

Konrad Gessners Historia Planatarum : eine Synthese von Wissenschaft und Kunst

Autor(en): **Zoller, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Verhandlungen der Schweizerischen Naturforschenden
Gesellschaft. Wissenschaftlicher und administrativer Teil = Actes
de la Société Helvétique des Sciences Naturelles. Partie
scientifique et administrative = Atti della Società Elvetica di
Scienze Naturali**

Band (Jahr): **155 (1975)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-90714>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

C. Markus-Guggenheim-Gedenkvortrag

veranstaltet von der Schweizerischen Gesellschaft
für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften

Konrad Gessners *Historia Plantarum* – Eine Synthese von Wissenschaft und Kunst

Heinrich Zoller (Universität Basel)

Schon H. Fischer¹ schreibt, dass man dem umfassenden Streben Konrad Gessners nicht gerecht wird, wenn man ihn, wie gewöhnlich, als Polyhistor bezeichnet. An gleicher Stelle wirft H. Fischer die Frage auf, ob es nicht so gewesen sei, dass Konrad Gessner das geistige Inventar der Menschheit in seiner *Bibliotheca universalis*, soweit es ihm zugänglich war, seinen Zeitgenossen zeigen und diesem Reich des Geistes dasjenige der Natur in eigenen grossen Werken gegenüberstellen wollte.

Die Kommentare zu der im Urs Graf-Verlag erscheinenden Faksimile-Ausgabe² von Konrad Gessners Pflanzenzeichnungen geben dem Verfasser der vorliegenden Studie zusammen mit Martin Steinmann (Universitätsbibliothek Basel) und Karl Schmid (Kunstgewerbeschule Zürich) seit mehreren Jahren immer wieder Gelegenheit, dem Hauptanliegen von Konrad Gessners Schaffen nachzuspüren. Auf einer grossen Zahl der nie veröffentlichten Originale finden wir genau das verwirklicht, was H. Fischer mit den oben wiedergegebenen Sätzen angedeutet hat: in den zahllosen, oft umfangreichen Notizen ein mehr oder weniger vollständiges geistiges Inventar, den bibliographischen Bezug zur Tradition und zu den älteren Autoren; in der Wiedergabe der Pflanzen selbst den oft sieghaften Durchbruch des geduldigen, liebevollen Beobachters zur sichtbar werdenden Gestalt in der vorgegebenen Natur.

Das Streben Konrad Gessners nach möglicher Naturtreue wurde bisher in erster Linie naturwissenschaftlich verstanden und im Sinne der botanischen Systematik oder Pflanzenmorphologie gedeutet. Eine ausserordentliche künstlerische Begabung hat niemand bei dem Universalgelehrten vermutet, obwohl schon Caspar Wolf dem zeichnerischen Talent Konrad Gessners höchstes Lob gezollt hat: In seiner Ankündigung des Pflanzenbuches, die Caspar Wolf am 14. März 1566 verfasst hat, steht zu lesen, dass Konrad Gessner etwa 150 Pflanzendarstellungen mit solcher Kunst und derartigem Fleiss ausgeführt hat, dass von seinen Bildern zu Recht gilt, was Plinius von

dem berühmten Zeuxis berichtet, der Trauben so genial wiedergab, dass die Vögel sich täuschen liessen und darauf zuflogen, als ob sie echt wären. Dass Konrad Gessners hervorragende zeichnerische Fähigkeiten bald vergessen wurden, kann nicht erstaunen, da die wenigen im Valerius Cordus³ oder im Anhang zu J. Simmlers Vita Conradi Gesneri⁴ und anderwärts veröffentlichten Holzschnitte trotz der damals hochentwickelten Technik nur wenig von der Differenziertheit der Zeichenmanier in der Historia Plantarum vermitteln.

In Unkenntnis der Originale, die in der Universitätsbibliothek Erlangen aufbewahrt werden, kommt deshalb A. Pfister⁵ im zweiten Teil seiner Abhandlung über die Pflanze und das Buch zum Schluss: „Die Darstellung ist kühl, sachlich, sehr weit entfernt von dem genialen Schwung der Bilder im Werk der Väter der Botanik. Man kann feststellen, wie die Anfänge moderner Systematik zwar die botanische Bestimmung entschieden erleichtern, wie aber zu gleicher Zeit das Opfer künstlerischer Freiheit dafür entrichtet wird“. Obwohl er die Originale gesehen hat, äussert sich auch C. Nissen⁶ in seiner Botanischen Buchillustration nur ziemlich trocken über die Qualität der Darstellungen Konrad Gessners. Fast pedantisch charakterisiert er sie mit den folgenden Sätzen: „Die Vollzeichnungen sind vom botanischen Gesichtspunkte aus vorzüglich: Blattstellung, -form und -ansatz sind genau wiedergegeben. Blattrand und -rippung deutlich dargestellt. Bei den Stengeln ist darauf geachtet, ob sie rund oder kantig, behaart oder unbehaart sind. Und der Gesamthabitus ist gleichfalls oft mit bemerkenswerter Sicherheit getroffen.“

Die Herausgeber des Faksimiles fragten sich jedoch je länger je mehr, ob nicht manche Darstellungen (vgl. die Abb. 1–4) weit mehr verraten als das, was ein Botaniker von einer wissenschaftlichen Zeichnung erwartet. Diejenigen, denen es vergönnt ist, in den beiden Erlanger Codices zu blättern, werden zum Beispiel beim Anblick der Berg-Flockenblume auf Blatt 43 verso (Tafel 13, Faksimile-Ausgabe, Dritte Folge) fasziniert verweilen und überrascht erkennen, dass zur routinemässigen Hauptdarstellung, die wahrscheinlich ein in Lohn genommener Maler in mühsamem Fleiss gearbeitet hat, ein wahrer Künstler das wirkliche Wesen der bereits fertig gezeichneten Pflanze nachträglich festgehalten hat. Wir meinen deshalb, dass es kein zu grosses Lob sei, wenn wir von einer solchen „Verbesserung“ behaupten, ihre Naturtreue, Ausdruckskraft und ihre über allen wissenschaftlichen Fortschritt erhabene Gültigkeit könnten nur mit den Pflanzendarstellungen der grössten Künstlerpersönlichkeiten jener Zeit verglichen werden, wie Leonardo da Vinci oder Albrecht Dürer. Hatte Caspar Wolf mit seinem schnellen, begeisterten Lob nicht doch recht? Lebte in Konrad Gessner nicht ein Künstler, dessen Begabung in den Pflanzenbildern zu einem eigenständigen Durchbruch gelangt ist und diejenige seiner angestellten Berufsmaler haushoch übertraf?

Eine Antwort auf diese Frage hat allerdings zur Voraussetzung, dass die Qualität von Gessners eigener Hand genau bekannt ist. Nun besteht aber seine Sammlung von Pflanzenzeichnungen aus etwa 500 Blättern sehr verschiedener Herkunft, die scheinbar ohne System in den beiden Erlanger Codices zusammengefügt sind. Immerhin dürfte die Reihenfolge noch einigermaßen mit derjenigen zu Gessners Lebzeiten übereinstimmen, wie sich aus einer grösseren Zahl von eigenhändig geschriebenen Verweisen ergibt. In

diesem sehr heterogenen Material konnten wir bisher die folgenden Teile feststellen:

- a) Darstellungen, die nach der Natur gezeichnet und z. T. koloriert sind, aber von anderen Botanikern stammen (z.B. Aldrovandi, Calceolari, Dalechamps, Kentmann u.a.).
- b) Darstellungen von Pflanzen in Form mittelalterlicher stilisierter Schematas (Urheber bisher noch unbekannt).
- c) Darstellungen der angestellten Maler, wobei als Urheber Josef Murer sicher festgestellt ist.
- d) Briefliche Mitteilungen verschiedener Korrespondenten.
- e) Wenige Tierzeichnungen, die vermutlich von Konrad Gessner stammen.
- f) Verbesserungen, Teildarstellungen und ganze Bilder aus Konrad Gessners eigener Hand.

C. Nissen⁶ erwähnt unter den Malern, die Gessner im Stundenlohn beschäftigt hat, wie z. B. aus der Bemerkung: „Zwei Stunden“ auf Blatt 37 verso hervorgeht (Tafel 3 der Faksimile-Ausgabe, Dritte Folge), ausser Josef Murer den Basler Jakob Glauser, ferner Johann Thomann, Hans Asper und Jost Ammann, wobei allerdings deren Urheberschaft unsicher bleibt, zumal die meisten Zeichnungen nicht signiert sind. Möglicherweise hat auch David Kandel, der Illustrator vom Kräuterbuch des Tragus, einige im Pflanzenbuch Gessners befindliche Bilder ausgeführt. Ob das Zeichen „G“, das man auf vielen Blättern bemerkt, sich wirklich auf Gessner bezieht, bleibt ebenfalls sehr ungewiss.

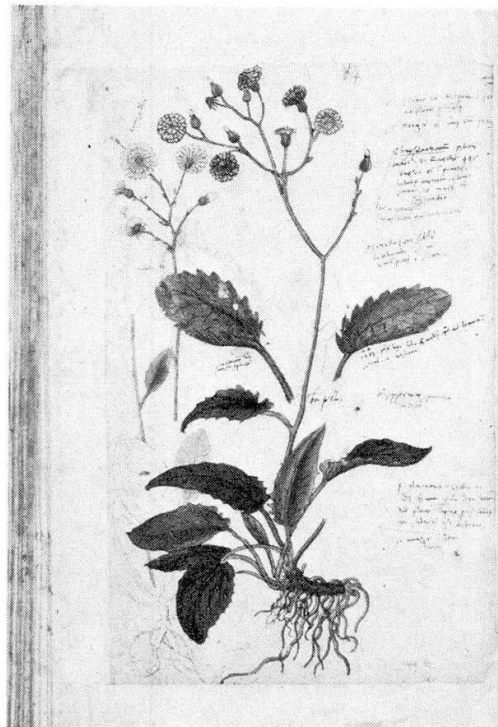


Abb. 1 *Conradi Gesneri Historia Plantarum*, Blatt 49 verso, Universitätsbibliothek Erlangen (Faksimilenausgabe, Dritte Folge, Tafel 24). Wald-Habichtskraut, *Hieracium murorum* L. em. Hudson.



Abb. 2 *Conradi Gesneri Historia Plantarum*, Blatt 43 verso und 44 recto, Universitätsbibliothek Erlangen (Faksimileausgabe, Dritte Folge, Tafel 13 und Tafel 14). Berg-Flockenblume, *Centaurea montana* L.

Besonders kostbar erscheint die zarte Darstellung des weitkriechenden, langgliedrigen Wurzelstockes auf der rechten Bildhälfte mit dem bereits im Herbst mit einer Blattrosette austreibenden Erneuerungssprosses. Aus den Text-Notizen geht hervor, dass Caspar Wolf, dem Gessner seine Pflanzensammlung zur Veröffentlichung anvertraute, an einer solchen Fortsetzungsrosette Blätter gepflückt hat und sie zwischen den Seiten 43 verso und 44 recto gepresst hat. Die braunen Abdrucke sind auf dem Original deutlich erkennbar; ein Glück, dass sie nicht grösseren Schaden angerichtet haben.

Mit Recht hat aber schon C. Nissen⁶ festgestellt, es gebe „Anmerkungen von Gessners eigener Hand, aus denen hervorgeht, dass er selbst die Zeichnungen verbessert oder um Teilzeichnungen bereichert hat“. Auf dem letzten Blatt der dritten Folge unseres Faksimiles, auf Tafel 24 (Blatt 49 verso der Erlanger Codices), findet sich nun ein Zusatz aus Gessners eigener Hand, der uns als einwandfreier historischer Quellennachweis der Lösung der Frage nach Gessners künstlerischem Talent und nach den Merkmalen seines Zeichenstils um ein wesentliches Stück näherbringt (vgl. Abb. 1). Wiedergegeben ist eine bescheidene Pflanze, das Wald-Habichtskraut, in einer durchschnittlichen, braven Hauptdarstellung, die von keiner aussergewöhnlichen Fähigkeit zeugt. Sie zeigt eine grosse Ähnlichkeit mit dem von Josef Murer signierten Blatt 58 recto der Erlanger Codices und könnte sehr wohl von ihm stammen. Rechts und links davon finden sich aber zwei erfrischend lebendig kolorierte Blätter, die von Gessner eigenhändig mit den

Buchstaben a und b bezeichnet wurden und von denen er selber schreibt: „Diese Blätter habe ich 1563 gemalt, besser in bezug auf Form, Farbe und Behaarung.“

Gegenüber der Hauptdarstellung fällt an diesen Einzelblättern sofort die wesentlich freiere und dynamischere Art des Zeichnens auf, ferner eine viel akkuratere Führung der Konturen, vor allem auch ein selbst in der Korrektur immer sehr bestimmter, sicherer und sensibel gespannter Strich sowie die transparente, feindifferenzierte Kolorierung. Betrachten wir Blatt a, so geht es beinahe nahtlos in die herrliche Seitenstudie am linken Rande über, in der eine Tiefenwirkung von einzigartiger Schönheit erreicht ist. Es gibt keine ernsthaften Argumente, die gegen die Annahme sprechen, diese herrliche Studie stamme aus der gleichen Hand wie die beiden von Gessner signierten Blätter. Man darf im Gegenteil mit grosser Sicherheit schliessen, dass Konrad Gessner auch der Urheber dieses äusserst differenzierten nachträglichen Zusatzes war, um so mehr als nicht nur die Zeichentechnik, sondern auch das Zeichenmaterial identisch ist.

Wenn wir nun die Darstellung des Wald-Habichtskrautes mit der Berg-Flockenblume (Abb. 2, Tafel 13 der Faksimile-Ausgabe, Dritte Folge; Blatt 43 verso der Erlanger Codices) vergleichen, so werden wir unschwer erkennen, dass zwischen den Zusätzen beim Wald-Habichtskraut (Abb. 1) und den Seitenzeichnungen bei der Berg-Flockenblume eine frappante Ähnlichkeit in Qualität und Technik besteht. Wir konstatieren die gleiche Sicherheit und Bestimmtheit des präzise empfindsamen Strichs, die gleiche Sorgfalt in der Kolorierung, die auch hier nur teilweise eingesetzt wurde, wodurch ganz die

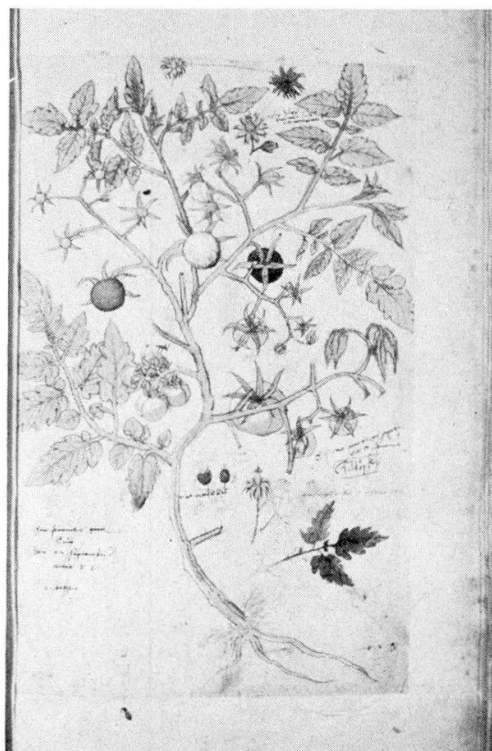


Abb. 3 *Conradi Gesneri Historia Plantarum*, Blatt 42 recto, Universitätsbibliothek Erlangen (Faksimileausgabe, Dritte Folge, Tafel 11). Tomate, *Solanum Lycopersicum* L.

entsprechende Tiefenwirkung erreicht ist. Zudem findet man die gleichen Detailstudien von Einzelblüten. Meistens sind solche endgültigen Zugaben mit einer grauen Tusche durchgeführt worden, während in vielen Hauptdarstellungen die bedeutend gröberen Konturen in Sepia oder in einer anderen Farbe erscheinen. Dass es sich bei diesen feingliedrigen, wunderbar klaren Darstellungen um Gessners persönliche Urheberschaft und Kunst handelt, wird auch dadurch belegt, dass manche eigenhändige Notizen mit der gleichen grauen Tusche geschrieben sind, so z.B. auf Blatt 42 recto (Tafel 11 der Faksimile-Ausgabe, Dritte Folge; vgl. Abb. 3). Dort findet sich auf der rechten Seite Gessners eigenhändig geschriebene Notiz: „Ein Stengel ingleit in gross bapir 134“. Unmittelbar links davon beobachtet man eine grossartige Detailstudie eines eben abgeblühten Zweiges, die mit dem gleichen Material gezeichnet worden ist und den Durchschnitt des Hauptbildes einer Tomatenpflanze weit hinter sich lässt. Diese Detailstudie dürfte ohne Zweifel ebenfalls von Konrad Gessner stammen und zeigt die gleichen Vorzüge seines hervorragenden Zeichentalentes, wie sie beim Wald-Habichtskraut und bei der Berg-Flockenblume sichtbar werden: absolute Beherrschung und Einheitlichkeit des Strichs, feinste Differenziertheit und höchstes Einfühlungsvermögen in das Unaussprechliche des Habitus, auffallende Transparenz und unaufdringliche Abstufung der Maltechnik.

Der Verfasser und Karl Schmid haben nach den genannten Kriterien versucht, unabhängig voneinander den Anteil von Gessners Hand an den bisher als Faksimile veröffentlichten Pflanzenbildern der *Historia Plantarum* zu bestimmen. Zu ihrer grossen Genugtuung sind sie fast zum gleichen Resultat gekommen: an etwa zwei Dritteln der Abbildungen ist Konrad Gessner teilweise oder ganz beteiligt. Es scheint allerdings noch verfrüht, das Ergebnis bis in alle Einzelheiten genau festzulegen und bekanntzugeben, da noch manche Probleme auf eine Lösung warten. Eines dürfte aber mit grosser Wahrscheinlichkeit zutreffen, dass auch die noch nicht faksimilierten Blätter der beiden Erlanger Codices eine grössere Zahl einzigartiger Höhepunkte von Gessners Kunst der Pflanzendarstellung enthalten.

Nachdem es möglich geworden ist, anhand zeichnerischer und künstlerischer Merkmale Konrad Gessners Hand in zahlreichen Studien und Darstellungen nachzuweisen, stellen sich sofort weitere Fragen: vor allem, von wem Gessner in seinem Schaffen beeinflusst worden ist und welchen besonderen Aussagewert seinen Darstellungen eigen ist. Da die Pflanzenbilder Gessners später entstanden sind als die Illustrationen zu den Kräuterbüchern von Brunfels, Fuchs, Bock und Matthioli, so könnte man annehmen, dass er aus diesen Werken manche Anregung empfangen hat. Das mag sicher für das Prinzip einer konsequenten naturalistischen Abbildung zutreffen, wie sie zunächst von den „Vätern der Botanik“ als Neuerung angestrebt worden ist.

Eine grössere Zahl von Pflanzenoriginalen, die als Vorlage zum Kräuterbuch von Brunfels dienten, ist uns im Herbarium von Felix Platter erhalten geblieben. Die in einer von W. Rytz⁷ kommentierten Faksimile-Ausgabe vorliegenden Bilder stammen von Hans Weiditz und sind als solche im Gegensatz zu den Holzschnitten der gedruckten Kräuterbücher unmittelbar mit den kolorierten Studien in Konrad Gessners *Historia Plantarum* vergleichbar. Nun war Konrad Gessner nicht der erste, der seine Pflanzenbilder mit vergrössernden Teilzeichnungen bereichert hat, sondern vor ihm hatte Weiditz

das gleiche getan. Aus den Nachforschungen von W. Rytz^{7,8} könnte man beinahe schliessen, dass die Weiditzschen Pflanzenaquarelle einmal in Gessners Besitz gewesen waren, wofür allerdings der endgültige Beweis noch zu erbringen wäre. Jedenfalls spricht vieles dafür, dass Gessner sie kannte, und so liegt die Annahme nahe, dass er diese Technik der Nebenbilder von Weiditz übernommen hat.

Gegen solche Vermutung steht allerdings der überraschende Befund, dass Gessner in seinen Notizen das Kräuterbuch von Brunfels höchstens ausnahmsweise zitiert. Auf den bisher faksimilierten Blättern fehlt überhaupt jeglicher Hinweis auf Brunfels, und gerade bei Pflanzen, die Weiditz bereits dargestellt hatte, vermisst man auch einen Hinweis auf dessen Pflanzenaquarelle, obwohl Gessner gewöhnlich alle möglichen Bildquellen und Texte erwähnt, so z.B. beim Weidenröschen (vgl. Abb. 4 und 5). Hinzu kommt, dass sein ikonographisches Unterfangen von einer ganz anderen Art

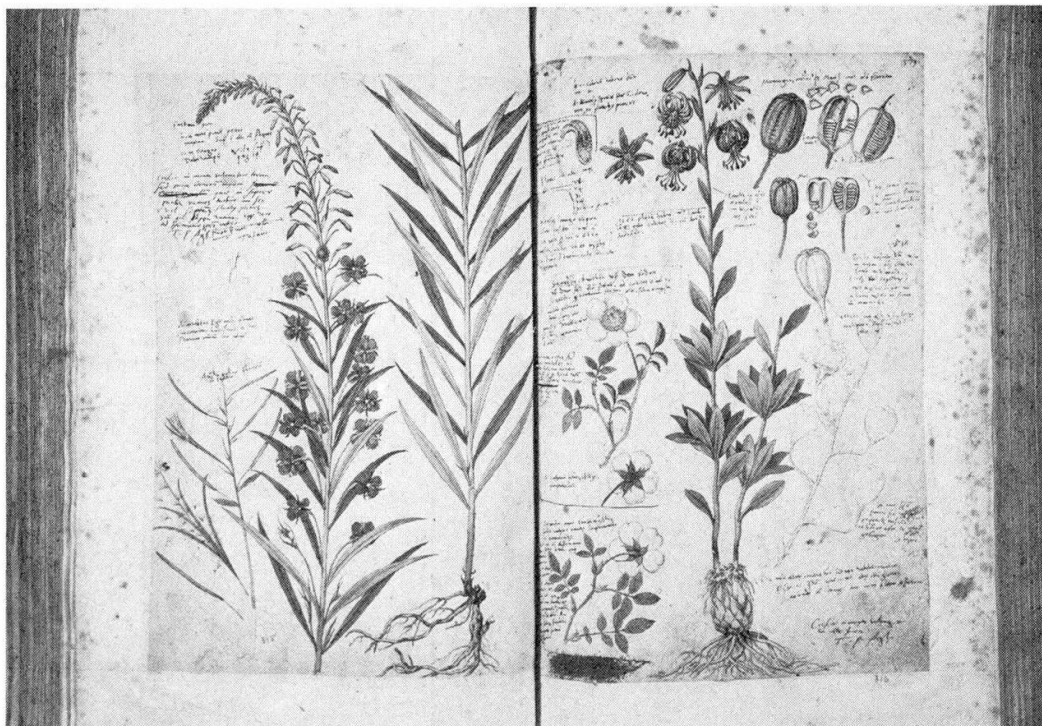


Abb. 4 *Conradi Gesneri Historia Plantarum*, Blatt 378 verso und Blatt 379 recto, Universitätsbibliothek Erlangen. Schmalblättriges Weidenröschen (*Epilobium angustifolium* L., links) und Türkenbund (*Lilium Martagon* L., rechts, zusätzlich einige Rosenzweige).

Sowohl für den Türkenbund wie für das Weidenröschen finden sich bei Gessner Detailstudien, die gegenüber dem Hauptbild einen weiteren, wesentlichen Aufschluss über die dargestellte Pflanzenart geben. Gerade diese Detailstudien zeichnen sich durch eine besondere künstlerische Qualität aus und stammen nach den genannten Kriterien von Gessner. Gegenüber den natürlich bewegten Blättern, die dem Stengel des Weidenröschens von Weiditz entsprossen, muten die Blätter der gleichen Art in Gessners Pflanzenbuch geradezu als Fleissübung an. Sie dürften von einem der angestellten Maler stammen. Wie sehr heben sich davon die *Epilobium*- und Türkenbund-Früchte ab, in denen eine hervorragende wissenschaftliche Beobachtungsfähigkeit mit einer ungewöhnlichen künstlerischen Darstellungsgepaart ist.

war als die Bestrebungen von Brunfels. Wie Bock und Matthioli liess Brunfels dem Künstler völlige Freiheit. So entstanden durch Weiditz lebendige, von jeglicher botanischer Morphologie unbelastete, individuelle Pflanzenbilder, die in sich abgeschlossen sind. Das vergrössernde Nebenbild fügt sich bei Weiditz nur formal bereichernd in das Gesamtbild ein, bringt aber gestaltlich keine vertiefende naturwissenschaftliche Information. Dazu hatte Weiditz als Künstler von Brunfels auch keine Anregung erhalten.

Die Pflanzenstudien, die aus Konrad Gessners Hand stammen, verraten einen grundsätzlich anderen Arbeitsprozess, aber auch eine grundsätzlich andere Situation. Stand Hans Weiditz unter dem Zwang, graphisch brauchbare, d. h. fertige Vorlagen für die Holzschnitte zu liefern, so kümmerte sich Gessner bei seinen Beobachtungen zunächst nicht um die praktischen Probleme der Reproduktion. Bei seiner verfeinerten, sich im Hintergrund hauchdünn verlierenden Zeichenmanier geht es ausschliesslich um die skizzenhafte Wiedergabe wesentlicher Sachverhalte der Pflanzengestalt. So gibt es bei Gessner keine Detailstudien, die nicht einen vollständigeren morphologischen Aufschluss über eine Pflanzenart geben als das Hauptbild (vgl. Abb. 4 und 5). Deshalb kann von einem unmittelbaren Einfluss der Weiditzschen Aquarelle auf das Schaffen Gessners nicht die Rede sein.

Noch in anderer Hinsicht unterscheidet sich Gessner als wissenschaftlicher Botaniker vom reinen Künstler Weiditz. Aus den Veröffentlichungen von W. Rytz^{7,8} scheint hervorzugehen, dass für Hans Weiditz die Arbeit als Pflanzenillustrator jeweils vollendet war, wenn er von einer bestimmten Art das Individuum, das ihm vorlag, in möglichst grosser Naturtreue wiedergegeben hatte. Die Pflanzenaquarelle von Hans Weiditz sind liebevolle Schilderungen von Einzelindividuen, völlig unvoreingenommen, frei von der Auswahl möglichst typischer Exemplare, frei von den Problemen des entwicklungsgeschichtlichen Gestaltwandels. Ihr Vorzug mag in der Kombination von unmittelbarer Ursprünglichkeit mit möglichster Beobachtungstreue liegen. Ähnlich wie bei Dürers Pflanzenbildern handelt es sich um reine Kunst, mit dem Ziel der naturtreuen Wiedergabe auch das Unsagbare aus dem unverwechselbaren Habitus natürlicher organischer Gestalt „herauszureissen“.

Demgegenüber legen die beiden Erlanger Codices ein beredtes Zeugnis davon ab, wie Gessner laufend bemüht war, sich besseres und vollständigeres Material zu verschaffen, und nicht eher ruhte, bis er den ganzen Gestaltwandel von der Blüte bis zur Frucht und bis zur vegetativen Fortpflanzung erkannt hatte. Von dieser wissenschaftlich forschenden Methodik zeugt vor allem die Tatsache, dass sich Gessner mit einer bestimmten Art noch jahrelang nach der Veröffentlichung des betreffenden Holzschnittes beobachtend und zeichnend beschäftigt hat, wobei im Fall des schmalblättrigen Weidenröschens, das auch von Weiditz dargestellt worden ist, besonders schön zu verfolgen ist, wie sich im Laufe der Zeit bei Gessner die volle Erkenntnis aus Bruchstücken stufenweise ergeben hat (man vgl. hierzu: W. Rytz⁷, Tafel II, rechte Hälfte; ferner Faksimile-Ausgabe zur *Historia Plantarum*, Erste Folge, Tafel 19 und Tafel 26 sowie S. 90, Abb. 3; Blatt 14 recto, 18 recto und 378 der Erlanger Codices und Abb. 4 und 5). Vom schmalblättrigen Weidenröschchen befinden sich in Gessners Pflanzenbuch nicht weniger als drei Darstellungen, wovon die auf Blatt 14 recto als älteste nur einen Seitenzweig eines Blütenstandes zeigt, wie er sich im Herbst öfters noch entwickelt.

Diese Zeichnung diente als Vorlage zu einem im Valerius Cordus³ auf Blatt 215 verso im Jahre 1561 veröffentlichten Holzschnitt. Erst nachher, wahrscheinlich zwei Jahre später, hatte Konrad Gessner seine Beobachtungen am schmalblättrigen Weidenröschen beendet, als er in seiner feingliedrigen

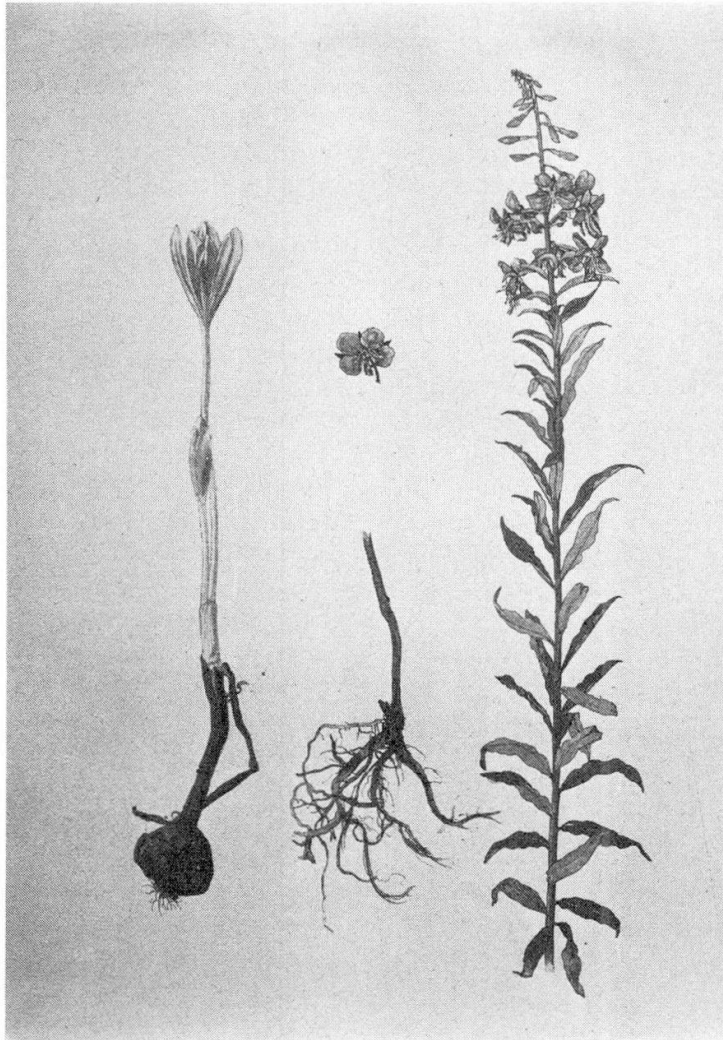


Abb. 5 Hans Weiditz, Schmalblättriges Weidenröschen (*Epilobium angustifolium* L.) und Herbstzeitlose (*Colchicum autumnale* L.). Aquarell aus dem *Herbarium Felix Platter*, Lib. II. und Lib. VII., Systematisch-Geobotanisches Institut der Universität Bern. Kopie einer Faksimile-Reproduktion (Tafel II) in W. Rytz, *Die Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz* aus dem Jahre 1529. Bern 1936.

Man beachte, dass die Zusammenstellung von *Colchicum autumnale* und *Epilobium angustifolium* nicht den Intentionen des Künstlers entsprang, sondern dass im Faksimile die beiden Abbildungen willkürlich auf einer Tafel vereinigt wurden. Beide Darstellungen sind in sich abgeschlossen, während Gessner sehr oft zu einer schon bestehenden Darstellung artfremde Zusätze hinzufügte (vgl. hierzu die Rosenzweige neben der Darstellung des Türkenbundes auf Tafel 5). Wurzel und Sprossbasis bilden keine eigentliche Einzelfigur im Sinne einer Detailstudie, sondern wurden abgeschnitten und aus Platzgründen getrennt dargestellt.

Manier auf Blatt 378 festgehalten hatte, wie sich die Früchte zuletzt öffnen und die behaarten Samen vom Winde fortgetragen werden (Abb. 4). Auch diese typische Zusatzstudie zeigt alle Vorzüge der zartbeschwingten, sich in einer entfernten Ebene abspielenden Wiedergabe durch Konrad Gessner.

In dem Bestreben, möglichst gut entwickelte Exemplare darzustellen, und mit dem Ziel, in der Abbildung die vollkommene Lebensgeschichte einer Pflanzenart festzuhalten, erinnert Konrad Gessner vor allem an Fuchs. Da uns aber die Originale zum Kräuterbuch von Fuchs nicht erhalten geblieben sind, so ist ein unmittelbarer Vergleich leider nur schwer durchführbar. Eines ist gewiss, dass Gessner in der Darstellung des ontogenetischen Gestaltwandels die Abbildungen im Kräuterbuch von Fuchs bei weitem übertrifft, namentlich was auch das konsequente Erkennen wesentlicher Merkmale der Blüten im Zustand der Frucht- und Samenreife anbelangt. So hat Gessner die wichtigsten Fruchttypen der mitteleuropäischen Pflanzen bereits völlig richtig erfasst und auch mehrfach dargestellt und stets mit den richtigen Pflanzen in Verbindung gebracht. Er stand zweifellos kurz vor dem Abschluss einer Einteilung der Pflanzen nach Entwicklung, Gestalt und Öffnung der Früchte, eines Systems, das er durch intensive morphologische Beobachtung empirisch gewonnen hatte. Dieser strengen empirischen Beobachtung ist ein grosser Teil seiner Detailstudien gewidmet. Gut zwei Jahrhunderte, bevor Goethe den Begriff der Morphologie als allgemeiner Gestaltlehre geprägt hat, wurde von Gessner eine bereits hochdifferenzierte morphologische Methodik angewendet, wovon in der ganzen *Historia Plantarum* grossartige Spuren übriggeblieben sind. B. Milt⁹ hat deshalb nicht ganz zu Unrecht in Konrad Gessner den ersten Pflanzenmorphologen gesehen. Was ihm dazu fehlte, waren die notwendigen Begriffe, das semantische Vokabular. Das hat ihn aber nicht gehindert, manche unklaren Fälle, die durch die traditionelle Bindung an die Literatur des klassischen Altertums entstanden waren, aufgrund der Blüten- und Fruchtmerkmale an den richtigen Platz im Sinn der modernen, nachlinnéschen Systematik zu stellen. Wie weit Gessner den einflussreichsten Botanikern jener Zeit voraus gewesen ist, ermisst jeder, der die klaren, noch heute gültigen Erkenntnisse, die in den Abbildungen der *Historia Plantarum* festgehalten sind, mit dem rein philosophischen Fruchtsystem von Caesalpin vergleicht, aber auch mit den Werken von Caspar Bauhin, in denen von einer morphologischen Forschung überhaupt nicht die Rede sein kann, auch wenn die ganze Frucht medizinischer Belange darin abgeworfen erscheint.

Man würde aber dem Schaffen Konrad Gessners nicht gerecht, wenn man in seinen Detailzeichnungen nur die kühle, sachliche Arbeit des Wissenschaftlers erkennen könnte. Schon die Art und Weise, wie seine Detailstudien sich zum Hauptbild verhalten und in die Blätter eingefügt wurden, zwingen zu einer Beurteilung ihrer künstlerischen Qualität. Auf S. 45 bemerkt C. Nissen⁶ in seiner Botanischen Buchillustration, dass Fuchs ausser seinem eigenen Bild auch das der daran beteiligten Künstler darin aufgenommen hat, und deutet diesen seltenen Fall bei einem wissenschaftlichen Werk als schönes Zeichen für den Geist, der bei seinem Zustandekommen geherrscht hat. Auch in seinem Verhältnis zu den Künstlern scheint Gessner eher an Fuchs zu erinnern als an Brunfels, Bock oder Matthioli. Jedenfalls hat er die Arbeiten, wie Fuchs, überwacht und korrigiert, wovon uns auf Blatt 58 recto der Erlanger Codices ein eindeutiger Hinweis erhalten

ist. Dargestellt ist dort ein Exemplar des Lungenkrautes; die Zeichnung ist von Josef Murer signiert. Bei einem der Lungenkrautblätter läuft der Rand gegen die Basis nicht herzförmig in den Stiel zusammen, sondern die Spreite verschmälert sich fehlerhaft allmählich nach unten, was Gessner zu einer kritischen Notiz veranlasst hat. Er war offenbar von dieser Darstellung so wenig befriedigt, dass er neben einer Federskizze noch ein zweites erheblich verbessertes Bild des Lungenkrautes anfertigte, auf dem auch die vier Teilfrüchte, die sogenannten Klausen, erscheinen und das nach den obengenannten Merkmalen der Zeichentechnik zu einem grossen Teil von ihm selber stammen dürfte. Gessners Absicht, eine Pflanzenart wissenschaftlich möglichst genau wiederzugeben und die Darstellung nötigenfalls mehrfach zu korrigieren und zu verbessern, hat aber, wie gerade dieses lebendige Bild zeigt, nicht zu einem abstrakten typologischen Schematismus geführt, sondern im Gegenteil die unmittelbare Wirklichkeitsnähe und individuelle Lebendigkeit erhöht. An keinem der Bilder, die aus Gessners Werkstatt oder aus seiner eigenen Hand stammen, konnten wir bisher erkennen, dass der besseren botanischen Bestimmbarkeit wegen Blätter, Blüten oder Wurzeln anders gestellt worden wären als bei der lebendigen Pflanze. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Gessner ganz deutlich von Fuchs, bei dem die botanischen Vorurteile selbst zu Fehlern geführt haben (vgl. hiezu W. Rytz^{7,8}).

Vor allem aber setzt es den Betrachter der *Historia Plantarum* Gessners immer wieder in Erstaunen, mit welchem Takt die verbessernden und ergänzenden Zusätze in das ganze Bild eingefügt worden sind. Hier zeigt sich Gessners grosse Achtung vor der handwerklichen Arbeit des Malers, die er immer peinlich respektiert hat. Auch aus den unvollkommenen Schwarz-Weiss-Reproduktionen dürfte zu erkennen sein, dass diese Zusätze stets so angelegt sind, dass sie niemals das Hauptbild überlagern. Es ist im Gegenteil fast ausnahmslos so, dass Linien und Kolorierung der Nebenbilder überall dort in sorgfältigster Weise unterbrochen sind, wo sie das Hauptbild berühren. In reizvoller Weise werden diese Detailstudien vom Hauptbild im Vordergrund überschritten, obwohl vieles dafür spricht, dass diese Einzelheiten als Zugaben erst später hinzukamen. Dadurch entsteht der Eindruck, es handle sich bei zahlreichen Blättern der *Historia Plantarum* um ein „Teamwork“ zwischen dem beauftragten, bezahlten Berufsmaler, der mit Fleiss die Hauptdarstellungen ausführte, und Konrad Gessner selber, dem scharf beobachtenden Botaniker und grossen Könner im Umgang mit Stift und Pinsel. Die menschlich vornehme Zurückhaltung, mit der sich diese weisen, von frommem Respekt erfüllten Studien dem Ganzen unterzuordnen scheinen, ist einmalig und aus rein wissenschaftlichen Intentionen nicht zu verstehen. Da sie immer regelmässig wiederkehrt, so muss sie als wesentliches Merkmal in Konrad Gessners Schaffen bewertet werden. Ob bewusst oder unbewusst gesetzt, entsteht aus Gessners souverän, aber fast scheu hingeworfenen Detailstudien ein eigentümlich packendes Spannungsfeld, das von der diesseitigen Hauptdarstellung ins Hintergründige führt, bis hin zum geistigen Wesen, das unausgesprochen in der vordergründigen Gestalt verborgen bleibt. So wird auf den Blättern von Konrad Gessners *Historia Plantarum* oft das unscheinbare Nebenbild zum wissenschaftlich umfassenden und künstlerisch ergreifenden Hauptbild der Darstellung. Aus den Detailzeichnungen Konrad Gessners spricht eine ungewöhnliche künstlerische Sensibilität und ein geniales Gestaltungs- und Charakterisierungsvermögen. Gerade aus ihnen wird deutlich er-

kennbar, um wieviel die Gessnersche Darstellungskunst die Fähigkeiten von Hans Weiditz übertrifft, dessen Studien bei aller Schönheit im handwerklichen Können befangen bleiben.

In den Kommentaren zu unserer Faksimile-Ausgabe hat Karl Schmid mit Recht mehrfach auf die Ähnlichkeit von Gessners Detailstudien mit den Zeichnungen von Leonardo da Vinci hingewiesen. Es ist auch schon erwähnt worden, dass Leonardo als erster bei der Darstellung von Naturgegenständen die Möglichkeit von vergrößernden Nebenbildern verwendet hat, so auch von A. Pfister⁵ im zweiten Band seiner Abhandlung über die Pflanze und das Buch. Von solchen Detailstudien gibt es unter Leonardos Pflanzenbildern gute Beispiele, so eine Federzeichnung über Vorzeichnung in roter Kreide (Schloss Windsor, Königliche Bibliothek Nr. 12424) aus dem Jahre 1506, wo besonders die Honigdrüsen einer Wolfsmilchart 50–60 Jahre vor Gessner ausgezeichnet abgebildet worden sind (vgl. Abb. 6). Wenn man feststellt, dass auch Leonardo das Nebenbild dazu benützt hat, um daraus eine zusätzliche Information zur Wiedergabe des Gesamthabitus zu gewinnen, so wird durch eine solche Ähnlichkeit die Frage aufgeworfen, ob Gessner in seinem Abbildungsverfahren nicht von Italien her beeinflusst worden sei. Bei seinem regen Verkehr mit Aldrovandi und Calceolari wäre das nicht ausgeschlossen. Freilich zeigen – soweit unsere Nachforschungen an der *Historia Plantarum* reichen – bisher keine Bilder aus Italien eine Zeichen- und Maltechnik, aus denen man auf einen solchen Einfluss schliessen könnte.

Auch wenn somit diese Frage durchaus offenbleibt, so erinnern Gessners Pflanzenbilder auch in anderer Hinsicht an Leonardo. Auf manchen Bildern von Leonardo – so auch auf dem obengenannten – sind mehrere Gewächse lose miteinander zu einem Ganzen vereinigt, was in der *Historia Plantarum* Gessners nicht selten wiederkehrt, sonst aber bei Pflanzenillustrationen kaum bekannt ist. Die Übereinstimmung mag durchaus zufällig sein. Sie dürfte bei Gessner damit zusammenhängen, dass er sich noch mitten in den Vorarbeiten befand und die in seinem „Arbeitsbuch“ befindlichen Bilder nicht alle als endgültige, unmittelbare Vorlagen zu Holzschnitten gedacht waren.

Überraschend ist aber auch die Ähnlichkeit der studienhaften Zeichenmanier, mit der Leonardo die Umrisse im Hintergrund sich in zarten Andeutungen wunderbar verlieren lässt. Diese Technik des Andeutens und Auslassens, mit der auf feinste, schwebend leichte Art eine grosse Bildtiefe gewonnen werden kann, war eines der wesentlichen Ausdrucksmittel der naturalistischen Darstellungsskizze in der Renaissance. Man findet sie auf den verschiedensten Zeichenblättern grosser Maler. Konrad Gessner brachte es darin jedenfalls zu ganz hervorragender Meisterschaft.

Die Gestaltzusammenhänge auf den Gesamtdarstellungen und Teilzeichnungen Konrad Gessners sind mit unmissverständlicher Präzision, aber auch mit einer höchst sensiblen Zurückhaltung dargestellt. Man wird ihnen deshalb mit der Bezeichnung Nebenbilder nicht gerecht. Gessners morphologische Skizzen sind keinesfalls Nebenbilder im Sinne einer rein wissenschaftlichen Analyse, die a priori Gefahr läuft, die Ganzheit aufzuspalten. Im Gegenteil, durch Konrad Gessners morphologische Analyse wird erst die unsagbare Innerlichkeit organischer Gestalten über das Beobachtbare hinaus

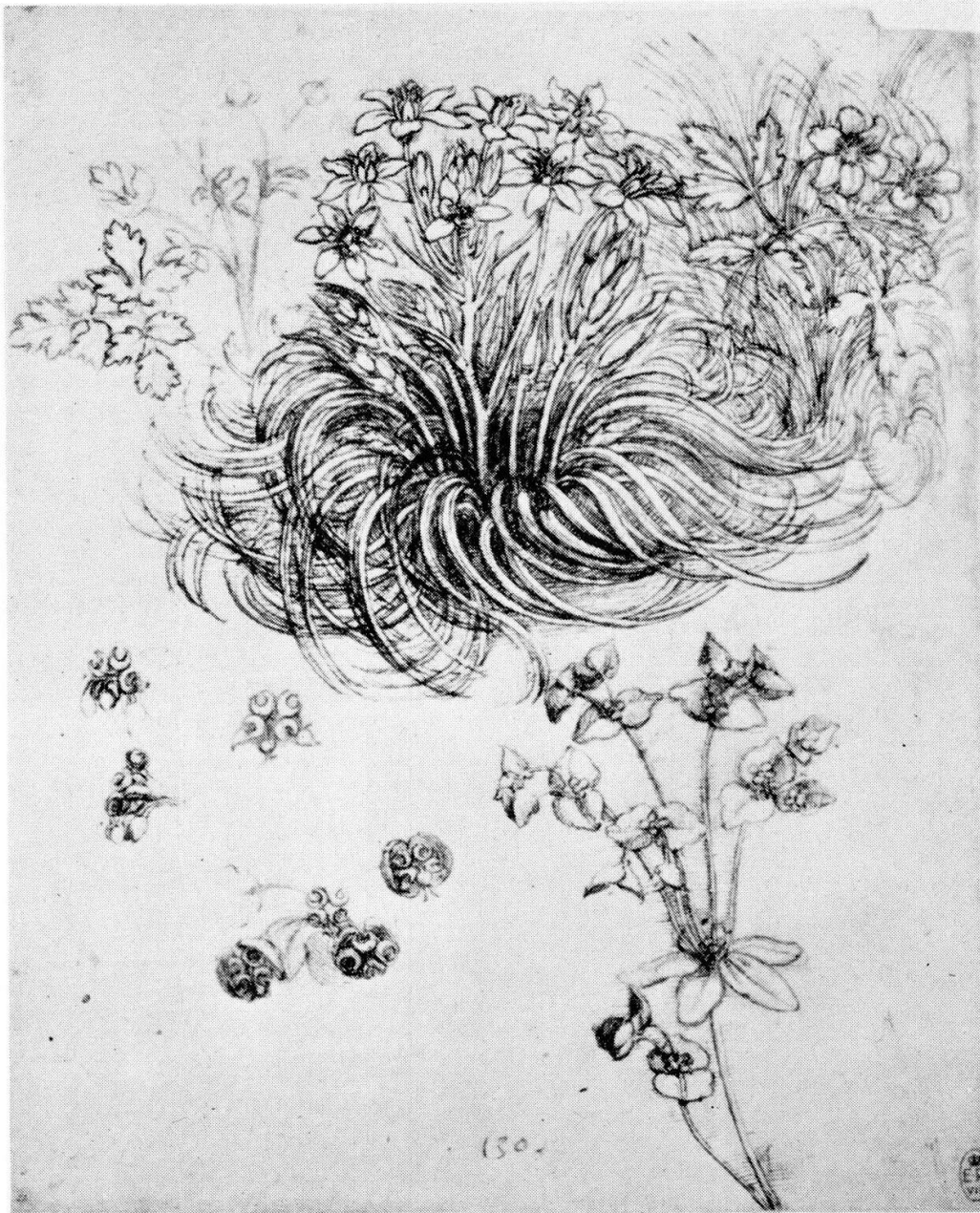


Abb. 6 Leonardo da Vinci, Vogelmilch (*Ornithogalum*), Anemone, Wolfsmilch (*Euphorbia*). Federzeichnung über Vorzeichnung in roter Kreide um 1506. Schloss Windsor, Königliche Bibliothek, Nr. 12424. Kopie nach einer Reproduktion in: Ludwig Goldscheider, Leonardo da Vinci – Landschaften und Pflanzen, Phaidon-Verlag, London 1952.

Wie später bei Gessner enthalten schon bei Leonardo manche Detailstudien eine zusätzliche morphologische Information. So werden auf den fünf vergrößernden Teilbildern der unteren linken Bildhälfte die für manche Wolfsmilch-Arten typischen halbmondförmigen Honigdrüsen deutlich erkennbar, die auf dem Habitusbild auf der rechten Seite nur angedeutet sind. Durch eine verschieden intensive Zeichentechnik wird eine starke Tiefenwirkung gewonnen, die auch auf den Pflanzenblättern der Erlanger Codices wiederkehrt, soweit daran Gessners eigene Hand nachweisbar ist.

deutlich und als Ganzheit transparent. Es durchdringen sich in Gessners Pflanzenbildern ungewöhnliche Wahrheitsliebe, die ihn als oberstes Gebot zu noch heute gültigen botanischen Erkenntnissen geführt hat, mit gehaltener Erlebnisfähigkeit, die ihn auch das Unerforschbare respektvoll ausdrücken liess. Insofern bilden Gessners Pflanzenblätter eine kaum wieder erreichte Synthese von Wissenschaft und Kunst.

Literatur

- 1 Fischer, H.: Conrad Gessner, in: Conrad Gessner, 1516–1565, Universalgelehrter, Naturforscher, Arzt. Zürich 1967.
- 2 Zoller, H., Steinmann, M. und Schmid, K.: *Conradi Gesneri Historia Plantarum*. Faksimileausgabe der Pflanzen-Aquarelle aus dem botanischen Nachlass von Conrad Gessner (1516–1565) in der Universitätsbibliothek Erlangen, erste bis dritte Folge, Dietikon-Zürich 1972, 1973, 1974.
- 3 Valerius Cordus: *Valerii Cordi Simesusii annotationes in Pedacij Dioscoridis Anazarbei de Medica materia libros V*. Strassburg 1561.
- 4 Simmler, J.: *Vita Conradi Gesneri*, Zürich 1566, dort vor allem Caspar Wolf: *De Conradi Gesneri stirpium historia ad Joan. Cratonem pollicitatio*.
- 5 Pfister, A.: Die Pflanze und das Buch, zweiter Teil: Aufstieg und Ausklang des Pflanzenbildes im Buchholzschnitt medizinisch-botanischer Werke des 16. und 17. Jahrhunderts. *Librarium, Zeitschr. Schweiz. Bibliophil. Ges.* 8,3, 1965.
- 6 Nissen, C.: Die botanische Buchillustration. Stuttgart 1966.
- 7 Rytz, W.: Die Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz aus dem Jahre 1529, Bern 1936.
- 8 Rytz, W.: Das Herbarium Felix Platters. Ein Beitrag zur Geschichte der Botanik des XVI. Jahrhunderts. *Verh. Naturf. Ges. Basel*, 44, 1, 1933.
- 9 Milt, B.: Conrad Gessner's *Historia Plantarum* (Fragmenta relicta). *Vierteljahrsschrift Naturf. Ges. Zürich* 81, 1936.
- 10 Goldscheider, L.: Leonardo da Vinci, Landschaften und Pflanzen. London 1952.

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. H. Zoller, Botanisches Institut der Universität, Schönbeinstrasse 6, 4056 Basel