

Zeitschrift: Gesnerus : Swiss Journal of the history of medicine and sciences
Herausgeber: Swiss Society of the History of Medicine and Sciences
Band: 22 (1965)
Heft: 3-4

Artikel: Konrad Gessners Illustrationen zu "De Anima"
Autor: Müllener, Eduard-Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-520792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Konrad Geßners Illustrationen zu «*De Anima*»

Von EDUARD-RUDOLF MÜLLENER

“The image-symbol ... is a representation of the unrepresentable, both demanding contemplation and spurring us on to transcend it”

(E. GOMBRICH, *Icones symbolicae*, siehe Anmerkung 7, S. 172).

I. Quellen

In BAUMANNS Besprechung von GESSNERS Psychiatrie werden auch dessen psychologische Ansichten kurz gestreift und darin Andeutungen einer psychologischen Erfassung der Geisteskrankheiten und Träume sowie einer gelegentlichen (impliziten) Anwendung von psychologischen Betrachtungsweisen anstelle der materialistisch-humoralistischen Anschauungen der zeitgenössischen Medizin nachgewiesen; hingegen lassen sich nur ganz unspezifische Ansätze einer Verbindung zwischen Theologie/Philosophie/Psychologie und Medizin finden¹. Geßners Psychologie stellt vorwiegend einen Kommentar zu ARISTOTELES *De Anima* dar, wobei der «Polyhistor» natürlich auch die Meinungen unzähliger anderer Schriftsteller zum Thema Seele bezieht². Er bringt keine Neuerungen im Sinne eines «autochthonen Innewerdens»³, bei dem das Interesse nicht mehr auf die Begriffe von der Seele, sondern auf die Inhaltlichkeit des persönlichen Erlebens gerichtet ist, wie dies zu seiner Zeit und später J. L. VIVES (1492–1540), G. CARDANO 1501 bis 1576), J. C. SCALIGER (1484–1558), B. TELESIO (1508–1588), G. BRUNO (1548–1600), J. HUARTE (1520–1589), M. DE MONTAIGNE (1533–1592) und

¹ D. BAUMANN, Psychiatrisches bei Conrad Geßner, *Gesnerus* 10 (1953) 123–150, bes. S. 145, 148/149; S. 145, Anm. 78: Geßners Psychologie scheint aus Vorlesungsnotizen hervorgegangen zu sein und sollte offensichtlich vor allem didaktischen Zwecken dienen.

² GESSNERS psychologische Werke umfassen: 1. CONRADI GESSNERI *De Anima Liber* ..., Zürich 1563 (ohne Illustrationen, Kommentar zur Sinnesphysiologie des Aristoteles). 2. Teile von: CONRADI GESNERI ... *Meditationum, Annotationum et Scholiorum Libri V*, herausgegeben von KASPAR WOLF, bei Christoph Froschauer, Zürich 1586; 4. Buch S. 162–289 Kommentar zu ARISTOTELES' *De Anima* mit Illustrationen S. 186–194; im 5. Buch (mit neuer Paginierung) ein weiterer Kommentar zum selben Thema S. 55–131. Die im Text in Klammern zitierten Geßner-Stellen beziehen sich auf *Meditationum* ..., 4. Buch.

³ W. HEHLMANN, *Geschichte der Psychologie*, Stuttgart 1963, S. 57 (Kapitel: «Ansätze der beginnenden Neuzeit»).

andere versuchten. Hingegen weist Geßners bio-physiologische (u. a. auch von GALEN deutlich beeinflußte) aristotelische Psychologie gegenüber den unzähligen ähnlichen Werken aus jener Epoche als interessante Besonderheit eigenhändige Illustrationen auf; möglicherweise liegt hier die erste (oder mindestens eine der frühesten) gedruckten wissenschaftlichen Psychologien mit Illustrationen überhaupt vor. Der mit «*Animae eiusque facultatum per varias figuras repraesentatio*» betitelte Abschnitt (S. 186–194) bildet eine Art Zusatz zu den Kapiteln 2 und 3 des 2. Buches von *De Anima* des ARISTOTELES (Stufung der Seele) und versucht offensichtlich eine möglichst klare und einprägsame Darstellung der Seelen-«Teile» zu vermitteln. Er bestand ursprünglich aus elf Zeichnungen (die Numerierung geht bis «figura undecima»), von denen aber die 2., 3. und 9. nicht ausgeführt sind; dafür weisen die 5. und 6. je eine zweite Version auf. Bei beiden Versionen von Figur 5 ist Geßner als Urheber angegeben; die Überschrift zur ersten Version, «*Gesneri haec, ut et sequentium nonnullae*», lässt annehmen, daß wohl die meisten übrigen oder überhaupt alle Bilder von ihm stammen. Von den hier nicht reproduzierten Abbildungen stellt Figur 1 (S. 186) eine Waage dar, die von der Hand Gottes gehalten wird. Die rechte Schale enthält die Ratio, die linke «*Phantasia, Sensus, Voluptas, Gula, Venus usw.*»; solange die Ratio überwiegt, befindet sich daher der nach oben weisende Zeiger der Waage, welcher der Mens entspricht, *rechts* von Gottes Hand – der Mensch ist also im «*rechten seelischen Gleichgewicht*». Die Herkunft dieses Bildes aus platonischem Gedankengut lässt sich unschwer nachweisen⁴. Figur 4 (S. 178) versucht in geometrischer Manier (in einen Kreis eingezeichnete Dreiecke) die bei SCALIGER⁵ entlehnte Idee zu illustrieren, daß die niederen Seelen-«Schichten» (Dreiecke) die höheren (Kreis) zwar fundieren, sie aber nicht umfassen können, während die höheren zwar jene umgreifen, ohne deswegen in ihnen aufzugehen. Auf derselben Seite findet sich der (neben Scaliger) einzige explizite Hinweis Geßners auf eine weitere Quelle für seine bildlichen Darstellungen, nämlich auf die *Hieroglyphica* des PIERIUS VALERIANUS. Figur 8 (S. 191) ist ein 7strahliger Stern, der die 8 Seelen-«Teile» der Stoiker verkörpert; das Zentrum als 8. Teil ist das Hegemonikon. Figur 10 (S. 192) stellt nur noch die *Anima cognoscens*

⁴ Siehe u.a. R. EUCKEN, *Über Bilder und Gleichnisse in der Philosophie*, Leipzig 1880, S. 32.

⁵ GEßNER zitiert wörtlich aus *IULII CAESARIS SCALIGERI in libros duos, qui inscribuntur de plantis, Aristotele autore, libri duo*, Lutetiae 1556, Blatt 25 unten.

(= sensitiva und rationalis) dar: unten bezeichnen 5 Striche die 5 Sinne, nach oben folgen Sensus communis, Phantasia, Memoria (diese verbindet die Phantasia mit der Dianoia), Dianoia, Doxa oder Opinio, Episteme oder Scientia, Nus oder Intellectus agens, «a qua sapientia et notitia principiorum emanat.» Figur 11 (S. 194) zeigt ein einfaches Häuschen, in dessen Untergeschoß die Anima sensitiva untergebracht ist (Türe = Eingang der 5 Sinne), während Phantasia und Memoria das Obergeschoß einnehmen und die Ratio im Estrich wohnt; über dem Haus steht ein Stern. (Die Legenden zu den hier reproduzierten Figuren 5, 6 und 7 befinden sich bei den Abbildungen.)

II. Grundlagen der Geßnerschen Darstellungen

a) *Renaissance-Philosophie*. Während die mittelalterliche Kunst in einer (unbewußten) Projektion innerer Bilder in die Materie bestand, begann mit der Renaissance die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, die unmittelbare Nachahmung der Wirklichkeit⁶. Andeutungen einer ähnlichen Umwälzung finden sich auch in der Renaissance-Philosophie, in der versucht wurde, über die aristotelisch-scholastische Gedankenwelt des Mittelalters hinauszugelangen; dabei entwickelte sich (neben der weiterlebenden aristotelischen Grundströmung)⁷ der Versuch einer universellen Synthese aus verschiedenen Quellen und Traditionen, dem eine gewisse mystische Stimmung eignete und den man vereinfachend als «Renaissance-Neuplatonismus» bezeichnen kann, wie ihn vor allem PICO DE LA MIRANDOLA und MARSIGLIO FICINO vertraten⁸. Diese neue Bewegung stützte sich (zum Teil recht unkritisch) auf die Weisheit der alten ägyptischen Priester (d.h. die damals bekannten Tatsachen über Hieroglyphen), homerische Mythen, PYTHAGORAS, Hermetik, Orphik, PLATO, PLUTARCH, PLOTIN, spätgriechische Kosmologie, christliche Mystik, jüdische Kabbala, arabische Naturwissenschaft, mittelalterliche Scholastik⁹, ZOROASTERS Gedankengut, Gno-

⁶ Nach E. PANOFSKY, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Berlin 1960, S. 22–23.

⁷ Vgl. dazu GOMBRICHS Hinweis auf CESARE RIPAS *Iconologia* (1593), welcher der aristotelischen Definitionstheorie treublieb und bei dem gleichzeitig die didaktische Tendenz stark hervortritt (E. GOMBRICH, *Icones symbolicae, J. of the Warburg & Courtauld Institutes 11* [1948] 163–192, 183; S. 184: «...the didactic image as a substitute for and supplement of the written word»).

⁸ Vgl. CHASTEL, der diese ganze Bewegung als «mystique payenne» bezeichnet (A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, S. 85).

⁹ Nach PANOFSKY, *l. c.*, S. 27.

sis¹⁰, ja nicht zuletzt auch auf Astrologie und Alchimie. Die Hieroglyphen spielten dabei eine besondere Rolle, indem sie nach PICO und FICINO nichts weniger darstellen sollten als sichtbar gewordene platonische Ideen¹¹. Anstelle der langsam verschwindenden christlichen Symbolik des Mittelalters, die für Laien bestimmt war, trat die eigenartige Bilderwelt der Humanisten, die nichts Volkstümliches aufwies¹². Gleichzeitig förderte die mit der Renaissance einsetzende gewaltige Zunahme des Tatsachenwissens sowie die Steigerung des rational-begrifflichen Denkens¹³ die bildliche Darstellung von Forschungsergebnissen, Ideen und Begriffen; symbolische oder naturalistische zeichnerische Versuche wurden zu einem Instrument des Wissens¹⁴, und Modelle ersetzten oder erläuterten abstrakte Gesetze¹⁵. Damit waren die wissenschaftliche Illustration und die technische Zeichnung (als deren Hauptinitiant LEONARDO DA VINCI gelten kann) geboren. In Parallele dazu und zur «Eroberung des Raums» in der Kunst (Perspektive) machte sich auch in der Philosophie die Suche nach einer «Topik» bemerkbar, nach einem festen (und zum Teil räumlich gedachten oder sogar dargestellten) Bezugssystem, wobei hier u. a. auf die *Ars* des RAYMUNDUS LULLUS (1235/36–1315) und ähnliche «mechanistische» Philosophien zurückgegriffen wurde¹⁶.

b) *Die Bilderwelt der Humanisten.* Bekanntlich ist das Bildhafte älter als das Begriffliche. Der unmittelbare Ausdruck der mit seelischer Energie geladenen urtümlichen «Welt der inneren Bilder»¹⁷ ist das nicht bewußt eingesehene, aber sehr wirksame Symbol. Sobald sich der Mensch nicht mehr einfach ohne Reflexion seiner Wirkung hingibt, sondern sich ihm gegenüber-

¹⁰ Nach GOMBRICH, *l.c.*, S.169.

¹¹ Nach A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'art*, Genf/Lille 1954, S.72; und G. BOAS, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York 1950, S.34. Ebenda, S.23 (über PICO): "...true knowledge was a contemplation of Platonic ideas in visual form ... made possible in Egyptian hieroglyphs".

¹² H. CHR. VON TAVEL, *Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, Diss. phil., Bern (im Druck).

¹³ Be «greifen» kann man nur Räumliches (oder zumindest räumlich Gedachtes), womit die Parallele zur Perspektive in der Kunst deutlich wird.

¹⁴ Nach A. CHASTEL und R. KLEIN, *Die Welt des Humanismus*, München 1963, S.80–81.

¹⁵ *ibid.*, S.93.

¹⁶ *ibid.*, S.79–80.

¹⁷ L. KLAGES, zit. nach G. R. HEYER, *Vom Kraftfeld der Seele*, München 1964, S.57; siehe dazu auch J. GEBSER, *Ursprung und Gegenwart*, 2 Bände, Stuttgart 1949 und 1953, Band I, S.370.

stellt, setzen die ersten Versuche ein, seiner Vieldeutigkeit eine Sicherheit abzuringen, es möglichst eindeutig zu fixieren. Dieser Tendenz entspringen die vielen Stereotypien in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, welche sich unter der Bezeichnung «Emblematik» bis in die Antike zurückverfolgen lassen¹⁸. Die Entstehung neuer Konzepte bringt jeweils einen Aufschwung der «Emblematik» im weitesten Sinne mit sich¹⁹, und in der Renaissance, die vor allem mit der Aneignung einer neuen visuellen Sprache beschäftigt war, erreichte die Emblematik einen einmaligen Höhepunkt; dabei bezeichnete ALCIATI, der Begründer der Renaissance-Emblematik, das Emblem direkt als Darstellung eines Konzepts²⁰. Ein wichtiger Impuls für diese Hochblüte der Emblematik ging dabei zweifellos vom Renaissance-Neuplatonismus aus, der wie erwähnt explizite göttliche oder platonische Ideen darstellen wollte, die er (auf Grund von PLINIUS, TACITUS, PLUTARCH, APULEIUS, PLOTIN u.a.m.) in den neu entdeckten Hieroglyphen versinnbildlicht sah²¹. Die Hieroglyphenkunde griff sogar auf die große bildende Kunst der Renaissance über, wiewohl sie der dort herrschenden Kunstdtheorie keineswegs entsprach²². Dabei ist zu unterstreichen,

¹⁸ Nach E. GOMBRICH, *Art and Illusion*, New York 1960, S. 23. Zur Emblematik vgl. M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Firenze 1946, S. 3: Embleme finden sich besonders bei den Alexandrinern («Ut pictura poesis», «Technopaegnia») sowie in den mittelalterlichen Bestiarien (*Physiologus!*), Lapidarien und Allegorien.

¹⁹ Nach PRAZ, *l.c.*, S. 5.

²⁰ *ibid.*, S. 16. A. ALCIATI, *Emblematum Liber*, Augsburg 1531.

²¹ *ibid.*, S. 17. Das Wissen von den Hieroglyphen im 16. und 17. Jahrhundert beruht nach G. SARTON, *Introduction to the History of Science*, Vol. I, Washington 1927, S. 358, noch durchwegs auf jenem des HORAPOLLON VON NIOPOLIS, der im 4. Jahrhundert eine koptische Schrift über Hieroglyphen verfaßte, die ein PHILIPPOS im 5. und 6. Jahrhundert unter dem Titel *Hieroglyphica* ins Griechische übersetzte; ein florentinischer Priester erwarb 1419 einen Codex auf Andros, der im 15. Jahrhundert ins Lateinische und z.B. 1514 von PIRCKHEIMER ins Deutsche übersetzt und von ALBRECHT DÜRER illustriert wurde. Sehr bekannt ist die lateinische *Hieroglyphica* des italienischen Humanisten PIERIUS VALERIANUS (1477–1560), Basel 1556, die eigentlich eine Verarbeitung der Hieroglyphen im Sinne eines Emblem-Buches darstellt, unter Hereinnahme des Symbolismus der Lapidarien und Bestiarien aus dem Mittelalter (in Klammern gesetzte Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese *Hieroglyphica*, Basel 1556).

²² Die Kunstdtheorie der Renaissance vertrat die rein phänomenologische Auffassung der griechischen Klassik mit Betonung von Proportion und Harmonie, gegründet auf Anatomie, psychologische und physiologische Bewegungslehre, Physiognomik und Perspektive (nach PANOFSKY, *l.c.*, S. 26). Dennoch griff die Kunst jener Umbruchszeit nicht ungern zu den offenbar als gesichert betrachteten «Stereotypien» der Hierogly-

chen, daß die Allegorie (oder das Emblem im weitesten Sinne) nur noch einen Teilespekt des rational nie vollständig erfaßbaren, mit Lebenskraft geladenen Symbols ausmacht; Allegorie, Modell, technische Zeichnung und verschiedenartige Formeln sind verstandesmäßig interpretierte und gleichsam erfrorene Teilespekte des Symbols²³. Gerade diese fixierende Tendenz ist für die Renaissance charakteristisch²⁴.

III. Diskussion von Geßners eigenen Hinweisen auf die Hintergründe seiner bildlichen Darstellungen

Geßner gibt zu jeder Figur eine kurze Legende, zitiert als direkte Quellen einzig J.C. SCALIGER und P. VALERIANUS und bespricht im übrigen nur zwei diesbezügliche Fragen etwas ausführlicher: «Anima apiculae conferatur, et cur» (S. 191) und «De alis figurae appictis» (S. 193). Zu den Bienen bemerkt er, sie gäben die Seele am besten wieder «quia ... purissima avicula est, et a sexu et coitu aliena ... nunquam ociosa: nec tam sibi quam alijs laborans ... Animal est quodammodo politicum ... regem suum, ut anima mentem ac Deum sequens et colens. Licet mel dulcissima facit, stimulum tamen habet, ut pungat malos ... sicut anima veritatem et disciplinam.» Diese Charakterisierung der Biene ist eine fast wörtliche Übernahme aus der *Hieroglyphica* (185 d). Die in derselben Figur vorkommenden Schmetterlinge erklärt Geßner nicht, während sie in der *Hieroglyphica* als «imbecillitatis symbolum» bezeichnet werden ... (192 a). Schmetterlinge und Bienen aber sind – wie viele andere beschwingte Wesen (z.B.

phen-Emblematik. So finden sich z.B. Hieroglyphen-Motive bei PINTURICCHIO, LEONARDO, MANTEGNA, BELLINI, DÜRER (Ehrenpforte und Gebetbuch Kaiser MAXIMILIANS I.) und VASARI (nach PRAZ, *l.c.*, S. 19).

²³ Siehe dazu u.a. bei EUCKEN (Anm. 4), z.B. S. 8 ff.; F. KAULBACH, *Philosophische Grundlegung zu einer wissenschaftlichen Symbolik*, Meisenheim/Glan 1954; GEBSER, *l.c.*, Band I, S. 295–387. Beim Übergang vom Mythos zum Logos tauchen alsbald die ersten Hilfsvorstellungen oder Denkmodelle, z.B. der Seele, auf (Schichten, Stufenfolgen u.ä.m.).

²⁴ Der Drang nach einer «luziden Allegorie» beweist, daß der ursprüngliche Symbolismus nicht mehr verstanden (oder besser «wahrgenommen») wurde (nach GOMBRICH, *l.c.*, siehe Anm. 7, S. 174). CLAUDE MIGNAULT verlangte 1574 eine «klare und unzweideutige Sprache des Emblems» (nach BOAS, *l.c.*, S. 38). Diese Tendenz führte zu einer immer stärkeren Standardisierung der Symbolik, welcher zuerst auch FREUD noch erlag (nach BOAS, *l.c.*, S. 42); in unserem Jahrhundert trat dann die Vieldeutigkeit (oder «Ambivalenz» nach BLEULER) der Symbolik und des tiefenseelischen Lebens wieder deutlich hervor (vgl. auch JUNG sowie GEBSER, *l.c.*, Anm. 23).

Vögel) – uralte Symbole der Seele, wobei sie, der tiefenseelischen Zweipoligkeit (oder moderner: Ambivalenz) entsprechend, bald den Todes-, bald den Lebenspol der Seele verkörpern²⁵. Zu den auf verschiedenen seiner Darstellungen angebrachten Flügeln bemerkt Geßner: «Alas menti Plato tribuit, quibus in sublime ad Deum evolat» (S. 191). Im Kapitel «De alis figurae appictis» (S. 193) führt er dann weiter aus, daß jeder Seelen-«Teil» seinen besonderen «Appetitus» habe, was er (z. B. in der 2. Version der Figur 5) ebenfalls durch Flügel verdeutlichen wolle; da die Anima vegetativa ohne Erkenntnis strebt, «blicken» die Flügel nach innen. Die Anima sensitiva erkennt zwar, aber keine höheren Dinge – die ihr beigegebenen Flügel stehen daher horizontal. Nur die Anima rationalis mit der Mens strebt (auch mit den Flügeln) nach oben – zu Gott. Die *Hieroglyphica* erwähnt im Zusammenhang mit Flügeln ebenfalls Plato (153c). Sie spricht aber auch vom «Ba» (153b), welches griechisch mit «Psyche» wiedergegeben wurde; das «Ba» war ein beschwingtes Wesen, ein Seelenvogel, der den Menschen im Augenblick des Sterbens verläßt²⁶. Die griechische Mythologie «übernahm» dieses Urbild – Thanatos selbst erscheint gelegentlich geflügelt²⁷. Bei Geßner tritt dieser Todesaspekt der Flügel nicht auf; Plato folgend, geriet er hier von der eigentlichen Seelensymbolik mehr auf das Gebiet der Geistsymbolik: der Geist tritt häufig als Vogel auf, nicht nur in der Sonderform des Heiligen Geistes als Taube, sondern auch als Pneuma oder Logos²⁸. Die *Hieroglyphica* dagegen scheint etwas von der Todesbezo-

²⁵ Siehe dazu GEBSER, *l.c.*, Band I., S. 337: Schmetterlinge als Seelen in der griechischen Vasenmalerei. Zur Zeit Alexanders des Großen bedeutete Psyche (ebenso gut wie Seele, Leben, Atem; psychein = (aus)hauchen, in diesem Sinne vorwiegend todesbezogen) auch Schmetterling, hauptsächlich Nachtfalter. PORPHYRIUS wiederum bezeichnet die Seelen als Bienen. Den Lebenspol verkörpern die Bienen u.a. auch, indem sie Musen darstellen können; VARRO nennt die Bienen Vögel der Musen.

²⁶ Nach GEBSER, *l.c.*, Band I., S. 333.

²⁷ *ibid.*, Band I., S. 334: weitere Symbole des Todespols der Seele bzw. Totenseelen sind geflügelte Wesen, wie Erinnynen, Harpyien, Stymphalische Vögel, Sirenen, Stringen, Moiren, Lamien usf.

²⁸ *ibid.*, Band I., S. 381. Siehe ferner C.G.JUNG, *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Zürich 1951, S. 175: volucres, Vögel = volatilia, Dämpfe und Gase, d.h. Pneuma. Da das Geist–Seele–Problem und seine Symbolik unerschöpflich sind, soll hier nicht mehr weiter darauf eingegangen werden (siehe dazu auch GEBSER, Anm. 23, Zur Geschichte der Phänomene Seele und Geist). Es zeigt sich aber deutlich, daß es auch GESSNER schwerfiel, die Begriffe Seele und Geist auseinanderzuhalten, und daß dementsprechend in seinen bildlichen Darstellungen beide Symboliken eng verwoben sind.

Gesneri hæc, vt & sequentium nonnullæ.

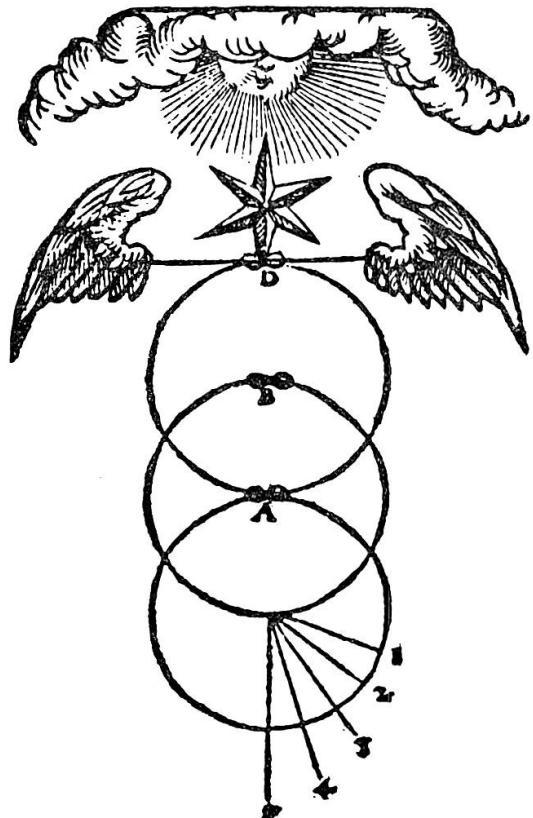


Figura quinta (1. Version, S. 187). Aus Geßners Legende: Die 3 Kreise stellen (von unten) die Anima vegetativa, sensitiva und rationalis dar. Von der Anima sensitiva gehen die 5 Sinne aus: 1. Tactus, 2. Gustus, 3. Olfactus, 4. Auditus, 5. Visus; Reihenfolge vom «kürzesten» zum weitestreichenden. Die Mens wird durch eine gerade horizontale Linie am Rande des obersten Kreises wiedergegeben, mit Flügeln an beiden Enden (der Stern und die aus den Wolken auftauchende Sonne werden nicht erwähnt)

Sin verò subtiliorē figurā quis desideret, quæ simul & meditatio mortis quedam sit, & animæ virium distinctio posset hoc modo ingeniosè depingi, Gesnerus.

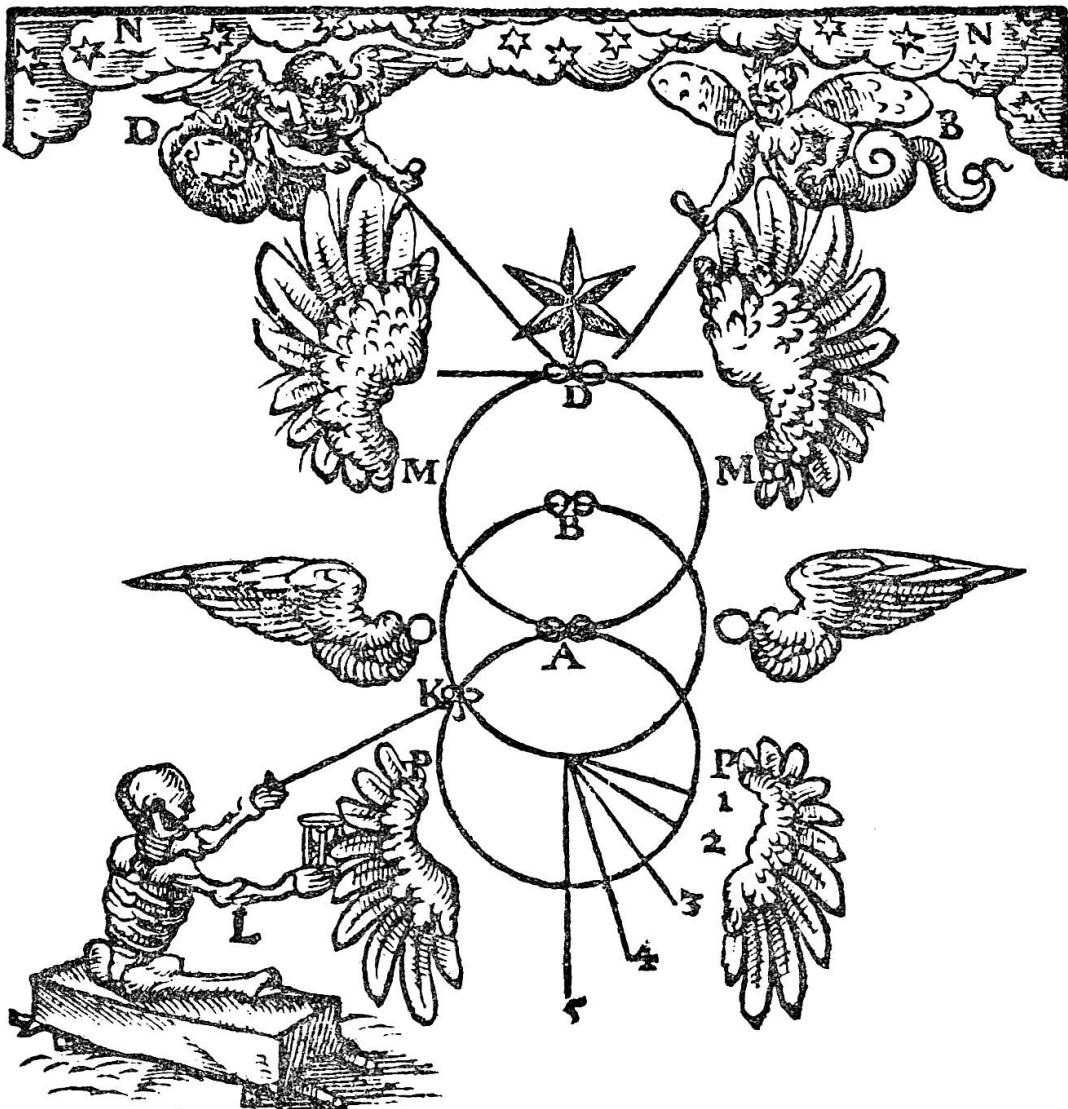


Figura quinta (2. Version, S. 188). Neu gegenüber der 1. Version sind weitere Flügel zu allen Seelen-«Teilen»; ferner wird das Ganze von einem gestirnten Himmel gekrönt, aus dem von rechts (wie Geßner ausdrücklich betont) ein Engel mit einem goldenen Strang («funiculo aureo») die Mens berührt, während von links der Teufel («diabolus insidians») mit einem schwarzen Stab denselben Punkt zu berühren versucht. Unten sitzt der Tod auf einer Bahre; er hält eine Sanduhr (horologium) in der rechten sowie eine Art Degen in der linken Hand, mit welchem er den Berührungs punkt zwischen Anima vegetativa und sensitiva anvisiert

genheit geflügelter Wesen erkannt zu haben, gibt sie doch den Rat, Flügel müßten mit Wasser (einem Lebenssymbol) begossen werden (153 c).

Zu den weiteren in seinen Zeichnungen verwendeten Details gibt Geßner keine Erklärungen – entweder sprachen sie zu seinen Zeitgenossen noch unmittelbar und er hielt deshalb Erläuterungen für überflüssig (z.B. Gott als Sonne in Figur 5), oder er wußte selber nicht genau um ihre tiefere Bedeutung. Man kann sich fragen, warum er Kreise und nicht z.B. Schichten zur Darstellung der Seelen-«Teile» benutzte; hier dürfte die antike Auffassung vom Kreis als edelste Form hereinspielen²⁹. Der Kreis paßt auch aus einem weiteren Grund gut in die Seelensymbolik: das «mythische Denken» in tieferen Seelenschichten kommt am ehesten einem Kreisen gleich, während erst das rationale Denken die ambivalenten (und sich im Kreisen ausgleichenden) Pole in Gegensätze zerreißt und z.B. rechts und links unterscheidet. Geßner stellt denn auch die Mens als waagrechten Strich (rechts und links endend!) dar³⁰. Bezuglich der Rechts-Links-Frage geht deutlich aus Geßners Zeichnungen und einigen Bemerkungen hervor, daß Rechts die bevorzugte, «richtige» Seite ist: in Figur 1 steht der Zeiger der Waage bei Überwiegen der Ratio über die niederen Seelenregungen *rechts* von Gottes Hand; in der 2. Version von Figur 5 schwebt der Engel auf der rechten, der Teufel auf der linken («sinistren») Seite; zu Figur 7 bemerkt er ausdrücklich, daß die höher geschätzte *Ratiocinatio* darstellende Viereck sollte rechts liegen (was durch einen Fehler des Zeichners unterblieb)³¹. Die Höherschätzung des Vierecks, das der *Dianoia* (dem reinen Denkakt nach Plato) entspricht, sowie die relative Geringschätzung des Dreiecks, das den bloßen Syllogismus verkörpert, findet sich ebenfalls in der *Hieroglyphica*, wo das Dreieck vereinfacht gesagt «menschlich» ist, das Quadrat dagegen «göttlich» (290/91).

²⁹ Der Kreis als natürliches Bild vom Sein bei ARISTOTELES, siehe KAULBACH, *l.c.*, S. 187; als Gottessymbol siehe JUNG, *l.c.*, S. 283, ebenso in der *Hieroglyphica*, S. 268f.

³⁰ GEBSER, *l.c.*, Band I, S. 399ff. und 406ff., unterscheidet (bezugnehmend auf E. CASSIRER und H. LEISEGANG) ein mythisches kreisendes «Denken» von einem rationalen perspektivisch teilenden Denken.

³¹ Zur Rechts-Links-Problematik siehe u.a. GEBSER, *l.c.*, Band I, S. 133ff.: die linke Seite ist seit altersher die Seite des Unbewußten, des Ungekannten; die rechte dagegen jene des Bewußtseins, der Wachheit; JUNG, *l.c.*, S. 88, 92, 94 und bes. 369, Anm. 101; F. VICTOR, *Die Handschrift – eine Projektion der Persönlichkeit*, München 1964, S. 57 (von links nach rechts und umgekehrt geschriebene Schriften). V. FRITSCH, *Links und Rechts in Wissenschaft und Leben*, Stuttgart 1964, S. 28–29: die linke Seite hatte besonders vor dem Aufkommen des Manichäertums eine viel weniger pejorative Bedeutung.

Von den Sternen, welche gelegentlich die Mens krönen (z.B. in Figur 5) sagt Geßner ebenfalls nichts; in der *Hieroglyphica* werden sie als Abbilder der Engel geschildert (331d). Da Geßner einmal schreibt «Mens, ut Angelus» (S. 190) und in Figur 6 über dem höheren Seelen-«Teil» einen Engel zeichnet, darf man wohl annehmen, daß er mit den Sternen die engelsgleiche Mens meint. Der Zeit entsprechend tritt der Mensch (Figur 6) mit einem Astrolabium auf, was zeigt, wie auch Geßner noch an die Verknüpfung des menschlichen Schicksals mit den Gestirnen glaubte. Zuletzt noch ein Wort zum Tod mit seinem Horologium (Figur 5, 2. Version): Es ist vielleicht tröstlich zu wissen, daß «hora» ursprünglich «rechte Zeit» bedeutete – ein Umstand, der wahrscheinlich zu Geßners Zeiten noch weniger in Vergessenheit geraten war als heute³².

Geßners bildliche Darstellung der Seele mutet an wie eine Legierung von Allegorie und technischer Zeichnung. Sowohl in Bild wie im erläuternden Text versucht er (nicht zuletzt zu didaktischen Zwecken) eine möglichst verstandesmäßige und eindeutig fixierende Erklärung der Phänomene zu geben. Hinter dieser starren Fassade aber bewegt sich, wie aus unserem Kommentar hervorgeht (von ihm meist uneingesehen), nach wie vor die ganze uralte und immer wieder neue, unermeßliche und nie ganz klar rational faßbare Fülle der Seelen- und Geistsymbolik.

IV. Zusammenfassung

Es ist uns nicht gelungen, für Geßners Illustrationen zu *De Anima* direkte Vorbilder zu finden, und es ließ sich auch keine vor 1586 gedruckte, einigermaßen ausführlich bebilderte Psychologie nachweisen³³. Gewisse rein formale Ähnlichkeiten mit mittelalterlichen «Begriffsschemata»³⁴ (übereinanderstehende oder konzentrische Kreise z.B.) sind zweifellos vorhanden, doch dienten diese nicht psychologischen Erkenntnissen, sondern dem bildnerischen Ausdruck von Mikrokosmos-Makrokosmos-Beziehun-

³² Nach GEBSER, *l.c.*, Band I, S. 393.

³³ Dies weder von psychologischer (H.LAEHR, *Die Literatur der Psychiatrie, Neurologie und Psychologie von 1459–1799*, Band I, Berlin 1900) noch von kunsthistorischer Seite her (R. MÜTHER, *Die deutsche Buchillustration der Gotik und Frührenaissance*, 2 Bände, München/Leipzig 1884, und dort angegebene weitere Literatur).

³⁴ Siehe dazu E.BEER, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952, z.B. Abb. 38–40.

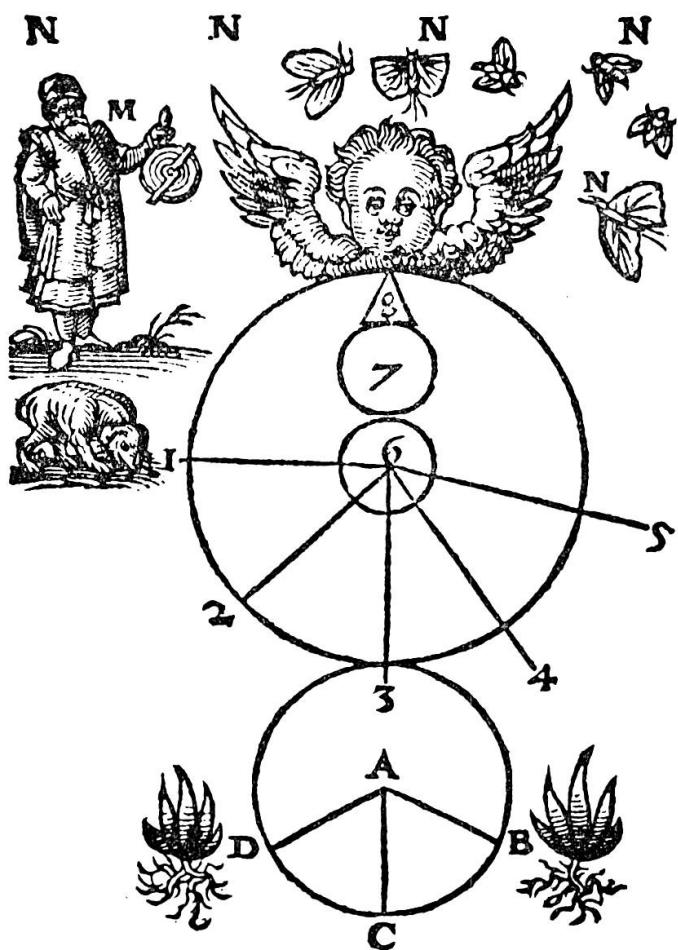


Figura sexta (S. 189). Zuunterst der Kreis der Anima vegetativa mit Pflanzen beidseits und ihren «Facultates»: B = nutrix, C = auctrix, D = generatrix. Der obere Kreis umfaßt die höheren Seelen-«Teile»: 6 = Sensus communis mit den 5 Sinnen. 7 = Phantasia «cui et aestimandi, existimandi vel cogitandi vim ... jungere possumus: vel eam in homine dianoian esse demus»; bei den «übrigen Tieren» müsse man anstelle der Dianoia «vim quandam obscuriorem» annehmen. 8 = Dianoia. Darüber ein geflügelter Engel. Neben den höheren Seelen-«Teilen» ein Hund, darüber ein Mensch mit Astrolabium. Ihn umfliegen Bienen und Schmetterlinge (eine 2. Version der 6. Figur zeigt als einzige wesentliche Neuerung unter der Anima vegetativa noch einen Kompaß: «magnes, quasi animae infimus gradus, ut in magnete»)

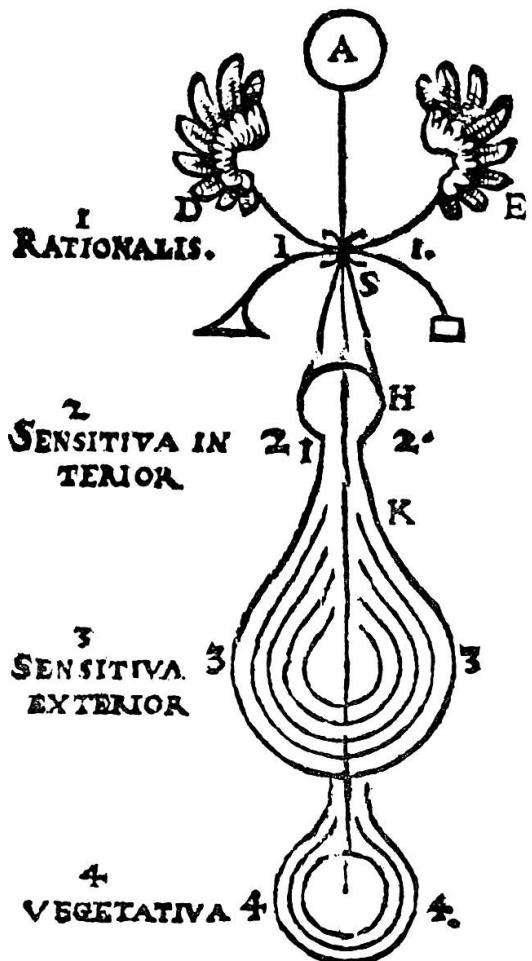


Figura septima (S. 190): die 3 teilige Anima vegetativa zuunterst, darüber die 5 teilige (-sinnige) Anima sensitiva exterior. Nach oben: K = Sensus communis, I = Phantasia, H = Memoria, S (Dreieck) = Dianoia; sie stellt die Verbindung her zwischen Memoria und Anima rationalis (zwei Halbkreise oben). Der nach unten gekehrte Halbkreis endet einerseits in einem Quadrat, das die Ratiocinatio darstellt, andererseits in einem Dreieck, das die aus dem Syllogismus gewonnene Opinio (Doxa) wiedergibt. Geßner bemerkt dazu auf S. 191, der Zeichner habe irrtümlicherweise hier rechts und links verwechselt: das Quadrat gehöre nach rechts (vom Blatt her gesehen), das Dreieck nach links. Der nach oben gekehrte, geflügelte Halbkreis entspricht der Dianoia. Die vertikal durchgehende Linie, die in A endet, ist «Mens in actu»; der Kreis A ist der oberste Teil der Mens, welcher Gott erkennen kann. Die Kreise der vegetativen und sensitiven Seelen-«Teile» sind ungeschlossen, womit die Zirkulation der Spiritus angedeutet werden soll und eine gewisse Dynamik garantiert ist; diese versucht Geßner in den vorhergehenden Figuren durch Verknüpfungen und Überschneidungen der Kreise zu gewährleisten

gen³⁵, von Zusammenhängen zwischen Menschen- und Weltaltern³⁶, der Abbildung der Trinität³⁷ oder der Verherrlichung der Tugenden³⁸. Geßner ist grundsätzlich Aristoteliker geblieben³⁹. Dies hat ihn aber nicht daran gehindert, in seine Psychologie auch viele Elemente jener philosophischen Synthese zu übernehmen, die im Renaissance-Neuplatonismus ihren deutlichsten Ausdruck fand; das neuplatonische Gedankengut zeigt sich schon im Text (fast immer ohne Zitate und nicht auf den ersten Blick als solches erkennbar), vor allem aber in den Figuren, deren Attribute meist der unter dem Einfluß des Neuplatonismus entstandenen Renaissance-Emblematik und -Hieroglyphik entstammen und deutlich die Bilderwelt der Humanisten widerspiegeln. Ähnliche Zeichnungen finden sich z.B. in den *Emblemata* des SAMBUCUS von 1564, in denen eine menschliche Figur in der hochgestreckten (bezeichnenderweise!) *rechten* Hand einen aufstrebenden Flügel und in der niederhängenden Linken eine Rose hält: der Mensch mit seiner geistigen (rechten, zu Gott strebenden) und seiner linken (dem Organischen verhafteten) Seite⁴⁰. Mit seinen Illustrationen befindet sich Geßner in der Gesellschaft der größten Gelehrten und Künstler seiner Zeit (siehe Anmerkung 22). Von der Kunsttheorie der Renaissance (Nachahmung der Wirklichkeit) ist allerdings in seinen Figuren nur wenig zu sehen, was wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein dürfte, daß er ja etwas exquisit Unsichtbares darstellen mußte. Immerhin hat er die Perspektive einigermaßen gemeistert (siehe z.B. Figur 5, 2. Version, Sarg des Todes; Figur 6 der Mensch; Figur 11 das Häuschen). Die Ausführung der Abbildungen dagegen ist für einen offenbar begabten Zeichner wie Geßner⁴¹

³⁵ Siehe dazu H. LIEBESCHÜTZ, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, Leipzig/Berlin 1930, Tafel III neben S. 60.

³⁶ Siehe BEER, l.c., Abb. 38–40.

³⁷ z.B. des JOACHIM VON FLORES, siehe JUNG, l.c., Tafel II bei S. 368.

³⁸ Siehe dazu A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, London 1939, z. B. Tafel XXI.

³⁹ Vgl. die Parallelie mit RIPA und dessen Betonung des Didaktischen (siehe Anm. 7).

⁴⁰ Nach PRAZ, l.c., S. 33; S. 34: ähnliche Darstellung aus F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), wobei eine Schildkröte anstelle der Rose tritt; S. 36: ebenso bei H. JUNIUS, *Emblemata* (1565).

⁴¹ Siehe dazu: P. LEEMANN-VAN ELCK, *Der Buchschmuck in Conrad Geßners naturgeschichtlichen Werken*, Bern 1935, S. 12 und 25; H. FISCHER, Conrad Geßner, in *Arzt und Humanismus*, Zürich 1962, S. 201–217, 212.

ziemlich primitiv ausgefallen, und auch der Druck der Holzschnitte lässt einiges zu wünschen übrig⁴².

Die interessanteste Spur zu eventuellen Vorläufern von Geßners Illustrationen zur Psychologie führt aus von den am Ende des Abschnittes II a erwähnten philosophischen Versuchen zur Aufstellung einer «Topik» – schließlich mühte sich ja auch Geßner um eine «Topologie» der Seele. Die Humanisten wandten sich größtenteils von der mittelalterlich-scholastischen Logik ab; von dieser Ablehnung blieb einzig die «Ars inveniendi», die Kunst des (Er-)Findens verschont; zu ihrer Wiederbelebung wurde vor allem von PICO DE LA MIRANDOLA und CAROLUS BOVILLUS auf die Hermetik zurückgegriffen und die kühne Behauptung aufgestellt, der Mensch wähle selber die Form seines Seins⁴³. Ein weiterer Rückgriff von JACOBUS FABER STAPULENSIS⁴⁴, der Pico kannte, und seines Schülers CAROLUS BOVILLUS erfolgte auf den wahrscheinlich von der Hermetik und PYTHAGORAS beeinflußten Katalanen RAYMUNDUS LULLUS (1235/36–1315), der in seiner «Ars» gewissermaßen Mittelbegriffe zu schaffen versuchte, die mit Hilfe einiger unmittelbar einsichtiger Prämissen das Denken fehlerlos von den Gegebenheiten eines Problems zu dessen Lösung führen sollten, wobei er diese Begriffe z. B. auf eine Art Drehscheibe projizierte⁴⁵; er arbeitete ferner mit Diagrammen und mechanischen Vorrichtungen und bildete seine «Kunst» u. a. ab als Baum oder in Form verschränkter Dreiecke und konzentrischer Kreise mit verschiedenen Sektoren, von denen einige beweglich waren, u. ä. m.⁴⁶. In des BOVILLUS *Liber de Sapiente* von 1510 findet sich ebenfalls die Zeichnung eines Baums, dessen von einem Kreis eingeschlossene Wurzeln die Anima vegetativa darstellen sollen; aus der Mitte des Stammes wachsen rechts und links, in Kreise eingezeichnet, ein Kuh- und

⁴² Nach MÜTHER, siehe Anm. 33, erlitt die zürcherische Buchillustration nach dem Tode von CHRISTOPH FROSCHAUER DEM ÄLTEREN (1564) einen deutlichen Niedergang (S. 255).

⁴³ Nach A. CHASTEL und R. KLEIN, *Die Welt des Humanismus*, München 1963, S. 26. CAROLUS BOVILLUS, CHARLES DE BOUELLES, französischer Theologieprofessor und Humanist, verstorben in der Mitte des 16. Jahrhunderts, schrieb 1514 eine *Vita Lulli*.

⁴⁴ JACQUES LEFÈVRE D'ETAPLES (1455–1537), französischer Humanist (hauptsächlich Aristoteliker und Mathematiker), beschäftigte sich um 1491 mit LULLUS (nach L. THORNDYKE, *A History of Magic and Experimental Science*, Band IV, New York 1934, S. 513).

⁴⁵ Nach CHASTEL, siehe Anm. 43, S. 79.

⁴⁶ Nach THORNDYKE, siehe Anm. 44, Band II, New York 1943 (2. Auflage), S. 865. Vgl. dazu auch die von GESSNER in Figur 4 nach SCALIGER aufgebaute Komposition aus Dreiecken und Kreis.

ein Pferdekopf hervor (*Anima sensitiva*), während die Krone des Baums in einem Kreis einen Menschenkopf enthält (*Anima rationalis*); über das Ganze spannt sich ein gestirnter Himmel⁴⁷. Die Darstellung der Seelen-«Teile» als kreisförmige (allerdings an einem Baum angebrachte) Gebilde erinnert in ihrem äußeren Aufbau stark an die Illustrationen von Geßner und scheint eine Art Mittelstufe zwischen Lullus und diesem zu bilden. Geßner hat zweifellos Faber und Bovillus oder zumindest ihre Werke gekannt⁴⁸.

Obschon Geßners Psychologie keine der zur Renaissance-Zeit ansatzweise aufkeimenden Neuerungen im Sinne eines «autochthonen Innewerdens» enthält, muß man ihr zuerkennen, daß es ihr gelingt, in Wort *und Bild* eine universelle Vielfalt von verschiedenen Quellen und Traditionen bezüglich des Seelischen in ein kunstvolles Gleichgewicht und ein zu didaktischen Zwecken sehr geeignetes Schema zu bringen. Die Erhaltung dieses Gleichgewichtes blieb eine Hauptaufgabe der Philosophie/Psychologie bis ins 17. Jahrhundert, in welchem die zunehmende Beobachtung eigener innerseelischer Vorgänge, die «Bewußtseinspsychologie» DESCARTES' und LOCKES Ansätze zu einer empirischen Psychologie die Lage entscheidend veränderten. Daß für Geßners tiefe Gläubigkeit sein Versuch einer bildlichen Darstellung der Seele offenbar fast etwas Erschreckendes an sich hatte, scheint uns der inbrünstig religiöse Schlußabschnitt zu zeigen (*Meditationum ... Liber V*, S. 248 ff.), in welchem er sich gewissermaßen vor Gott dafür entschuldigt⁴⁹.

Den Herren Professor H. R. HAHNLOSER, Dr. phil. P.-E. SCHAZMANN und Dr. phil. H. CHR. VON TAVEL danke ich bestens für ihre Hinweise und Anregungen.

⁴⁷ E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927, S. 309. Die übrigen bildlichen Darstellungen von BOVILLUS zeigen den Menschen als Mittelding in einem Stufenkosmos, wobei ihm keinerlei eigenes geistiges Gepräge zukommt. Hier tritt die Zwiespältigkeit des BOVILLUS (und seiner Zeit) hinsichtlich dieser Frage deutlich hervor.

⁴⁸ Jedenfalls bedenkt er die beiden und ihre Werke in seiner *Bibliotheca* (1545) mit sehr viel Lob (S. 161 und 353) und erwähnt FABER als Interpreten von LULLUS (S. 579).

⁴⁹ Etwas Ähnliches findet man z.B. bei B. TELESIO, der eine Art sensualistischer Psychologie entwickelte, diese dann aber geradezu gewaltsam wieder mit den kirchlichen Auffassungen zu vereinigen suchte (vgl. dazu K. HEILAND, *Erkenntnislehre und Ethik des B. Telesius*, Leipzig 1891, S. 8). In GESSNERS Fall spielt vielleicht noch der Umstand eine Rolle, daß die Westkirche immer den Unterschied zwischen Bild und Idee (z.B. Gottes Bild und Gott) unterstrich (nach GOMBRICH, siehe Anm. 7, S. 166), also dem Renaissance-Bestreben, Ideen bildlich darzustellen, und GESSNERS Versuch, die (göttliche) Seele zu zeichnen, im Grunde ablehnend gegenüberstand.