

Das Schweiger der Lilien und Nelken : zum Wandel der Bedeutung und Wahrnehmung von Blumenzeichen in Bildmedien vom Mittelalter bis in die Moderne

Autor(en): **Khan, Sarah**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Topiaria helvetica : Jahrbuch**

Band (Jahr): - **(2007)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-382428>

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.

Das Schweigen der Lilien und Nelken Zum Wandel der Bedeutung und Wahrnehmung von Blumenzeichen in Bildmedien vom Mittelalter bis in die Moderne



Abb. 1: Otto Dix, Die Familie des Künstlers, Öl auf Holz, 80 x 50 cm, Städel, Frankfurt, 1927, aus: Sabine Schulz (Hg.), *Das 20. Jahrhundert im Städel*, Ausstellungskatalog, Städtisches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 42.

I

Kaum ein anderes Element ist in Bildmedien des Abendlands derart häufig vertreten wie Blumenmotive. Blumen der unterschiedlichsten Arten und in ihrer Bildhaftigkeit verschiedenartig ausgeführt, schmücken seit dem 4. Jahrhundert bis hin zur Moderne Bildmedien. Ihr dekorativer Charakter degradierte sie stets zu attributiven Beigaben, die eher marginal die Sujets verschiedenster Ausrichtung zu unterstreichen schienen. Ihre Deutung leitet sich gewöhnlich von der Bibel und ansatzweise von exegetischen Abhandlungen des 12. Jahrhunderts ab.¹ Die Genese der Blumenikonografie jedoch wurde zu keinem Zeitpunkt hinterfragt, sodass eine durch die Deutungen implizierte Wahrnehmung von Blumenzeichen als plakative, bildimmanente Symbole Eingang in die Moderne gefunden hat.² Noch 1927 greift Otto Dix in seinem Familienporträt, das Anklänge an die Heilige Familie wachruft, auf eine der christlichen Tradition entnommene rote Nelke in Stielblumenform zurück, um Treue bildsprachlich zu formulieren (Abb. 1).³ Sie wird von seiner Tochter Nelly dem neugeborenen Sohn gereicht, gemäss der christlichen Bildtradition, in der oftmals Christus oder Maria eine Blume in vergleichbarer Ausgestaltung in den Händen halten (vgl. Abb. 5, S 48). Dieser Rückgriff auf die mittelalterliche Bildtradition fördert exemplarisch die Problematik zutage, die mit den Deutungs- und Wahrnehmungsebenen von Blumenzeichen mittelalterlicher Bildmedien zusammenfällt. Sie manifestiert sich jedoch erst dann, wenn Blumenzeichen spätmittelalterlicher Bildmedien, die sich aufgrund fehlender Referenzen im Bild durch herkömmliche Deutungsmuster nicht erschliessen lassen, erklärbar gemacht werden sollen. Derartige Zeichen tauchen scheinbar ganz plötzlich ab 1450 auf europäischen Bildmedien in Gestalt von Lilien, Rosen, Veilchen, Nelken, Kornblumen, Lavendelzweigen oder etwa Maiglöckchen auf und werden einzeln, in akkumulierter Weise oder oftmals auch zu einem

Kreuz zusammengefasst am Bildrand platziert (Abb. 2). Auffällig ist, dass sie dem Betrachter unmittelbar ins Auge stechen, jedoch im Zusammenhang mit Sujets wie etwa dem Weltgericht, der Beschneidung Christi, der Wurzel Jesse, Geburts- und Verkündigungsszenen sowie Heiligendarstellungen keinen Sinn ergeben wollen. Werden diese Zeichen überhaupt thematisiert, dann als staffageartiges Füllwerk oder stilllebenhafte Bildelemente.⁴

Ausschliesslich die schweizerische kunstwissenschaftliche Forschung wandte sich in zahlreichen Projekten⁵ seit ca. 1480 im Gebiet der Schweiz zu verzeichnenden mysteriösen Nelkenzeichen, oftmals in den Farben Rot und Weiss, zu, ohne dabei jedoch ihren Blick auf Europa zu lenken.⁶ So wurden die Zeichen in Ermangelung plausibler Antworten zunächst als Symbole und später, in Bezug auf die spätmittelalterlichen Loslösungsbestrebungen der Eidgenossenschaft vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation und aufgrund ihrer zunehmenden Abstraktion, als Individualitäts- und Nationalitätsbekundungen der Maler interpretiert.⁷ Die unter Heiligen, der Hostie und dem Kelch, dem Christuskind, Stiftern oder *Arma-Christi*-Motiven liegenden Zeichen haben auf diese Weise seit mehr als fünfhundert Jahren ihr Schweigen gewahrt und führen den Mangel an Verständnis der mittelalterlichen Blumenikonografie eklatant vor. Dennoch sind es die Tafeln selbst, die an die Genese dieser Zeichen heranführen und den heutigen Betrachter an jener Rezeption teilhaben lassen, die sich bei den mittelalterlichen Teilnehmern des Kults vor diesen Tafeln einstellte.

II

Auf einer Darstellung der Geburt Christi, die im geöffneten Hochaltar des Franziskanerkonvents in Freiburg i.Ü. sichtbar wird – dieser befindet sich seit dem Zeitpunkt seiner Entstehung im Jahr 1480 in besagtem Kloster –, wurden zwei abgeschnittene Nelken in Rot und Weiss unter den

Abb. 2: Maître à l'œillet, Couronnement de la Vierge, Tempera auf Holz, 136 x 136 cm, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel (Suisse), um 1500 (Foto: Stefano Iori).





Abb. 3: Freiburger Nelkenmeisteraltar, Geburtsdarstellung, linker innerer Flügel, Tempera auf Holz, 206 x 166 cm, Franziskanerkloster Freiburg i.Ü., 1479/80, © Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg (Schweiz), Sammlung Mühlhauser.

Körper des Christuskindes gesetzt (Abb. 3).⁸ Dabei sind die Nelken nicht nur unter dem Körper des Kindes, sondern auch parallel zum letzten Begriff des sich auf dem Mantelsaum Marias befindenden Gebetstexts, dem *Ave Maria*, platziert. Der Text bricht bei dem Wort *benedictus* ab, auf das im Gebet der Terminus *fructus* folgt. Die Zeichen vervollständigen damit bildsprachlich die fünfte Gebetszeile, sodass die Kombination von Text und Zeichen die Segnung *benedictus fructus* ergibt, die auf den Körper darüber verweist.⁹ In Gestalt von Blumen bezeichnen die Nelken jene Frucht, der Elisabeth im Lukasevangelium 1, 42, huldigt und für die der Körper des Kindes bildlich-repräsentativ einsteht.¹⁰ Eine andere Konnotation weisen in gleicher Manier ausgeführte Nelkenzeichen auf einer Darstellung der Wurzel Jesse im Lettnerbereich des Dominikanerkonvents Bern auf (Abb. 4). Sie wurden über ein Rundbogenfenster am Rand des Bildes, in dem der Prophet Jesaja zu sehen ist, gelegt. In seiner linken Hand hält er ein Spruchband, auf dem Vers 1 des 11. Kapitels seines Buches mit den Worten «Es wird ein Zweig aus der Wurzel Jesse hervorgehen und die Blume steigt aus der Wurzel hervor» lesbar ist. Gleichzeitig verweist sein rechter Zeigefinger auf den Begriff *flos*, Blume. Mittels einer botanischen Metapher, in der das Christentum die Personen Jesse, Maria und Christus erkennt, wird von Jesaja im Alten Testament die Ankunft Gottes auf Erden prophezeit.¹¹ Im Fresko wird, ebenso wie im Fribourger Hochaltar, Christus sowohl bildlich-repräsentativ wie auch signifikativ-repräsentativ wiedergegeben. Die auf einer Wiese liegenden Nelkenzeichen in Rot und Weiss, die das Christuskind von der himmlischen Sphäre der Strahlenglorie aus segnet, bezeichnen das theologische Abstraktum *flos*, dem der Kindeskörper als Ebenbild des unsichtbaren Gottes entspricht.¹² Anstelle des vermeintlichen Symbolcharakters als Verweisung auf Inkarnation und Passion (Fribourg)¹³ oder ihrer Funktion als Malersignaturen (Bern) vergegenwärtigen die Zeichen im spätmittelalterlichen Bildmedium zeichnerhaft-repräsentativ die sichtbare Gegenwart des unsichtbaren Logos, der Fleisch wurde, um die Restitution des Menschengeschlechts einzulösen, Gott und Mensch zugleich,

zwei Naturen, vereint in der Gnade.¹⁴ Im Kult wird der Logos für den Gläubigen durch das Sakrament der Eucharistie, das Christus mit dem Abendmahl einleitet,¹⁵ den sakramentalen Körper,¹⁶ durch die Einverleibung der Hostie unmittelbar erfahrbar, während die Kirchenväter in Auseinandersetzung mit der Inkarnation in den theologischen Abstrakta Blume und Frucht, *flos* und *fructus*, eine signifikativ-repräsentative Erscheinungsform erkannten.¹⁷ Geht man jedoch davon aus, dass die beiden abstrahierten Nelken in Rot und Weiss Ausdrucksformen des inkarnierten Logos sind, dann geraten die herkömmlichen Deutungs- und Wahrnehmungsweisen der mittelalterlichen Blumenikonografie auf einmal in Bedrängnis, denn wie lassen sie sich mit der etablierten Tradition verbinden?

Auch auf diese Frage liefert erstaunlicherweise der Bildgegenstand selbst die Antwort. Die Unterzeichnung der Geburtsdarstellung in Fribourg gibt nämlich preis, dass beide Zeichen in Form einer einzelnen Blume zunächst für die Hand des Kindes vorgesehen waren,¹⁸ in der Ausführung jedoch unter den bildhaft-repräsentativen Körper des Kindes gewandert sind. Da sich hier die einzige Abweichung manifestiert, ist ein Deutungswandel für die Zeichen nicht anzunehmen, sodass die Unterzeichnung nur einen Schluss zulässt: Auch bildreferenziellen Blumenzeichen, die das späte Mittelalter auf Andachtstafeln zahlreich hervorgebracht hat (vgl. Abb. 5), haftet der Deutungs- und Wahrnehmungsgehalt der theologischen Abstrakta von *flos* und *fructus* an.¹⁹ Doch wo rühren diese Abstrakta her und weshalb werden sie bildsprachlich verschiedenartig umgesetzt? Es ist die Abhandlung *Über das Fleisch Christi* des frühchristlichen Kirchenvaters Tertullian, die Aufschluss gibt. Erstmals im Christentum werden dort in Rechtfertigung der beiden Naturen Gottes und der Jungfrauengeburt die theologischen Abstrakta von Blume und Frucht in einem konzisen Gedankengang zusammengeführt.²⁰ Für Tertullian entspricht die von Jesaja prophezeite Blume der Wurzel Jesse der von Elisabeth gesegneten Frucht des Leibes Mariae.²¹

Abb. 4: Innerer Lettnerbereich des Dominikanerkonvents Bern, Wurzel Jesse, Fresko, 1495 (Foto: Denkmalpflege der Stadt Bern, Gerhard Howald).

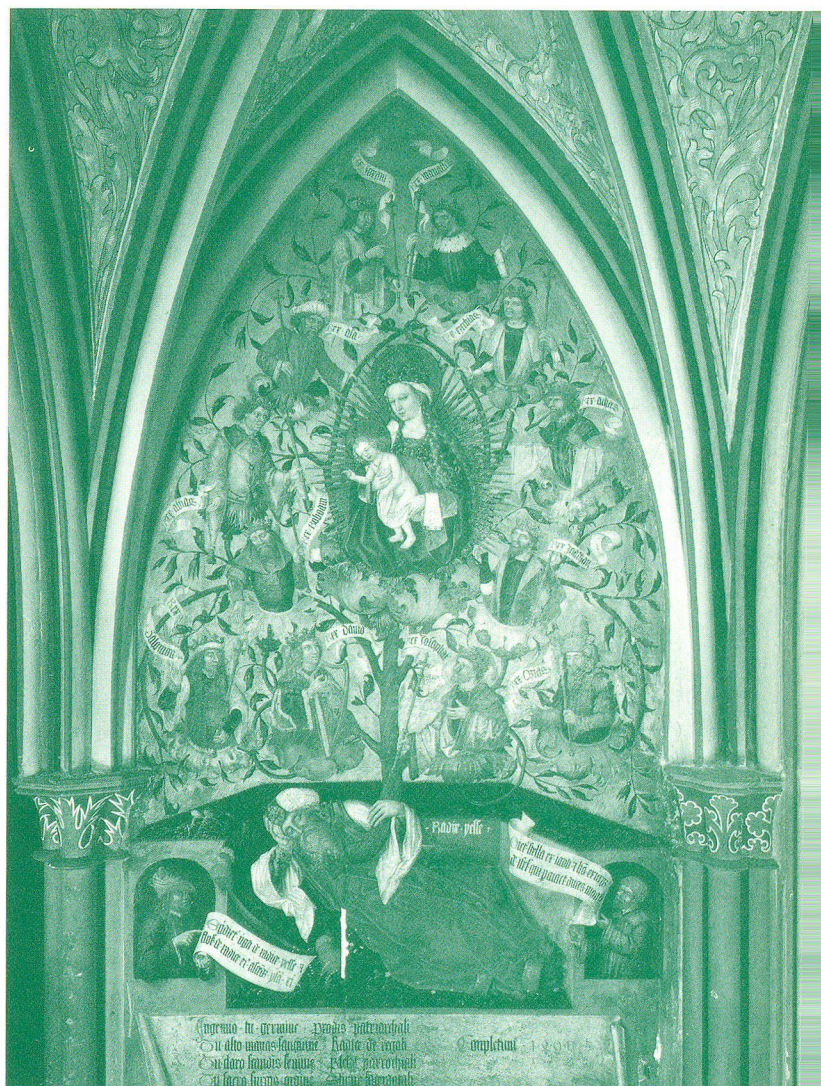




Abb. 5: Stephan Lochner, Madonna mit dem Veilchen, Öl auf Eichenholz, 2,12 x 1,02 cm, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, 1443, aus: Stefan Lochner, *Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung*, hg. von Frank Günther Zehnder, Köln: Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln: Locher, 1993, S. 53.

Ohne die Folgen seiner Konzeption zu erahnen, entwickelt Tertullian mit dieser Formel ein Verständnis der Inkarnation, das die mittelalterliche Blumenikonografie bis in die frühe Neuzeit matrixartig prägen wird. Von nun an ist die Blume ein Äquivalent für die Frucht und die Blumenikonografie tief im Ereignis der Inkarnation und ihrer Visualisierung verankert.²²

Die Konzeption Tertullians wird bereits im 4. Jahrhundert vom Kirchenvater Ambrosius von Mailand modifiziert, der die Gleichsetzung von Blume und Frucht um die Selbstaussagen Christi im Hohelied bereichert, sodass zwar kein neuer Deutungsgehalt, jedoch ein veränderter Wahrnehmungsgehalt entsteht, der besonders der Ikonografie neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet. Da Christus ja sowohl die Blume des Zweiges aus der Wurzel Jesse als auch die Frucht des Leibes Mariae ist, ist die Aussage des Bräutigams im Hohelied 2, 1–2, er sei die Blume des Feldes und die Lilie der Täler, nur als Bekenntnis des inkarnierten Logos zu verstehen.²³ In Fortführung dieses Gedankens umschreibt Christus, der Bräutigam, im Hohelied 2, 11–12, wo von Blumen, die nach ihm erscheinen, und der Zeit ihres Abschneidens berichtet wird,²⁴ die Einleitung des Kults mit dem Abendmahl und seine Nachfolge. Dabei greift das Hohelied 2, 1–2, so wie es das Christentum versteht, auf eine Sprachform zurück, durch die sich Gott an mehreren Stellen der Bibel zu erkennen gibt, wie Joseph Ratzinger jüngst in seinem Buch über Jesus von Nazareth festhielt:

«Dieser Gott ist einfach. Er stellt sich gerade als der, der ist, in seiner Einzigkeit vor in dem Wort ›Ich bin's.‹ [...] Wenn Jesus sagt: ›Ich bin es‹, dann nimmt er diese Geschichte auf und bezieht sich auf sie.»²⁵

In der Selbstaussage des «Ich bin es»²⁶ offenbart sich der Realgehalt der Menschwerdung Gottes, da Gott, wie Belting schreibt, keinen Scheinleib annimmt, wie es andere Religionen für ihre Inkarnationen geltend machen; seine göttliche

Natur wird vielmehr in menschliches Fleisch hineingebo-
ren.²⁷ Wenn Ambrosius dann, in seiner Auslegung des Ho-
helieds, die auf Christus bezogene Aussage der Braut, ihr
Bruder sei rot und weiss (Hohelied 5, 10), durch die beiden
Naturen Christi erklärt (weiss wegen seiner Göttlichkeit und
rot aufgrund der Farbe des Fleisches der Menschen),²⁸ wer-
den jene möglichen Sprachformen der Blumenikonografie
transparent, die sich in der Geburtsdarstellung in Freiburg
i.Ü. niedergeschlagen haben.²⁹ Wenngleich in der Kon-
zeption Tertullians mit der Blume Jesajas und der Frucht der
Evangelien die Implikation des sakramentalen Körpers
Christi als Brot des Lebens angelegt ist und Ambrosius die
Selbstaussage Christi im Hohelied 2, 1–2, auch so versteht,
formuliert er diesen Gedankengang noch nicht konsequent.
Unmissverständlich ausgesprochen wird er erst im 9. Jahr-
hundert von Beda Venerabilis, der das Hohelied 2, 1–2, wie
folgt interpretiert:

«Gesunden kann durch den, der sagte: ‹Ich bin die Blume
des Feldes›, um [in dieser Aussage] den Anteil der unbe-
fleckten Jungfräulichkeit zu erkennen. Gesunden kann
durch den, der sagte: ‹Und die Lilie der Täler [...]›. Der-
selbe nämlich ist die Blume im Garten, nicht auf dem
Acker, sondern auf dem Feld erschien jener, der durch die
unversehrte Jungfrau-Mutter Fleisch wurde [...], von
welchem Jesaja sagte: ‹Es wird ein Zweig aus der Wurzel
Jesse hervorgehen, und die Blume geht aus ihm hervor
(Jes. 11, 1)›. Derselbe blühte als Lilie in den Tälern [...].
Von daher sagt der Psalmist: ‹Die Felder werden Getrei-
de im Überfluss tragen (Ps. 65, 10)›. Derselbe nämlich ist
das Getreide, weil er uns als Brot des Lebens erneuert.»³⁰

Aus dieser Konzeption entwickelt die Blumenikonografie
ihre Sprachformen. Sie erfahren erst ab dem 12. Jahrhundert
durch die mystischen Strömungen jene symbolischen Auf-
ladungen,³¹ die heute als bildimmanente Verweise anstelle
eines Verständnisses von transzendent-repräsentativen Zei-



Abb. 6: Werkstatt Michael Wolgemuts, Meister des Feuchtwanger Altars, Epitaph für Jodokus Krell, Öl auf Tannenholz, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1483, aus: Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein im Taunus: Langewiesche, 1993, S. 216, Abb. 369, Kat. 65.

chen, die der mittelalterliche Betrachter damit verband, an sie herangetragen werden. So wie die Lilienstaude auf Verkündigungsdarstellungen den Anteil des Inkarnationskonzepts von Jesaja 11, 1, durch den Zweig und die Lilienblüten visualisiert³² und Mariendarstellungen mit Kind und Stielblumen in den Händen den Anteil des Hohelieds 2, 1–2, an diesem Konzept veranschaulichen (vgl. Abb. 5),³³ so ist bildsyntaktisch losgelösten Blumenzeichen, in denen der Gläubige nicht nur eine Erscheinungsweise Christi, sondern auch das Corpus Christi erkennt, der Anteil von Lukas 1, 42, zuzuordnen (vgl. Abb. 2 und 3).³⁴

III

Dass der mittelalterliche Teilnehmer des Kults in der Lage war, die Bildzeichen seiner Medien in ihrer Differenziertheit zu lesen, führen die Tafeln selbst vor Augen. Dem segnenden Körper des Kindes wurde, auf dem Epitaph von Jodokus Krell, die vertikal gestellte³⁵ Nelke der Verkündigung auf der irdischen Ebene des Stifters zugeordnet. Eine solche liegt auch, vertikal situiert, unter der durch das Kind gesegneten Hostie und dem Kelch der Heiligen Barbara auf dem Boden (Abb. 6). Gleichermassen weist auch eine von den Reformatoren beschnittene Tafel aus Zürich (Abb. 7) unter dem Kelch und der Hostie der Heiligen Barbara die abstrahierten Blumenzeichen auf. Vor dem Hintergrund der beiden Naturen Gottes und seiner irdischen Fleischwerdung spielen die auf dem Boden liegenden Zeichen zum einen auf das Corpus Christi an, das während der Transsubstantiation in den *verum corpus* verwandelt wird. Zum anderen sind sie, den Funktionen von gemalten Reliquien vergleichbar, auch zeichenhafte Repräsentationen für den Realgehalt der Menschwerdung und leiten zu Gebeten an.³⁶

Dabei veranschaulicht eine Tafel aus Landeron das Variationspektrum der Blumenikonografie (Abb. 2, S. 45). Ebenso wie dort eine rote abstrahierte Nelke und ein Maiglöckchen über dem Wappen des Stifters und unter den Füßen Christi als Schmerzensmann, dem Körper der Erscheinung, zu einem Kreuzzeichen zusammengefasst liegen, wurden auf der gegenüberliegenden Seite naturalistische abgeschnittene Rosen in Rot und Weiss Maria beigelegt. Die Blume Jesajas der Inkarnation in Form einer Nelke findet in ihrer kreuzförmigen Anordnung einerseits mit dem *lilium convallium* des Hohelieds zusammen – beide visualisieren hier den Gehalt der *flos qua fructus* –,³⁷ andererseits werden sie der Lilie unter Dornen, der Rose ohne Dornen des Hohelieds 2, 2,³⁸ Komplizin im Ratschluss der Erlösung Gottes, gegenübergestellt.³⁹ Sein Seelenheil erhofft sich der Stifter jedoch von jenen Ausdrucksformen Christi, die als Blumen



Abb. 7: Geburtsaltar, Die Heiligen Barbara und Katharina, Tempera auf Holz, rechter innerer Flügel, 114 x 54,8 cm, um 1500, © 2007 Kunsthaus Zürich.

qua Frucht das Corpus Christi reflektieren, das während der Transsubstantiation der Eucharistie zu jenem *verum corpus* wird, auf den der Schmerzensmann auf der Tafel verweist.⁴⁰

Die nebeneinander bestehenden Substanzen Christi, seine wandelbare Substanz und die zeichenhaft-bildliche Repräsentation Christi in Form der Blumenzeichen des menschgewordenen Logos, finden im Bildmedium auf der Vertikalen und Horizontalen zusammen. Doch während sich die Konsubstantialität und die Transsubstantialität der Wahrnehmungsebene des Gläubigen entziehen⁴¹ und somit nur bildlich zu vermitteln sind, stellen die Blumenzeichen sichtbare Ausdrucksformen dar, die hier zudem den Realgehalt des wahrhaften Körpers bezeugen.⁴² So wie Christus sich die Blume des Feldes und die Lilie der Täler nennt und durch die Sprachform des «Ich bin es» seine göttliche Natur preisgibt, bezeugt das Bildmedium⁴³ nicht nur die Fleischwerdung durch zu einem Kreuz zusammengefasste Blumenzeichen, die Ausdrucksformen der Inkarnation sind; mehr noch ist in ihnen durch ihre zum Körper der Erscheinung vertikal ausgerichtete Positionierung⁴⁴ der Gedanke der mittels der Transsubstantiation sowie durch Gebete möglich werdenden Erlösung inhärent.⁴⁵ Reliquiengleich, wie sich zeitgleich etwa gekreuzt gemalte Nägel auf Kreuzabnahmen oder Beweinungen auf Bildmedien der alten Niederländer finden lassen (Abb. 8), fungieren die Blumenzeichen hier als zeichenhafte Repräsentationen von Christus und damit auch des Corpus Christi⁴⁶ und leiten über ihre Betrachtung gleichermaßen zur Meditation und zum Gebet an.⁴⁷

Von Bonaventura ist aus dem 13. Jahrhundert eine Predigt zur Geburt Christi überliefert. Er wählte dafür als Thema das Hohelied 2, 1–2, um daraus die Stellen des Hohelieds 2, 12, und Jesaja 11, 1, und damit die Entsprechung von Blume, Frucht und Corpus Christi in einem konzisen Gedankengang zu entwickeln. Beim Lesen entsteht der Eindruck, der Mentor des Bildprogramms des Franziskaneraltars in

Fribourg i.Ü., Jean Joly, habe sich dort Anregungen für die von ihm konzipierte Geburtsdarstellung geholt:

«Ich bin die Blume des Feldes und Lilie der Täler, Hohelied 2, 1. Christus ist durch den Acker des jungfräulichen Uterus geboren worden, damit er die *Blume der Menschen* und die *Lilie der Engel* wäre, *in seiner Geburt und während des ganzen Lebens erschien er auf der Welt und ist wie die weisseste Blume* wegen der Unschuld der Reinlichkeit gewesen, Hohelied 2, 12: Blumen erschienen auf unserer Erde, die Zeit des Abschneidens ist gekommen etc. – Frühling bringend *wegen der Wohlgestalt der Gnade*, Sirach 50, 8: Wie die Rose im Frühling und die Lilie am Wasser. – Sehr glänzend wegen der Klarheit der Weisheit, Jesaja 11, 1: Die Blume ging aus der Wurzel von ihm hervor, und es ruhte der Geist des Herrn über ihm, der Geist der Weisheit etc. – *Sehr duftend wegen der Süsse des Lebens*, Hohelied 2, 13: *Der blühende Wein gibt seinen Duft, d.h., der Geist und das Corpus Christi wurden geboren*. – Sehr auserwählt wegen der Annehmlichkeit der Unschuld, 2 Esra 5, 24: Von allen Blumen der Stadt hast du dir eine Lilie ausgesucht. – *Sehr heilsam wegen dem Nutzen der ewigen Rettung*, Hohelied 2, 5: Folgt mir mit Blumen, das ist die Geburt Christi mit den errettenden Früchten.»⁴⁸

Die Genese der Blumenikonografie ist aufs Engste dem Mysterium der Inkarnation und seiner Visualisierung verpflichtet. Doch haben bis heute die mystischen Deutungsebenen des 12. Jahrhunderts die mittelalterliche Blumenikonografie gänzlich verklärt und damit jene Hintergründe verschleiert, die erklären, wieso das Mittelalter eines regelrechten Blumenkults bedurfte, der verschiedene Sprachformen herausbildete und sich zu dem mittelalterlichen Gesellschaftssystem absolut kongruent verhielt.

Abb. 8: Dirk Bouts, Passionsaltar, Mitteltafel: Kreuzabnahme, Öl auf Eichenholz, 191 x 145 cm, Museo de la Capilla Real, Granada, um 1455, aus: Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München: Hirmer, 1994, Abb. 141.



- 1 Vgl. zu grundlegenden Untersuchungen im Bereich der Blumenikonografie Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar: H. Böhlau Nachfolger, 1957; dies., *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln/Graz: Böhlau, 1964; Dietrich Schmidtke, «Pflanzensymbolik I–V», in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 26, Berlin: de Gruyter, 1996, S. 411–425; Anton Hagmann, «Zur Deutung der Lilie», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 19, 1956, S. 198–200; Elisabeth Wolffhardt, «Beiträge zur Pflanzensymbolik», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 7–8, 1954, S. 177–197; exemplarisch auch «Blumen», in: Remigius Bäumer, Leo Scheggczyk (Hg.), *Marienlexikon*, Bd. 1, im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg, St. Ottilien: EOS Verlag, 1988, S. 511; «Lilie», in: Laban-Ruth, Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom/Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1971, Sp. 100–102.
- 2 Vgl. exemplarisch zu den zahlreichen Untersuchungen zur Blumenikonografie im Mittelalter neben oben angeführter Literatur John L. Ward, «Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings», in: *Artibus et historiae*, Nr. 29, 1994, S. 9–53; Robert A. Koch, «Flower Symbolism in the Portinari Altar», in: *The Art Bulletin*, Nr. 46, 1964, S. 70–77; Rolf Fritz, «Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei», in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. 14, Köln: Seemann, 1952, S. 99–110.
- 3 Vgl. dazu Sabine Schulz (Hg.), *Das 20. Jahrhundert im Städel*, bearbeitet von Stephan Mann, Städtisches Kunstinstitut, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 42–43, Anm. 32.
- 4 Vgl. dazu exemplarisch Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick (Hg.), *Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500*, Ausstellungskatalog, Mainz am Rhein: von Zabern, 2002, S. 290; ferner Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick (Hg.), *Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550*, Ausstellungskatalog, Mainz am Rhein: von Zabern, 2005, S. 162 und 475.
- 5 Vgl. Charlotte Gutscher, Verena Villiger (Hg.), *Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i.Ü.*, Ausstellungskatalog, Bern: Benteli, 1999, mit Zusammenfassung des Forschungsstands; ferner mit einem Forschungsbericht von 1994, Franz Xaver Erni, «Schweizerische Beiträge zur Kunst der Spätgotik. Die Nelkenmeister», in: *CH-Forschung. Informationsdienst der Schweizer Forschung*, Nr. 4, 1994, S. 6–11.

- 6 Das Phänomen lässt sich zeitgleich in ganz Europa beobachten; vgl. exemplarisch *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ausstellungskatalog, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und dem Ruhrlandmuseum Essen, München: Hirmer, 2005, ObjektNr. 240: Marienretabel aus dem Zisterzienserinnenkloster Heggbach, Oberschwaben, um 1510, geöffneter Zustand, Vision Mariae von Christus als Gärtner (Noli me tangere); ferner Susan Marti, «In der Tasche, an der Wand und auf dem Altar. Gebrauchssituationen von Gregorsmessen in Frauenklöstern», in: Andreas Gormans, Thomas Lentès (Hg.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter*, Berlin: Reimer, 2007, S. 358, Abb. 6.
- 7 Vgl. dazu Charlotte Gutscher, «Die Wandmalereien der Berner Nelkenmeister. Vernachlässigte Zeugen einer spätgotischen Kulturblüte», in: *Unsere Kulturdenkmäler*, Bd. 39, 1987, S. 22–28.
- 8 Sie wurden bisher als Symbole der Inkarnation und Passion gedeutet, dazu Charlotte Gutscher, «Die Bedeutung der Nelke», in: *Im Zeichen der Nelke* (wie Anm. 5), S. 160.
- 9 Die Analogie der prophezeiten Blume im Alten Testament durch Jesaja und der Ereignung der Prophetie im Neuen Testament in Form der Frucht des Leibes wird vom Kirchenvater Tertullian in Auseinandersetzung mit der Inkarnation hergestellt, sodass fortan der Gattungsbegriff *flos* ein Synonym für den Gattungsbegriff *fructus* wird, vgl. dazu Sarah Khan, «Ego sum flos campi. Die Blume als theologisches Konzept im Bild des Mittelalters», in: Ingo Herklotz, Marcus Kiefer (Hg.), *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 31, Marburg, Lahn: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität, 2006, S. 31–42.
- 10 Vgl. zu möglichen Repräsentationsformen von Christus im Bild: Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago. Kalkulierte Bildbeziehungen in der Gregorsmesse», in: *Das Bild der Erscheinung* (wie Anm. 6), S. 24.
- 11 Vgl. zur Deutung der Fresken des Dominikanerkonvents Bern: Sarah Khan, «Ego sum flos campi» (wie Anm. 9), S. 35–41.
- 12 Vgl. dazu ebd., S. 40–41; ferner zu möglichen Repräsentationsformen Christi auf Erden: Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 24.
- 13 Vgl. dazu Charlotte Gutscher, «Die Bedeutung der Nelke» (wie Anm. 8), S. 155–163.
- 14 Vgl. dazu Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München: C.H. Beck, 2005, S. 98; ferner die 6. Predigt des franziskanischen Geistlichen Bonaventura zur Verkündigung, die den Huldigungsworten Elisabeths im Lukasevangelium 1, 42, «Benedicta tu inter mulieres et benedictus fructus ventris tui», gewidmet ist, in der Bonaventura sich Elisabeths lobpreisenden Begriff «benedictus» durch die zwei Naturen desjenigen erklärt, der im Namen Gottes, als Emmanuel, auf Erden erscheint und dessen beide Naturen in der Gnade vereint werden. Bonaventura, *Opera Omnia*, Tomus IX, Sermones De S. Virgine Maria, Sermo VI, Quaracchi 1901, S. 685, wo es heisst: «Benedictus etiam fuit benedictione connaturali quantum ad gratiam unionis, quae fuit ipsum vere esse Filium Dei, non adoptivum, sed naturalem, secundum quod in Psalmo insinuatur: Benedictus, qui venit in nomine Domini. Deus Dominus, et illuxit nobis.»
- 15 Vgl. dazu Hans Belting, *Das echte Bild* (wie Anm. 14), S. 88.
- 16 Vgl. dazu Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 27.
- 17 In seinem *Hexameron* gebraucht Ambrosius von Mailand etwa auch den Begriff *figura*, um die Erscheinungsweise Gottes in Gestalt von Blumen zu umschreiben, *Hexameron*, Lib. III, PL 14, Paris: Migne, 1882, Sp. 180; während Rufinus von Aquileia in seiner Interpretation der Abhandlung des Origines, *ΠΕΡΙ ΑΡΧΩΝ*, die Ebenbildlichkeit Gottes von Christus und Adam gleichermaßen reflektiert, demnach von einem bildlich-repräsentativen Körper ausgeht, der geboren wird. Dementsprechend schreibt er Blumen zeichenhaft-repräsentative Bedeutung zu. Dazu Augustin, *Appendix. De Incarnatione Verbi ad Januarium*, PL 42, Paris: Migne, 1886, Sp. 1175–1176: «Tum deinde quia Jesus Christus qui venit ante omnem creaturam, natus ex Patre est: qui cum in omni conditione Patri ministrasset (per ipsum namque omnia facta sunt [Joan I, 3]), novissimis temporibus se ipsum exinaniens homo factus est, incarnatus est cum Deus esset, et homo factus mansit quod erat Deus. Corpus assumpsit nostro corpori simile, eo solo differens, quod natum ex virgine et Spiritu sancto est. Et quoniam hic Deus Jesus Christus natus et passus est in veritate, non per phantasiam, communem hanc mortem vere mortuus est.»
- 18 Vgl. dazu Sarah Khan, «Ego sum flos campi» (wie Anm. 9), S. 34.
- 19 Vgl. ebd., S. 33–35.

- 20 Vgl. ebd., S. 36–37.
- 21 Ebd.
- 22 Gleichermaßen jedoch ist die Blumenikonografie selbstredend der Emanation Gottes in der Welt verpflichtet, die sich zunächst in der Schöpfung offenbart.
- 23 Dazu *Biblia Sacra iuxta Latinam Vulgatam Versionem ad Codicum Fidem*, hg. von den Mönchen der pontifikalischen Abtei des Hl. Hieronymus, Libri Salomonis id est Proverbia Ecclesiastes Canticum Canticorum ex interpretatione Sancti Hieronymi, Canticum Canticorum 2, 1–2, Rom: Typis Polyglottis Vaticanis, 1957, S. 181: «1: Ego flos campi et lilium convallium 2: sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias.»
- 24 Ebd., Cantica Canticorum 2, 11–12: «11: iam enim hiemps transiit imbo abiit et recessit 12: flores apparuerunt in terra tempus putationis advenit.»
- 25 Joseph Ratzinger, Benedikt XVI., *Jesus von Nazareth, 1. Teil, Von der Taufe im Jordan bis zur Verklärung*, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2007, S. 400.
- 26 Vgl. zur Wahl dieser Sprachform auch Anm. 23.
- 27 Vgl. Hans Belting, *Das echte Bild* (wie Anm. 14), S. 93.
- 28 Die Farben Weiss und Rot wurden zumeist als Verweise auf Inkarnation und Passion gedeutet. Auf der Verkündigungsdarstellung des Fribourger Hochaltars im geschlossenen Zustand etwa ist Maria in einen weissen Mantel und ein rotes Kleid gehüllt, sodass im Katalog angenommen wird, der Mantel drücke, der Verkündigungslilie vergleichbar, die Reinheit Marias und damit die Inkarnation aus, während das rote Kleid auf die Passion Christi vorausweise. Auf ebendiese Weise werden auch die roten und weissen Nelkenzeichen gedeutet, vgl. dazu Ausstellungskatalog *Im Zeichen der Nelke* (wie Anm. 5), S. 94 und S. 159–161; vgl. zu diesem Verständnis Ambrosius von Mailand, *Commentarius in Cantica Canticorum e scriptis*, PL 15, Paris: Migne, 1887, Sp. 1968–1969.
- 29 Ganz konsequent ist vor diesem Hintergrund auch die Auslegung des Begriffs «Emmanuel» von Ambrosius zu verstehen, die für «Gott ist mit uns» steht, denn Gott war unter den Menschen, weil das Wort Fleisch, Mensch geworden ist. Vgl. dazu Ambrosius von Mailand, *De Incarnationis Dominicae sacramento*, PL 16, Paris: Migne, 1880, Sp. 868. Auf der Verkündigungsdarstellung der Lettnerstirn des Dominikanerkonvents in Bern findet sich das «Dominus Tecum» in Reflexion auf die Bezeichnung «Emmanuel» auf dem Rotulus von Gabriel, unter dessen Füßen nicht nur das Wappen des Stifters Antonius Archer liegt, sondern ebenso zwei Nelken in Rot und Weiss.
- 30 Beda Venerabilis, In Cantica Canticorum. Allegoria Expositio, Liber II, Caput II, VI. Ego flos campi, et lilium convallium, etc., PL 91, Paris: Migne, 1862, Sp. 1102: «Potest sane in eo quod ait, Ego flos campi, partus intemeratae Virginis intelligi. Potest sane in eo quod subdidit, Et lilium convallium [...]. Ipse etenim flos in horto, non ruris, sed campi apparuit, qui de intacta Virginis matris carne [...]; de quo dixit Isaïas, Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet (Isai. XI). Ipse lilium in convallibus germinavit [...]. Unde dicit et Psalmista, Et convalles abundabunt frumento (Psal. LXIV). Ipse enim frumentum, quia nos pane vitae reficit» (dt. Übersetzung durch die Verf.).
- 31 Vgl. dazu exemplarisch Hugo von St. Viktor, *Appendix ad Hugonis Opera Mystica. Sermones Centum*, Sermo 19, De uno quovis confessore, PL 177, Paris: Migne, 1879, Sp. 934–935, wo Blumen vor dem Hintergrund der Konzeption Tertullians nun mittels ihrer Eigenschaften symbolische Deutungen zugesprochen werden. Mit Bezug auf Christus heisst es dort: «Ecce sacerdos magnus [...]. De cujus magnitudine Scriptura adjungit dicens: Quasi [...] rosa, quasi lilium. [...] Rosa, propter suum ruborem, figurat martyrium. Martyrium aliud intus, aliud foris. Intus compassione, foris passione. Lilia, propter mirabilem sui candorem, castitatem carnis apte designant.»
- 32 Vgl. dazu auch die Predigt von Bonaventura zum Thema der Geburt Christi, die er nicht nur über das Hohelied 2, 1–2, entfaltet und in welcher Christus als die Blume der Menschen sowie die Lilie der Engel bezeichnet wird, sondern die zudem in der Kirche des Heiligen Nicetas dem französischen Volk vorgetragen wurde, Bonaventura (wie Anm. 14), Sermo VIII, Item, sermo fratris Bonaventurae in Nativitate Domini editus Lugduni coram populo, in ecclesia sancti Nicetii, S. 116.
- 33 Vgl. zu Exegesen der Rosenkranzes, die diese Wahrnehmungsformen im späten europäischen Mittelalter unter das Volk bringen, Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung*, Frankfurt am Main: Josef Knecht, 1972, S. 137.
- 34 Dabei bezieht sich der Gehalt jeder Aussage auf den jeweils anderen und steht demnach nicht für sich.
- 35 Vgl. zu derartigen Anordnungen im späten Mittelalter Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 20–28.
- 36 Vgl. dazu auch Thomas von Kempton, der in seinen Predigten zu regulären Novizen von der Konzeption Tertullians und der Modifikation von Ambrosius von Mailand, die für das ganze Mittelalter in

Bezug auf das Blumenverständnis verbindlich wurden, ausgeht. In den verschiedenen Blumenspezies erkennt er, auch gemäss ihren Farben, Meditations- und Visualisierungsmittel zur Veranschaulichung der Mysterien des Glaubens, sodass sich der Gläubige durch deren Betrachtung Tugenden vergegenwärtigen und erarbeiten konnte. Ferner sieht er in den Blumen auch Repräsentationen Christi auf Erden. <http://clt.brepolis.net/clt/text/text.asp>, Thomas von Kempen, *Sermones ad novicios regulares*, Vol. 6, Teil 3, Sermo 27, S. 263, Z. 5, wo es heisst: «Totiens namque flores aetherei splendoris in anima contemplativa ad Deum suspensa oriuntur crescunt et dulcescunt; quotiens ex memoria caelestis gloriae mens compungitur et accenditur: et ad praesentiam Christi et sanctorum suspirat et anhelat.»

- 37 Vgl. dazu Sarah Khan, «Ego sum flos campi» (wie Anm. 9), S. 41.
- 38 Vgl. zur Abwandlung des Textes des Hohelieds 2, 2, im Verlaufe der Ausbreitung des christlichen Kults vom frühen bis zum hohen Mittelalter Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1958.
- 39 Auch Gregor der Grosse legt im 6. Jahrhundert das Hohelied aus und bezieht das Kapitel 2, Vers 2, nun auf die Kirche bzw. Maria. Dazu Gregor der Grosse, *Expositio super Cantica Canticorum*, PL 79, Turnholt, Caput II, Ego flos campi, et lilium convallium, Sp. 494.
- 40 Vgl. dazu Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 20–28.
- 41 Vgl. zu den Substanzen Christi und ihrer Verhältnismässigkeit Hans Belting, *Das echte Bild* (wie Anm. 14), S. 90.
- 42 Vgl. zur zeichenhaft-repräsentativen Funktion von gemalten *Arma Christi* auf spätmittelalterlichen Bildmedien Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 13 und S. 29–32.
- 43 Lentès spricht auch von dem Bild als einem verhüllenden Mantel bzw. einer Membran, dazu Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 26–33.
- 44 Vgl. zu möglichen Erscheinungsformen Christi im Bild und ihrer vertikalen sowie horizontalen Positionierung ebd., S. 17–28.
- 45 Vgl. dazu Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen* (wie Anm. 33), S. 146–148, wo die Rose als Christussymbol ausgelegt wird und sowohl zum Beten des *Ave Maria* anleitet als auch die Metapher für den Körper der Erscheinung bildet, d.h. für die Wunden Christi, die

Wunden der Rose steht, die den Gläubigen nähren. Vgl. ferner Annegret Laabs, *Malerei und Plastik im Zisterzienserorden. Zum Bildgebrauch zwischen sakralem Zeremoniell und Stiftermemoria 1250–1430*, Ausstellungskatalog, Petersberg: Imhof, 2000, S. 95, die nicht nur für den Corpus-Christi-Schrein aus Doberan ausführt, dass in ihm Reliquien und das Sakrament ausgestellt wurden, sondern auch festhält, dass dem Schrein eine Tafel mit Handlungsanweisungen für die Gläubigen beigegeben war, auf der u.a. stand: «Und angebetet das unermessliche Liebesopfer des Dreieinen.»

- 46 In einem Gedicht, das Abt Hugo von Flavigny im 11. Jahrhundert in Lobpreisung Christi zur *Flos Jesse* verfasste, wird Christus nicht nur als Blume bezeichnet, die das Heil garantiert, mehr noch wird mit seiner Erscheinungsform als Blume qua Frucht die menschliche Sündentilgung in Verbindung gebracht, da es sein Fleisch und Blut ist, das verzehrt wird, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Handschrift Ms. Phill. 1814, fol. 10r, wo es heisst: «Floris peccatio reparatus: Sanguine potari veraquoque; carne cibari.» (Die Sündentilgung mittels der Blume: deren wahrhaftes Blut getrunken wird, deren Fleisch gegessen wird.)
- 47 Vgl. dazu Thomas Lentès, «Verum Corpus und Vera Imago» (wie Anm. 10), S. 17–20.
- 48 Bonaventura (wie Anm. 14), *Sermones de Tempore*, Sermo VIII, S. 116: «Ego flos campi et lilium convallium, Canticorum secundo. Christus natus de agro uteri virginalis, ut esset flos hominum et lilium Angelorum, in sua nativitate et per totam vitam apparuit in mundo et fuit sicut flos candidissimus puritate munditiae; Canticorum secundo: Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationes advenit etc. Vernantissimus formositate gratiae; Ecclesiastici quinquagesimo: Quasi flos rosarum in diebus vernis et quasi lilia, quae sunt in transitu aquae. –Splendidissimus claritate sapientiae; Isaia undecimo: Flos de radice eius ascendet, et requiescet super eum Spiritus Domini, spiritus sapientiae etc. Fragrantissimus suavitate vitae; Canticorum secundo: Vineae florentes dederunt odorem suum, anima scilicet et corpus Christi nati. Electissimus gratiositate innocentiae; quarti Esdrae quarto: Ex omnibus floribus orbis elegisti tibi lilium unum. Saluberrimus utilitate salvationis aeternae; Canticorum secundo: Fulcite me floribus etc., id est Christi nati fructibus salvificis» (dt. Übersetzung durch die Verf.).

Résumé

Les symboles floraux présents dans l'histoire de la peinture occidentale ont jusqu'à présent été interprétés d'après la théorie moderne des symboles. Or, cette théorie, comme les nombreuses études des motifs floraux, se basent sur une mystique mise en place au XIIe siècle, sans tenir compte de la genèse de l'iconographie florale. Cette dernière démontre que l'utilisation de motifs floraux est à mettre en rapport avec le désir de représenter le mystère de l'incarnation. Les représentations florales deviennent par la suite une partie essentielle du culte chrétien. Seule une étude approfondie de la théologie médiévale et du rôle joué par l'image à cette époque permet de comprendre le motif floral dans toute sa dimension théologique.