

Pflanzen, Blüten, Früchte

Gerd-Helge Vogel (Hg.)

Pflanzen, Blüten, Früchte

Botanische Illustrationen in Kunst und Wissenschaft

Lukas Verlag

Umschlag: Jan Brueghel d.J. und Frans Francken d.J., Wasser und Erde. Öl/Holz, 50 × 84cm,
Staatsgalerie Schleißheim, Bayerische Staatsgemäldesammlung (Foto: akg-images)

Wir danken folgenden Institutionen für die Unterstützung der Publikation und Ausstellung:

Stiftung Vinetum, Biel

Ursula Wirz-Stiftung, Bern

Stiftung Sammlung Robert

Verein der Freunde des NMB Neues Museum Biel

Fondation Johanna Dürmüller-Bol, Bern



© Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2014
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Umschlag: Lukas Verlag
Layout, Reprographie und Satz: Susanne Werner
Druck: AZ Druck und Datentechnik

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-198-3

Inhalt

Geleitwort	7
Wie kamen die Pflanzen in die Malerei?	9
Zur botanischen Darstellung in der europäischen Kunst zwischen Spätgotik und Biedermeier GERD-HELGE VOGEL	
Natur und Imitation, Schöpfung und Lebenskunst bei Philippe Robert	87
BERNADETTE WALTER, OTTO SCHÄFER	
Wissenschaftliche Illustration in der Botanik	99
Ein Blick hinter die Kulissen NIKOLAUS HEEB	
Gestaltungsmethoden in der Botanik	119
Ein Beispiel JASMIN BAUMANN	
Pflanzen, Körper, Kleider	130
ANNA-BRIGITTE SCHLITTLER	
Flora Exotica	139
TINA MOOR	
Amerikanische Kunst – eine kulturphilosophische Betrachtung	146
JOÃO VICENTE GANZAROLLI DE OLIVEIRA	
Die Pflanze in der Kunst Amerikas	151
GERD-HELGE VOGEL	
Autoren	169
Register	170

*Für meine beiden Botaniker-Freunde
Dr. Gerd Albrecht, Barth, und Dr. Bernardo Gut, Basel*

Geleitwort

Im Jahre 2007 fand in Greifswald im Rahmen der XI. Greifswalder Romantikkonferenz, die sich mit dem Thema »Deutsche Romantiker und ihre Entdeckung der Neuen Welt. Deutsche Künstler in Amerika 1800–1850« beschäftigte, zugleich das 1. Zürcher Symposium zur wissenschaftlichen Illustration statt¹, dessen Thema »Wissenschaftliche Illustrationen im Umkreis Alexander von Humboldts« sich gut in das von der Romantikkonferenz vorgegebene Rahmenprogramm zur Untersuchung der Verbindungen von Wissenschaft und Kunst einpasste. Schon damals stand fest, dass dieser Forschungsinitiative des Bereiches Scientific Visualization im Department Design der Zürcher Hochschule der Künste weitere wissenschaftstheoretischen Aktivitäten zur Erhellung des kunsttheoretischen und naturwissenschaftlichen Hintergrunds in der engen Verflechtung zwischen Wissenschaft und Kunst beim wissenschaftlichen Zeichnen erfolgen sollten. Dafür suchte schon im Frühjahr 2009 der Bereich Scientific Visualization Praxispartner, mit denen sich in enger Zusammenarbeit sowohl weitere kunsttheoretische Symposien als auch eine umfangreiche Ausstellung realisieren ließe, mit deren Hilfe sich die vielfältigen Probleme des Wechselverhältnisses zwischen Kunst und Wissenschaft öffentlichkeitswirksam vermitteln lassen.

Schon beim erster Besuch von Vertretern des Lehrbereichs und Studenten am 12. Mai 2009 im Museum Neuhaus in Biel, das u.a. die großartige Sammlung wissenschaftlicher Illustrationen aus dem Nachlass der Westschweizer Künstlerfamilie Robert beherbergt, zeigte sich, dass der richtige Kooperationspartner gefunden war, mit dem sich längerfristig solch ehrgeizigen Ziele wie der Verbindung von Wissenschaftskolloquium und Ausstellungsprogramm verwirklichen ließen. Sowohl die Mitglieder des Stiftungsrats der Sammlung des Musée Robert – damals vertreten u. a. durch Marie-François Robert, Markus Furrer, David Bosshard – sahen in dieser angestrebten Zusammenarbeit ein herausragendes Potential, nicht nur auf der einen Seite Lehrkonzepte in Theorie und Praxis schärfer profilieren zu können, sondern andererseits ebenso neueste Erkenntnisse aus Forschung und Lehre der wissenschaftlichen Illustration einem weitem Publikum in populärer, anschaulicher Form nahe bringen zu können.

Bei mehreren gegenseitigen Besuchen zwischen Angehörigen der Hochschule und des Museums reifte dann ein ehrgeiziges Konzept heran, dass eine internationale Wanderausstellung zum Thema »Botanische Illustration und ihre Verknüpfung mit bildender und angewandter Kunst« vorsah, die über die Station Biel hinaus auch die Museen von Zweibrücken, Dresden, Barth, Szczecin und Lund mit einbezog. Ein entsprechendes Netzwerk gründete der Herausgeber dieser Schrift und führte entsprechend am 15. Oktober 2010 im Konzilsaal der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald Museumsfachleute und Botaniker aus Deutschland, der Schweiz, aus Polen und Schweden zusammen, wo die Möglichkeiten, Ziele, der Umfang und die Organisationsformen eines solchen Mammutprojektes von europäischer Dimension erörtert wurden. Ungeachtet der bleibenden beflügelnden Erfahrung, die diese Form der unmittelbaren Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Museumsfachleuten im internationalen Kontext bei den am Treffen Beteiligten hinterließ, zeigte sich doch schnell die ernüchternde Einsicht, dass ein Projekt dieser Größenordnung über vier Ländergrenzen hinweg, so wie wir es ursprünglich angestrebt hatten, aufgrund der bestehenden bürokratischen Hemmnissen und mit unseren nur bescheiden zur Verfügung stehenden Ressourcen (die sich in erster Linie aus dem Enthusiasmus der Beteiligten speiste), leider nicht realisieren ließ. Schweren Herzens wurde deshalb neu konzipiert und schlussendlich auf die angestrebte internationale Zusammenarbeit im europäischen Rahmen verzichtet.

Damit konzentrierten sich die Kräfte wieder auf die ursprüngliche Verbindung zwischen dem Museum Neuhaus in Biel und dem Department Design der ZHdK als die treibenden Kooperationspartner in diesem Projekt, die nun nach dem gleichzeitig erfolgten Wechsel in der Leitung des Museums Neuhaus in Biel von Dr. Thomas

¹ Der Tagungsband ist im Lukas Verlag erschienen: Gerd-Helge Vogel (Hg.): Die Welt im Großen und im Kleinen. Kunst und Wissenschaft im Umkreis von Alexander von Humboldt und August Ludwig Most. Festschrift zum 100. Geburtstag des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Protokollband der XI. und XII. Greifswalder Romantikkonferenz und des 1. Zürcher Symposiums zur wissenschaftlichen Illustration, Berlin 2009.

Schmutz hin zu Frau Dr. Bernadette Walter zu neuen Überlegungen führten. Deshalb wurde beschlossen, das Ausstellungskonzept auf das Machbare eines Inner-schweizer Leihverkehrs zu reduzieren und ein 2. Zürcher Symposium zur Kunst durch die ZHdK zu organisieren. In unmittelbarer Vorbereitung der für den Herbst 2014 in Aussicht genommenen Ausstellung sollte das Symposium dazu dienen, die aktuellen Probleme der botanischen Illustration in Geschichte und Gegenwart sowie in ihrer Wechselwirkung mit den bildenden und angewandten Künsten zu beleuchten. Darüberhinaus galt es auch solchen Fragen wie der Umsetzung botanischen Wissens mit den Mitteln der Kunst nachzugehen. Die Ergebnisse dieser Tagung sollten in Publikationsform zugleich als Begleitband zur Ausstellung fungieren.

So fand am 31. Januar 2013 mit finanzieller Unterstützung der Hochschule das 2. Zürcher Symposiums

Berlin, im Juli 2014

zur Kunst an der ZHdK statt. Die hier vorgelegten Aufsätze sind die überarbeiteten und erweiterten Ergebnisse dieser Tagung. Zugleich vertiefen und illustrierten sie als Begleitband die Ziele und Inhalte der vom 16. Oktober 2014 bis 18. Januar 2015 im inzwischen erweiterten und umbenannten Neuen Museum Biel stattfindenden Ausstellung »Bildergarten. Von der Naturillustration zum Design«.

Ich wünsche sowohl diesem Band wie der Ausstellung eine große Schar von Interessenten, die jeder auf seine Weise die bestehenden engen Verbindungen und Wechselwirkungen zwischen Kunst und botanischer Wissenschaft verdeutlichen helfen und zugleich auch die Freude und den Erkenntnisgewinn verspüren lassen, wie ihn die AutorInnen bei ihrer intensiven Beschäftigung mit diesem höchst spannungsvollen Kapitel der menschlichen Kulturgeschichte erlebten.

Gerd-Helge Vogel, Herausgeber

Wie kamen die Pflanzen in die Malerei?

Zur botanischen Darstellung in der europäischen Kunst zwischen Spätgotik und Biedermeier

Gerd-Helge Vogel

Außerdem freuen wir uns doppelt, wenn wir eine gemalte Blume mit einer lebendigen im Widerstreit sehen und bei der einen über die Kunstfertigkeit der Natur staunen, bei der anderen über die Begabung des Malers und bei beiden über die Güte Gottes, der alles zu unserem Gebrauche beschert, in allem gleich wunderbar und liebenswürdig.¹

Vorgeschichte

Gewiss gehört die Darstellung von Pflanzen neben den Himmelskörpern, Tieren, Menschen und Göttern mit zu den ältesten Gestaltungsthemen, die Eingang in die bildende Kunst fanden, indem sie als Abbild von Vegetation, als Ornament oder als Symbol genutzt wurden. So lassen sich früheste Pflanzendarstellungen – obgleich in stark stilisierter Form – bereits in der altsteinzeitlichen Grotte des Espélugues finden, wo man Ähren aus dem Geweih eines Rentiers geschnitzt bzw. einen gravierten Zweig auf ein Rengeweih entdeckte.² Vermehrt begegnen uns dann florale Darstellungen in der Kunst der altorientalischen Kulturen, z. B. in der Alt-Ägyptens. Zunächst etwa in Gestalt des stark abstrahierten Papyruskapitells, wie es die Tempelarchitektur des Alten Reichs beispielsweise im Grabkomplex Djosers in Sakkara



1 »Botanischer Garten« am Ammun-Tempel in Karnak aus der Zeit des Neuen Reiches, 18. Dynastie, 15. Jh. v. Chr. (Foto: Michałowski 1970, Abb. 58)

aus der 3. Dynastie im 27. Jahrhundert v. Chr. aufweist. Diese Entwicklung setzt sich fort und konkretisiert sich immer deutlicher zum Abbild gegenüber dem Ornament u. a. in den detailreichen Schilderungen der Fauna und Flora des Nillandes, wie sie in der Grabmalerei des Mittleren Reiches – etwa auf den Wandmalereien im Grab des Gaufürsten Chnumhotep II. in Beni Hasan³ aus der 12. Dynastie im 20. Jahrhundert v. Chr. – zu finden ist, bevor sie nachfolgend immer präziser die Merkmale verschiedener Pflanzenarten hervorzuheben versteht, wofür die Flachreliefs des sogenannten »Botanischen Gartens« am Ammun-Tempel in Karnak aus der Zeit des Neuen Reiches in der 18. Dynastie im 15. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 1) ein beeindruckendes Beispiel bieten.

Fortan wuchs in den Kulturen der antiken Welt beständig das Interesse an der Erweiterung der Kenntnisse über Pflanzen und ihre Darstellung, wie sich mühelos im dritten und vierten Band der Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus (23/24–79 n. Chr.) nachlesen lässt, in der das gesamte naturkundliche Wissen der Antike zusammengefasst ist⁴, nachdem Landwirtschaft, Hortikultur und medizinische Kräuterkunde längst ein hohes wissenschaftliches Niveau erreicht hatten. Beweis dafür ist u. a. die *Materia Medica* vom griechischen Arzt Pedanios Dioskurides (tätig im 1. Jahrhundert n. Chr.),

1 ROTTERDAM, 1967, S. 35.

2 Vgl. Ähren auf einem Rentiergeweih aus der Grotte des Espélugues bei Lourdes (Haute-Pyrénées), Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain en Laye: Lexikon der Kunst, Bd. 5. Leipzig 1993, S. 560, Stichwort Pflanzendarstellung.

3 SCHÄFER/ANDRAE 1925, S. 599, Taf. VIII. – Chnumhotep II, der Grabinhaber des Grabes BH 3, war »Bürgermeister von Menat Chufu« und »Vorsteher der Ostwüste«. Sein Grab zeigt eine reiche Ausmalung, die die Darstellung von Tieren, Menschen und Pflanzen einschließt.

4 PLINIUS D. Ä. 2007, Bd. 1. S. 617–890, Bd. 2. S. 7–262.



2 (Blumenkorb) Stillleben, Römisches Mosaik, 2. Jh. n.Chr., Vatikanische Museen, Rom (Foto: Meissner 1967, Tafel 4)

der bereits 813 Pflanzen und Kräuter nicht nur nach ihren botanischen und medizinischen Eigenschaften beschrieb, sondern auch auf deren Herkunft, Zubereitung, Anwendung, Lagerung und sogar Fälschungsmöglich-

keiten wies. Ein Abglanz dieses botanischen Interesses findet sich z.B. in einem römischen Mosaik aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., das sich heute im Museum des Vatikans befindet (Abb. 2), bei dem uns eine Fülle des Arrangement und eine Farbenpracht der Blüten entgegentritt, wie sie uns erst wieder in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts begegnet. Bis ins 16. Jahrhundert wurde der botanische Wissensstand von Dioskurides kaum erweitert und das Manuskript seiner Schrift immer wieder kopiert. Als älteste Ausgabe seines botanischen Werkes hat sich der *Codex Aniciae Julianae* in einer byzantinischen Handschrift erhalten, die in der Wiener Nationalbibliothek (HAN: Cod. Med. gr.1) aufbewahrt wird. Vor 512 entstanden, finden sich in dem reich mit botanischen Illustrationen ausgestatteten Werk verhältnismäßig zahlreiche präzise Pflanzenabbildungen, die eine exakte wissenschaftliche Bestimmung vieler Arten ermöglicht (Abb. 3), so dass mit ihnen eine wichtige Voraussetzung für das Betreiben der Pflanzenkunde als Wissenschaft geschaffen wurde. Doch dieser naturwissenschaftliche Entwicklungsgang der Pflanzendarstellung soll uns in diesem Rahmen nur am Rande beschäftigen, vielmehr wollen wir hier auf die Berührungspunkte mit der bildenden Kunst – besonders mit der Malerei und Zeichnung – weisen, in der sich die Pflanze zum eigenständigen Thema in seiner Würdigung als göttliches Geschöpf entwickelte, ohne dabei zunächst seinen symbolhaften Wert oder auch ornamentalen Charakter ganz zu verlieren.



3 Codex Aniciae Julianae, vor 512, HAN: Cod. med. gr. 1, f. 98r (Aronstab, *Arum maculatum* L.) (Foto: Lack 2001, S. 25)



4 Zuführung von Adam und Eva, ca. 1015, Bernwards- bzw. Paradiesestür, St. Michael, ca. 1015, Bronze, Hildesheim (Foto: Elbern 1991, S. 44)

5 Oberrheinischer Meister des Paradiesgärtleins, Madonna in den Erdbeeren (Solothurner Madonna), um 1425, Mischtechnik/Holz, 145,5 x 87 cm, Museum der Stadt Solothurn, Solothurn, Inv.-Nr. A 32 (Foto: Vögele/Ammann/Müller 2005, S. 13)



Pflanzendarstellungen in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst

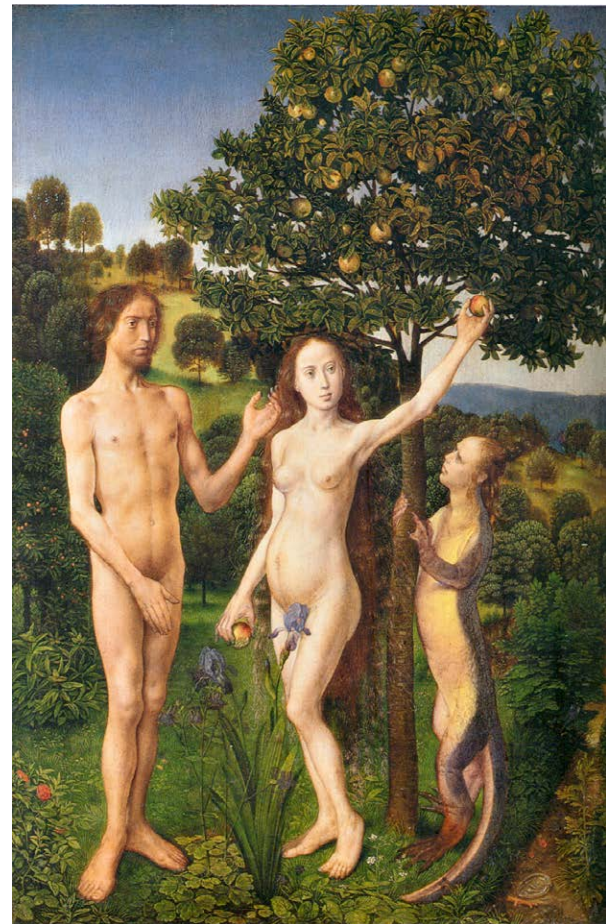
Die zentrale Aufgabe der Kunst des Mittelalters bestand in der Verherrlichung des *regnum imperium* und *sacerdotium* und der ihnen Macht verleihenden Kräfte des Himmels. Unter dieser Voraussetzung bestand nur eine geringe Notwendigkeit, vegetabilische Formen in die Darstellungen göttlicher und weltlicher Macht einzubeziehen, es sei denn in Gestalt schmückender Ornamentformen in der Textil-, Buch- oder Baukunst oder in Form symbolhafter Bezüge.⁵ Hier reichte es aus, sie als abstrakte Abkürzung für die Repräsentation der göttlichen Schöpfung oder des Paradieses wie bei der ottonischen Bernwards- bzw. Paradiesestür von St. Michael in Hildesheim (Abb. 4) zu vergegenwärtigen oder aber sie als symbolhaften Verweis auf Charakterzüge Christi, seiner Mutter sowie als Heiligenattribut zu gebrauchen, wie es bei den Darstellungen des Oberrheinischen Meisters des *Paradiesgärtleins* von 1410⁶ und dessen *Solothurner Madonna* (Abb. 5) sichtbar wird. Hier dienen die Pflanzen der visuellen Erläuterung der spätmittelalterlichen mystischen Vorstellungswelt des Göttlichen zur Bezeichnung des himmlischen Paradieses, des *Hortus conclusus* wie der zahlreichen Anspielungen auf die Eigenschaften der dort versammelten himmlischen Wesen.⁷ Und gerade diese mystisch-symbolische Deutungsebene war es, die wesentlich dazu beitrug, dass sich in spätgotischer Zeit die Notwendigkeit genauer botanischer Bestimmbarkeit

der Pflanzenarten ergab, denn es war unabkömmlich, die gezeigten Pflanzen eindeutig zu benennen, um daraus ihre symbolische Kraft – meist die Repräsentation einer Tugend – herleiten zu können.⁸ Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund erstaunt es kaum, dass sich auf der Tafel des *Paradiesgärtleins* vom Oberrheinischen Meister mindestens 25⁹ exakt wiedergegebene botanische Species ausmachen lassen, deren mystisch-spirituellem Gehalt für die vielschichtige Erklärung des Bildes konstituierend sind. Eine derartige künstlerische Herangehensweise setzt freilich voraus, dass der Darstellung der unterschiedlichen Arten genauestes Naturstudium

- 5 Beliebt waren ornamentale Pflanzengestaltungen besonders auf textilen Stoffen sowie in der christlichen Buch- und Tafelmalerie, wo ihnen meist symbolhafte Bedeutungen der Christus- und Mariensymbolik zugewiesen wurden. Dies trifft z. B. für das Granatapfelmotiv auf der Dalmatika des Erzengels Gabriel bei der Verkündigung Mariä zu. Während sich der Granatapfel seit der Antike als Symbol der Liebe, Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit versteht, wird die Lilie als Königsblume zum Sinnbild Mariä und der christlichen Kirche, weil sie Jungfräulichkeit, Keuschheit, Seelenreinheit und Unschuld verkörpert. Ein schönes Beispiel mit dieser Sinngebung entstand um 1450 vom Meister der Münchner Marien Tafel (heute: Kunsthhaus Zürich).
- 6 Vgl. die Tafel vom Oberrheinischen Meister des *Paradiesgärtleins*: *Paradiesesgärtlein*, 1410, Öl, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main, die dem unbekannt gebliebenen Künstler den Notnamen gab.
- 7 Vgl. BEHLING 1967, S. 20–30.
- 8 Vgl. STRÖTER-BENDER 1992, bes. S. 140–145.
- 9 BRINKMANN/KEMPERDINCK 2002, S. 93–120, bes. S. 111. – GALLWITZ 1992.



6 Gent-Brügger Buchmaler, Evangelist Lukas. Bildseite mit Randleiste aus einem Stundenbuch, Königliche Bibliothek Stockholm, Sign.: Cod. Holm A 227 (Foto: Wolf 1981, Taf. 28)



7 Hugo van der Goes, Der Sündenfall, linker Flügel eines Diptychons, Öl/Holz, 32,3 x 21,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien (Foto: Pächt 1994, Taf. 16)

der jeweiligen Pflanzen vorausgehen musste. Sie finden sich bei zahlreichen Meistern, die vor allem während des 15. Jahrhunderts damit begannen, Pflanzen aller Art um ihrer selbst willen als Naturgeschöpfe zu studieren. Neben Martin Schongauer (um 1445/50–91) und Leonardo da Vinci (1452–1519) betrifft dies vor allem die spätgotischen Illuminatoren niederländischer Stundenbücher, die die Pracht und Herrlichkeit heimischer wie exotischer Vegetation mit offenkundiger Freude an ihrer sinnlich attraktiven Gestalt akribisch vor allem in den schmückenden Randleisten der Andachtsbücher festzuhalten suchten, wo sie zweifelsfrei das Auge der Betrachter entzückten. (Abb. 6) Freilich entbehrt Schongauers Aquarell einer *Päonie* von etwa 1472/73 (Abb. 8) oder Leonardos Federzeichnung einer *Madonnenlilie* von 1495/99¹⁰ noch nicht des Zusammenhangs mit den vorbereitenden Studien für die Umsetzung in der Tafelmalerei¹¹ und der damit im Zusammenhang stehenden christlichen

Symbolik¹², obgleich bereits die Tendenz zu thematisch eigenständigen Arbeiten sich hier schon erahnen lässt.¹³ Vor allem die großen Meister der altniederländischen Tafelmalerei – Jan van Eyck (etwa 1390–1441), Hugo van der Goes (etwa 1435/40–82) u.a.m. – hatten hierzu die künstlerische Basis gelegt, so wirklichkeitsgetreu wie irgend möglich die unterschiedlichen botanischen Spezies in ihrem mystisch-symbolhaften Kontext in die religiöse Tafelmalerei zu überführen. Details aus den Tafeln des Genter Altars mit dem *Lamm Gottes*¹⁴ oder des *Sündenfalls* (Abb. 7) lassen deutlich erkennen, wie eng die Pflanzendarstellungen noch mit der mystisch-religiösen Symbolik verknüpft waren, wofür hier lediglich das Beispiel der Gemeinen Akelei (*Aquilegia vulgaris*), auch Wald-Akelei genannt, herbeigezogen werden soll, das einerseits auf die Demut Christi weist, andererseits im Zusammenhang mit der Zahlenmystik und habituellen Geometrie als Symbol der göttlichen



8 Martin Schongauer, Päonie, etwa 1472/73, Aquarell und Gouache auf Papier, The J. Paul Getty Museum, St. Barbara Ca. (Foto: O'Malley/Meyers 2008, S. 13)

Dreifaltigkeit steht, deren Heilsplan für die Welt die religiöse Bildbotschaft zu verdeutlichen sucht.¹⁵ Selbst Dürers *Großes* und *Kleines Rasenstück*¹⁶ und zahlreiche weitere botanische Illustrationen wie jene mit der Akelei,

der Schlüsselblume, Iris usw. richten sich in ihrer Auswahl noch nach der religiösen Symbolik, die sich in ihnen verkörpert, ungeachtet sie in ihrer realistischen Präsenz bereits so stark individualisiert sind, dass sie dennoch

10 Leonardo da Vinci, Madonnenlilie, 1495/99, Lavierte Federzeichnung, Tinte, Sepia mit weißen Höhlungen, 30,8 × 17,8 cm, Royal Collection, Windsor Castle.

11 Vgl. Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag, 1473. Öl/Holz, Dominikanerkirche zu Colmar, bzw. Leonardo da Vinci: Verkündigung Mariä, ehemals Kirche S. Bartolommeo im Kloster von Monte Oliveto bei Florenz, heute: Uffizien, Florenz, 98 × 217 cm.

12 In der christlichen Symbolsprache des Mittelalters weist die Päonie als »Marienblume« auf Reichtum, Heil, Heilung und Schönheit, während die Lilie sowohl Christus als auch Maria symbolisieren kann. Letztere steht für Herzensreinheit, Un-

schuld, Keuschheit, körperliche Schönheit und unbefleckte Empfängnis.

13 Vgl. BODMER 1931, S. 265–274.

14 Jan van Eyck, Lamm Gottes, Genter Altar, St. Bavokerk, Gent.

15 Sowohl ihre Symbolik wie Zahlenmystik und Geometrie fordern zu abstrahierenden Darstellungen heraus. Da ist zuerst das zweimal dreigeteilte Blatt an den Blümentrieben, dann aber das grundständige Blatt, das dreimal dreigeteilt ist, und so aus siebenundzwanzig kleinen rundlichen Blättern ein gleichseitiges Dreieck in einem Kreis ergibt. Diese Dreiteilung wird zum Symbol der göttlichen Dreifaltigkeit. Vgl. GALLWITZ:1992, S. 93–97.

16 Albrecht Dürer, Großes Rasenstück, Aquarell, Albertina, Wien.



9 Hans Weiditz, Gänseblümchen und Wilde Ochsenzunge, 1529, Aquarell, Tusche auf Papier, 420×270mm, auf Karton montiert. Vorlage für das »Herbarum Vivae Eicones« von Otto Brunfels, 1530. Ursprünglich eingeklebt im Herbar von Felix Platter Kräuterbuch, Burgerbibliothek Bern, Inv.-Nr. Es 71 fol. 45 (Foto: Burgerbibliothek Bern)

aufgrund ihres hohen ästhetischen Anspruches zugleich die Funktion einer botanischen Illustration erfüllen. Dessen ungeachtet lässt ihre aus dem Biotop abstrahierte Gestaltungsweise, trotz lebendiger Wiedergabe, den Zusammenhang mit Herbar-Präparaten noch erkennen, die in den ersten Jahrzehnten bei den Vätern der wissenschaftlichen Botanik – bei Otto Brunfels (1488–1534), Leonhart Fuchs (1501–66) und Hieronymus Bock (1498–1554) – zunehmend in Gebrauch kamen und die Illustrationskonventionen für deren frühe Kräuterbücher bestimmten. Hans Weiditz' Aquarelle und Zeichnungen (Abb. 9), die er für Brunfels erstes Kräuterbuch schuf, knüpfen an diese ästhetischen Vorgaben von Albrecht Dürer an und belegen zugleich, wie eng in jenen Jahren der frühhumanistischen Forschungstätigkeit die Ver-

bindungen zwischen Kunst und Wissenschaften noch waren, obgleich sich dann deren präzise Feinheit nicht in die Holzschnittdarstellung des gedruckten Buches übertragen ließ.

Aus dem Füllhorn Floras – Die goldene Zeit der Blumenmalerei vom 16. bis 18. Jahrhundert in den Niederlanden und andernorts

Zweifellos bot im Verlaufe des 16. Jahrhunderts die Herausgabe der botanischen Werke von Otto Brunfels, Leonhart Fuchs, Hieronymus Bock, Conrad Geßner, Pier Andrea Mattioli, Mathias Lobel, Adam Loncier, Carolus Clusius und anderer Pioniere der Botanik, die neben einheimischen Arten zunehmend die Aufmerksamkeit

10 Ludger tom Ring, Zwei Vasen mit Schwert- bzw. Madonnenlilien, 1562, Öl/Holz, 63,8×24,6 cm, Westfälisches Landesmuseum Münster (Foto: Schneider 1989, S. 137)



auf neu entdeckte und eingeführte Pflanzenspezies aus dem Orient lenkten¹⁷, ebenso günstige Voraussetzung für die Herausbildung autonomer Blumenbilder wie die Entstehung verschiedener *Floriliegi* und botanischer Gärten im Umkreis vermögender Pflanzenliebhaber, Gelehrter und Fürsten, deren enzyklopädisch-wissenschaftliche Interessen sich in der prachtvollen Präsentation seltener Blumen zugleich mit eigenen Repräsentationsansprüchen paarten, um sich auf diese Weise von Standesgenossen zu unterscheiden. Zwischen Wissenschaft und Kunst bestand weiterhin eine enge

Wechselwirkung! Das französische Königshaus, die Großherzöge der Toskana, aber auch die Habsburger, die Wittelsbacher, die Wettiner und vor allem Kaiser Rudolf II. manifestierten sich als bedeutende Förderer von Kunst und Wissenschaften und beschäftigten in ihren Diensten Künstler, die naturgetreue Pflanzendarstellungen von raren Arten aus ihren Sammlungen schufen. Zu ihnen gehören u.a. die Werke von Pietro Michiel¹⁸, Giacomo Ligozzi (etwa 1547–1626)¹⁹, David Redtel († 1591)²⁰, Le Moyne de Morgues²¹, Pierre Vallet (*etwa 1575), dem Hofsticker von Henri IV. von Frank-

17 Vgl. Alain Touwaide: Botany and Humanism in the Renaissance: Background, Interactions, Contradictions, in: MALLEY/MEYERS 2008, S. 33–61. – Eduard Isphording: Ein Gang durch die Geschichte der botanischen Naturerkenntnis und ihrer bildnerischen Darstellung bis 1850, in: ISPHORDING 2008, S.46–71.

18 BLUNT 1950, S. 80. – Der Venetianer Pietro Michiel (1510–66) trug für den botanischen Garten von Padua Verantwortung, schuf *I Cinque Libri di Piante*, (Venedig, St. Markus Bibliothek)

19 Ligozzi war Hofmaler des Großherzogs der Toskana und schuf

zahlreiche Blumenquarelle, die sich heute in den Sammlungen der Uffizien in Florenz befinden. Vgl. BLUNT 1950, S. 81.

20 Der aus Torgau stammende Kunstmaler David Redtel schuf rund 600 Pflanzenzeichnungen für das am 23. Oktober 1563 vom Torgauer Stadtarzt Johannes Kenntmann verfasste und dem Kurfürsten August I. von Sachsen gewidmete *Kreutterbuch* in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (sign. Mscr. Dresd. B 71). Vgl. BÜRGER 2004.

21 Vgl. BLUNT 1950, S. 81–83.



11 Unbekannter (Tiroler?) Meister, Christus mit Heilkräutern und heilbringenden Symbolen, 17. Jh., Öl/Lw., 83,5×67,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 1339 (Foto: GMN)

reich²² sowie Georg (Joris) Hoefnagel (1542–1600)²³ u.a.m., die für die Herausformung des autonomen Stilllebens als produktive Quellen genutzt wurden.

Als die ersten Blumenstillleben der abendländischen Kunstgeschichte gelten die Blumenstücke des in Soest, Münster und Braunschweig tätig gewesenen Ludger tom Ring d.J. (1522–83/84), unter denen mehrere zwischen 1562 und 1565 datiert sind.²⁴ Die beiden frühen *Vasen mit Schwert- und Madonnenlilien* (Abb. 10)²⁵ im Westfälischen Landesmuseum Münster tragen die lateinische Inschrift »IN VERBIS IN HERBIS ET IN LAPIDIBUS DEUS« (In den Worten, den Pflanzen und den Steinen zeigt sich Gott), aus der noch ihre enge Verbindung zum religiösen Denken der Zeit hervorgeht, sodass anzunehmen ist, ihre Zweckbestimmung fungierte ursprünglich als Schmucktafel in einem Ladentisch oder Schrank einer Apotheke. Insofern hatte sich in diesen Bildern die gattungsspezifische Autonomie des Stilllebens noch nicht gänzlich durchgesetzt²⁶, vergleichbar etwa der Tafel eines unbekannten (Tiroler?) Meisters (Abb. 11), deren Darstellungen von kleinen Kräuterstöcken in Nischen

ebenfalls im Zusammenhang mit einer Ausstattung eines pharmazeutischen Ladens und der damit verbundenen christlichen Heilserwartung stehen.²⁷ Selbst die späteren Werke Ludger tom Rings d.J.²⁸ entbehren als Sinnbilder der Demut und des Glaubens noch nicht der Verbindung zu den christlichen Vorstellungen, denn als linke Tafeln eines Diptychons, denen die Muttergottes, das Bild Christi oder das Porträt des Anbetenden gegenüber erschien, stand die religiös-christologische und pantheistisch-philosophische Bestimmung der Tafeln noch im Vordergrund.

Die Autonomie des Blumenstilllebens schält sich fast gleichzeitig erst im Jahrzehnt um 1600 an vier verschiedenen Orten in Europa heraus: in Rom, Amsterdam, Antwerpen und in Frankfurt am Main. Zwischen diesen Kunstzentren existierten zweifelsfrei enge kulturelle Wechselbeziehungen, die für eine schnelle Weiterentwicklung und Verfeinerung des Blumenbuketts sorgten. Daneben erlangte die Darstellung von Pflanzen und Blumen auch in der mythologischen Malerei sowie als ornamentaler Raumschmuck im Verlaufe des 17. Jahrhunderts immer größere Bedeutung.