die weitere wissenschaftliche Beschäftigung zu erlangen.

Damit ist ein zentraler Aspekt des neuen wissenschaftlichen Programms des 17. Jahrhunderts insgesamt und der *Miscellanea curiosa* im Besonderen benannt. Die Form des Berichtes über eine wissenschaftliche Beobachtung stieg zur »epistemischen Textgattung« auf, aus der sich neue Erkenntnisse erschließen

39 Francis Bacon: Neues Organon, hg. u. übers. v. J. H. v. Kirchmann, Berlin 1870, S. 182 (II, 1).

sollten.⁴⁰ Die *Miscellanea curiosa* bestanden – und damit engten sie den Fokus von vorbildlichen Zeitschriften wie den *Philosophical Transactions of the Royal Society* in London oder dem *Journal des Sçavans* deutlich ein – ausschließlich aus medizinischen und naturwissenschaftlichen Fallstudien und Berichten, aus sogenannten *Observationes* aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Ähnlich wie beim älteren Genre der ärztlichen Fallberichte bestand die Hoffnung, dass diese spezifischen Einsichten eines vertieften Naturstudiums dazu beitragen würden, vor allem den menschlichen Körper besser zu verstehen und heilen zu können. Allerdings sorgte dieses wissenschaftliche Programm, verstärkt noch durch die Dynamiken des um Aufmerksamkeit und Absatz buhlenden Buchmarktes, für eine Verzerrung, die bereits im dritten Band der *Miscellanea curiosa* explizit thematisiert wurde: So rar die ›Monstrositäten‹ der Natur in Wirklichkeit waren, so omnipräsent waren sie in den Publikationen der Zeit. Das überwältigende Interesse an Sonderformen sorgte dafür, dass zu wenig Forschung zu den ›normalen‹ Erscheinungen stattfand. Die neuen Herausgeber des dritten Bandes der *Miscellanea curiosa* versuchten daher, zukünftig die Beiträge zu Monstern einzudämmen, freilich zunächst ohne allzu großen Erfolg. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts blieb die Hochzeit der Faszination an monströsen Naturformen – unsere anthropomorphe Rübe war nur ein besonders berühmter Fall unter vielen. Ein gewandeltes Interesse sollte dann freilich in aller Deutlichkeit die deutsche Übersetzung und Neuausgabe der *Miscellanea curiosa* ab 1755 demonstrieren. Die »48. Wahrnehmung« des »Philipp Jacob Sachsens von Lewenheim« zu »einer ungestalteten Rübe, welche einen menschlichen Körper vorstellte«, wird hier zwar

40 Krämer 2014; Krämer 2016; zum größeren Kontext auch Hans Holländer (Hg.): Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis 19. Jahrhundert, Berlin 2000.

immer noch aufgelistet, der zugehörige Text und die Abbildung aber nicht mehr abgedruckt.⁴¹

Bacon hatte jedenfalls im *Novum Organum* für seine systematische Erfassung der »weiteren Hilfsmitteln für den Verstand in Bezug auf Erklärung der Natur und die wahre und vollkommene Induktion« die »Missgeburten« an achter Stelle eingeordnet. Bei diesen, so betont Bacon, sei zudem die Kluft zwischen Natur und Kunst besonders leicht zu überwinden:

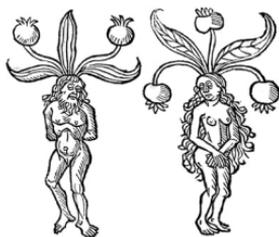
»Zu den vornehmsten Fällen rechne ich *achtens* die *abweichenden Fälle*, d. h. die Irrtümer der Natur, das Unbestimmte und die Missgeburten, wo die Natur von ihrem regelmäßigen Gange abgeht und ausbiegt. [...] Wer die Wege der Natur erkannt hat, wird auch die Abwege leicht bemerken, und wer die Abwege erkannt hat, der wird die Wege besser bezeichnen können. [...] Der Übergang von den Wundern der Natur zu den Wundern der Kunst ist leicht. 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, und nicht bloß dahin, sondern auch anderwärts hin, da die Versehen auf einer Seite den Weg für die Versehen und Abweichungen nach allen Seiten zeigen und öffnen. Der Beispiele bedarf es hier nicht, da sie in Überfluss vorhanden sind.«⁴²

Auch wenn Bacon hier sehr allgemein bleibt und Bild-Erscheinungen in der Natur oder gar bilderzeugende Pflanzen nicht

41 Der Römisch Kaiserlichen Akademie Der Wissenschaften auserlesene Medicinisch-Chirurgisch-Anatomisch-Chymisch- und Botanische Abhandlungen Erster Theil, Nürnberg 1755, S. 104.

42 Bacon 1870 (wie Anm. 39), S. 267 (II, 29).

eigens erwähnt, wird doch deutlich, dass das Thema ›Monster‹ unmittelbar auch zu Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst, zur Kategorie der Naturbilder und zu den Anfängen des menschlichen Bilder-Machens führt. Zu dieser wissenschaftlichen Herausforderung wollte Sachs von Lewenheim mit seiner 48. Beobachtung über die »rapa monstrosa anthropomorpha« beitragen.



Überlieferung

Mit der Mandragora beginnt in gleich mehrerer Hinsicht die Bildgeschichte der Natur für das nachantike Europa. Die Wiener Dioskurides-Sammelhandschrift, entstanden um 512 n.Chr. für die byzantinische Patrizierin Anicia Juliana, ist das älteste erhaltene Quellenwerk, in dem (spät)antike Pflanzen- und Tierbilder überliefert sind.⁴³ Es handelt sich um ein auf Griechisch verfasstes pharmakologisches Handbuch, in dem der Traktat *Über Arzneistoffe* des Pedanios Dioskurides, einem griechischen Arzt, der unter Kaiser Nero in Rom lebte, den größten Raum einnimmt. Die Bedeutung des Dioskurides für die Heilkunde der antiken wie dann der christlichen und arabischen Welt ist kaum zu überschätzen: Seine Methode der Pflanzenbeschreibung – beginnend mit dem Namen und möglichen Synonymen über Beschreibung und medizinische Eigenschaften bis hin zu Zubereitung, Aufbewahrung und möglichen Verfälschungen – setzte noch in der Frühen Neuzeit den Standard der Pflanzenkunde. 1546 und 1610 erschienen jeweils mehrfach nachgedruckte deutsche Übersetzungen.⁴⁴

⁴³ Der Wiener Dioskurides. Codex medicus graecus 1 der Österreichischen Staatsbibliothek, mit Kommentar von Otto Mazal, Graz 1998, 2 Bde., hier zum zweiten Autorenbild Bd. 1, S. 24 f.

⁴⁴ Kreutter Buch: Des Hochberümpften Pedanij Dioscoridis Anzarbei, gründliche vnd gewisse beschreibung aller materien oder gezeugs der Artzney / [...] / in sechs Bücheren verfast / Jetzt erstmals auß der Griechischen

Ob bereits der originale Traktat des Dioskurides abgebildet war, lässt sich nicht mehr ermitteln. Die herausragenden Illustrationen der Wiener Abschrift aber, die bereits 1569 von Konstantinopel nach Wien gelangte, wurden schon im Mittelalter mehrfach kopiert. Selbstverständlich bespricht Dioskurides auch die Mandragora, wobei ausgerechnet diese Seiten im Wiener Manuskript verloren (im 13. Jahrhundert wieder ergänzt), aber durch andere, frühe Kopien einigermaßen zuverlässig überliefert sind.⁴⁵

Die Mandragora ist aber nun nicht nur eine Pflanze unter Hunderten anderen, die Dioskurides behandelt. Gleich die beiden Autorenbilder des Wiener Codex präsentieren ihn jeweils mit einer Mandragora (**Abb. 16a, b**): Auf dem ersten überreicht die personifizierte Erfindung (*Heuresis*) dem Arzt eine solche Wurzel. Auf dem zweiten hält die personifizierte Denkkraft (*Epinoia*) die Pflanze so hoch, dass sowohl Dioskurides rechts sie beschreiben als auch ein Maler links sie im Bild festhalten

vnd Lateinischen sprachen gründlich verteutsch, übers. v. Johann Dantz, Frankfurt a. M. 1546, fol. 127^{r-v} (IV, 72); Kreutterbuch Deß vralten vnd in aller Welt berühmtesten Griechischen Skribenten Pedacii Dioscorides Anarabæi, hg. v. Peter Uffenbach, übers. v. Johann Dantz, Frankfurt a. M. 1610, S. 285–287 (IV, 72).

⁴⁵ Vgl. neben der Lit. in Anm. 41 und 48 auch Vito A. Perduto: La radice di mandragora nel »Dioscoride Viennese«, in: *Minerva Anesthesiologica* 67 (2001), S. 751–766; zur botanischen Bildtradition etwa Collins 2000 und Kusukawa 2012. – Die Autorenbilder des Wiener Dioskurides bereits reproduziert in Peter Lambeck: *Commentariorum De Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi*, 8 Bde., Wien 1665–1679, hier Bd. 2, Wien 1669, Taf. nach S. 566 und Taf. nach S. 568; im Zusammenhang mit der Mandragora verweist darauf etwa Johann Gottlieb Gleditsch: *Erläuternder Beytrag zu der in den ältesten Zeiten ganz verfälschten Geschichte der Mandragora*, in: ders.: *Vermischte botanische und ökonomische Abhandlungen*, Bd. 2, Berlin 1789, S. 1–44 (zuvor frz.: *Sur la mandragore, dont l'histoire a été fort altérée dans l'Antiquité*, in: *Nouveaux Mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres*, année 1778, Berlin, 1780, S. 36–61).

können. Mit Ankunft des Codex in Wien dürfte es sich dabei im Übrigen um die einzige zu diesem Zeitpunkt in Europa bekannte Darstellung eines antiken Malers überhaupt gehandelt haben. Dass ausgerechnet die Mandragora als Pflanze für die Autorenbilder ausgewählt wurde, hängt wohl nicht nur mit ihrer überragenden Wirkkraft, sondern auch mit ihrem anthropomorphen Aussehen und der bereits kurz angedeuteten Vorstellung zusammen, die noch in der Frühen Neuzeit zentral und als Signaturenlehre bekannt war. Derzufolge haben Gegenstände, die ähnlich aussehen, ähnliche Zahlenverhältnisse, Farben usw. aufweisen, Einflusskraft aufeinander. Pflanzen, die an bestimmte Körperteile des Menschen erinnern, üben demnach Wirk- und Heilkräfte auf diesen Körperteil aus. Die Mandragorae als Abbilder von Mann und Frau stellten dieses Leitprinzip quasi am gesamten Menschen dar. Dabei beruhte ausgerechnet diese Geschlechter-Unterscheidung der Wurzeln auf einem fundamentalen Missverständnis: Tatsächlich handelt es sich um zwei verschiedene, die am häufigsten anzutreffenden Arten dieser Pflanze aus der Familie der Nachtschattengewächse, wie sie im Mittelmeerraum und Nahen Osten vorkommen: um die *Mandragora officinarum* (die ›männliche‹ Variante) und um die kleinere *Mandragora autumnalis* (die ›weibliche‹ Variante).⁴⁶

Das zugrunde liegende Konzept jedenfalls: die Mandragora als Sinnbild einer auf der Signaturenlehre basierenden Medizin, wurde auch schon vor Ankunft der Dioskurides-Handschrift in Wien 1569 ins Bild gesetzt. Den posthum 1537 gedruckten zweiten Teil von Otto Brunfels *Kräuterbuch* schmückt ein Alraunenmännchen mit Blättern und Früchten über dem Kopf

⁴⁶ Allerdings scheint bis heute die biologische Einordnung der Gattung herausfordernd zu sein, s. Stefan Ungricht/Sandra Knapp/J.R. Press: A revision of the genus *Mandragora* (Solanaceae), in: Bulletin of the Natural History Museum 28/1 (1998), S. 17–40.



Abb. 16a Dioskurides, erstes Autorenbild mit der personifizierten Erfindung (*Heuresis*), die Dioskurides eine Mandragora reicht, um 512, Cod. Vind. Med. gr 1, ÖNB, Wien



Abb. 16b Dioskurides, zweites Autorenbild mit der personifizierten Denkkraft (*Epinoia*), die eine Mandragora hält, Dioskurides rechts und Maler links, um 512, Cod. Vind. Med. gr 1, ÖNB, Wien

als Titelvignette (**Abb. 17**). Und bereits die Ansicht eines Kräutergartens auf dem Titelblatt der 1533 und 1547 in Antwerpen erschienenen Ausgaben eines niederländischen, kompilatorischen *Grossen Herbariums* flankieren und ›rahmen‹ ein männliches und weibliches Wurzelwesen (**Abb. 18**).⁴⁷ Gerade bei dieser Gartendarstellung mit den an die biblischen Stammeltern erinnernden anthropomorphen Pflanzen mag im Übrigen auch noch die Idee mitgespielt haben, dass Gott im Paradies Adam über die Wirkkraft der Flora instruierte und die Mandragora – wie noch erläutert wird – als ›primordiale‹ Pflanze damals aus der gleichen Materie wie der Mensch geschaffen wurde.⁴⁸

Noch ein Drittes verdeutlichen die Autorenbilder des Wiener Dioskurides. Vor der *Heuresis* auf dem ersten Autorenbild liegt ein toter Hund. Dieser verweist auf die Legende, wonach man eine Mandragora an einem Hund festbinden und von diesem aus der Erde ziehen lassen soll, da ihr Geschrei jeden Ausgräber tötet. Das umständliche, rituell-magische Vorgehen zur Gewinnung der gefährlichen Pflanze hatten zuvor etwa Theophrast, Flavius Josephus und Aelian beschrieben (**Abb. 19**), nicht aber Dioskurides selbst.⁴⁹ Vielmehr scheint für dieses Detail eine vom Dioskurides-Text unabhängige Bildtradition aus einem

47 Den groten herbarius met al sijn figuren der cruyden, Antwerpen 1533 und 1547; zu diesem erstmals 1514 erschienenen Werk Andrea van Leerdam: Popularising and Personalising an Illustrated Herbal in Dutch, in: *Nuncius* 36 (2021), S. 356–393; Otto Brunfels: *Ander Teyl des Teütschen Contrafayten Kreüterbuchs*, Straßburg 1537.

48 Vgl. besonders explizit etwa Dedikation und Vorwort von Claude Duret: *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables & miraculeuses en nature*, Lyon 1605.

49 Theophrastos: *Historia plantarum* VI.2.9, IX.8.8 und IX.9.1; Flavius Josephus: *De bello Judaico* VII.6.3; Aelian: *Historia animalium* 14, 27; eine deutsche Übersetzung von Dioskurides IV.76 [75] in: *Des Pedanios Dioskurides aus Anazarbos Arzneimittellehre in fünf Büchern*, übers. und komm. v. Julius Berendes, Stuttgart 1902, S. 408–411.

Ander Teyl des Teütsch
en Contrafayten
Kreüterbüchs.

Durch Doctor Otth Brunfels
zusammen verordnet vnd
beschriben.

M. D. XXXvij.



Mit Keyserlicher Maiestat Freyheyf
vff Sechs jar.

¶ Zu Straßzburg bey Hans Schotten
zum Thyergarten.

Abb. 17 Otto Brunfels: Ander Teyl des Teütschen Contrafayten
Kreüterbüchs, Straßburg 1537, Titelblatt

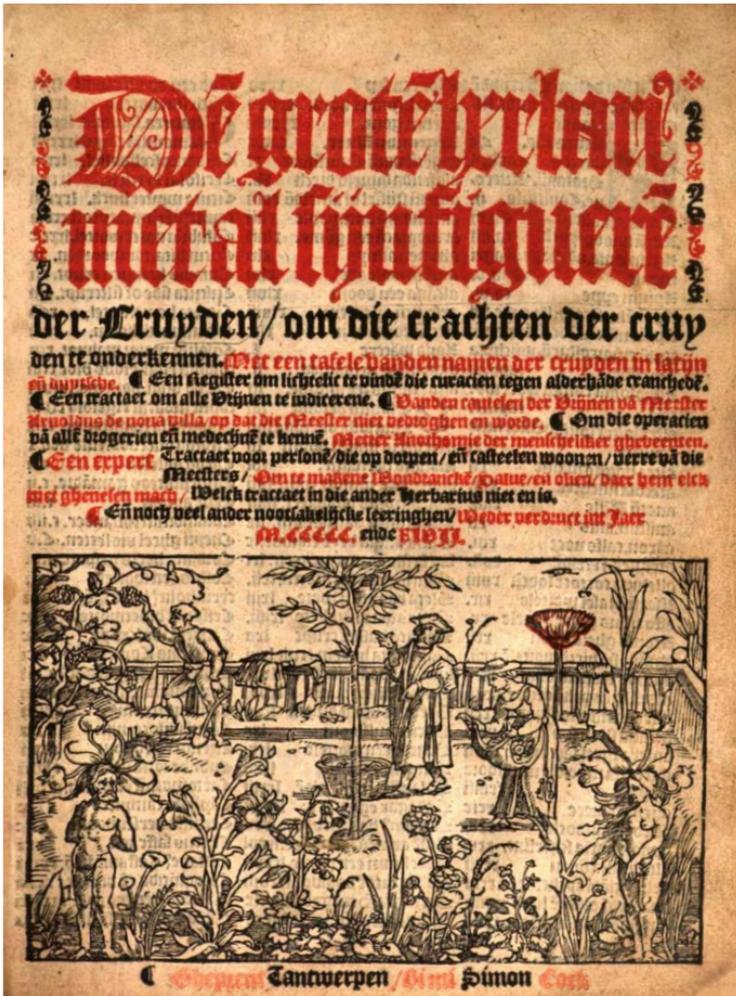


Abb. 18 Den groten herbarius met al sijn figueren der cruyden, Antwerpen 1547, Titelblatt



Abb. 19 [Ibn Butlân:] Tacuinum sanitatis mit späterer deutscher Übersetzung, um 1450, MS. Lat. 9333, fol. 37^r, BnF, Paris

(verlorenen) Herbarium des Krateuas übernommen.⁵⁰ Hier zeichnet sich bereits ab, was dann im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit charakteristisch für die Überlieferungssituation werden sollte: Die Informationen zur Mandragora in den verschiedenen Quellengattungen müssen nicht alle gemeinsam tradiert werden und differieren, je nachdem ob das Interesse der wissenschaftlichen und medizinischen Beschäftigung, möglichst genauen Naturdarstellungen, der Sensationslust am ›Monströsen‹ oder Magie und Aberglaube galt. Diese pluralen, nebeneinander existierenden Vorstellungen und Zuständigkeiten sind charakteristisch für viele Wissensbereiche der Frühen Neuzeit.

Und sie manifestieren sich auch in den Illustrationen zu den Wurzeln, die von Anfang an im Visualisierungsgrad des Anthropomorphen stark schwanken: Dabei scheint zumindest in einigen Überlieferungssträngen ab dem späteren 14. Jahrhundert eine besonders eklatante Vermenschlichung stattzufinden. In den frühesten gedruckten Kräuterbüchern – dem *Gart der Gesundheit* (1485) und *Hortus Sanitatis* (1491) – glaubt man sich daher geradezu Mann und Frau mit Blättern auf dem Kopf gegenüber (**Abb. 20a, b**).⁵¹ In der Bildtradition des *Tractus de Herbis* bzw. *Livre des simples médecines* zeichnet sich nicht nur ein

50 Max Wellmann: Krateuas (Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse, N.F. Bd. 2/1), Berlin 1897; Paul Buberl: Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioskurideskodex, in: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 51 (1936), S. 114–136, hier S. 129f.; zu den möglichen Medien der Bildübermittlung, wie sie auch das Autorenbild des Dioskurides zeigt, s. Joshua J. Thomas: The Illustrated Dioskurides Codices and the Transmission of Images during Antiquity, in: Journal of Roman Studies 109 (2019), S. 241–273.

51 Zu diesen Werken zusammenfassend Brigitte Baumann: Die Mainzer Kräuterbuch-Inkunabeln: *Herbarius Moguntinus* (1484), *Gart der Gesundheit* (1485), *Hortus sanitatis* (1491). Wissenschaftshistorische Untersuchung der drei Prototypen botanisch-medizinischer Literatur des Spätmittelalters, Stuttgart 2010 und Pia Rudolph: Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder

auch wider die bestopfung des
harns genät stranguria suria
dissuria.



Alraun man
Das cclvii Capitel

Mandragora latine. grece An-
thimon. vel Tricon. arabice le
borat.

Die mäster sprechen gemeyn-
lich. das zweyer handt sey d al-
raun. eine d man. die ander d he-
raw. In dem büch genant tiera-
nistans beschreiben vns die mä-
ster vii sprechen. daz mandrago

dere kunst. ¶ Item. dise würczel
gesoten in wein vnnnd auch auff
das gegicht geleget der gelyder.
ist den weectum styllen.



Alraun frawe
Das cclviii Capitel

Mandrago. a mulier latine
Die mäster sprechen gemeyn-
lichlichen. das dise alraun hab-
die selbigen tugent mit der erste
vnd darumb beschreybe ich mitt
mer davon. wann als du auch
gehörett hast in dem capitel vor
ditem.

Abb. 20a, b Männliche und weibliche Mandragora, in: Johannes von Cuba: Gart der Gesundheit, Augsburg 7. März 1487

ähnlicher Prozess ab. Hier wird auch die Mandragora in unmittelbarem Zusammenhang mit der medizinischen Verwendung von »Mumie«, einem Extrakt aus menschlichen Leichen(teilen), verhandelt (**Abb. 21**). Dies hat nicht nur mit der alphabetischen Reihenfolge der Arzneimittel zu tun (die nur sehr bedingt eingehalten wurde), sondern offenbar auch damit, dass Mandragora wie Mumie die Heilkraft ›menschlicher‹ Formen und Bestandteile nutzen.⁵² In einer weiteren Manuskript-Tradition mit über 30 Beispielen, die vor allem in (Nord-)Italien vom mittleren 14. bis mittleren 16. Jahrhundert entstanden und für die man auch alchemistische Hintergründe vermutet, scheinen sich dagegen die anthropomorphen und zoomorphen Elemente geradezu ansteckend auf verschiedenste andere Pflanzen übertragen zu haben: Nicht nur weisen hier zahlreiche Wurzeln oder Blätter ein oder gar mehrere Gesichter auf (**Abb. 22**).⁵³ Weitere Wurzeln haben Fisch- oder Schlangenform angenommen usw. Die Mandragora erscheint auch hier besonders menschenähnlich

zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts, Köln / Wien / Weimar 2020.

52 Michael Camille: *The Corpse in the Garden. Mumia* in medieval herbal illustrations, in: *Micrologus* 7 (1999), S. 297–318; Sherry C. M. Lindquist / Asa Simon Mittman / China Miéville: *Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders*. New York 2018, S. 136; für den größeren Kontext etwa Philine Helas: Seidenraupe und Bettwanze. Zum Naturalismus der Insektendarstellungen in der *Historia Plantarum* von ca. 1395 (Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 459), in: Michail Chatzidakis u. a. (Hgg.): *Con bella maniera*. Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg 2021, S. 47–59.

53 Vera Segre Rutz: *Il giardino magico degli alchimisti. Un erbario illustrato trecentesco della Biblioteca Universitaria di Pavia e la sua tradizione*, Mailand 2000. Das Exemplar der *University of Pennsylvania Libraries, Lawrence J. Schoenberg Manuscripts, Oversize LJS 419* Erbario ist offenbar noch nicht als Teil dieser Manuskript-Tradition erkannt. Die abgebildete, nicht eigens bezeichnete, aber aus Vergleich mit anderen Handschriften zu identifizierende »Herba Ystatoris« sollte Frauen fruchtbar machen und Unheil abwenden.

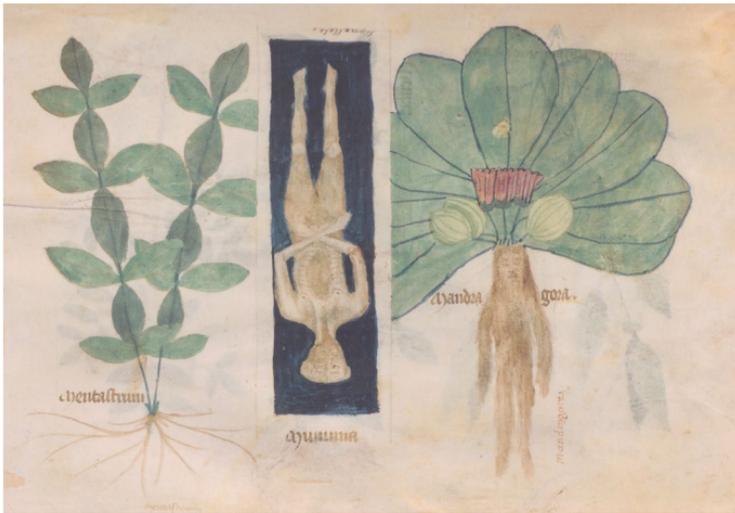


Abb. 21 Minze, Mumie, Mandragora, in: *Compendium Salernitanum*, Norditalien (Venedig?), um 1350–75, MS M.873, fol. 61^v, The Morgan Library & Museum, New York

dargestellt. Bemerkenswert sind Beispiele dieser Gruppe, die zwischen Venedig/Verona und Süddeutschland vom späteren 15. bis ins frühe 16. Jahrhundert entstanden sind und bei denen aus den Blüten der Mandragora zudem menschliche Hände herauswachsen (**Abb. 23**).⁵⁴ Offenbar sind hier zwei Pflanzen-Legenden verschmolzen worden: Das als »Herba Amorsu Serpentis« bezeichnete Gewächs (gegen Schlangenbisse) mit seinen handförmigen Blüten (und teils Gesichtern auf den Wurzeln) ist mit der anthropomorphen Alraune überblendet.⁵⁵

⁵⁴ S. etwa die beiden Pflanzenbücher Wien, Österreichische Staatsbibliothek, Cod. 5264, fol. 58^v, und München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. (Bot.) 26, fol. 59^r.

⁵⁵ Segre Rutz 2000 (wie Anm. 53), S. 100 f.; die Begleittexte zu »Herba Amorsu Serpentis« (Nr. 32) und »Herba Luza mandragora« (Nr. 40) geben keinen Hinweis, warum die Bildtraditionen verschmolzen wurden. Für den



Abb. 22 »Herba Ystatoris«, in: Herbarium, Norditalien, 15. Jh., Oversize LJS 419 Erbario, fol. 42^r, Lawrence J. Schoenberg Collection, University of Pennsylvania



Abb. 23 »Mandragora Alraun«, in: Arzneipflanzbuch, Augsburg (?), um 1520/30, Cod. icon. 26, fol. 59^r, BSB, München

Dagegen lieferte die für die gesamte Frühe Neuzeit grundlegende, kommentierte italienische bzw. dann ins Lateinische und andere europäische Sprachen übersetzte und immer wieder erweiterte Ausgabe des Dioskurides, die der Sienerer Arzt und Naturforscher Pietro Andrea Mattioli in erster Auflage 1544 drucken ließ und die ab 1554 umfangreich illustriert war, zwei botanisch zutreffende, will sagen: nur mit viel Fantasie als menschenähnlich wahrzunehmende Holzschnitte zur ›männlichen‹ und ›weiblichen‹ Mandragora (**Abb. 24**).⁵⁶ Mattiolis Kommentar lässt zudem ein wachsendes Bewusstsein für die Unterscheidung der ›Kompetenzbereiche‹ – Medizin und Wissenschaft versus Aberglaube und Verlangen nach Kuriosem – dadurch besonders deutlich erkennen, dass er die meisten im Umlauf befindlichen anthropomorphen Wunder-Wurzeln, wie sie von »Lumpenpack« für teures Geld verkauft würden, für Fälschungen erklärte und detailliert darlegte, wie diese angeblich natürlich entstandenen Gewächse manipuliert worden waren (s. das Kapitel zu ›Täuschung‹). Der Kupferstich zur neuen, der zweiten deutschen Übersetzung des Dioskurides von 1610 – um den Bogen zur Wiener Handschrift von um 512 n. Chr. endgültig zu schließen – zeigt dann überhaupt nur noch eine sehr naturnahe Wiedergabe der Pflanze, bei der sich die anthropomorphe Form auf die beiden ›menschenähnlichen Schenkel‹ der Wurzel

Text s. Marco Ponzi: A transcription and translation of the so-called »Alchemical herbal«, 2023 online veröffentlicht.

⁵⁶ Pier Andrea Mattioli: *Commentarii*, in *Libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei, de Materia Medica, Adjectis quàm plurimis plantarum & animalium imaginibus, eodem autore*, Venedig 1554, S. 477; vgl. bereits den Holzschnitt bei Leonhart Fuchs: *New Kreüterbuch*, Basel 1543 [lat. 1542], cap. CCI; dazu etwa Jerry Stannard: P.A. Mattioli: Sixteenth Century Commentator on Dioscorides, in: *University of Kansas Library Bibliographic Contributions* 1 (1969), S. 59–81.

In Lib. quartum Dioscoridis. 477

nufculus, firmioribus, præter modum scabris: flore candido: siliquis in cacumine, seu ciccris, densis, rotundis: quinis intus aut lenis feminibus, exigui crui magnitudine, læuibus, firmis, verficoloribus. radix ad digiti crassitudinem, & cubiti longitudinem adoleſcit. Id feminiferum esse conſtat. Copioſius haulti mortem adfert. Nec deſuere qui dicerent, ſemen in amatoria expecti.

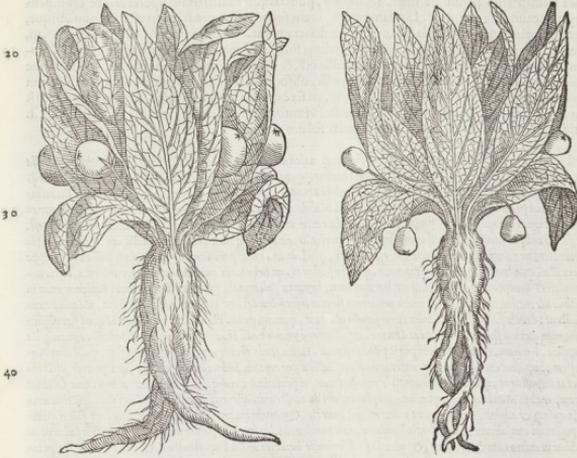
DORYCNIUM, Cretæ teſtimonio, inter ſaxa in maritimis naſcitur, ſilijs cum ſorma, tum citam colore oliuæ proximè. Verùm mihi hæcenus non contigit ipſam inuenire, aut tuentum uſtere: quauis in eo quæſi, inquirendo multum laboris inſumpſerim. Ceterum hãdudactantur, meo quidem iudicio, qui putant Dorycnium eſſe eam Veſicariam, quæ ſemine eſt rotundo, albo, macula cordis effigie inſignito: cuius hiſtoriam inter Solani genera præcedenti capite retulimus. Si quidem hæc Dorycnio omnibus ſere notis reſponſare deprehenditur. Dorycnij meminit Galenus libro v. i. ſimplicium medicamentorum, ubi de eius uirtute ita ſcribit. Dorycnium temperamento papaueri ſimile eſt, & mandragoræ, & iſis qui ſe refrigerandi uim habent: excellit aqua frigidiſſimè admodum efficaci. Quamobrem medicam quidem ſoporem conciliat: largius uerò ſumptum interimit.

Dorycnij cõſideratio.

Vires ex Galeno.

MANDRAGORA MAS.

MANDRAGORA FOEMINA.



Mandragoras. MANDRAGORAS.

CAP. LXI.

MANDRAGORAM, aliqui antimelum, alij circæam uocant, quoniam uideatur radix ad amatoria conducere. Duo eius genera, niger, quæ fœmina exiſtimatur, thridacias appellatur, anguſtioribus folijs, ac minoribus quàm lactuæ, viroſis ac grauolentibus, in terra ſparſis: mâla gerit forſis ſimilia, pallida, odorata, in quibus ſemen ueluti pyrorum: radicibus inhæret bene magnis, binis, terniſve, inter ſe conuolutis, nigris forſis, intus albis, craſſo cortice veſtitis: caulẽm non fert. Alter candidus, qui mas dicitur, nonnullis morion uocatur. huius folia magna, alba, lata, læuia ut betæ: mâla quàm alterius duplè maiora, colore in crocum inclinante, iucundè cum grauitate quadam olentia, quorum pomorum cibo aliquantùm opiliones ſoporantur: radicẽ alterius ſimilis, maior & candidior, orbata & hæc caule. Succus fit è cortice recentis radicis ruſo, & praliſ ſubiectò: qui inſolatus, ubi concreuerit, fictili reconditur. Mâlis quoque ſuccus depromitur, ſed aliquantùm ignauior. Delibratur radix, & traictus lino cortex, ad uſum ſuſpenditur. Aliqui radices in uino ad tertias coquant, & deſacatum ius ſeruant, cyathoque uinũ utuntur in

Abb. 24 ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Mandragora, in: P.A. Mattioli: Commentarii, Venedig 1554, S. 477

Alraun.



Abb. 25 Mandragora mit »männlicher« und »weiblicher« Frucht, in: *Kreutterbuch Deß ... Pedacii Dioscorides Anarabæi*, Frankfurt a. M. 1610, S. 286

beschränkt (Abb. 25).⁵⁷ Viel wichtiger ist hier die genaue Darstellung der vermeintlich weiblichen und männlichen Früchte. Für medizinische Belange ist eben eine präzise Identifizierung durch das Bild relevant, ja teils lebensentscheidend – Legenden kann man sich hier weder leisten noch sind sie von Interesse.



Zahlreiche auf ein großes Publikum zielende Texte sorgten freilich dafür, dass das wunder- und abergläubische Wissen über Mandragorae oder Alraune in der Frühen Neuzeit vermutlich noch viel weiter verbreitet war als das botanisch-medizinische Spezialwissen. Zugleich machen diese populären Zusammenfassungen deutlich, warum die anthropomorphen Wurzeln im deutschen Sprachraum auch unter dem Namen ›Galgen-Männlein‹, im niederländischen als ›Pisdiven‹ bekannt waren:

»Es ist viel Wesens von einer Wurtzel / die man Allraun nennet / selbige soll unter dem Galgen wachsen / wo eines gehangenen Menschen Harn oder ja *Sperma* hingefallen / und mit weissen Fäsergen und getheilter Wurtzel etlicher massen eines Menschen Gestalt haben / und sagt man wenn sie ausgegraben würde / gebe sie einen lauten Schey von sich / und der es hörete würde entweder unsinnig oder fiel sonst in eine grosse Kranckheit / und der / so sie aus der Erden zöge / müste augenblicklich deß Todes sterben. Drumb pffegten es die Wurtzel-Gräber zu umbgraben und einen Hund dran zu binden / der es ausrisse / wenn er davon lauffen wolle / und der müste sterben / hernach aber thät es keinem Menschen mehr Schaden. Wer nun ein solches Allraun-Männgen habe / und selbiges

57 Kreutterbuch Deß [...] Pedacii Dioscorides 1610 (wie Anm. 44), S. 286.

Wochentlich einmahl in Wein wasche / und sonst wohl warte /
der habe in allem Glück und was er wünsche.«⁵⁸

Ein kleines Gemälde von David Teniers d. J., entstanden um 1675/80, zeigt eine solche nächtliche Ernte-Szene unter dem Galgen (**Abb. 26**).⁵⁹ Die Suche ist noch in vollem Gange, obwohl bereits ein langhaariges Alraun-Männchen gefunden wurde, wie im Licht der Laterne zu erkennen. Dass hier keine besonderen Sicherheitsvorkehrungen getroffen sind und die beiden Frauen einfach mit einer Schaufel nach den Wurzeln graben, dürfte sich daraus erklären, dass es sich um Hexen handelt. Begleitet vom Dämonen-Heer des Teufels, von denen einer mit seiner Laute alle Schreie der Mandragora-Figürchen offenbar übertönt oder neutralisiert, können ihnen die Alraune nichts anhaben.

Zwei grundlegende Dinge gilt es sich bei diesen in der Frühen Neuzeit vielfach wiederholten Informationen bewusst zu halten:

I.) Zunächst einmal hängt die Bezeichnung als Mandragorae oder Alraune teils nur sehr lose mit dem pflanzenkundlichen Wissen der Zeit und mit dem Wunsch nach präziser botanischer Bestimmung zusammen. Im Gegenteil konnten aus heutiger Sicht ganz unterschiedliche und in verschiedenartiger Hinsicht

⁵⁸ Michael Wiedemann: Historisch-poetische Gefangenschafften. Eilffter Monat November, Leipzig 1689, S. 79–81.

⁵⁹ Öl auf Leinwand, 28,4 × 27,3 cm (beschnitten), Kunsthalle, Karlsruhe; s. Margret Klinge / Dietmar Lüdke (Hgg.): David Teniers der Jüngere 1610–1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, Karlsruhe / Heidelberg 2005, S. 314 (Kat. 104); Vervoort 2015, S. 102–105; zum Kontext De Nile 2023, S. 236–243. – Dagegen dürfte auf einer nächtlichen Hexenszene beim Galgen von Salvator Rosa (um 1646, National Gallery, London) eine Beschwörungsszene mit einem Püppchen zu sehen sein. Ebenso handelt es sich um Wachs-Figürchen auf Dosso Dossis Gemälde einer Zauberin wohl aus den 1520er Jahren (Galleria Borghese, Rom). Die kleinen Dämonenfigürchen auf dem Gemälde *Luther in der Hölle* von Egbert van Heemskerck II (Genf, Musée International de la Réforme) lassen sich nicht eindeutig identifizieren.



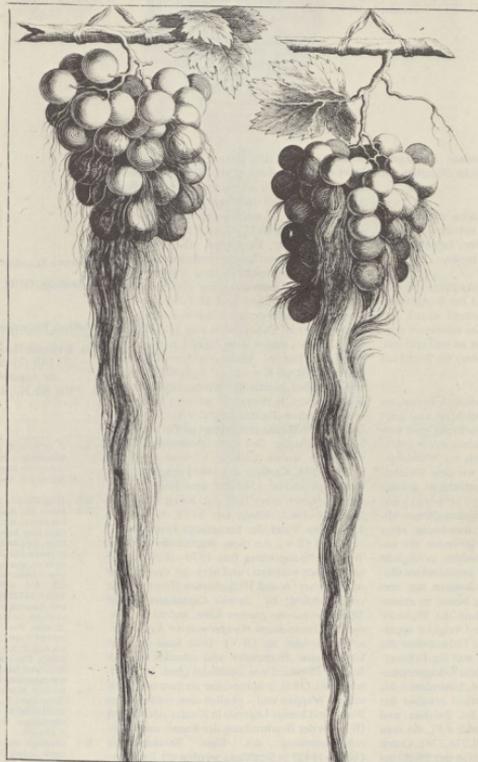
Abb. 26 David Teniers d. J.: Hexen graben unter dem Galgen nach Alraunen, um 1675/80, Kunsthalle, Karlsruhe

als anthropomorph wahrgenommene Objekte in diese Kategorie fallen und als Wunder, Prodigien oder magisch-abergläubische Wesen und eben auch als (Haus-)Geister gelten. Dazu gehören nicht nur alle Arten von Rüben, Rettichen und anderen Pflanzenwurzeln jenseits der echten Mandragora, insbesondere Allermannsharnisch und Bryonia (**Abb. 27**). Berühmt waren im 16. und 17. Jahrhundert etwa Trauben, denen vermeintlich menschliche Bärte gewachsen waren – tatsächlich handelte es sich um Befall mit der Schmarotzerpflanze *Cuscuta* (**Abb. 28**). Auf den Flugblättern, die diese »Miracul« und »Wunderwerck« allgemein bekannt machten, wurde offengelassen, »[w]as nun Gott durch solches Wundergewächs andeuten wölle«. ⁶⁰ Zwar hatte bereits Pierre Borel 1656 das wahre Wesen dieser »Bärte« erkannt und Sachs von Lewenheim sollte in der Besprechung unserer »monströsen Rübe« daher ebenfalls betonen, dass sich die *uvae barbatae* ganz natürlich erklären ließen – an der breiten Faszination für diese »Wundergewächse« änderte dies unmittelbar aber wenig. ⁶¹ Selbst in ganzen Bäumen, aber auch nur in ihren Wurzeln, Ästen, Rinden oder im Inneren des Holzes mit seinen verschieden gefärbten Wachstumszonen vermochte man menschliche oder tierische Gestalten zu erkennen. Auch zu diesen Befunden gab es im Übrigen kritische Stimmen, die aber offenbar immer nur bedingt Gehör fanden: Als etwa am 30. und 31. Dezember 1627 bei der Stadt Haarlem ein Apfelbaum gefällt wurde, entdeckte man, dass die Form von dessen dunklem Holzkern an (katholische) Priester oder Mönche erinnerte. Das

⁶⁰ Wolfgang Harms (Hg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek: Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, Band 1: Ethica. Physica, München 1985, S. 452–455 (I, 220 und I, 221; bearb. Ulla-Britta Kuechen).

⁶¹ Philippe Borel: *Historiarum et observationum medicophysicarum centuriae IV*, Paris 1656, zit. Ausg. Frankfurt a. M./Leipzig 1676, S. 18f. (Obs. I/10); zu Sachs von Lewenheim s. den Anhang. S. 207–214.

Wundergewächs zweyer Traubē!
 So hierunden zusehen.



Was vor Zeiten der fürnehmsten Naturkündiger einer
 C. Plinius Vom Wein geschrieben/esse & in vino prodigia: Es seyn auch Mir
 vocal und Wunderwerts am Wein spielen/ da er doch in anderley Warnungen der Weine redet: Das ist
 solche Wunder auch an den Weintrauben seyn lassen/ in begrieffen so/ oder bey gemeynem Plinio/ nach andern
 stuns solchen Virenschiffen/ Lärnschiffen/ oder sonst Eerbenen gelien/ oder gefunden werden/ weiser bis allhie
 nach dem letzten abentrajertt Gewächs/ zweyer Weintrauben/ deren der eine Weißer/ der ander Braun/ in
 Herbst dieses noch laufenden 1610. Jars im Dorff Meyfamer/ drey Weil von Speier gelegen/ in Hansen
 Hildebrandt dafelbst/ Hesse vor seinem Fenster gemacht/ in weichen/ auß den Werten solche Straußlin/ oder
 Straußlin/ (welches etlicher meynung nach/ für verjantts Weintreibholz/ zuachten/ was auch meynung zusehen)
 dazum gemacht/ von Weichen/ hat ganz ähnlich/ am weissen Trauben/ weisser/ am braunen/ Kistenbrauner/ farbe
 einer guten Augspurger/ Stein/ lang. Was nun Weir durch solches Wundergewächs/ andern/ oder/ als ein
 Einade/ oder aber ein Korn und Ordnung/ seye/ (welches zwar bey so edelmachtrem Weintraub/ bis
 Eilen/ Gesch/ hieße des Weins/ vomb aller anderer/ Waaden/ Weires/ am aller/ an/ schiffen/ vomb/ darumb/ desto
 betrautlicher/ ist) das ist/ ihm/ dem/ Almschiffen/ allein/ bekannt/ und/ mit/ der/ Zeit/ zu/ er/ kennen/ arben.

Verändert zu Augsburg bey Geyßhoff Wang in Drückung Dominici Custodis Kupfferscher. 397

Abb. 28 Dominicus Custos: »Wundergewächse zweyer Trauben«, Flugblatt, Augsburg 1610

»Wunder« wurde durch ein Flugblatt noch bekannter gemacht. Dieses übertrieb freilich, wie genau die Figuren im Holz abgebildet waren. Daraufhin erschien ein weiterer, korrigierender Stich, der für sich reklamierte, tatsächlich die »Wahrheit« festzuhalten, ein ›wahres Abbild‹ zu liefern, das es den Betrachtern ermöglichte, selbst zu entscheiden, was sie in den schwarzen Stellen erkennen konnten (das Ganze lässt sich als versteckte protestantische Kritik an den ›Täuschungen‹ und dem Bilderkult des katholischen Glaubens verstehen) (Abb. 29).⁶²

Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim lässt zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit seinem Verständnis von Alraunen den Bereich des Pflanzlichen sogar ganz hinter sich. Er beschreibt »ein Kunststück, wodurch sich in einem einer Bruthenne untergelegten Ei eine menschenähnliche Gestalt erzeugen lässt, wie ich selbst gesehen habe und es auch auszuführen weiß. Einer solchen Gestalt schreiben die Magier wunderbare Kräfte zu und nennen sie den wahren Alraun.«⁶³ Und auch wenn es nicht um die alchemistisch-magische Suche nach einem *homunculus* geht, scheinen künstlich zusammengesetzte Figürchen aus geschnitztem Holz und anderen

62 Zu Figuren in Holz vgl. die Beispiele in Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum historia*, Bologna 1642, S. 665–674; zusammenfassend zu ›monströsen‹ Pflanzen und Bäumen etwa auch Kaspar Schott: *Physica curiosa, sive mirabilia Naturae et artis*, Würzburg/Nürnberg 1667, S. 638–643. Zu dem kritischen Flugblatt von 1628, *Wonderlijke speling der natuur. Figuren gevonden in een tak van een appelboom* . . . , s. [Pieter T. A. Swillens/John Q. van Regteren Altena:] *Catalogue Raisonné of the Works by Pieter Jansz. Saenredam*, Utrecht 1961, S. 267–269 (Kat. 198*).

63 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim: *Magische Werke*, Stuttgart 1855, Bd. 1, S. 173; vgl. dazu den Bericht mit Holzschnitt über einen zufällig als menschliches Haupt mit Schlangenhaaren geformten Eidotter bei Ambroise Paré: *Des monstres et prodiges*, Paris 1573, zit. hg. v. Jean Céard, Genf 1971, S. 13, den auch Ulisse Aldrovandi in seine Sammlung von Monsterzeichnungen aufnehmen sollte; vgl. dann Schott 1667 (wie Anm. 62), S. 617 und Taf. XX.

Naturmaterialien als Mandragorae, Alraunen, Galgenmännlein, Heinzelmännchen usw. bezeichnet und als Hausgeister verehrt worden zu sein. Ein heute in Mailand verwahrtes, bislang offenbar nicht weiter untersuchtes Figürchen, das möglicherweise um 1600 nördlich der Alpen verfertigt wurde, passt exakt zu diesen Beschreibungen (**Abb. 30**).⁶⁴ Dass die aufwendige, rund 35 cm große Gestalt wohl in einer Kunst- und Wunderkammer aufbewahrt (wenn nicht von vorneherein dafür produziert) wurde, steht nicht im Widerspruch zu ihrem Verständnis als Schutzgeist und Glücksbringer. Ganz ähnlich hat die Abbildung eines »Allraun« auf dem gestochenen Titel einer Abhandlung zu Aberglaube und Zauberei von 1674 mehr mit einem solchen Naturwesen und »wildem Mann« als mit einer anthropomorphen Pflanzenwurzel zu tun (**Abb. 31**).⁶⁵

II.) Sodann wird in den Quellen betont, dass Alraune Wesen sind, die umhegt und gepflegt, bei Laune gehalten und dauernd »aktiviert« werden müssen.⁶⁶ Insbesondere ein Autor, der sich Ende des 17. Jahrhunderts mehrfach kritisch zu diesem Aberglauben äußerte, Johannes Praetorius, wiederholt dabei nicht nur das allgemein Bekannte, sondern beschreibt seine persönlichen

⁶⁴ Vermutet wird, dass die Figur aus der Mailänder Sammlung des Manfredo Settala stammt; sie lässt sich aber in den Katalogen des 17. Jahrhunderts nicht nachweisen, s. Antonio Aimi / Vincenzo De Michele / Alessandro Morandotti (Hgg.): *Musaeum Septalianum. Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, Florence 1984, S. 82 (Nr. 63) und Taf. VIII.; zur Gleichsetzung Hävernicks 1965.

⁶⁵ Bartholomaeus Anhorn von Hartwiss: *Magiologia*, Basel 1674, S. 885–889.

⁶⁶ Auch wenn Paracelsus einen Homunculus eindeutig von einer Mandragora oder Alraune unterschieden wissen wollte, scheint mir doch weiterhin der entscheidende Punkt die vielfach geglaubte »Lebendigkeit« der Wunderwurzeln und das potentielle Ineinander-Übergehen der Konzepte; s. dagegen William R. Newman: *The Homunculus and the Mandrake. Art Aiding Nature versus Art Faking Nature*, in: Jessica Riskin (Hg.): *Genesis Redux: Essays in the History and Philosophy of Artificial Life*, Chicago 2007, S. 119–130.



Abb. 30 Figur (Hausgeist?) aus Naturmaterialien, um 1600, Biblioteca Ambrosiana, Mailand



Abb. 31 Titelblatt mit »Allraun«, in: B. Anhorn von Hartwiss: Magiologia, Basel 1674

Erfahrungen – wobei auch er zunächst einleitend feststellt, wie unterschiedlich Alraune sein können:

»Sonsten differiret das Rabenzeug [=die abergläubisch-magischen Objekte] trefflich sehr / was die Alraunen betrifft / wie ich denn unterschiedliche gesehen habe / die mit einander gar nicht übereingekommen seynd. Ja ich habe im Besitze selber solche Narrending / welches aber zerbrochen und ganz verstümpfelt ist: Es soll aber sehr alt seyn; indeme es meine Vorfahren / welche Kriegesleute gewesen / im vorigen Seculo, aus der damahligen eroberten Stadt Magdeburg mit weggenommenen / und hernachmahls in meinem Geburts-Dorffe / Zetlingen / in der alten Marck / continuirlich bey meinen Eltern / biß auf den Vater Sel. verblieben: Der es aber nicht geachtet; derentwegen es geringschätzig gehalten und verdorben worden: Da man es vorher in einem schöne[n] Schächtlein verwahret / ofte gebadet / frische Kleidrigen angeleget / und allerhand Aberglauben dabey und mit aus geübt gehabt: Wie mir nich unlängst in meinem Vaterlande / zu Calbe an der Milde / eine betagte Frau / meines Vaters Sel. gewesene erste Frauen Schwester / berichtete / welche solches niedliche Schächtlein noch verwahrete: Wie ich gedachtes Alräunigen / wegen der älte auch bey mir behalte: Welches eines Männleins Gestalt führet / und nich so wohl aus einer Wurtzel mag formiert / als aus einem stückichen Holz kann geschnitzelt seyn: Drinnen man unterschiedlichen Oerthern gewissen Samen hinein gesteckt: Welches / nach deme es hervor gewachsen / daselbsten Haare praesentiret: Als wie annoch zu sehen ist / am Kopffe / und Barte / wie auch an der Scham etc. [Abb. 32].«⁶⁷

67 Johannes Praetorius: Saturnalia: Das ist / Eine Compagnie Weihnachts-Fratzen / oder Centner-Lügen und possierliche Positiones, Leipzig 1663, S. 188–190.



Rümpfel ist: Es soll aber sehr alt seyn; indeme es
 meine Vorfahren/ welche Kriegerleute gewesen/ im
 vorigen Seculo, aus der damaligen eroberten Stadt
 Magdeburg mit weggenommen/ und hernachmahls
 in meinem Geburts/ Dorffe / Zeilung/ in der alten
 Marck/ continüirlich bey meinen Eltern/ bis auf den
 Vater Sel. verblieben: Der es aber nicht geachtet;
 derenwegen es geringschätzig gehalten und verdorben
 wort

Abb. 32 Alraune, in: J. Praetorius: Saturnalia, Leipzig 1663, S. 189



Abb. 33 Alraune mit bemaltem ›Särglein‹, spätes 17. oder 18. Jh.,
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund

Die von Praetorius erwähnten, schönen kleinen Schachteln zur Aufbewahrung wurden dem vermeintlichen Wert der Wurzeln entsprechend teils aufwendig gestaltet. Im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund hat sich ein seltenes Beispiel aus dem norddeutschen Raum erhalten (**Abb. 33**).⁶⁸ Die Datierung ins spätere 17. oder ins 18. Jahrhundert lässt sich nicht genauer präzisieren. Der Inhalt, eine Wurzel wohl des Allermannsharnischs, ist zwar erhalten, hat aber vermutlich die Bekleidung mit der Zeit verloren (für ein Beispiel im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg mit Kleidern, die allerdings wie das Behältnis aus neuerer Zeit stammen, s. S. 147). Das sargförmige, rund 26 cm lange Kästchen des Dortmunder Exemplars wurde zudem genutzt, um in Wort und Bild das entscheidende Faktum für den Ursprung der Mandragora oder Alraune festzuhalten: Dass die Wurzeln eben angeblich aus dem Urin oder Sperma herauswachsen, die ein gehängter Dieb unter dem Galgen verloren hat. Die Inschrift bestätigt: »Dit is enn Allroe[neken] van [m] dif« (Dies ist eine Alraune von einem Dieb). Dass es sich dabei um

⁶⁸ <https://westfalen.museum-digital.de/object/2476> [zuletzt abgerufen am 29.02.2024]; Hambel 2004, S. 105.

kein Einzelstück handelte, belegt die Beschreibung, die Johann Rist 1664 von einem Alraun in seinem Besitz festgehalten hat:

»Ich habe selber ein Alräunichen / welches so groß und lang ist / das ich desgleichen nie gesehen. Es ist aber seine Länge fast ein gantzer Fuß / oder eine halbe Elle / das Bild / welches ein Männlein *praesentiret*, hat ein gahr scheußliches Gesicht / tieffe hohle Augen / eine grosse Nase / eine pukliche Stirn / auff dem Haupte / lange / grobe Hahre / die ihm bis auff die Schenkel herunter hängen / der eine Arm ist ihm gantz krum an den Leib / oder vielmehr die Riebe ingebogen / oder gleichsam angewachsen / der ander stehet ein wenig von den Rieben ab / die Lenden / Schenkel und Füsse / sind einer gantz unformlichen *Proportion*, und in Summa / das gantze Bild ist also beschaffen / das viele Leute / sonderlich die etwas abergläubisch sind / einen grossen Abscheu haben / selbiges auch nur anzusehen / und bin ich der Meinung / das dises Bild oder Alraun wol ein paar hundert Jahre mag alt sein. Es igt in einem kleinen höltzeren Sarke / das aufwendig roht angestrichen. In dem Sarke ist eine kleine bunte Dekke und Hauptpolsterlein / worauff das Bild ruhet. Auff der inwendigen Seiten des Sarkdekkels / ist ein schwarzes Kreutz gemahlet. Oben auff dem Dekkel aber / ist nach gahr altfränkischer Manier ein Galge gezeichnet / in welchem ein Dieb hänget / worunter etwas herfür wächset / welches ohne zweiffel die Alraunenwurtzel sein sol / wie den die Alten davon gedichtet haben / das aus dem Harn oder Saamen / welchen der am Galgen hängende Dieb von sich liesse / eine solche Wurtzel würde gezeuget / [...].«⁶⁹

69 Johann Rist: Die AllerEdelste Tohrheit der gantzen Welt / ... Märtzens-Unterredung, Hamburg 1664, S. 209 f.

Ein weiteres Beispiel schließlich, das zu unbekanntem Zeitpunkt durch die Bodenbretter des Nonnenchores im Kloster Wienhausen gefallen war oder dort bewusst versteckt bzw. in seiner magischen Kraft ›neutralisiert‹ werden sollte und das erst 1953 unter der Holzkonstruktion wiederentdeckt wurde, lässt sich ebenfalls nicht präziser als 14. bis 16. Jahrhundert datieren.⁷⁰ Die Wurzel war in einen spätgotischen gemusterten Seidenstoff gewickelt und in einer ungeschmückten Spanschachtel verwahrt. Dafür belegt dieser Fund eindrucksvoll die Verbreitung des Aberglaubens selbst bei eingeschworenen Dienerinnen Gottes.



Das aus heutiger Sicht wohl kurioseste Element des Mandragora-Mythos der Frühen Neuzeit – die Entstehung nicht nur aus dem Urin, sondern auch und vor allem aus dem Sperma eines Gehängten – lässt sich seit den Jahren um 1500 nachweisen.⁷¹ Ausgerechnet diese Ergänzung eröffnete den Autoren der Frühen Neuzeit wieder eine Anschlussmöglichkeit des abergläubisch-magischen Denkens an wissenschaftliche Überlegungen der Zeit.

⁷⁰ Horst Appuhn: Der Fund vom Nonnenchor (Kloster Wienhausen, Bd. 4), Wienhausen 1973, S. 51 f.; ein weiteres Beispiel für die Verbindung von christlichem Glaube und Alraune ist ein Holzkästchen mit aufgeklebtem Kupferstich des späten 15. Jahrhunderts (Verkündigung und Kreuzigung) und eingewickelter Wunderwurzel im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, s. <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/HG9230> und <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Ph.M.3685> [zuletzt abgerufen am 29.02.2024].

⁷¹ Van Arsdall/Klug/Blanz 2009, S. 337. Anton R. von Perger: Über den Alraun, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien 5 (1861), S. 259–269, hier S. 262, scheint sich auf Hieronymus Brunschwigs *Kleinen Destillierbuch* von 1500 zu beziehen (s. S. 134): »Ein anderes Kräuterbuch aus dem XV. Jahrhundert erzählt, ebenfalls nach Avicenna, daß die Alraunwurzel ›werd gegraben unter dem galgen, kum von der natur [sperma] eines hangenden diebs: sagt aber, daß diese Angabe falsch wäre [...].«

Denn die Frage nach der Entstehung, Fortpflanzung und Sexualität von Pflanzen sollte im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer zentralen Herausforderung der Botanik aufsteigen: Erst langsam wurde die reproduktive Funktion von Pflanzen-Bestandteilen wie Stempel, Staubblättern usw. verstanden.⁷² Als früher Vertreter solcher Überlegungen hatte bereits der neapolitanische Arzt und Universalgelehrte Giambattista Della Porta 1588 in zwei Kapiteln Pflanzenteile mit tierischen und menschlichen Sexualorganen verglichen und eine Theorie entworfen, wie parallel zu Tieren und Menschen ein Zeugungsakt zwischen männlichen und weiblichen Pflanzen erfolge. Della Portas Publikation verdeutlicht zudem, welche Bedeutung suggestive Abbildungen für diese Art der Argumentation hatten – etwa für die Vorstellung, Knabenkräuter, deren Wurzeln an Hoden erinnern, hätten deshalb Einfluss auf Potenz und Libido (**Abb. 34**).⁷³ Eine systematische Bildzusammenstellung solcher ›Einflüsse‹ und Bezüge, wie sie die ähnlichen Formen von Pflanzen und Menschen angeblich signalisieren, lieferte dann aber wohl erstmals der Nürnberger Arzt Wolfgang Ambrosius Fabricius in seiner 1652 zu Rom verteidigten, 1653 in Nürnberg gedruckten Dissertationsschrift (**Abb. 35**).⁷⁴

72 Londa Schiebinger: Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft, Stuttgart 1995, S. 26–43; Wolfthal 2016.

73 Giambattista Della Porta: *Phytognomonica*, Neapel 1588, S. 141–145 (Kap. 44f.); Wolf-Dieter Müller-Jahncke: Die ›Phytognomonica‹ Giovan Battista della Portas als medizinische Signaturenlehre, in: Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo, Neapel 1990, S. 93–99. Freedberg 2002, S. 235–243 verweist dann auf die Studien in Text und Bild an der Accademia dei Lincei zum *Phallus impudicus*, der Gemeinen Stinkmorchel.

74 Wolfgang Ambrosius Fabricius: *Aporema botanikon, de Signaturis Plantarum*, Nürnberg 1653; zum größeren Kontext, auf den Fabricius explizit auch verweist, s. Oswaldus Crollius: *De signaturis internis rerum*. Die lateinische Editio princeps (1609) und die deutsche Erstübersetzung (1623), hg. v. Wilhelm Kühnmann/ Joachim Telle, Stuttgart 1996, v. a. S. 28–33.



Humanis corporibus ultra illa, quæ sanitatē, morbos, mortemq; spectant, alias quoq; herbas asserere suis viribus posse affirmant, vt puta generandi feminis facultatem, sicut qui testiculus appellatus est, & magnū ad coitum datum è lacte caprino efficacem esse. Affert & fatyrium radicem mali magnitudine, fuluam, intus vt oui candidam, vrendū ea, quum concubendi incescit cupiditas: si quidem ea proniores ad Venerem sunt. Aliud est fatyrium crythronū, idest rubrum, cortice radicis gracili, rufo, intus albo: non secus atq; scincus libidinem excitat, etiam si manu teneatur, & magis si bibatur ex vino. His succedit Serapias peculiari virtute sua, & mirifica Aegyptijs venerandæ Deæ Serapidis augusto nomine dictus. A similitudine testiculorum bulbi omnes Venerem stimulant, ex Dioscoride. Martialis ad hæc.

Cum sit annus coniux, cum sint tibi mortua membra,

Nil aliud bulbis, quàm satur esse potes.

Dracunculus maior radice bulbosa donatus, singulari, & rotunda, vt testiculus: in vino potus Venerem proritat. Idem de minori dracunculo dicendum. Gladiolus radicibus geminis constat, bulborum modo alterum super alterū insidente. quarum inferior gracilis, superior vberior: superior in vino potā Venerem stimulare tradidit Dioscorides. Hastula regia bulbosa, multis radicibus testiculos imitantibus constat, quibus Venerem excitari sæpius diximus, cum vino, aut melle perunctis, aut bibentibus, ex Plinio. Idem de croco, allio, capsa, ampelopraso, & cæteris dicendum est. Sic & quæ obli-

go cor-

Abb. 34 Verschiedene Knabenkräuter und ihre Wurzeln, in: G. B. Della Porta: Phytognomonia, Neapel 1588, S. 142

Ad Tabulam 2. Thesis. 28.
 Stirpium aliquot, partes nonnullas Corporis humani figuris suis externis
 (secundum Crollium) representantium, Schema posterius.

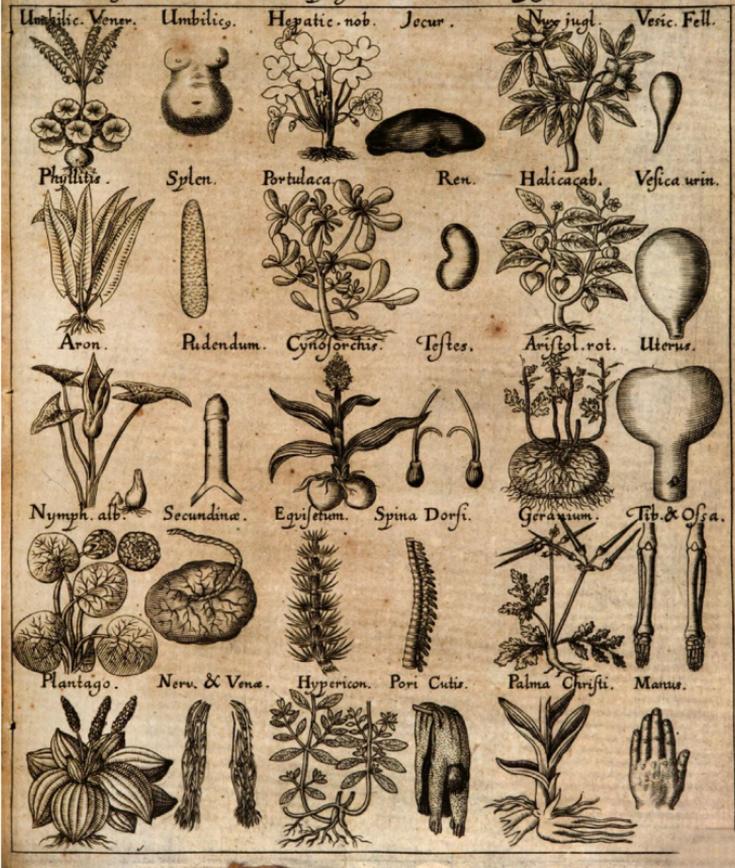


Abb. 35 Vergleich von Pflanzen und Körperteilen, in: W.A. Fabricius: Aporëma Botanikon, de Signaturis Plantarum, Nürnberg 1653, Taf. 2

Zugleich spielten in diesem Kontext Theorien zu Spontanzeugung oder Abiogenese aus (zumeist verfaulender) Materie eine wichtige Rolle. Bereits Aristoteles hatte diese dritte Art der Entstehung von Lebewesen neben der sexuellen und vegetativen beschrieben. So bespricht und illustriert etwa Claude Duret in seinem Buch über wundertätige Pflanzen (1605) mehrere Beispiele und Arten, aus deren Blüten und Holz Würmer, Vögel und sogar ein Lamm herauswachsen oder aber deren abgefallene Blätter zu eigenständigen Lebewesen mutieren (**Abb. 36**). Dabei verweist er nicht nur gleich eingangs auf die Autorität des Aristoteles, sondern liefert etwa auch stolz eine ›wissenschaftliche‹ Erklärung für die Vögel produzierenden Bäume, wie sie bereits Jean de Mandeville in seiner zwischen 1357 und 1371 verfassten (fantastischen) Reise-Erzählung über die Länder Asiens beschrieben hatte: »diese Vögel sind nicht gezeugt, nicht gelegt, nicht gebrütet, nicht von einem Vater, nicht von einer Mutter; sondern sie fügen sich zusammen und entstehen aus dem Zersetzen und der Fäulnis des alten Holzes [...]«.75 Mit der Entdeckung des Mikroskops im 17. Jahrhundert schien sich diese Vorstellungen in überwältigender Weise zu bestätigen, der Erdboden und andere (verfaulende) Materialien sich in eine wahre Brut- und Geburtsstätte von Kleinstlebewesen zu verwandeln. Selbst in der verbreiteten Liebes-Literatur der Zeit mit ihren Symbolen und Sinnbildern fand diese Idee einen

75 Duret 1605 (wie Anm. 46), S. 287–341 (cap. 26–29); Mandeville ist nicht namentlich genannt, aber S. 297 eindeutig gemeint; dort auch das Zitat. Zum Werk Isabelle Trivisani-Moreau: *Un cas limite: les «plant-animaux» de Claude Duret*, in: Frédérique Le Nan / Isabelle Trivisani-Moreau (Hgg.): *Bestiaires. Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*, Angers 2014, S. 55–67. – Zur langen Tradition des Borametz oder skythischen Lamms, das aus einer Pflanze hervorwächst, s. Fabrizio Baldassarri, *The Vegetable Lamb of Tartary. Renaissance Philosophy, Magic, and Botany*, in: *Journal of the History of Ideas. Blog*, 2021 (zuletzt abgerufen 29.02.2024).

Portraict de l'Arbre, lequel estant pourry, produit des
Vers, puis des canards vinans & Volans.



Abb. 36 Ein Baum, aus dem Würmer und Vögel entstehen, in: Claude Duret: *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables & miraculeuses en nature*, Lyon 1605, S. 296

Nachhall und verband sich mit mythologischen Erzählungen: In Philip Ayres *Emblemata Amatoria* (1683) etwa sät Amor als Bauer seinen »wunderbaren Samen« in die Erde, woraufhin kleine Kinder daraus hervorwachsen.⁷⁶

Diese Interessen finden sich jedenfalls auch beim größten Gelehrten des 17. Jahrhunderts, sofern sich ›Größe‹ an der Breite des behandelten Stoffes und der Menge des Geschriebenen bemisst, dem in Rom lebenden deutschen Jesuiten Athanasius Kircher, dem »letzten Mann, der alles wusste«. Die erste Autorität etwa, die Sachs von Lewenheimb in seiner 48. Beobachtung zu unserer monströsen Rübe und den Naturbildern zitiert, ist Kircher. Der Jesuit vertrat in seinen Schriften eine umfassende Theorie der »panspermatischen Kraft«. Dabei handelte es sich um den grundlegenden Lebensimpuls, *panspermia*, der angeblich laut dem Genesis-Bericht am Anfang der Schöpfung zur Entstehung aller Lebewesen – Pflanzen wie Tiere – geführt hatte und diese seitdem am Leben erhält. Teils ermöglicht diese überall vorhandene Kraft immer noch spontane Entstehung aus faulend-gärendem Erdreich oder anderer Materie. Im Detail behandelte Kircher, wie schon Della Porta, in mehreren seiner Werke den Zusammenhang von Pflanzen und Sperma am Beispiel vor allem des Satyrions oder Knabenkrautes.⁷⁷ Nicht nur entsteht dem-

76 Philip Ayres: *Emblemata Amatoria*, London 1683, Nr. 1; s. zu Selbstzeugung und Kunst Karin Leonhard: *Bildfelder. Stilleben und Naturstücke des 17. Jahrhunderts*, Berlin 2013; Felfe 2015; Ulrich Pfisterer: *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014, S. 143–150.

77 Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, Rom 1654, Bd. 3, S. 70 (2, §4); ders.: *Ars magna lucis & umbrae*, Amsterdam 1671 [zuerst 1646], S. 44 (I, 2, Reg. 2); ders.: *Mundus Subterraneus*, Bd. 2, Amsterdam 1678 [zuerst 1665], S. 129 (IX, 3). – Zu Kircher etwa Andreas Bähr: *Athanasius Kircher. Ein Leben für die Entzifferung der Welt*, Berlin 2023; Camilla Fiore: *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Rom 2020; Ingrid D. Rowland: *Athanasius Kircher, Giordano Bruno, and the Panspermia of the Infinite Universe*, in: Paula Findlen (Hg.): *Athanasius Kircher*.

nach das Satyrion mit seinen hodenförmigen Wurzelknollen aus verwesendem Sperma. Gemäß der Signaturenlehre wirkt das Satyrion eben auch auf das männliche Geschlechtsorgan und weckt unmäßige Libido, verwandelt einen Mann quasi in einen Satyr. Zugleich deutet Kircher damit zumindest eine, wenn auch nicht wirklich konsistente Begründung an, warum manche Pflanzen tier- oder menschenähnliche Formen erzeugen. Die im Sperma enthaltenen und indirekt auf die Pflanzen übertragenen Kräfte sorgen für diese Bildungen. Happel fasst Kirchers Überlegungen in seinen *Relationes curiosae* 1683 im Kapitel »Die Ursache solcher gebildeten Kräuter« so zusammen:

»Oftgerühmter *Kircherus* scheint in diesem Stücke dem Ziel der Wahrheit am nächsten gekommen zu seyn: Die Würckung solches natürlichen Bildwercks schreibet er einer sehr geheimen Ursache zu / nemlich dieser nachfolgenden: Es ist von denen / die des Viehes hüten / angemercket worden / daß wann die Thiere zur Zucht und Bespringung gelassen werde[n] / im folgenden Jahr insgemein die Erde von de[m] seltsam gestalteten Kraut *Satyrion* häufig bewachsen werde / und zwar auß keiner andern Ursache / alß daß die überflüssige auff die Erde verfallene *Spermatische* Feuchtigkeit mit dem Saftt der Erden durchsäuret / endlich zu dergleichen Kräutern herfür wächst. Welches ebenmäßig geschehen mittelst des Saamens der todten Körper / so wol von Menschen und Thieren / die auff den Feldern entweder erschlagen worden / oder in einer Kranckheit allda gestorben sind / gestaltsam dan[n] auch dieses Kraut deßwegen / weil es nach angeerbter Natur von eigenschafft der Unkeuschheit Feuer giebet / nicht

The last man who knew everything, New York / London 2004, S. 191–206; insgesamt Matthew Cobb: *The Egg and Sperm Race. The seventeenth-century scientists who unravelled the secrets of sex, life, and growth*, London 2006.

unrecht nach dem Geilen *Satyris*, oder Geiß-gefügseten Weibern / *Satyriion* oder *Satyria* genennet wird.«⁷⁸

Die Zusammenhänge von anthropomorph geformten Wurzeln mit menschlicher Sexualität und Liebesleben wurden aber auch in anderen Texten intensiv diskutiert.



Ausgerechnet das Alte Testament schien gleich zwei Belege für die Wirkung der Mandragora als Aphrodisiakum und für eine Empfängnis fördernde Wirkung zu liefern (Gen. 30, 14–16 und Hld 7, 13–14). Auch wenn die dort mit dem hebräischen Wort *dudai[m]* bezeichnete Pflanze nicht eindeutig zu bestimmen ist, wurde sie doch bereits in den althochdeutschen Glossen zu den Textstellen mit *alrun[a]* transliteriert: Ruben bringt seiner Mutter Lea »Liebesäpfel« vom Feld. Deren jüngere Schwester Rahel, die zweite und Lieblingsfrau von Jakob, bis dahin kinderlos, erbittet diese Früchte von Lea, um endlich schwanger zu werden. Lea willigt ein im Tausch der Äpfel gegen eine Nacht mit dem Gatten Jakob, der sie seit langem nicht mehr begehrt hat. Der Handel zahlt sich für beide Seiten aus, beide Frauen wurden in der Folge schwanger.

In der römischen Literatur rückt Plinius d. Ä. in seiner *Naturkunde* (25, 147) die magische Pflanze Moly, mit der die Zauberin Kirke sich die Männer unterworfen und in Tiere verwandelt hat, in die Nähe einer Mandragora.⁷⁹ Auch hier spielte die Vorstellung, die Pflanze entfessele die Sexualität, eine zentrale Rolle. In

78 Happel 1683 (wie Anm. 25), S. 523; auf diesen Abschnitt verweist ohne weitere Erklärung Schock 2011, S. 288–296 bei seiner Besprechung von Happels Mandragora-Kapitel.

79 Die überlieferten Textquellen stellen umfassend etwa bereits Jacob Thomasius / Johann Schmidel: *De Mandragora, Disputatio Philologica*, [Leipzig] 1655 (mit drei weiteren Aufl. bis 1739) zusammen.

der frühchristlichen Naturlehre und -deutung des *Physiologus* (Kap. 43) wurde dann berichtet, dass das Elefantenweibchen um zu empfangen mit dem Bullen nach Osten Richtung Paradies wandere, wo die Mandragora-Pflanze wachse. Dort frisst sie davon und drängt auch den Partner, der eigentlich keinen Geschlechtstrieb hat, davon zu essen, worauf sich beide endlich vereinen.⁸⁰

Vor diesem Hintergrund ist im späten Mittelalter das Spektrum der Deutungen enorm: Auf der einen Seite wird der kopflose Körper der Mandragora als Sinnbild für die sündige Menschheit benutzt, die bislang Antichrist als Lenker hatte und der erst Christus den ›richtigen Kopf‹ des Glaubens und der Tugend aufsetzt. Auf der anderen Seite sollten sich in dem um 1400 entstandenen *Dialogus creatorum* die Mandragora mit der Göttin Venus über die Liebeswirkungen der Pflanze unterhalten.⁸¹

In Niccolò Macchiavellis überaus erfolgreicher Komödie *La Mandragola*, die er vermutlich 1518 in einer ersten Fassung niederschrieb, wurden dann Liebes-, Betrugs- und Zauberschemata endgültig zusammengeführt. Sehr verkürzt gesagt geht es darum, dass ein alter Ehemann es nicht schafft, seine junge, überaus schöne Frau zu schwängern und nach langem Zögern ärztliche Hilfe akzeptiert. Bei dem vermeintlichen Medicus aber handelt es sich eigentlich um einen jungen Mann, der die Frau begehrt und eine elaborierte Täuschungsaktion unternimmt, um mit dieser schlafen zu können. Dazu verspricht er dem Ehemann, dass dieser mit aller Sicherheit

80 *Physiologus*, hg. v. Francesco Sbordone, Genua/Rom/Mailand 1936, S. 128–133; eine dt. Übersetzung in *Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung*, hg. v. Ursula Treu, Hanau/Berlin 1981, S. 80–84; s. Rahner 1945.

81 *Dialogus creaturarum moralisatus. Dialog der Kreaturen über moralisches Handeln. Lateinisch-Deutsch*, hg., übers. u. komm. v. Birgit Esser/Hans-Jürgen Blanke, Würzburg 2008, S. 113 f.; Rahner 1954; Thomas Raff: Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen, in: *Aachener Kunstblätter* 48 (1978/79), S. 71–218, hier S. 108 f.

Vater werde, sofern seine Gattin nur einen Mandragora-Saft zu sich nähme. Dieses Getränk habe allerdings den bedauerlichen Effekt, dass der erste, der danach Geschlechtsverkehr mit ihr habe, sterben müsse. In der Folge überlässt der gehörnte Gatte nach einigen Verwicklungen diese Aufgabe dem (verkleideten) jungen Mann. Die Nachwirkung dieser Komödie mit ihrer Darstellung der Mandragora als Liebeselixier und ihren verschiedenen Formen der Täuschung gab der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema nochmals eine andere Richtung als die pflanzenkundlich-medizinischen, an Naturbildern oder aber an Fragen von Magie und Aberglaube interessierten Texte. In der Medizin sind dann in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls Stimmen zu finden, die vehement für eine aphrodisierende und Empfängnis fördernde Wirkung der Mandragora eintreten.⁸² Diese wirkmächtige erotische Überlieferungstradition dürfte auch dafür verantwortlich sein, dass Abraham Bosse um 1668/1676 bei seinem Kupferstich einer Mandragora offenbar gar nicht anders konnte, als ein weibliches Geschlechtsteil übergroß und detailliert darzustellen (**Abb. 37**). Das ist nicht nur deshalb bemerkenswert, da die Darstellung inschriftlich eigentlich unmissverständlich als »männliche« Mandragora bezeichnet ist, sondern auch, weil der Stich, der für eine streng wissenschaftliche Publikation der französischen Akademie gedacht war, nur in diesem Fall die gezeichnete und kolorierte, sehr präzise beobachtete Vorlage des Nicolas Robert eklatant abänderte.⁸³

⁸² Emily Kuffner: *Mandrake and Monarchy in Early Modern Spain*, in: *Journal of the History of Sexuality* 29 (2020), S. 335–363 zu einer Publikation des spanischen Hofarztes Tomás Murillo y Velarde von 1673.

⁸³ Wolfthal 2016; zu Datierung und Ausgaben Sophie Join-Lambert/Maxime Préaud (Hgg.): *Abraham Bosse, savant graveur*. Tours, vers 1604–1676, Paris, Paris/Tours 2004, S. 296 (Kat. 327); vgl. auch Alain Renaux: *L'Herbier du Roy*, Paris 2008, S. 86f.



Abb. 37 Abraham Bosse (nach Zeichnung von Nicolas Robert):
Mandragora, in: D. Dodart: Mémoires pour servir à l'histoire des plantes,
Paris 1676

Zu wahrer Euphorie steigerten sich diese erotisch-sexualisierten Mandragora-Vorstellungen jedenfalls in den Jahrzehnten um 1900. Die Legenden um das magische Wurzelwesen trafen sich mit den Fantasien zur *femme fatale*. 1909 etwa träumte in Franz Wedekinds Theaterstück *Der Stein der Weisen. Eine Geisterbeschwörung* einer der jungen Protagonisten von enthemmt-orgiastischem Sex: »Drum schenk mir, bitte, die Mandragora. / Sie macht mich unsichtbar und sie betäubt / So daß, kommt mir ein schönes Mädchen nah', / Von Hindernissen nichts mehr übrig bleibt. Wir gehen dem neuen Paradies entgegen, / [...]«. ⁸⁴ Vor allem aber wird 1911 der phantastische Roman *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* von Hanns Heinz Ewers zum Riesenerfolg. Geschildert wird die Geschichte des Mädchens Alraune, das – in explizitem Rekurs auf die Pflanzen-Sage – durch künstliche Zeugung mit dem letzten Sperma eines enthaupteten Lustmörders von einer Prostituierten geboren wird. Diese Mutterfigur namens Alma Raune steht als »des Weibes letztes, gewaltiges Urbild: nur Geschlecht vom Scheitel bis zur Sohle« für eine rein sinnliche, promiske, endlos reproduzierende Natur selbst. ⁸⁵ Den geistigen ›Vater‹ des Kunst-Kindes, Professor ten Brinken, der das Experiment durchführte und pädophil-inzestuös sein Geschöpf zu begehren beginnt, treibt Alraune später in den Selbstmord, um danach zahlreiche weitere Männer

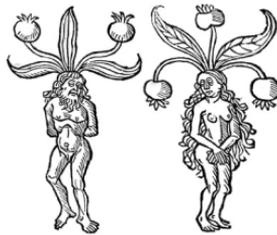
⁸⁴ Publiziert in: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben 14 (1909), S. 694–706, Zitat S. 700.

⁸⁵ Hanns Heinz Ewers: *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens*, München 1911, S. 98; zu Deutung und Kontext etwa Petra Porto: *Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte des literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890–1930)*, München 2011, v. a. S. 265–291; Marie-Michelle Fraser: *Die Alraune als künstliches Geschöpf in der deutschen phantastischen Literatur. Eine Studie zu Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann und Hanns Heinz Ewers*, Thèse de Maîtrise, Université de Montreal 2014 (<https://doi.org/1866/11721>).



Abb. 38 Theo Matejko: Filmplakat für *Alraune*, 1919, ÖNB, Grafiksammlung, Wien

als Quasi-Vampirin zu verführen und zu töten. Zwischen 1918 und 1952 wurde der Stoff allein sechsmal verfilmt (**Abb. 38**).⁸⁶ Danach beruhigten sich die erotischen Mandragora-Fantasien – obwohl die biotechnologischen Manipulationen von pflanzlichen, tierischen und menschlichen Körpern, wie sie um 1900 mit neuer Intensität einsetzten und als deren Sinnbild Ewers' Mädchen Alraune fungierte, seitdem doch ungeahnte Dimensionen angenommen haben.⁸⁷



86 Das abgebildete Plakat – Mehrfarbendruck, 125 × 94 cm – von Theo Matejko zum Film 1918/19 unter Regie von Eugen Illés; eine Liste der Verfilmungen: https://de.wikipedia.org/wiki/Alraune._Die_Geschichte_eines_lebenden_Wesens (zuletzt abgerufen am 29.02.2024).

87 Heiko Stoff: Alraune, Biofakt, Cyborg. Ein körpergeschichtliches ABC des 20. und 21. Jahrhunderts, in: Simone Ehm/Silke Schicktanz (Hgg.): Körper als Maß? Biomedizinische Eingriffe und ihre Auswirkungen auf Körper- und Identitätsverständnisse, Stuttgart 2006, S. 35–50.

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 Umrisse 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 Umrisse 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).

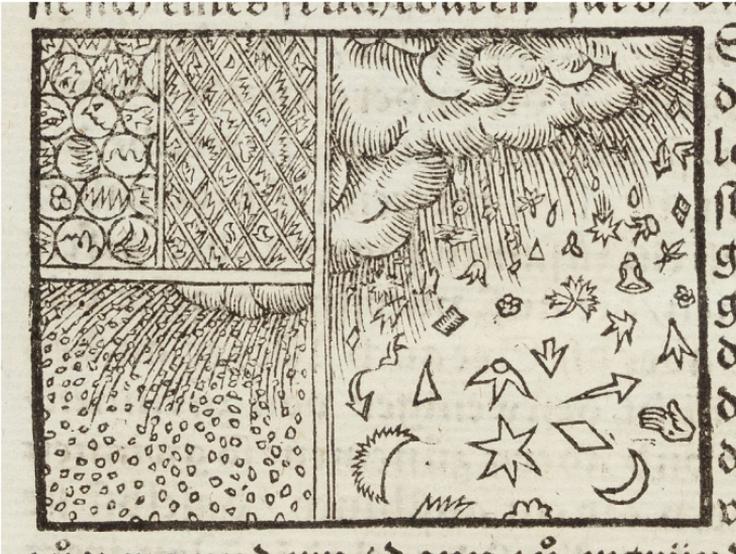


Abb. 39a,b Berg in Mönchsgestalt und Eiskristalle, in: O. Magnus: Historien der mitnächtigen Länder, Basel 1567, S. 48 und S. 22.

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 Lewenheimb 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: Storjun-
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 versteh-
en / 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/Felfe 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

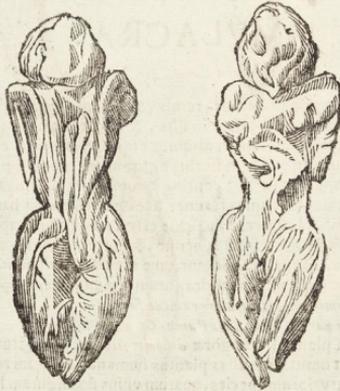
Aldrovandi klassifiziert dabei seine vielfältigen Befunde geradezu kunsthistorisch: »Bisher haben wir über die plastischen Bildwerke der Natur nachgedacht, jetzt gilt es die Malereien der Natur zu betrachten.« Denn die »mit der Kunst spielende Natur« würde durch ihre zwei- und dreidimensionalen Formen 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 laviertter 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.



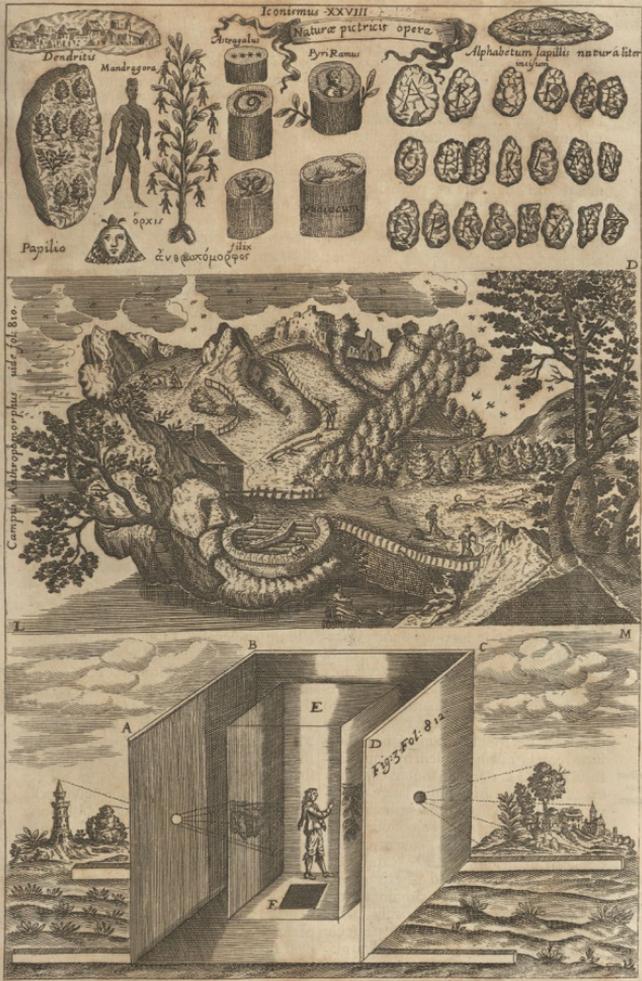
Abb. 43 Jacques de Gheyn II: Zoomorphe und anthropomorphe Naturformationen, um 1620/29, Pierpont Morgan Library, New York

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 hæc scribo, in ra-
 musculo pyri adiuco tenero festoque casu
 imaginem pectoralem ovali figuræ inclu-
 sam invento, ea industria à natura insitam,
 ut cum arte concertare possit videretur.
 Hhh
 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 ausschlichten, 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

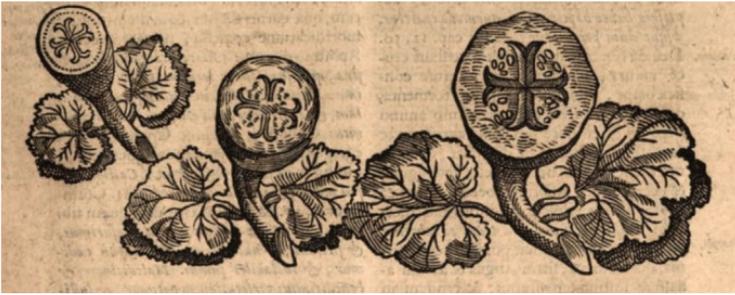


Abb. 49a Francesco Quaresmio: *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio*, Antwerpen 1639, Bd. 1, S. 565

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.

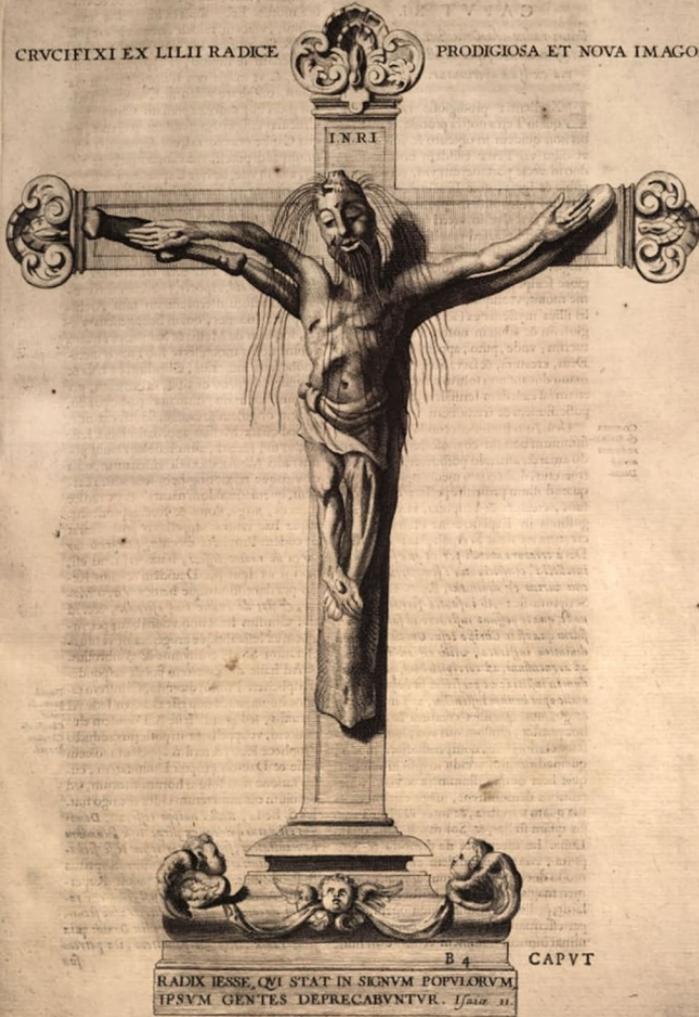


Abb. 49b Francesco Quaresmio: *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio*, Antwerpen 1639, Bd. 2, S. 19

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 Wundergewächs / 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.

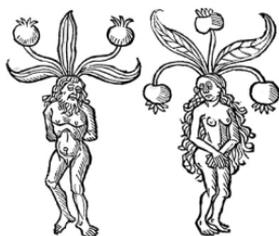


*Mi Formò in monte & mi ritrasse in Carte,
Natura à caso l' Arcimboldo ad arte.*

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.



Täuschung

1628 – im gleichen Jahr, als unsere »monströse Rübe in Menschengestalt« aus dem Boden gezogen wurde – erschien ein in seinem Umfang neuartiges Plädoyer für exaktes wissenschaftliches Beobachten am Beispiel der Mandragora und unter dem Motto: »Non fallit imago« – das Abbild täuscht nicht. Der Verfasser, der neapolitanische Naturforscher Francesco Imperato, wollte damit die Echtheit der beiden berühmten Wurzel-Wesen in der Sammlung seines Vaters Ferrante verteidigen. Die Diskussionen über die anthropomorphen Pflanzen markieren so nicht nur einen entscheidenden Schritt in der Reflektion über die Bedeutung und die Kriterien des wissenschaftlichen Beobachtens und der visuellen Dokumentation. Offenkundig wird daran auch, wie die eigenen Motivationen, überkommene (Wissens-)Vorstellungen und andere *biases* – in diesem Fall der Besitz der Mandragorae und die Frage der Familienehre, nicht auf Fälschungen hereingefallen zu sein – eben doch weiterhin alles Sehen beeinflussen. Imperatos Motto vom »objektiven« Abbilden und Sehen bleibt Fiktion. Grundsätzlich ist aber leicht nachzuvollziehen, warum gerade (medizinische) Pflanzenkunde und Botanik führende Bereiche des genauen Beobachtens waren und Pflanzenabbildungen mit zu den ersten möglichst naturgetreuen Darstellungen gehörten: Ein Fehler – eine falsch identifizierte

Pflanze für eine Arznei, ein falscher Pilz im Essen – konnte der letzte sein.¹³¹

Dass die magischen Alraun-Männlein und -Weiblein, für die teils horrende Summen bezahlt wurden, jedenfalls nicht alle auf natürliche Art und Weise entstanden waren, wurde spätestens ab den Jahren um 1500 vielfach betont. So schilderte bereits der Straßburger Arzt und Botaniker Hieronymus Brunschwig in seinem sogenannten *Kleinen Destillierbuch* detailliert, wie die Betrüger vorgingen:

»[...] ettliche sprechenn also [=wie] Avicenna das die wurtzel der selbigen krüter [...] werd gegraben under dem galgen / kum von der natur [=dem Sperma] eyns harnnenden diebs / das doch falsch ist. Sunder es sint krüter mit grossen wurtzlen / der wurtzel rinden bruchet man in die ertzney / wie wol etlich falsch betrieger schnydent uß der wurtzlen brionia in tütscher zungen hundskirbs / gestalt eines menschlichen bilds / und faden von reynemr garn gezogen mit einer subtilen nodlen du[r]ch ire höübter in gestalt des hores [=Haares] / und ab geschnitten nach irem begeren / dan gelegt in ein lietem [=lehmiges] erdrich / so gewynnet es die farb einer wurtzeln / und verkauffen es für die wurtzel alrun. es ist aber falsch.«¹³²

131 Ein grundlegender Impuls für die Forschung ging aus von Otto Pächt: *Early italian nature studies and the early calendar landscape*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), S. 13–47; neuerdings etwa Egmond 2017.

132 Hieronymus Brunschwig: *Liber de arte distillandi de Simplicibus*, Straßburg 1500, fol. 19^v–20^r; Hinweise auf Fälschungen finden sich freilich schon Jahrhunderte früher in der arabischen und persischen Literatur, s. Yamanaka/Draelants 2022. – Zu Beobachten und Beschreiben in der Naturkunde der Renaissance Ogilvie 2006.

Leonhard Fuchs wird in seinem wegweisenden *New Kreüterbuch* von 1542 (lateinisch, dann 1543 deutsch) die »Landstreicher / oder das ich sie recht nenne / die Landbescheisser« für die Fälschungen verantwortlich machen.¹³³ Aber nicht diese Publikationen, sondern die berühmte Dioskurides-Ausgabe des Mattioli sollte das zukünftige Referenzwerk auch für gefälschte Mandragora-Wurzeln werden:

»Die Theriackskrämer und Landstreicher haben ein wurtzel feyl getragen / die ist formiret wie ein männle oder weible / haben die leute uberredet / sie sey schwerlich zubekommen / müsse unter dem galgen mit sorglicher mühe außgegraben werden / [...]. Und soll nun der göttige leser wissen / das solche Alraunwurtzlen ein lauter fabelwerck / und gemacht ding sein / dann sie schneiden die Brionienwurtz / oder Rhorwurtzlen / dieweil sie noch frisch sindt / in eines menschen gestalt / stecken Gersten oder Hirsenkörnlen an die stellen / da sie wöllen haar haben / darnach verscharren sie diese geschnitzte wurzel in sandt / biß auß gemelten körnlen zäserlen wachsen / welchs gemeniglich in dreyen wochen geschicht / alßdann graben sie es widerumb auß / beschaben die angewachsenen zäserlen mit einem scharpffen messer / und machen fie also fein subtil / als werens Haare an dem Haupt / Bart / unnd bey der scham / darmit werden die einfaltigen betrogen.

Diese Büberey hat mir selbs ein Theriacksschreyer offenbaret / der zu Rom schwerlich krank lag / unnd in meiner *cura* war / zeigte mir ertliche solche geschnitzte wurtzlen / und sagte / er hette bißweilen den reichen eine allein für dreissig Ducaten verkaufft. [...].

133 Fuchs 1543 (wie Anm. 56), cap. CCI.

Man zie[h]et sie auch in ettlichen gärten zum spectackel / dann ich hab zu Neapel / Rom / und Venedig beyde Alraun in gärten und scherben für den fenstern [hinter Fenster-scheiben aufgestellt] gesehen.«¹³⁴

Francesco Imperatos neapolitanischer Landsmann Giambattista Della Porta schließlich hatte zudem 1558 in seinem zuerst auf Latein erschienenen, dann 1560 ins Italienische übersetzten Buch zu den »Wundern und staunenswerten Effekten, die die Natur produziert«, ein ganzes Kapitel der Frage gewidmet, wie man Obst und Gemüse künstlich in eine gewünschte Form bringen kann. Für Äpfel, Kürbisse und anderes beschreibt Della Porta, wie Hohlformen in Gestalt von Tier- oder Menschenköpfen um die noch kleinen Fruchtstände gelegt werden, wo hinein diese dann wachsen. Durch Einritzen in erst klein angelegte, unreife Feigen oder Ähnliches ließen sich auch Buchstaben und andere Zeichen auf den dann ausgewachsenen Früchten produzieren. In dieser Kategorie werden abschließend auch künstlich hergestellte Mandragora-Figürchen behandelt.¹³⁵

Festzuhalten ist, dass alle diese Hinweise auf artifizielle Herstellung und Fälschung im 16. Jahrhundert – von Ausnahmen wie Paracelsus abgesehen¹³⁶ – nicht prinzipiell in Frage stellen,

134 Pietro Andrea Mattioli: *New Kreüterbuch*, Prag 1563, S. 466–468 (Kap. 75).

135 Giambattista Della Porta: *De i Miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti Libri IV*, Venedig 1560, fol. 47^v–49^r (II, 5).

136 Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus: *De imaginibus*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. 1. Abt., hg. v. Karl Sudhoff, Bd. 13, München/Berlin 1931, S. 378: »es ist eine betrogne arbeit und bescheisserei von den landfarern, [...] dann es ist gar keine wurzel die menschen gestalt hat, sie werden dan also geschnitzlet und geformirt; von got ist keine also geschaffen oder die von natur also wechst, [...]«. Zur Schrift Karl Möseneder: *Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im*

dass anthropomorphe Mandragorae existieren und dass diese (pharmakologische oder auch magische) Kräfte haben, sondern eben nur davor warnten, dass nicht alle Wurzeln, die verkauft werden und sich in Umlauf befinden, echt seien. Diese Zweifel wurden mit dem 17. Jahrhundert deutlich radikaler.

So fasste etwa Thomas Browne 1646 in seiner Abhandlung zu den verbreiteten Irrglauben und »grassierenden Fehleinschätzungen« seiner Zeit zusammen, die menschengestaltigen Mandragorae seien allesamt »not productions of Nature, but contrivances of Art.«¹³⁷ Spätestens der dänische Arzt und Anatom Thomas Bartholin präsentierte dann die beiden menschengestaltigen Wurzeln im Naturalienkabinett, das der Apotheker Ferrante Imperato in Neapel angelegt hatte, geradezu als Inbegriffe für diese Fälschungen.¹³⁸ Johannes Praetorius, dessen *Anthropodemus Plutonicus, das ist, Eine Neue Weltbeschreibung* (1666–1667) noch genauer vorgestellt wird, übernimmt und übersetzt diese Passage des Bartholin ins Deutsche: »Es sind zwey [gefälschte Alraunen] von dieser Art zu Neapolis in der Kunst Kammer des *Imperati* vorhanden / welche gar wohl einen Menschen darstellen / und von den Wurzeln deß Allrauns / Hunds-Kürbs / und des Habers gemacht sind / in denen die Kunst vollführet / was die Natur unterlassen [hat].«¹³⁹

Reformationszeitalter, Tübingen 2009, S. 125–130 und 203; zum größeren Kontext Newman 2004, S. 208–237.

137 Thomas Browne: *Pseudodoxia epidemica, or enquiries into very many received tenents and commonly presumed truths*, London 1646, S. 288; vgl. die deutsche Übersetzung *Pseudodoxia Epidemica, Das ist: Untersuchung derer Irrthümer / so bey dem gemeinen Mann / und sonst hin und wieder im Schwange gehen [...]*, Frankfurt a. M. 1680, S. 523.

138 Thomas Bartholin: *Anatomicarum Rariorum Centuria I et II*, Kopenhagen 1654, S. 262.

139 Johannes Praetorius: *Anthropodemus Plutonicus. Das ist / Eine Neue Weltbeschreibung von Allerley Wunderbahren Menschen*, 2 Bde., Magdeburg 1666–1667, Bd. 1, S. 566.

Der Wandel in der Einschätzung der *Mandragorae* im Lauf des 17. Jahrhunderts lässt sich im Übrigen auch in den Verzeichnissen der Kunst- und Wunderkammern selbst nachvollziehen. So listet das erste erhaltene Inventar der Sammlung Kaiser Rudolfs II. von 1607 nicht nur mehrere Alraunen neben der Eppendorfer Kohlwurzel auf. Der Herrscher persönlich hatte eine ›weibliche‹ an sich genommen, die auf einer Randzeichnung auch abgebildet wird. Außerdem befanden sich in Rudolfs *best-of*-Auswahl ein großer Bezoar aus einem Schwein, eine »Natternzunge«, Zähne von Flusspferd, Löwe und Bär sowie andere dergleichen magisch aufgeladene Objekte.¹⁴⁰ Kurz: Die Alraunen zählten zu den wichtigsten und wirkmächtigsten Raritäten des Herrschers. Als dann posthum 1692 der von Claude Du Molinet verfasste, schon vor 1687 vollendete Katalog der Naturalien-Sammlung der Bibliothèque Sainte Geneviève in Paris publiziert vorlag, wurde die dortige ›männliche‹ *Mandragora* zwar auf einer Tafel im Stich illustriert (**Abb. 53**). Die Beschreibung beginnt aber sofort mit der Feststellung, dass es sich bei »dieser ziemlich berühmten und ziemlich einzigartigen Wurzel namens *Mandragora* [...] mehr um Täuschung als um Wahrheit« handele: Das Exemplar, »das wir unserem Kabinett haben und alle anderen, die ich gesehen habe, sind [nämlich] künstlich hergestellt«.¹⁴¹

140 Rotraud Bauer/Herbert Haupt (Hgg.): Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 72 (1976), S. 11–191, hier S. XXI und Kat. 320; bereits als Fälschungen erkannt dann bei Peter Lambeck: *Commentariorum De Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi*, 8 Bde., Wien 1665–1679, hier Bd. 8, 1679, S. 647 (Additamentum VI) mit Taf.

141 Claude Du Molinet: *Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève*, Paris 1692, S. 211 f. (Nr. XII), Taf. nach S. 206; der gestochene Titel des Bandes ist bereits 1688 datiert; dazu *Le cabinet de curiosités de la Bibliothèque Sainte-Geneviève des origines à nos jours*, Paris 1989.

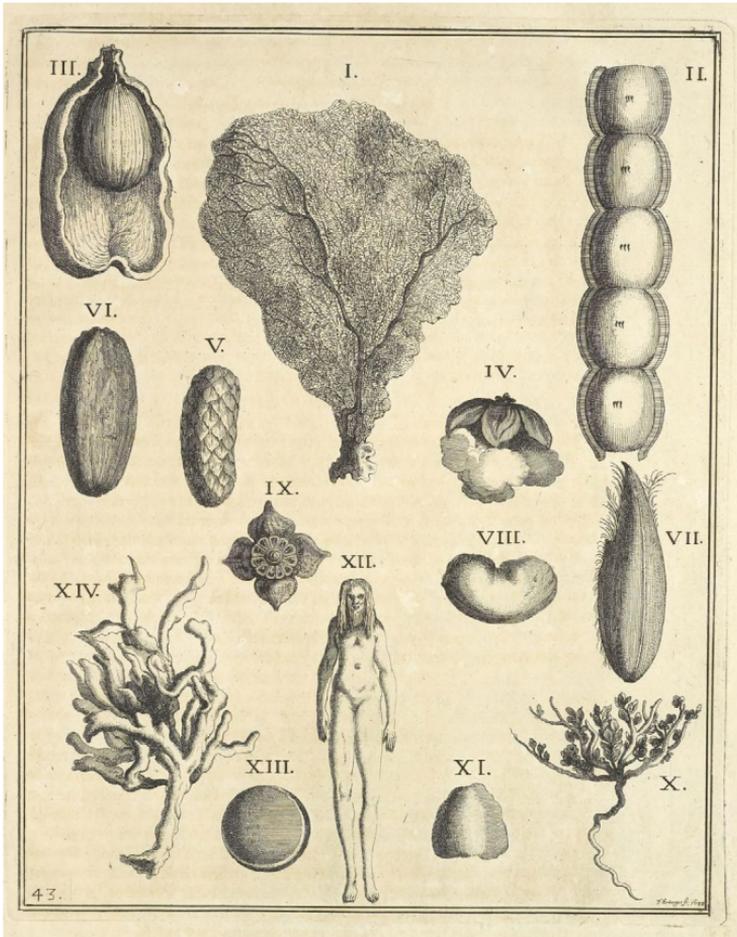


Abb. 53 Mandragora, in: C. Du Molinet: Le Cabinet de la Bibliothèque de Sainte Geneviève, Paris 1692, Taf. nach S. 206, Nr. XII

Diese zunehmende Fundamentalkritik betraf allerdings nicht nur die Mandragorae, sondern auch die noch fantastischeren Drachen, Basiliken und andere zuvor hochgeschätzte und gesuchte (Fabel-)Wesen in den Sammlungen (**Abb. 54**). So betitelte der französische Arzt Pierre Borel 1656 etwa ein ganzes Kapitel seiner *Medizinisch-naturkundlichen Beobachtungen* mit »Falsche Basiliske, fliegende Drachen und Mandragora-Wurzeln, die sich auf die menschliche Figur beziehen«. ¹⁴² Gerade an der Echtheit der Wunder-Wurzeln aber wurde mit genauso großer Vehemenz festgehalten. Musterbeispiel dafür ist eben der eingangs zitierte Text des Francesco Imperato, mit dem dieser die Mandragorae der Familiensammlung gegen Angriffe und Zweifel verteidigte und zugleich Argumente entwickelte, warum »Naturbildern« und der Zuverlässigkeit des eigenen Beobachtens zu vertrauen sei.



Als der Apotheker Ferrante Imperato um 1615 in Neapel starb, war es ihm gelungen, trotz beschränkter Mittel eine der berühmtesten naturkundlichen Sammlungen in Europa aufzubauen. ¹⁴³ Ein ganz wesentlicher Faktor dabei war, dass Ferrante 1599 eine umfangreiche *Naturgeschichte* mit hervorragenden Abbildungen auf Grundlage seiner eigenen Stücke publiziert hatte.

¹⁴² Philippe Borel: *Historiarum et observationum medicophysicarum centuriae IV*, Paris 1656, zit. Ausg. Frankfurt a. M./Leipzig 1676, S. 173 f. (Obs. 74); vgl. zu dieser gesamten Frage bereits Tosi 2014; für andere Fantasiewesen Bernd Roling: *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden 2010.

¹⁴³ Findlen 1994; Enrica Stendardo: *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Neapel 2001, hier S. 87–96, 124–127 und 134–136 die Dokumente, die einen Einblick in den Sammlungsbestand geben; Paula Findlen: *Why put a museum in a book? Ferrante Imperato and the image of natural history in sixteenth-century Naples*, in: *Journal of the History of Collections* 33 (2021), S. 419–433.



Abb. 54 Basilik, in: P. Lambeck: Commentariorum De Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi, Bd. 6, Wien 1674, Taf. zu S. 308

Ein doppelseitiger Kupferstich in diesem Buch zeigt zudem erstmals einen Blick in den Sammlungsraum, in dem vermutlich Ferrante selbst und sein Sohn Francesco zwei Besuchern die dort versammelten Wunder der Natur und Wissenschaft vorführen. Allerdings kommen weder im Text noch auf den Bildern Mandragorae vor. Möglicherweise konnte Ferrante seine beiden dann so berühmten Exemplare – Männlein und Weiblein – erst nach dieser Publikation erwerben. Die Sammlung im Palazzo Gravina mit den beiden Alraunen standen zu Beginn des 17. Jahrhunderts jedenfalls auf dem Pflichtprogramm jedes Neapel-Reisenden und Grand-Touristen.

Zeitgleich begannen sich aber offenbar auch zunehmend Zweifel an der Authentizität der Wunder-Wurzeln zu regen. Francesco Imperato sah sich nach dem Tod des Vaters genötigt, in seinen 1628 publizierten *Discorsi intorno a diverse cose naturali* ein Kapitel ihrer Verteidigung zu widmen. Da diesem kleinen Büchlein vermutlich aus Kostengründen keine Illustrationen beigegeben sind, bleibt das Aussehen der beiden Imperato-Mandragorae heute unbekannt. Auf sechs Druckseiten und unter dem bereits erwähnten Motto »Non fallit imago« entwickelt Francesco dabei unter Verweis auf seine minutiöse Untersuchungsmethode eine Argumentation, von der er abschließend überzeugt ist, dass sie all' die endgültig verstummen lässt und mundtot macht, »die wenig gesehen und noch weniger genau beobachtet haben.« Der Text beginnt mit einer Auflistung der wichtigsten Autoritäten, darunter auch Mattioli, der eigens für den Hinweis auf Fälschungen und die dafür verwendeten Techniken gelobt wird. Dagegen seien die Imperato-Alraunen, obwohl eingetrocknet, eindeutig erkennbar rundum von der originalen Wurzel-Haut umgeben. Genauso eindeutig würden die kleinen und großen Wurzelfortsätze zur originalen Pflanze gehören, seien nicht nachträglich angefügt. Außerdem ließen sich solche anthropomorphen Phänomene zweifelsfrei ja auch

an anderen Gewächsen beobachten. Francesco verweist auf ein Beispiel, das er zusammen mit dem Botaniker Fabio Colonna – einem Schüler seines Vaters – studiert habe. Colonna wird so als weiterer kompetenter Zeuge aufgerufen. Dafür, dass die Mandragora-Wurzeln unterschiedlich ausgebildet sind, zumeist zwei, aber auch noch mehr Wurzeltriebe vorweisen können, deutet Francesco zwei Gründe zumindest an: zum einen unterschiedlich viel innere Wuchs-Kraft der einzelnen Pflanzen (*humore* bzw. *virtù vegetabile*), zum anderen die Beschaffenheit der Erde, die – je nachdem, ob hart oder weich – das Wachstum behindert (und die Wurzel aufspaltet) oder erleichtert.¹⁴⁴ Interessant ist, dass die Wurzeln mit scheinbar emporgestreckten Armen, die in Blätter übergehen, den Autor »poetische Mythen« assoziieren lässt: voran Daphne, die sich auf der Flucht vor Apoll in einen Baum verwandelt.¹⁴⁵ Ein Hinweis auf monströse Früchte, Blumen und Tiere belegt abschließend: In letzter Konsequenz zeige sich an allen überraschenden Hervorbringungen der Natur nur die Allmacht Gottes, dessen »Dienerin« sie sei.

Während Francesco Imperato vermutlich erstmals in diesem Umfang ein methodisches Vorgehen entwickelt und diskutiert, um die täuschende Manipulation und Fälschung eines Naturproduktes zu erkennen, gab es solche Überlegungen für gefälschte Kunstprodukte bereits seit über einem halben Jahrhundert. Denn schon 1555 hatte Enea Vico in seinem Traktat zu antiken Münzen – anderen Objekten manischer Sammelbegierde der Zeit, die zahllose Imitationen erfuhren – auf mehreren Seiten Beobachtungstechniken und Kriterien entwickelt, um Echtheit bzw.

144 Francesco Imperato: *Discorsi intorno a diverse cose naturali*, Neapel 1628, S. 78–83.

145 Dass die Vorstellung der antik-mythologischen Daphne auf einer Mandragora basiert, hatte Wolfgang Stechow: *Apollo und Daphne* (Studien der Bibliothek Warburg, 23), Leipzig/Berlin 1932, S. 14 f. rein aufgrund des visuellen Befundes vermutet, ohne eine Textgrundlage nennen zu können.

Hinweise auf neuzeitliche Fälschungen in ganz neuartiger Präzision und Systematik zu erkennen.¹⁴⁶ Wobei wissenschaftsgeschichtlich die Beobachtungs- und Abbildungstechniken der Pflanzenkunde nicht nur mit denjenigen solcher Kunstobjekte zu vergleichen sind, sondern auch mit anderen Bereichen der ›Naturwissenschaft‹ selbst. Insbesondere für die Medizin und anatomische Darstellungen ist der keineswegs lineare Prozess des immer genaueren Beobachtens und der ›Objektivierung‹ der Darstellungen intensiv untersucht worden.¹⁴⁷ Aber etwa auch Alchemie und Himmelskunde beschränken dafür neue Wege.¹⁴⁸ Allerdings scheint eine systematische ›Kunst des Beobachtens‹ – auch im Hinblick auf möglichst exaktes wissenschaftliches Sehen – erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein eigenes Thema zu werden.¹⁴⁹ All dies ändert freilich nichts an der führenden Rolle der Botanik und am Umstand, dass es wenig vergleichbare Textpassagen wie die 1628 von Francesco Imperato publizierte gibt.

146 Enea Vico: *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, Venedig 1555, zit. Ausg. 1558, S. 61–67 (I/xx–xxii); dazu Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance – oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 167–175 .

147 Martin Kemp: ›The Mark of Truth‹. Looking and Learning in Some Anatomical Illustrations From the Renaissance and Eighteenth Century, in: W. F. Bynum / Roy Porter (Hgg.): *Medicine and the Five Senses*, Cambridge 1993, S. 85–121; Lorraine Daston / Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007; Kusakawa 2012.

148 Newman 2004; Horst Bredekamp: *Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600*, Berlin u. a. 2015.

149 Jean Senebier: *Die Kunst zu beobachten*, 2 Bde., übers. v. Johann Friedrich Gmelin, Leipzig 1776 [zuerst frz. 1775], etwa Bd. 2, S. 251–261; Benjamin Carrard: *Essai qui a remporté le prix de la Société hollandaise des sciences de Haarlem en 1770, sur cette question: Qu'est-ce qui est requis dans l'art d'observer*, Amsterdam 1777, etwa S. 256–259. – Zur Entwicklung ab 1800 Christoph Hoffmann: *Unter Beobachtung: Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate*, Göttingen 2006.

Wie aufmerksam jedenfalls die außergewöhnlichen Ausführungen des Francesco Imperato zu den Mandragorae und zur Bedeutung systematischer naturkundlicher Observation gelesen wurden, zeigt sich noch daran, dass auch Sachs von Lewenheim sie 1670 ausführlich in seinen Überlegungen zur »monströsen Rübe in Menschengestalt« referiert. Bemerkenswert ist dabei vor allem auch dessen unentschiedene Haltung: Nach der Beschreibung »unserer Belgischen Rübe« – deren Echtheit bei ihm zu keinem Moment in Zweifel steht – wird für Beispiele anderer anthropomorpher Wurzeln als erstes auf die Mandragorae der Sammlung Imperato verwiesen. Dann kommen allerdings ausführlich die kritischen Stimmen über Täuschungstechniken und Fälschungen zu Wort, um anschließend auf anderthalb Seiten doch die Beobachtungen und Argumente von Francesco für die Echtheit zu wiederholen. Eine Vorstellung oder gar ein Verfahren, wie diese sich widersprechenden Positionen nachvollziehbar gegeneinander abzuwägen seien, ist nicht erkennbar. Ein Hauptproblem in diesem Zusammenhang war zudem, dass dokumentierende Abbildungen – auch der Kupferstich unserer Rübe – unbenommen aller Versuche oder zumindest Beteuerungen, möglichst genau das Gesehene festzuhalten, eben doch immer menschengemachte Bilder bleiben. So versuchte etwa genau gleichzeitig – 1670/71 – der Sizilianische Maler Agostino Scilla seinen Forschungsgegenstand Fossilien, die er entgegen der Mehrheitsmeinung der Zeit als Überreste von Lebewesen deutete, in neuer Präzision und Überzeugungskraft wiederzugeben.¹⁵⁰ Allein an der Authentifizierung und Autorisierung des Bildmaterials änderte sich dadurch nichts Grundlegendes. So

150 Paula Findlen: *Projecting Nature. Agostino Scilla's Seventeenth-Century Fossil Drawings*, in: *Endeavour* 42 (2018), S. 99–132; schon für das 16. Jh. etwa Angela Fischel: *Collections, Images and Form in Sixteenth-Century Natural History. The Case of Conrad Gessner*, in: *Intellectual History Review* 20 (2010), S. 147–164.

unmittelbar einsichtig die Bedeutung von Abbildungen gerade in der Pflanzenkunde erscheint und so früh und regelmäßig sie auch in den Druck eingefügt wurden, so wenig hinderte dies etwa noch Andrea Cesalpino 1583 in seinem grundlegenden Entwurf eines botanischen Klassifizierungssystems zu betonen, dass die Malerei keine besseren Informationen übermittle als eine Beschreibung, »denn die Malerei [kann] nicht alle [feinen] Unterschiede ausdrücken wie die Sprache.«¹⁵¹

Einmal mehr zeigt sich, dass die Naturforschung des 17. Jahrhunderts, speziell auch an der Academia Leopoldina, keinem linearen Fortschrittsnarrativ von der Buchgelehrsamkeit zu Empirie, Primat der Beobachtung und zunehmend exakter Dokumentation folgte. Überlieferte Wissensbestände wurden nicht konsequent durch eigenes, methodisch-systematisches Studium der Phänomene verbunden mit radikaler Kritik der vorausgehenden Bild- und Text-»Dokumentation« ersetzt. Die sogenannte »wissenschaftliche Revolution« lässt sich nicht als radikaler Paradigmenwechsel beschreiben. Vielmehr entstand und begründete sich naturkundliches Wissen auch weiterhin lange Zeit aus einer komplexen Überlagerung von tradiertem Bücher- und Abbildungswissen mit eigenen Beobachtungen.¹⁵²

Wenn Francis Bacon 1620 in seinem *Novum Organum* die »Idole«, d. h. die Irrtümer und falschen Schlussfolgerungen des menschlichen Geistes offenlegt, die wahre Erkenntnis und Wissenschaft verhindern, so sind um die gleiche Zeit – 1628 – die Mandragorae ein Anlass, die Bedeutung und Zuverlässigkeit wissenschaftlichen Sehens und Beobachtens zu diskutieren. Weder für die wissenschaftliche Auseinandersetzung um Naturbilder noch für den Aberglauben an die Kraft der anthropomorphen

151 Andrea Cesalpino: De plantis libri XVI, Florenz 1583, Widmungsschreiben: »Non enim omnes differentias pictura exprimit, ut oratio.«

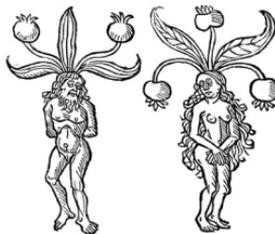
152 Dazu Freedberg 2002; Krämer 2014.



Abb. 55 Alraun-Männchen, 17. oder 18. Jh., mit späterer Kleidung und Behältnis, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Wurzeln änderte sich dadurch allerdings unmittelbar etwas Grundlegendes. Und auch alle Mahnungen zu rechtem christlichem und zu – natürlich ganz anders motiviertem – besonnenem ökonomischem Verhalten, aber auch aller Spott über die Welt, die betrogen werde will, schafften dies nicht. Es war eigentlich bekannt, »das die Edelste Tohrheit der gantzen Welt sei, wan man für ein Gewächs / (wie den ia die Alraunwurtzel auch derogleichen eines ist) so viel Geld gibet / da wir doch den allergeringsten Nutzen von denselben nicht haben« – man tat es trotzdem.¹⁵³

Ganz in diesem Sinne glaubt man bei einem Alraun-Männchen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, seit 1876 im dortigen Besitz, noch heute auf den ersten Blick die Schnitz- und Bearbeitungsspuren an der Rübe zu erkennen (**Abb. 55**).¹⁵⁴ Und dennoch dürfte das Männlein seine Dienste als Schutzgeist und Glücksbringer noch über das 17./18. Jahrhundert hinaus erfüllt haben. Denn Kleidung und Behältnis stammen erst aus dem 19. Jahrhundert. Die echten und die künstlichen Monster der Natur, Wissenschaft und Glaube, lebten nebeneinander weiter.



153 Rist 1664 (wie Anm. 69), S. 215.

154 Das Alraun-Männchen stammt wohl aus dem 17. oder 18. Jh. mit später erneuerter oder zugefügter Kleidung und Behältnis aus Pappmaché, Glas und vergoldetem Messing, 11,8 × 4 cm, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/WI305> [zuletzt abgerufen am 29.02.2024]; Hermann Peters: Alraune, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1 (1886), S. 242–246.

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 Lauremberg: *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 curieuser 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 Plutonicus, 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. 7^r.



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, [...]«

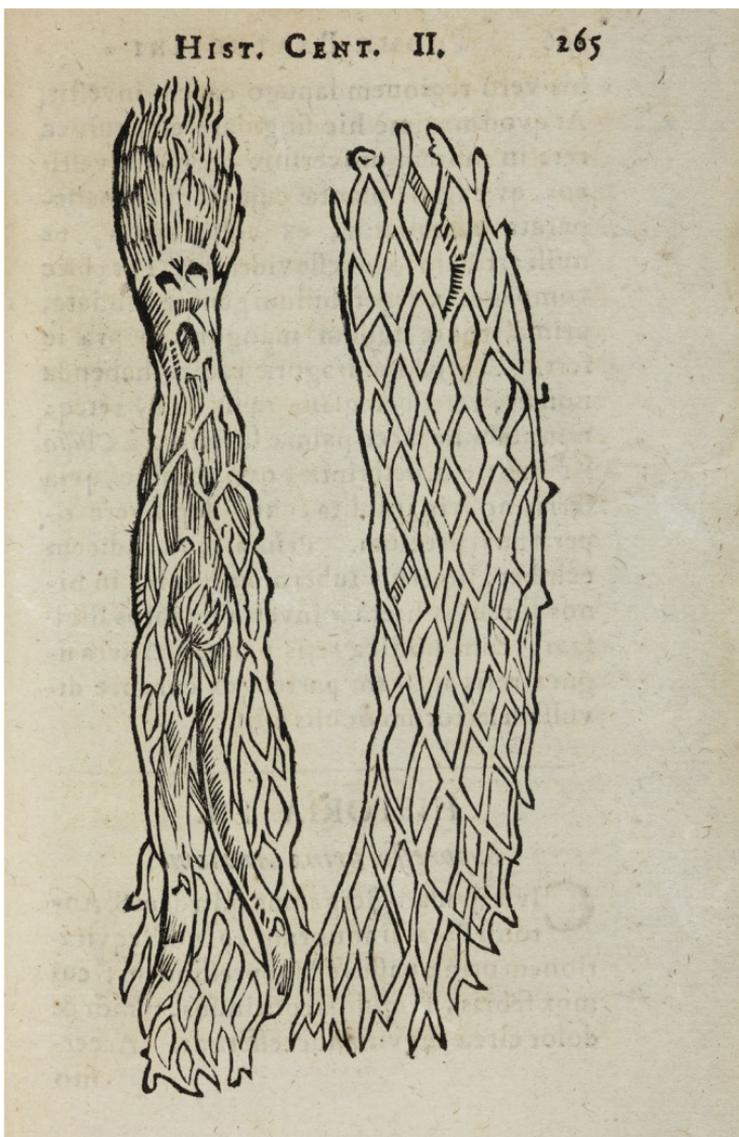


Abb. 59 »Palma saccifera«, in: Th. Bartholin: *Anatomicarum Rariorum Centuria I et II*, Kopenhagen 1654, S. 265



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 dar-durch 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. Mandragore artificielles nues et vêtues
B. Mandragore 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 alle 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.

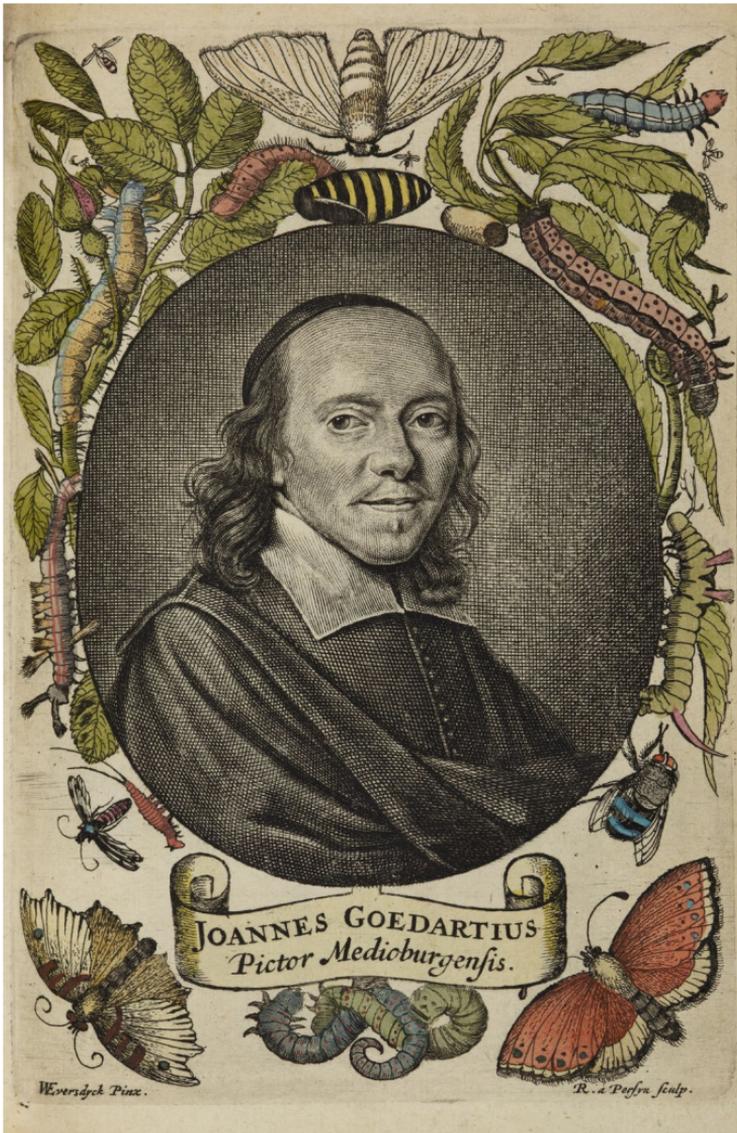


Abb. 74 Jan Goedaert: Selbstporträt, in: J. Goedaert: *Metamorphosis et historia naturalis insectorum*, Middelburg 1662, Frontispiz

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 verballhornten 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 enttwarfffen 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 Sehannes (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

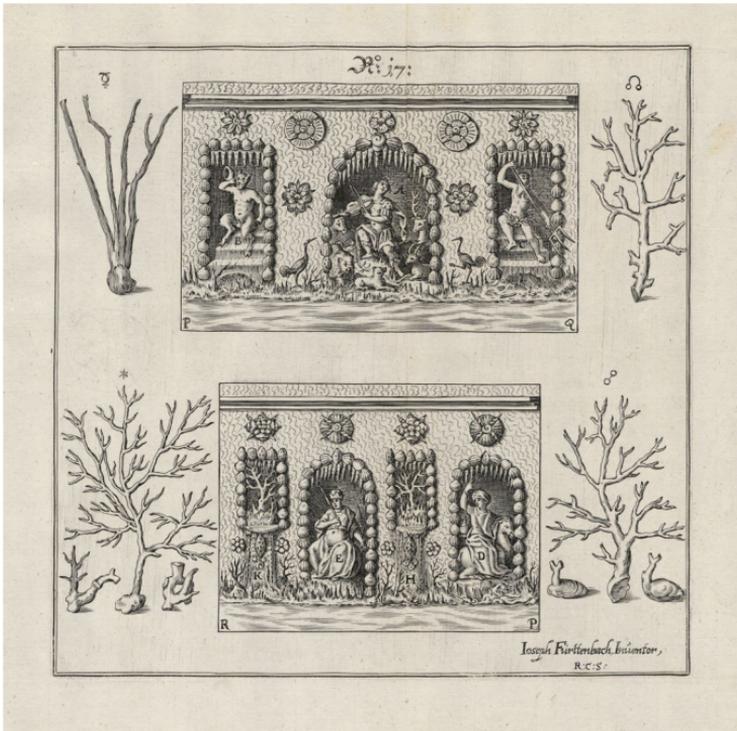


Abb. 80 Architekturen mit Muscheldekor, in: J. Furtenbach, *Architectura civilis*, Ulm, 1628, Taf. 17

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 gantzen 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



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-Liebespärenchen. 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.

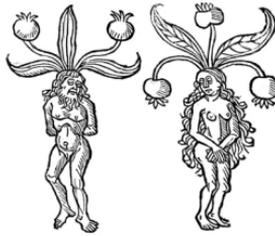


Abb. 86 Amédée Varin: »Carotte Parlementaire. Trois heures sans cracher«, in: *L'Empire des Légumes. Mémoires de Cucurbitus 1^{er}*, recueillis et mis en ordre par MM. Eugène Nus et Antony Méray, Paris [1851], Taf. nach S. 126



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.



Quellenanhang

Die »monströse Rübe«, 1670–1714

Philipp Jakob Sachs von Lewenheim: *Observatio XLVIII. Rapa monstrosa anthropomorpha*, in: *Miscellanea curiosa* 1 (1670), S. 139–144

Nunquam Otiosa *Natura* semper ad perfectionem tendens, etiam saepe rudi, saepe vix imitabili penicillo, interdum etiam artificioso scalpro & plastico torno, *Hominis*, perfectissimae creaturae, *figuram imitari*, aut ad minimum alias res naturales effingere conatur.

Natura, inquit *Athanas. Kircherus Dial. III. Itiner. submar. Ecstat. c.1. p.141*. in mediis Achatibus lapidibus, marmoribus, aliisque in profundissimis terrae reconditis faxis tum humanae figurae, tum coeterorum animalium vegetabiliumque formam insculpit; gaudet namque hujusmodi rerum ludibriis, & uti omnia in omnibus esse ostendit, ita pro conditione singulis entium gradibus laborat quantum potest, ut si non sensum, saltem vitam, si non vitam *saltem figuram nudam* iis, ad suam in Universi decoris Majestatem attestandam, imprimat.

De *Figuris lapidibus* tam cum coloribus quam sine iisdem *inscriptis* a *Natura Lithogenetica* praeter *Pictorem*, etiam *Opticum* agente, alibi commodior erit differendi locus, & plura talia exempla ex optimis Authoribus collecta exhibui in *Gammarolog. L.I. c.7. §.6. et seq.* Nonne *Sculptorem* egit *Natura*, quando

ex petroso semine pro fluore lapidum in certa conceptacula variae efformantur elevatae figurae. *Rupem* in Sylva Hercynsa memorat *Zeiler. in Topograph. Ducatus Brunsvig. f. 33.* quarum a figura monachi aemula altera *Hans Münch* / altera *Hennig Münch* vocatur: Et in Insula Melita *Rupes* maritima a monte seorsim dependens Monachum suspensum exprimens, vulgo *Il Frate impiccato* vocatur. *Kircher. l. VIII. mund. subt. s. 2. c. 2. f. 37.*

In monte S. Catharinae vidit Dn. de *Monconnys (in Itinerar. Aegypt. p. 248.)* Rupem elevatam, quam incolae ferunt habere formam corporis foeminini cum stomacho & mammillis; quamquam multum ab Imaginatione adhuc fit fingendum, ut exacte talem figuram exhibeat

Hominem totum *siliceum* mammas tenus in Museo suo possedit *Olaus Wormius L. I. sect. 2. c. 13.* exacte caput, collum, humeros, pectoris summa, oculos, nasi protuberantiam, scapulas, ac colli musculos referentem; silices in externam hominis figuram quasi arte tornatos observavit *Th. Bartholinus cent. III. ep. 8. p. 31.* Sic ex *partibus humanis* aemulos, *dentes molares* & incisorios specus Baumannii exhibet apud *Deusing. de foetu Mossipont §. 124.* Carpathus mons calvarias minerales *Laz. Erker in de mineral.* In itinere ex Monte Sinai versus Cairum *Lapides* plurimos invenit Dn. de *Monconnys (in Itiner. Aegypt. p. 250.)* quorum alii optime repraesentant *Corda Magna*; ex illis unus habuit cicatricem, qui apertus monstravit in. utroque latere depictum Cor vulneratum: alii ex Lapidibus iftis *caput mortuum*, alii pampinos vitesque.

Ossa sub terra inventa, a metallurgis *Enosti* lapides dicti, *costas, pedes, tibias* exhibent, de quibus *Kircher. in Mundo subterr. L. VIII. s. 2. f. 60.* *Manum saxeam* affabre a natura quamvis paulum rudiore scalpro paratam ex liberalitate Generos. Comitum *Hermanni de Hazveld* in Museo possideo in *Gammarol. mea p. 159.* aere incisam exhibitam, non minus ex *superiore Silesia* os *femoris* giganteum quasi, e terra effossum mihi ante biennium transmissum est, quod eleganter in suprema & infima parte *ossis*

femoris capita aemulatur, non minus quam spatia ista paululum in medio excavata, quae in naturalibus femoribus propter situm musculorum Natura effecit.

Sic Anno 1665. 8. Nov. Dn. *Henricus Sturmius* ex Oppolio Urbe Silesiae superioris, (ubi *Unicornu fossile* crebro reperitur) videndum transmisit os femoris, pro Elephantino osse femoris habito, quod in pago *klein Schemnitz* a Piscatore cum rete ex Viadro fluv. extractum fuit circa Anno 1632. & Dn. de Proscoffsky oblatum cujus pondus fuit librar. X. longitudo unius ulnae, diameter latitudinis dimidiae ulnae circa caput: & in medio osse ubi minor latitudo & crassities, circumferentia quarta pars ulnae.

Quod itaque *Natura* in *Lapidibus* tentat, id in *Regno Vegetabili* quoque non raro observatum, eam tam integram Hominis figuram quam humanas partes aemulantes plantas exhibuisse, Exemplum evidens dabit *Rapa monstrosa* hic depicta.

Archetypum coloribus delineatum ante plusculos annos a Nobili, in cujus horto fucceverat, transmissum fuerat, Generoso Comiti *Hermanno*, Comiti in *Gleichen & Hazveld*, *Dynastae* in *Trachenberg & Prausniz*, *Domino* in *Blanckenhain*, *Crottorf*, *Cranichfeld* &c. qui pro singulari in me favore clementer concessit, ut ab Archetypo hoc delineare curarem.

Crevit ista RAPA in horto pagi *Weiden* Anno M. DC. XXVIII. qui pagus binis milliariibus Juliaco distat, in itinere versus Bonnam Electoris Coloniensis sedem; herba seu folia superius enascentia crinium speciem in altum se erigentium repraesentant, formavit in suprema rapae parte natura quasi oculos, nasum, labia, truncus reliquus rapae, thoracem; radices hinc inde extensae & in se circumgyratae brachia & pedes, miro naturae lusu, nulla accedente arte, (uti tunc fuit perscriptum) exhibent, adeoque tota *Rapa foeminam nudam fedentem manibus & pedibus flexis* prae se fert. *Naturalem* similem *radicem Mandragorae* describit *Franc. Imperatus* in *Discursib. Natural. Italice* 1628. *Neapol. editis disc. XIV. p. 76.* in Museo nominatissimo

Parentis sui asservatam, quae *radix brachia bina* cum omnibus membris certa proportione distinctis & circumdati plurimis parvis & longis radicibus exhibuit, *effigiem humanam proxime accedens*, unde & ἀνθρωπόμορφος dicta *Mandragora*.

Notum est Circumforaneis miris mangoniis interdum Naturae aliquales conatus per artem adjuvari, & ita saepe etiam Prudentibus imponi.

Quo modo ex *chelis squillae marinae* quae dentatae, ab uno latere inferiore semifalcaetae, & ebore nitidiores laevioresque *Coronas serpentum* alborum efficiunt, & pro iis vendunt, vidit in foro Florentiae venales & describit Excell. *Joh. Theod. Schenckius* Prof. in Academia Salana meritissimus in *epist.* ad me ante aliquot annos data *Gammarolog. inserta p. 928.* Sic ex *Raja pisce draconem artificiosum* exhibet Museum Calceolarii Veronensis, notante *Joh. Fabro Lynceo Exposit. in histor. mexic. p. 818.* & talem *Basiliscum ex Raja* quoque Florentiae vidit, paulo ante laudatus *D. Schenckius l. a.* Narrat *Barthol. cent. II. hist. 51.* Mercatorem quendam Hafniam apportasse *Mandragoram* sub patibulo (uti ajebat) erutam, (nam ex urina suspensi hominis sub patibulo homunculos tales efformari vulgus credit) cum capite sphaerico, prominentiis quatuor, oculos, nasum & os mentienbus, crinibus oblongis, corpore reliquo ossibus, musculis donato, sed re pressius examinata *Rana exsiccata* & in erectam hominis formam protensa inventa fuit, cum os sterni breve & latum promineat in rana, & digiti manuum pedumque, qui in rana longiores decurtati fuerint, unde sic fraus innotuit.

Sic *Lycosthenes* prodigiorum Scriptor fraude circumventus, quod *uvae barbatae* nascentes (quae 1541. in pago German. Alberschwiler, non procul a Lindavio oppido, visae, primum ad Ludovicum Duc. Bavar. post ad Ferdin. R. & Principes Imperii missae *Aldrovand. de monstis p. 666.*) prodigiis annumeraverit, nam hoc lucri gratia factum, & cuscutae admixtione peractum fuisse refert *Borell. c. 1. obs. 10.* nam haec in amplam messem in uvis sola appositio crescit.

Modum quomodo Circumforanei *Mandragorae radicem in hominis figuram* efformant, notat *Matthiol. in l. IV. Diosc. c. 71. fol. 336.* inquit: *In radicibus Arundinum, Bryoniarum* aliarumque plantarum sculpunt impostores adhuc virentibus *tam virorum quam mulierum* formas, infixis hordei & milii gravis, iis in locis ubi pilos exoriri volunt; de in facta scrobe tamdiutenui fabulo obruunt, quousque grana illa radices emittant, quod fit spatio 20. dierum.

Eruunt eas demum & ad natas e granis radices acutissimo cultello scintunt, aptantque ita ut capillos, barbam, & caeteros corporis pilos referant.

Mandragoram tamen antea ex Museo *Imperati* recensitam, *pro vera*, non fraude hominum adulterata, *Franc. Imperatus* venditat, & in ea ipsa forma a Natura productam; omnia quoque membra hujus radices videntur circumdata cum proprio cortice, & licet exsiccata fit, attamen tam parvae quam longae ipsius radices firmiter adhaerent, & ex propria ipsa planta succreverunt; cum in exsiccatis facile adulterinae radices possint avelli. Quin & difficile, pronuntiat *Idem Imperatus*, arte ita effici posse cum si cortex ejus ferro vulneretur tam brachia & alia membra in sculpendo, quam foramina indendo ut femina pro pilis immittantur, absque dubio per putrefactionem corrumpetur.

Si vero quis *objiciat*, si ista radix eo modo naturaliter producta sit, necessarium ut in ifta specie aliae quoque eo modo e terra erumperent? Iis respondet *Imperatus l. a. p. 79.* Naturam saepius in plantis aut frondes aut fructus aut radices monstrosas exhibere, non aliter ac in hominibus & brutis animalibus, ob varia impedimenta in legitimo cursu.

Sic orchides ordinarie binos repraesentant testiculos, monstri tamen instar quod interdum duas manus cum digitis imitentur, unde orchis palmata dicitur, quamvis interdum manum cum 5. digitis exacte referat, interdum tamen numerus quinque digitos non attingat, sed tantum grandiores & longiores ipsius

divisiones. Pari modo *Mandragora haec binas* habet *radices* cum aliae tres, *Circea* non solum tres, sed interdum quatuor; *Nardus montanus* secundum *Dioscoridem*, duas habet *radices* saepius tamen videtur plures alere.

Causa istius *diversitatis in Numeris, ab Imperato* statuitur, aut defectus humoris alimentarii, aut licet superfluum sit, si tamen impediatur ipsius penetratio & dilatatio a terra, *radices* fiunt rariores & pauciores, contra si locus aptus, & humor abundans, facile in plures dividitur *radices*.

Unde concludit quod *Mandragora* (pariter & *Rapa nostra Belgica*) quae duas habet *radices* (*Rapa unam*) attribuendum & copiae majori humoris vegetabilis, & commoditati terrae mollioris ubi provenirit, quae non impediverit descensum plurium *radicum*, aut ascensum versus superiora, inde factum ut plures ramos quasi *brachia* simul effuderit.

Qua ratione *Idem Imperatus* cum *Fabio Columna* vidit *radicem* plantae *mandragorae*, quae non solum monstravit *effigiem corporis, pedum, ventris & partium posteriorum hominis* bene efformatorum, sed & *brachia superius elevata*, in quorum extremitate flores erant, formam hominis apprimè praesentantis in arborem mutati, eo modo ut pictores depingere solent, nihilque ipsi ad completam figuram defuit quam caput, quod forte pariter adfuisset si terra fuisset mollior in superna parte, dum erumperet quae ultiores naturae conatus impedivisset.

De hac *radice mandragorae* ita *Joh. Faber Lynceus* annot. in *hist. Mexic. f. 852*.

Vidi Neapoli *radicem mandragorae* tripedalem apud quendam Chymicum destillatorem, *puellae imaginem* aequantem, corpore in umbilico extuberante ac etiam in posterioribus, a quibus femorum & tiliarum modo in acutum desinebat, superne vero brachiis elatis crassis in quibus flores emisit *Dryadum & Daphnidum* iconem repraesentantem.

Radix bryoniae albae inventa cum effigie humana quae in publico Musaeo Senatus Bononiensis adhuc servatur, *Aldrov. de monst. f. 669.* Rudimentum quoque integram hominis figuram referens in radicibus *mandragorae* & *bryoniae* conspici, *Idem asserit f. 308.* & *Kircher. in arte magnet. l. X. p. 2. c. 2. f. 806.* Dono quoque *Aldrovando* radix data fuit, quae artificiose *hominis simulachrum* figuravit, quae ab ipso depingitur *l. a. f. 673.* pariter ac simulachrum serpentis in radice serpenti formi & in ramo Ophiphyto, ab *Eodem* exhibetur *f. 671. 672.* Imprimis *radices orchides* mira ludentis naturae offerunt simulachra, nam aliae in floribus avis (unde *orchis ornithomorpha*) aliae Cercopithecii, vel delphini figuram, aliae apis, vespae, muscae, papilionis, culicis, cimicis, locustae &c. effigiem praeseferunt *Kirch. Mund. subter. l. 12. s. 2. c. 3. f. 348.* qui ibidem & *Orchides anthropomorphas* esse declarat, ut vix in corpore humano membrum quod non quantum potuit, exprimere fuerit conata, imo *in floribus* integram *humani corporis structuram* sub utriusque sexu, architectata fuit, quos exhibet quasi homunculos frondium extremitatibus appensos depictos *in arte magna l. a. f. 806.*

Miram reddere causam conatur *Kircher. Mund. subterr. l. 12. s. 1. c. 9. f. 319.*

Satyrii anthropomorphi, nimirum semina animalium terrae superfusa tempore coitus, unde natura in terra sive animali, sive homini aliquid analogum efformet, quoad membra, cum facultate semini propria, ad venerem scilicet excitativa.

Unde si equinum semen decidat similem figuram nasci eis insectis, quae ex equo nascuntur, vespae scilicet figurae aemulam, si bovillum sperma non bovis, sed apis ex bobus orti producat.

Tandem cum *omnes plantae* variis formis a Natura productae ex quibus *quaedam* humores, *quaedam* animalia bruta, *quaedam* morbos ipsos, *quaedam hominis partes* repraesentent, ex quarum *Signaturis* & analogia Physici Hermetici vires herbarum deducere conantur, praeter *Croll. de signatur. Heinricum Nollium* in Physica

Hermetica, *J. P. Portam*, in *phythognom. Marci Frider. Rosencreuzers anatomiam & Physiognomiam Simplicium, Job. Francum de signatur plantarum, Zimaram in Antro magico-medico, consuli poterit de signaturis herbarum ad res animatas & inanimatas Fabius Colonna in expos. histor. mexic. f. 852. 853. de signaturis in floribus ib. f. 855. in fructibus f. 857. & in seminibus f. 859. quae plantae igitur partes hominis repraesentant, experientia teste, eae probant iis partibus hominis maxime esse salutare.*

Plura de *plantis monstrosis* singulari tractatu eruditissimo sectionibus tribus constante propediem edendo curiosum Lectorem saciabit *Lic. Christian. Frider. Garmannus Physicus Chemnicensis in Misnia et Academiae Curios. membrum nobilissimum, ubi in sect. I. de Singularibus in plantis circa sexum, transmutationem, circa monstra in Regno vegetabili, monstrorum causas efficientes, & quod arte simul quam casu fiant, tractabit; in sect. II. recensebit varios naturae lusus, plantas in plantis, viscum, fungos & alias excrescentias arborum, animalia in arboribus crescentia, agnum Scythiae Botamez, insecta vegetabilium, homines arbores, plantas subterraneas & petrefactas.*

Sectio denique *tertia* plantas in homine, signaturas, plantas pictas & inscriptas recensebit.



Johann C. Frommann: Tractatus de fascinatione novus et singularis, Nürnberg 1675, S. 666–777 (III, 5, 2, §6), hier S. 670 f.

Caput II. Ad Materiam Magicam venit Mandragora.

[...]

§6. Sic non naturae sed imposturae homunculi tales sunt opera: neque si tales a natura sint, effecta enumerata edere possunt. Prius quod concernit, polydaedala quidem natura, ut in minerali

regno lapides, ita & in vegetabili plantas, quandoque exhibet, tam integram hominis formam, quam humanas partes aemulantes. Rapa anno MDCXXVIII. in horto pagi Weiden binis milliaribus Juliano distantis crevit, cujus folia superius enascentia crinium speciem in altum se erigentium repraesentarunt, formavit in suprema rapae parte natura quasi oculos, nasum, labia; truncus reliquus rapae thoracem; radices hinc inde extensae & in se circumgyratae brachia & sedes [! pedes], miro naturae lusu nulla accedente arte exhibuerunt, adeoque tota Rapa foeminam nudam sedentem manibus & pedibus flexis prae se tulit. Descriptionem hanc & rapae iconem tradit Nobiliss. Sachsius *Ann. 1. Natur. Curios. Obs. 48.* Idem subjungit haec Naturalem similem radicem Mandragorae describit Francisc. Imperatus in *Discursib. Natural. Italice 1628. Neapol. editu Disc. XIV. pag. 76.* in Museo nominatissimo Parentis sui asservatam, quae radix brachia bina cum omnibus membris certa proportione distinctis & circumdatis plurimis parvis, & longis radicibus exhibuit effigiem humanam proxime accedentem, unde & ἀνθρωπόμορφος dicta Mandragora. Fabius Columna Lycaeus in *Annotation. & Addition. in Rer. Medicar. nov. Hispan. Nardi Anton. Rechi* tradit, se vidisse Neapoli radicem Mandragorae tripedalem, apud Chymicum quendam destillatorem, puellae imaginem aequantem, corpore in umbilico extuberante, ac etiam in posterioribus, a quibus femorum ac tiliarum modo in acutum desinebat, superne vero, brachiis elatis crassis, in quibus flores emisit Dryadum, & Daphnidum iconem repraesentantem &c. Dn. D. Simon. Pauli quidem *Quadripart. Botanic. Class. 3. pag. 388.* existimat, Chymicastrum impostorem imposuisse Columnae, aut loco Mandragorae Bryoniae radicem vel ei ostentasse, vel venditasse. Sed sive verum naturae, sive fraudis id fuerit opus, certum tamen est, naturam in vegetabilium regno anthropomorpha opera quandoque edere, id quod Dn. D. Sachsius *loc. cit.* ex Aldrovando & Kircherio insuper confirmat. Dn. D. Martin Bernhard a Bernizin

Ann. 1. Natur. Curios. Obs. 41. inter varias orchidum seu Satyriorum species singulares variorum animalium, ut avicularum, crabronum, vesparum, apum, muscarum, papilionum, culicum, cimicum, locustarum, &c. effigiem referentes *ἀνθρωπόμορφον* etiam duplicem ponit, & in iconibus oculis subjicit, quorum altera hominum mares, altera foemellas effigie nudi corporis monstrat. Ristius *loc. cit. pag. 220.* Für etlichen wenig Jahren ward eine Blume im Korn zwischen Hamburg und Altenah gefunden / welche so natürlich ein Weibes-Haupt mit einer Holsteinischen Mützen oder Hüllen abbildete / daß man sich zum höchsten darüber muste verwundern.



Journal des Sçavans, 15. Febr. 1677, S. 46–48

Extrait du Journal d'Allemagne.

Observation Botanique fort curieuse & fort-remarquable.

Il y a peu de gens qui n'ayent veu quelqu'une de ces figures que la nature prend plaisir d'imprimer, ou de former sur les choses même quelquefois les plus dures & les plus insensibles: soit que ce ne soit qu'un simple jeu, ou que tendant toûjours à produire ce qu'il y a de plus parfait, elle tâche de représenter la figure de l'homme, qui est la creature la plus parfaite d'icy bas, ou en son entier, ou du moins en quequ'une de ses parties. D'où vient qu'on trouve quelquefois des pierres & des cailloux qui ressemblent si bien à des os, des pieds, des mains, des bras, des dents, &c. qu'on a de la peine à ne s'y laisser pas tromper.

On voit un Rocher dans l'Isle de Malthe sur une des Côtes de la Mer, separé du teste d'une Montagne, tellement suspendu, & ressemblant si fort à un Hermite, qu'on l'appelle communement, *Il Frate impiccato* ou *le Moine pendu*. Monsieur Vvormius fait voir dans son Cabinet une pierre qui represente parfaitement

un homme dont on void toutes les parties. M. Bartholin parle de certains cailloux, qui semblent avoir été travaillez au tour, tant ils representent delicatement les yeux, le nez, la bouche, les bras, les pieds, & les autres parties du corps humain. Et M. de Monconys rapporte dans ses voyages, qu'il a trouvé dans le chemin du Mont Sinai au Caire des Cailloux, qui representoient de grands cœurs, & qu'en ayant pris un qui paroissoit avoir une Cicatrice, & l'ayant fendu & ouvert, il avoit trouvé un cœur blessé dans chacun des côtez du caillou.

La nature n'est pas moins ingenieuse ni moins admirable dans les Vegetables. On a veu souvent des figures humaines dans les Racines des Mandragores; mais comme il y a bien des gens qui sçavent à present l'art & le secret de les y graver, on prend souvent pour un prodige, & une merveille de la nature, ce qui ne vient que de l'adresse d'un Imposteur. Matthiole apprend ce secret, & il dit que la maniere dont ces gens se servent pour faire venir du poil au menton ou des cheveux à la tête, qu'ils ont formée sur la racine, n'est autre que de ficher dans ces endroits des grains d'Orge ou de Millet, & de remplir les fossetes dans lesquelles on les enfonce d'un sable fort-fin. Ces grains venant à se pourrir, jettent de petites racines, ce qui arrive dans l'espace de vingt jours, lesquelles poussent des filamens qu'on arrache adroitement, & à la place desquels on applique des poils & des cheveux, apres avoir fait une petite incision dans la racine qui reste toûjours, pour les y faire tenir plus fortement.

On ne peut pas soupçonner un pareil artifice dans le *Navet Monstrueux*, dont nous donnons ici la description & la figure, puis qu'il a été trouvé ainsi dans le Jardin qui l'a porté en un lieu nommé *Weiden*, à deux mille de Julliers, & sur le chemin de Bonn qui est à l'Electeur de Cologne. L'herbe, ou pour mieux dire, les feuilles qui sont pour l'ordinaire au haut du *Navet*, representent en celuy-cy des cheveux dressez en haut, & forment un pannache des plus beaux, & des mieux garnis qu'on peut

voir. Au dessous de ce pannache la nature a formé une tête avec des yeux, un nez, une bouche, des levres, & un menton. On y voit même un sein & une poitrine entiere: & les racines qui se trouvent dans l'ordinaire de ces plantes, sont tellement disposées dans celle-cy, qu'on croit voir des bras & des pieds. Si bien que tout le Navet represente une femme nuë assise sur ses pieds, ayant les bras croisez au dessous de la poitrine.

Les Botanistes trouveront dans cette observation un ample sujet de philosopher, & d'examiner comment l'humeur abondante & copieuse de cette plante a pû prendre la figure de toutes ces parties si differentes.



Il Giornale de' Letterati per tutto l'anno 1677, Nr. IV, S. 61–63

Osservazioni estratte dal quarto Giornale di Francia intorno una curiosità Botanica.

Vien riferita in questo Giornale di Francia una meravigliosa curiosità, ò giuoco della natura, estratta dal Giornale d'Inghilterra, ancorche la notizia non giunga nuova. Questa consiste in una Rapa, ò Navoncello mostruoso, trovato in un Orto di un luogo detto *Weiden* due miglia lontano da Giuliers: e che rappresenta una Donna dalla cintura in sù, cioè la testa, le braccia, tutto il petto, ed il dorso; le foglie poi alzate in alto, le fanno un vago pennacchio; mostra di sedere sù i proprij piedi e tiene le braccia incrociate sul petto, come si vede nella seguente figura.

I Botanici averanno trovato in questa curiosità un ampio soggetto di filosofare, e di esaminare, come l'umore abbondante, e copioso di questa pianta abbia potuto prendere la figura di tutte queste parti sì differenti, mentre saranno certi, che l'artifizio umano non vi hà potuto avere alcuna parte, come altre volte vedutesi figure di Uomo nella radice della mandragora, si trovò

l'arte, ed il segreto, riferito ancora dal Mattiolo, d'intagliarle, e di ridurle à figura tale: ma ciò in questa sarà stato stimato impossibile per la molteplicità delle parti, che rappresenta.

L'osservazione è del Signor Filippo Giacomo Sachs à Levenche portata dal Tomo primo (stampato in Germania, ed in Francia nel 1672, in 4.) de' Miscellanei Medico fisici dell'Accademia de' curiosi della natura, eretta in Breslavia, come sopra si è detto; e questo primo Tomo contiene 160. osservazioni, che sono l'anno primo del 1671., ed i primi saggi degli aggregati in quell'Accademia, e nel fine vi è l'aggiunta delle osservazioni del Signor Francesco Redi intorno alle Vipere, dove nell'osservazione 48. Fisicobotanica il Signor Sachsio fa bellissime riflessioni sopra di questa Rapa mostruosa, che chiama *anthropomorfa*, e che trovò nel detto Orto nel 1628., ed aggiugne, che si attende con grande aspettazione il trattato *De Plantis monstruosis* del Lic. Cristiano Friderico Garmanno, diviso in tre Sezzioni, di cui quando giugnerà in Roma, si darà il dovuto raguaglio.



Eberhard Werner Happel: Gröste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannte Relationes curiosae, Bd. 1, Hamburg 1683, S. 116f.

Eine menschlich gestaltete Rübe.

Was Athanasius Kircherus Dial. III. Itiner. submar. Ecstat. c. 1. p. 141. sagt / daß die Natur immerdar geschäftig sey / auch in denen tieff unter der Erden verborgenen Cörpern / bald einen Mensche[n] / bald etwas anders abzubilden / und wann sie ja einem Dinge den Verstand nicht selber mittheile / so verleyhe sie ihm doch das Leben / wo aber auch dieses nicht / so theile sie ihm zum wenigsten die blosse Gestalt dieser oder jener lebenden Creatur mit / umb ihre grosse Macht und Herlichkeit zu erweisen:

Solches zeigt sich absonderlich an beygesetzter wunderwürdige[n] Rübe / welche fast ein Weibsbild vollkommen abbildet.

Das auffstehende Kraut *praesentiret* die Haare / und auff dem obersten Theil der Rübe selbstem siehet man alles / was zu einem wolgebildeten menschlichen Angesichte erfordert wird / als die Augen / Nase / Lippen: Das übrige stellet die Brust dar / und die hin und wieder abgewichene Wurtzel wird gleichsamb zu Armen und Beinen.

Franciscus Imperatus schreibt die Ursache der vielen Wurtzeln eines Gewächses über die Gewonheit (dann eine Rübe bestehet sonst auch nur aus einer Wurtzel) einem fetten Erdreich zu / welches an gutem Saft einen Überfluß hat / da geschihet es / spricht er / öftters / daß dergleichen vielwurtzlichte und seltzame / ja wunderlich gebildete Gewächse / herfür kommen.

Es ist aber diese Rübe gewachsen in eines Edelmanns Garten / in dem Dorff Weiden / so in dem Hertzogthumb Gülich / und zwar nur 2 Meilen von gleich benamter Haupt-Stadt belegen / auff dem Wege / wann man nach Bonn / der Chur-Cöllnischen Residentz / reiset. Besiche hievon *Miscell. Curios. Germanic. Ann. prim. Observat. 84.*

Von dergleichen Materien werden dem günstigsten Liebhaber bey Gelegenheit noch viel seltzamere Sachen mitgetheilet werden.



Johann Zahn: Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum, Nürnberg 1696, Bd. 2, S. 235 f.

Caput XIV. Plantae a structura, partium constitutione variarum rerum exhibitione, aliisque Naturae miraculis insignes.

[...]

§7 Rapa monstrosa anthropomorpha non tam integram hominis, quam humanas partes omnes figura sua perfecte aemulans,

quae in horto pagi *Weiden* cujusdam Nobilis anno 1628. prog-
nata excrevit, describitur in *Ann. I. Decur. i. Eph. Germ. obs. 48.*



**Michael Bernhard Valentini: Museum Museorum, Oder Voll-
ständige Schau-Bühne Aller Materialien und Specereyen ...
Theil 2, Frankfurt a. M. 1714, S. 74–76**

Das XIV Capitel / Von Seltsamen und wunderlich gebildeten
Wurtzeln und Bäumen.

§1. Als bey dem Anfang der Weltbelobten *Academiae Naturae Curiosorum* in Teutschland die erste *Fundatores* ihren Einladungs-Brief samt dem Abriß der allhier vor Augen liegenden Menschen-förmigen Rübe / nacher Wien an den Käyser Leopold / Glorwürdigsten Andenckens / um einige *Privilegia* zu erhalten / unterthänigst schickten / liessen sich Dero Käyserliche Majestät beyderseits also gnädigst gefallen / daß sie so gleich nebst andern kostbaren Raritäten den in der *I. Fig.* der XI. Kupffer-Taffel abgemahlten Kohlstengel mit dem Crucifix obgemeldter *Societät* gnädigst *offerirten* / wie solches Herr D. Sachs von Lewenheim in dem ersten Jahrgang *Miscell. Acad. N.C. Obs. CXVI p. 235* mit mehrerem erzehlet hat. Von beyden nun kürztlich zu handeln / so ist zu wissen / daß die im Anfang dieses Capitels abgemahlte Rübe im Jahr 1628. in dem Dorff Weiden / so etwa zwey Meilen von Göllich / an dem Weg nach Bonn / gelegen / in eines Edelmanns Garten gegraben / und von demselben dem Herrn Grafen von Gleichen zugesendet worden. Die Blätter / so an statt der Haare waren / stunden über sich wie eine *Fontange*. Der obere Theil der Wurtzel bestunde aus dem Angesicht mit Augen / Ohren / Nasen und Leffzen. Der übrige Teil hielte die Brust und Bauch / samt denen Aermen und Beinen in sich / wie alles im obgemeldten Jahrgang *p. 123.* beschrieben wird. Sonsten ist nicht

ungewöhnlich / daß dergleichen Menschen-Form an der Alraun-
Wurtzel zu sehen seye / dergleichen *Franciscus Imperatus* (dessen
Vater solche in seinem *Museo* hatte) im *discurs. Natur. p. 76.*
beschrieben hat: Und pflegen die Storger und Marckschreyer
dergleichen Gestalt offers durch eingesteckte Erbsen an dieser
Wurtzel künstlich- und betrüglicher Weise hervor zu bringen.
Wohin auch diejenige gelbe Rübe / woran eine Menschen-Hand
natürlicher Weise gewachsen / *referiret* werden kan / welche vor
diesem zu Berlin verkauffet / und an seine Königliche Majestät
nach Wolgast gesendet worden / wie solches Herr D. Menzel im
IX. Jahrgang der *I. Decur. Misc. Acad. Nat. Cur. Obs. LXXXII.*
p. 218. nebst einiger Muthmassung von derselben Ursprung
berichtet hat. Die Abbildung davon ist in der *3. Fig.* der XI. Taffel
zu ersehen: Worbey *Fig. 4.* auch eine Pastinac-Wurtzel / so einen
Krebs *praesentiret* / zu sehen ist / welche D. Bernitz in Polen
gefunden / und denen *Miscellan. S.R.I. Acad. Nat. Cur. Ann.*
I. Dec. I. Obs. 98. p. 173. einverleibet hat.

Literatur

Verzeichnet sind nur grundlegende und abgekürzt zitierte Titel, alle anderen Nachweise erfolgen in den Anmerkungen.

- Adamowsky / Böhme / Felfe 2011** – Natascha Adamowsky / Hartmut Böhme/Robert Felfe (Hgg.): *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*, München 2011.
- Baltrušaitis 1984** – Jurgis Baltrušaitis: *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984 [zuerst frz. 1957].
- Battafarano 1994** – Italo M. Battafarano: *Alraun, Mandragora, Galgen-Männlein: Mattioli, Praetorius, Grimmelshausen*, in: ders.: *Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur*, Bern u. a. 1994, S. 186–205.
- Belloni Speciale 1985** – Gabriella Belloni Speciale: *I cerchi della mandragora*, in: *Kos* 16 (1985), S. 17–40.
- Berra 1999** – Giacomo Berra: *Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43 (1999), S. 358–419.
- Bianchi 1987** – Massimo L. Bianchi: *Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibnitz*, Rom 1987.
- Brückner 2013** – Wolfgang Brückner: *Bilddenken. Mensch und Magie oder Missverständnisse der Moderne*, Münster u. a. 2013.
- Collins 2000** – Minta Collins: *Medieval Herbals. The illustrative traditions*, London 2000.

- Damisch 1972** – Hubert Damisch: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972.
- Daston / Park 1998** – Lorraine Daston/Kathrine Park: *Wonders and the Order of Nature, 1150–1750*, London 1998.
- De Nile 2023** – Tania De Nile: *Fantasmagorie. Streghe, demoni e tentazioni nell’arte fiamminga e olandese del Seicento*, Rom 2023.
- Egmond 2017** – Florike Egmond: *Eye for Detail. Images of plants and animals in art and science, 1500–1630*, London 2017.
- Federhofer 2006** – Federhofer, Marie-Theres (Hg.): *Naturspiele. Beiträge zu einem naturhistorischen Konzept der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2006.
- Fehrenbach 2021** – Frank Fehrenbach: *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.
- Felfe 2013** – Robert Felfe: *Dynamiken von Sammlungskulturen. Instabile Ensembles, fürstliches Mäzenatentum und die Ambitionen der Experten*, in: Gudrun Swoboda (Hg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, Wien u. a. 2013, Bd. 2, S. 337–357.
- Felfe 2015** – Robert Felfe: *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2015.
- Findlen 1990** – Paula Findlen: *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, in: *Renaissance Quarterly* 43 (1990), S. 292–331.
- Findlen 1994** – Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley u. a. 1994.
- Freedberg 2002** – David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends and the Beginning of Modern Natural History*, Chicago 2002.
- Göttler / Neuber 2008** – Christine Göttler / Wolfgang Neuber (Hgg.): *Spirits Unseen. The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, Leiden / Boston 2008.
- Hävernicks 1965** – Walter Hävernicks: *Wunderwurzeln, Alraunen und Hausgeister im deutschen Volksglauben*, in: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde* 9 (1965), S. 17–34.

- Hambel 2004** – Vera Hambel: »Die alte Heydnische Abgöttische Fabel von der Alraun«. Verwendung und Bedeutung der Alraune, Passau 2004.
- Ingensiep 2001** – Hans W. Ingensiep: Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und historische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2001.
- Izzi 1987** – Massimo Izzi: La radice dell'uomo. Storia e mito della Mandragora, Rom 1987.
- Janson 1961** – Horst W. Janson: The »Image Made by Chance« in Renaissance Thought, in: Millard Meiss (Hg.): De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961, S. 254–265.
- Kemp 1990** – Martin Kemp: Taking it On Trust. Form and Meaning in Naturalistic Representation, in: Archives of Natural History 17 (1990), S. 127–188.
- Kemp 1995** – Martin Kemp: Wrought by no artist's hand. The natural, the artificial, the exotic and the scientific in some artifacts from the Renaissance, in: Claire Farago (Hg.): Reframing the Renaissance: Visual culture in Europe and Latin America 1450–1650, New Haven/London 1995, S. 177–196.
- Klinkhammer 1986** – Heide Klinkhammer: Kunst und Natur, Produktion und Rezeption. Kunsttheorien im 18. Jahrhundert, in: kritische berichte 14 (1986), S. 27–44.
- Krämer 2014** – Felix Krämer: Ein Zentaur in London. Lektüre und Beobachtung in der frühneuzeitlichen Naturforschung, Affalterbach 2014.
- Krämer 2016** – Felix Krämer: *Richtig* beobachten. Zum zwiespältigen Verhältnis der *Academia Naturae Curiosorum* zu den Monstren, in: Acta Historica Leopoldina 65 (2016), S. 109–130.
- Kreuter 1978** – Marie L. Kreuter: Wunderkräfte der Natur. Alraune, Ginseng und andere Wunderwurzeln, Genf 1978.
- Kusukawa 2012** – Sachiko Kusukawa: Picturing the Book of Nature. Images, Texts, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany, Chicago u. a. 2012.
- Leinkauf 2002** – Thomas Leinkauf: Der Naturbegriff im 17. Jahrhundert und zwei seiner Interpretamente: »res extensa« und »intima

- rerum«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 23 (2002), S. 399–418.
- Marr 2006** – Alexander Marr: Introduction, in: R.J.W. Evans/Alexander Marr (Hgg.): *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot 2006, S. 1–19.
- Mason 2009** – Peter Mason: *Before Disenchantment. Images of Exotic Animals and Plants in the Early Modern World*, London 2009.
- Melion/Rothstein/Weemans 2014** – Walter S. Melion/Bret Rothstein/Michel Weemans (Hgg.): *The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leiden/Boston 2014.
- Menapace 2022** – Luc Menapace: *La Mandragora. Naissance et persistance d'un mythe*, in: *L'Histoire à la BnF*, 2022 [<https://histoirebnf.hypotheses.org/6950>].
- Morel 1998** – Philippe Morel: *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris 1998.
- Müller 2002** – Uwe Müller: »die Natur zu erforschen zum Wohle der Menschen«. Idee und Gestalt der Leopoldina im 17. Jahrhundert, Schweinfurt 2002.
- Müller-Ebeling/Rätsch 2004** – Claudia Müller-Ebeling/Christian Rätsch: *Zauberpflanze Alraune: die magische Mandragora. Aphrodisiakum, Liebesapfel, Menschenwurzel, Galgenmännlein*, Solothurn 2004.
- Newman 2004** – William R. Newman: *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago u. a. 2004.
- Ogilvie 2006** – Brian W. Ogilvie: *The Science of Describing. Natural History in Renaissance Europe*, Chicago 2006.
- Olmi 1992** – Giuseppe Olmi: *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.
- Pfisterer 2013** – Ulrich Pfisterer: *Die Entdeckung der Welt-Kunst in der Frühen Neuzeit: Bildphantasien und Bilderproduktion der Vier Erdteile*, in: Andreas Höfele/Jan-Dirk Müller/Wulf Oesterreicher (Hgg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*, Berlin 2013, S. 163–199. [<https://doi.org/10.11588/artdok.00005738>]

- Powell 2017** – Amy Knight Powell: Images (Not) Made By Chance, in: *Art History* 40 (2017), S. 381–403.
- Rahner 1945** – Hugo Rahner: Mandragora, die ewige Menschenwurzel, in: ders.: *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1945, S. 284–351.
- Roland 1990–91** – Jean-Denis Roland: La mandragore: le mythe d'une racine, la racine d'un mythe, in: *Annales des Sciences Naturelles, Botanique*, II/8 (1990–91), S. 49–81.
- Saß 2016** – Maurice Saß: *Physiologien der Bilder. Naturmagische Felder frühneuzeitlichen Verstehens von Kunst*, Berlin/Boston 2016.
- Schlosser 1912** – Alfred Schlosser: Die Sage vom Galgenmännlein im Volksglauben und in der Literatur, Münster i.W. 1912 [<https://doi.org/10.11588/diglit.68376>] [zit. Nachdruck mit Einleitung von Christian Rätsch und Nachwort von Claudia Müller-Ebeling: *Die Alraune in der Bibel*, Berlin 1987].
- Schock 2011** – Flemming Schock: *Die Text-Kunstkammer. Populäre Wissenssammlungen am Beispiel der ›Relationes Curiosae‹ von E. W. Happel*, Göttingen 2011.
- Schott 2019** – Heinz Schott: Wunder aus dem Buch der Natur: Empirie, Spekulation und Bildlichkeit in den Monographien und in den *Miscellanea* der jungen *Academia Naturae Curiosorum*, in: *Acta Historica Leopoldina* 74 (2019), S. 157–170.
- Starck 1917** – Adolf Taylor Starck: *Der Alraun. Ein Beitrag zur Pflanzensagenkunde*, Boston 1917.
- Tarp 2023** – Lisbet Tarp: Fertile Stones, in: Marjolijn Bol/E.C. Spary (Hgg.): *The Matter of Mimesis. Studies of mimesis and materials in nature, art and science*, Leiden/Boston 2023, S. 417–444.
- Tosi 2014** – Alessandro Tosi: Contrivances of Art. The Power of Imagery in the Early Modern Culture of Curiosity, in: Marco Beretta/Maria Confirt (Hgg.): *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, Sagamore Beach (MA) 2014, S. 153–175.
- Van Arsdall/Klug/Blanz 2009** – Anne Van Arsdall/Helmut W. Klug/Paul Blanz: The Mandrake Plant and Its Legend. A New Perspective, in: Peter Bierbauner/Helmut W. Klug (Hgg.): *Old Names – New Growth*, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 285–346.

- Vervoort 2015** – Renile Vervoort: Bruggel's Witches. Witchcraft Images in the Low Countries between 1450 and 1700, Brügge 2015.
- Wolfthal 2016** – Diane Wolfthal: Beyond Human: Visualizing the Sexuality of Abraham Bosse's *Mandrake*, in: Joseph Campana / Scott Maisano (Hgg.): Renaissance Posthumanism, New York 2016, S. 221–252.
- Yamanaka / Draelants 2022** – Yuriko Yamanaka / Isabelle Draelants: How to Uproot a Mandrake: Reciprocity of Knowledge between Europe, the Middle East, and China, in: Egawa Atsushi u. a. (Hgg.): Horizons médiévaux d'Orient et d'Occident. Regards croisés entre France et Japon, Paris 2022, S. 169–195.

Während der Drucklegung erschien Andrew Griebeler: *Botanical Icons. Critical Practices of Illustration in the Premodern Mediterranean*, Chicago / London 2024.

Abbildungsnachweis

- Baltimore, The Walters Art Museum: Abb. 60
- Berlin, Sammlung Stiftung Stadtmuseum: Abb. 3
(Reproduktion: Christel Lehmann)
- Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: Abb. 46
(Reproduktion: Dietmar Katz)
- Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte: Abb. 33
- Florenz, Gallerie degli Uffizi: Abb. 78
- Frankfurt a.M., Museum für Moderne Kunst: Abb. 2
(Foto Diana Pfammatter; <https://www.mmk.art/de/whats-on/precious-okoyomon/>)
- Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Abb. 11
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: Abb. 1, Abb. 7, Abb. 12, Abb. 13, Abb. 20a, Abb. 20b, Abb. 24, Abb. 31, Abb. 39a, Abb. 39b, Abb. 41, Abb. 42, Abb. 44, Abb. 50, Abb. 59, Abb. 61a, Abb. 61b, Abb. 62, Abb. 74, Abb. 80, Abb. 82, Abb. 86
- Jena, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek: Abb. 4, Abb. 5
- Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: Abb. 26
- München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 17, Abb. 23, Abb. 25, Abb. 32, Abb. 35, Abb. 40
- München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek: Abb. 65, Abb. 66, Abb. 67, Abb. 68, Abb. 69, Abb. 70, Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73
- New York, Pierpont Morgan Library: Abb. 43
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: Abb. 55
(Reproduktion: Georg Janßen)

- Oxford, Ashmolean Image Library: Abb. 52
- Paris, Bibliothèque nationale de France: Abb. 57, Abb. 58
- Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt: Abb. 79
- Philadelphia, Lawrence J. Schoenberg Collection, University of Pennsylvania: Abb. 22
- Wien, Kunsthistorisches Museum: Abb. 47, Abb. 51
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek: Abb. 38, Abb. 63
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Abb. 27, Abb. 34
- Google-Books: Abb. 6, Abb. 8, Abb. 9, Abb. 10, Abb. 18, Abb. 36, Abb. 49a, Abb. 49b, Abb. 53, Abb. 64
- Internet Archive: Abb. 81
- Noord-Hollands Archief: Abb. 29
- Wikimedia/Wikipedia: Abb. 19, Abb. 76, Abb. 77
- Autor: Abb. 14, Abb. 15, Abb. 30, Abb. 45, Abb. 54, Abb. 56, Abb. 75
- Hito Steyerl Power Plants Installation view, 11 April – 6 May 2019, Serpentine Galleries AR application design by Ayham Ghraoui, Developed by Ivaylo Getov, Luxloop, Courtesy of the Artist, Andrew Kreps Gallery, New York and Esther Schipper Gallery, Berlin, Photograph: Jens Ziehe, Berlin: Abb. 87
- Françoise Baligand und Fondation Paribas (Hg.): Le Musée de la Chartreuse Douai, Paris 1999, S. 64: Abb. 48
- William Blake: The gates of paradise. For children; for the sexes, Paris 1968 (Nachdr. d. Ausg. Lambeth, 1793): Abb. 85
- Pedanius Dioscorides, hg. von Hans Gerstinger, Faks. des Cod. Vind. Med. gr 1 der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 1970, fol. 4v und fol. 5v: Abb. 16a, Abb. 16b
- Wolfgang Harms (Hg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Herzog August Bibliothek: Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, Band 1: Ethica. Physica, München 1985, S. 452f. (I, 220): Abb. 28
- Sophie Join-Lambert/Maxime Préaud: Abraham Bosse. Savant graveur. Tours, vers 1604–1676, Paris/Tours 2004, S. 297: Abb. 37
- Sherry C. M. Lindquist/Asa Simon Mittman/China Miéville: Medieval Monsters. Terrors, Aliens, Wonders. New York 2018, S. 136: Abb. 21
- Martin Myrone: Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination, London 2006, S. 133, Abb. 83a, b: Abb. 83, Abb. 84

Dank

Lektüre, Hinweise und Hilfe von Maria Effinger, Frank Fehrenbach, Christine Göttler, Philine Helas und Cornelia Logemann waren entscheidend für diesen Text. Der Universitätsbibliothek Heidelberg/arthistoricum.net danke ich herzlich, dass sie die Wunderwurzel kunstfertig aus dem Boden ans Licht gezogen hat.



HYBRIDS 1

Pflanzen produzieren Bilder, die Natur ist eine Künstlerin. Was sich wie ein Bekenntnis aktueller Öko-Art liest, beschäftigte bereits die Frühe Neuzeit intensiv: Gibt es doch in der Natur vielfach Formen, die an eine menschliche Gestalt erinnern – etwa die Mandragora oder Alraunwurzel.

Erklärungen reichten von Aberglaube über Spekulationen zu göttlichen Botschaften in der Schöpfung bis hin zu wissenschaftlichen Theorien. Nachgedacht wurde zugleich über das Verhältnis von Natur- versus Kunstprodukten und über die Bedingungen genauen Beobachtens. Ein Höhepunkt dieser Diskussionen ist die Publikation einer anthropomorphen Rübe 1670 in der ersten naturwissenschaftlichen Zeitschrift Deutschlands.

ISBN 978-3-98501-253-4



9 783985 012534