

Silvia Preis-Maier

Der Garten in der religiösen Bilderwelt des Mittelalters

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra der Philosophie

Studium Geschichte

Alpen-Adria Universität Klagenfurt

Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachter: Univ.-Prof. Mag. Dr. Johannes Grabmayer

Institut: Geschichte

Juni 2009

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

(Unterschrift)

(Ort, Datum)

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Einleitung		
1.	Vorwort	5
2.	Aufbau und Fragestellung	5
3.	Forschungsstand und Quellenlage	6
II.	Pflanzensymbolik	9
1.	Akanthus (<i>Acanthus spinosus</i>)	11
2.	Akelei (<i>Aquilegia vulgaris</i>)	13
3.	Erdbeere (<i>Fragaria vesca</i>)	15
4.	Iris/Schwertlilie (<i>Iris germanica/Iris florentina</i>)	16
5.	Lilie (<i>Lilium candidum</i>)	21
6.	Pfingstrose (<i>Paeonia officinalis</i>)	27
7.	Rose (<i>Rosea canina/R. gallica</i>)	29
8.	Weinstock (<i>Vitis vinifera L.</i>)	44
9.	Blumen und Früchte im christlichen und profanen Kontext	56
III.	Die illusionären Gärten	60
1.	Paradiesgarten	60
1.1	Die Paradiesflüsse	62
1.2	Der Lebensbrunnen	64
1.3	Lebensbaum und Baum der Erkenntnis – Bäume im Paradies	68
1.4	Paradiesdarstellungen von der Spätantike bis zum Mittelalter	71
2.	Die Gärten Jesu	78
2.1	Der Garten Getsemani	79
2.2	Der Garten der Auferstehung – <i>Noli me tangere</i>	83
3.	Der Hortus conclusus	89
3.1	Der verschlossene Garten der Madonna	91
3.2	Maria im Rosengarten	94

3.3	Maria auf der Loggia	95
3.4	Die Verkündigung im Garten	97
3.5	Die Jungfrau und das Einhorn	99
IV.	Zusammenfassung und Ausblick	105
V.	Anhang	107
1.	Bibliographie	107
2.	Verwendete Literatur bzw. Abbildungen aus dem Internet	121
3.	Abbildungsverzeichnis	125

Beiliegend eine CD-Rom mit Bildern zum II. und III. Kapitel

I. Einleitung

1. Vorwort

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Symbolik des Gartens und der Pflanzen des Mittelalters. Seit vielen Jahren ist die Beschäftigung mit meinem Garten unverzichtbarer Teil meines Lebens: die Möglichkeit zu kreativem Gestalten, mannigfaltige sinnliche Erfahrungen, lustvolles Arbeiten und Ernten sowie nachhaltige Nutzung natürlicher Ressourcen sind nur einige Aspekte meines Tuns. Auch auf meinen Reisen sind Gärten wichtige Ziele und immer wieder einen Umweg wert.

Zudem galt während der Jahre meines Studiums schon früh mein besonderes Interesse dem Mittelalter und hier in erster Linie seiner Mentalitäts-, Kultur- und Kunstgeschichte. Was lag nun näher, als diese beiden zentralen Interessensgebiete in meiner Diplomarbeit zu verbinden.

2. Aufbau und Fragestellung

Ausgangspunkt meiner Recherchen waren die Darstellungen von Pflanzen auf mittelalterlichen Bildern. Dabei stellte ich sehr rasch fest, dass die Kenntnis der spezifischen Symbolik der einzelnen Pflanzen wesentlich zum Verständnis der Bilder beiträgt. Pflanzensymbolik ist demnach Thema des ersten Teils dieser Arbeit. Der zweite Teil ist den illusionären Gärten gewidmet: während der Paradiesgarten des Alten Testaments als Archetyp für alle Gartenanlagen steht – als Sinnbild menschlicher Glückseligkeit –, fanden nach dem Neuen Testament die bedeutsamen Ereignisse im Leben Jesu in Gärten statt; der *Hortus conclusus* greift das Thema des ummauerten Gartens aus dem *Hohelied* auf und verwandelt ihn im 15. Jahrhundert zu einem Ort der Verehrung Marias.

In den beiden Kapiteln gehe ich unter anderem der Frage nach, ob die Darstellungen Rückschlüsse auf reale mittelalterliche Gärten zulassen. Um meine Ausführungen anschaulicher zu machen, ergänzt ein reichhaltiger Bildteil den Text.

3. Forschungsstand und Quellenlage

In den letzten Jahren wurde das Thema Garten immer populärer. Es erschien eine Fülle von Gartenliteratur, die sich neben praktischen Anleitungen auch mit der Geschichte der Gärten und der Gartenkunst von der Antike bis heute befasst.

Die Gärten des Mittelalters nehmen in diesen Werken immer nur einen verhältnismäßig kleinen Bereich ein. Dies liegt vor allem daran, dass es heute kaum noch Spuren mittelalterlicher Gartenanlagen gibt, denn der *Karlsgarten* in Aachen, *Queen Eleanor's Garden* in Winchester und der *Jardin médiéval* des Musée national du Moyen Âge in Paris sowie diverse Kräutergärten in Klosteranlagen sind nichts als stimmungsvolle Nachbildungen.

Auf Grund der Literatur, die von nützlichen Unterweisungen zum Gartenbau – Walahfrid Strabos' *Hortulus* – bis zu schwärmerischen Beschreibungen von Lustgärten – Albertus Magnus' *De vegetabilibus libri VII* – reicht, sind wir in der Lage, uns ein recht lebendiges Gartenbild zu rekonstruieren. Besonders ergiebig für die Forschung ist aber die Bildende Kunst. Sowohl auf Katakombenbildern und Mosaiken, in illuminierten Handschriften und auf Gemälden sowie in der plastischen Kunst finden sich Gartendarstellungen, wobei der Garten nur Kulisse für das eigentliche Bildthema ist.

Da sich die vorliegende Arbeit vor allem auf Bilder als Quellen stützt, war es notwendig, sich neben dem historischen Hintergrund und der Geschichte des mittelalterlichen Gartens auch mit der Kunstgeschichte und der Botanik zu befassen.

Abgesehen vom Klassiker der Gartenkunst, Marie Luise Gotheins zweibändigem Werk, welches 1914 erstmals erschien, beschäftigte sich auch der Experte auf dem Gebiet der Gartenkunst in Deutschland, Dieter Hennebo, mit der „Geschichte der Gärten“. Sein Buch „Gärten des Mittelalters“ wurde 1962 veröffentlicht, eine erweiterte Ausgabe erschien 1987.

Das englische Standardwerk „The Medieval Garden“ von Sylvia Landsberg wurde 1995 bei British Museum Press verlegt. Es enthält zwei Kapitel, in denen nachgebildete mittelalterliche Gärten vorgestellt werden sowie eine Anleitung zur Gestaltung eines Gartens nach mittelalterlichen Richtlinien.

Dieses Thema greifen die Landschaftsarchitekten Arnaud Maurières und Éric Ossart in ihrem Buch „Der Mittelalterliche Garten“ (2003) auf, in dem sie ihre Erfahrungen bei der Anlage eines Gartens im Musée national du Moyen Âge in Paris schildern und die ästhetischen Elemente, die typisch für diese mittelalterlichen Gärten waren, erklären.

Ebenfalls praxisbezogen sind die Bücher von Michel Cambornac und Régine Pernoud „Plantes et jardins du Moyen Âge“ (1998) sowie von Josy Mary-Dufaut „Le potager du Moyen Âge“ (2006).

Im Verlag Thorbecke erschien in den letzten Jahren eine Vielzahl von Büchern, die direkt oder indirekt den mittelalterlichen Garten zum Inhalt haben, wie das 2004 erschienene Buch von Marie-Thérèse Haudebourg „Gartenparadiese im Mittelalter“ sowie 2005 „Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus“ von Stephanie Hauschild.

Die vielen, meist mit prachtvollen Bildern ausgestatteten, oft großformatigen Bücher über die Geschichte der Gartenkunst widmen dem mittelalterlichen Garten nur wenig Raum – er taucht zwischen den römischen bzw. islamischen Gärten und den meist sehr ausführlich gestalteten Kapiteln über die Renaissancegärten nur kurz auf. Dabei wird nahezu immer auf den idealtypischen Klosterplan von St. Gallen verwiesen; weiters werden das „Paradiesgärtlein“ des oberrheinischen Meisters und einige illuminierte Handschriften, wie z. B. die Illustrationen des „Rosenromans“ oder flämische Stundenbücher, gezeigt. Eine Ausnahme sind die Bücher von Penelope Hobhouse „Plants in Garden History“ von 1997 und „The Story of Gardening“ von 2002 (deutschsprachige Ausgabe „Der Garten“ 2003). Hier wird der mittelalterliche Garten mit vielen Verweisen auf Literatur und Kunstgeschichte ausführlich behandelt.

Vor allem auf die Literatur bezieht sich Ursula Frühe in ihrer ausführlichen Arbeit „Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies“, berücksichtigt als Quelle aber auch die Bildende Kunst.

Die Aufsätze des Historikers Walter Janssen und des Botanikers Ulrich Willerding befassen sich mit der Gartenkultur und den Pflanzen des Mittelalters, während sich die Kunsthistorikerin Veronika Pirker-Aurenhammer und ihr Fachkollege Erich Steingraber mit der Bildenden Kunst zum Thema mittelalterlicher Garten auseinandersetzen.

Auffallend ist, dass seit einigen Jahren vermehrt Literatur über Pflanzensymbolik und Ikonographie erscheint. Beispiele dafür sind die Bücher von Marianne Beuchert „Symbolik der Pflanzen“ (Erstausgabe 1995), Marina Heilmeyer „The Language of Flowers“ (2001) und Clemens Zerling „Lexikon der Pflanzensymbolik“. Lucia Impelluso beschäftigt sich in ihren Büchern „Die Natur und ihre Symbole“ (2005) und „Gärten, Parks und Labyrinth“ (2006), welche in der Reihe „Bildlexikon der Kunst“ erschienen sind, mit der Symbolik von Pflanzen, Tieren und Gärten. Auf besonders universelle und äußerst vergnügliche Weise schreibt der Althistoriker Alexander Demandt über den Baum in der Kulturgeschichte. Die Biologin Esther Gallwitz beschreibt in ihren Büchern „Kleiner Kräutergarten“ (Erstausgabe 1992) und

„Ein wunderbarer Garten“ (1996) die meisten Pflanzen, die man auf mittelalterlichen Tafelbildern finden kann.

Das Handbuch von Frank Büttner und Andrea Gottdang „Einführung in die Ikonographie“ befasst sich mit allgemeinen Bildinhalten, während sich die 2001 erschienene „Christliche Ikonographie“ von Aloys Butzkamm ausschließlich mit der religiösen Deutung von Darstellungen beschäftigt.

Einen großen Anteil an der für diese Arbeit verwendeten Literatur nahmen die kunsthistorischen Bücher ein. Ein Sonderplatz gebührt hier der „Geschichte der Kunst“ (1997) von Ernst H. Gombrich. Dieses Buch, inzwischen in 16. Auflage erschienen, vermittelt dem Leser kunstgeschichtliche Zusammenhänge in klarer und anschaulicher Weise. Auch die Studienausgabe der „Belser Stilgeschichte“ mit ihren zahlreichen und gut beschriebenen Abbildungen ist hier zu nennen. In „Arte – Kunstgeschichte der Welt“, 1979 im Verlag Grammont in Lausanne erschienen, findet man seltene Abbildungen, wenn auch in zumeist schlechter Bildqualität. Das Buch von Liana Castelfranchi Vegas, welches die geschichtlichen und kulturellen Zusammenhänge der „Kunst des Mittelalters“ sehr gut aufzeigt, ist 1994 in Italien und 2002 in deutscher Ausgabe erschienen.

Verwendung fanden auch die detaillierten Führer des Kunsthistorischen Museums, des Louvre, des Prado, der Uffizien, der National Gallery und vieler anderer Museen. Weiters kunsthistorische Werke über die Romanik, Gotik und Frührenaissance sowie Ausstellungskataloge zu mittelalterlichen Themen.

Das Lexikon des Mittelalters, das Lexikon der Kunst und das Lexikon der Antike sind unverzichtbare Nachschlagwerke.

Die berühmten französischen Mediävisten George Duby und Jacques Le Goff äußern sich nicht explizit zum mittelalterlichen Garten, geben aber durch ihre teils kulturphilosophischen Betrachtungen wertvolle Anregungen zum Thema.

II. Pflanzensymbolik

„... pflücke Rosen im Streit, brich Lilien im glücklichen Frieden!“¹ Walahfrid Strabo (um 808 – 849) beendet seine Gartenpoesie mit dem Lob dieser beiden Blumen. Auch er geht, wie sein Vorbild Venantius Fortunatus (um 540 – nach 600), auf die Rose und die Lilie sowie auf deren Symbolgehalt in seinem Werk besonders ein.² Aber die Pflanzensymbolik beginnt nicht erst im 6. oder 9. Jahrhundert. Die Natur wurde schon viel früher sinnbildlich gedeutet, demzufolge ist es für den heutigen Betrachter fast unmöglich geworden, die Pflanzensymbolik in ihrer Komplexität und Reichhaltigkeit zu entschlüsseln.³

Die Menschen haben immer über die Pflanzen, ihr Wesen und ihre Wirkung nachgedacht. In deren Einfluss auf seelische und körperliche Vorgänge sahen sie ein Wirken göttlicher Kräfte. In den heißen Regionen von Ägypten und Mesopotamien kam den Gewächsen eine besondere symbolische Bedeutung zu. Schon hier wurden Pflanzen einzelnen Göttern zugeordnet. In der griechischen Mythologie entwickelte sich die Idee der Verwandlung von Menschen in Pflanzen, die dann später von Ovid in seinen *Metamorphosen* aufgegriffen wurde. Der Aufwand, der in der römischen Kaiserzeit mit Blumen getrieben wurde, war den frühen Christen suspekt. Alles, was an die heidnische Kultur erinnerte, musste abgelehnt werden – vorerst. Vielleicht wurde die christliche Natursymbolik durch den Islam und dessen prachtvolle Gärten in Südeuropa geweckt. Tatsächlich begann man sich um 800 wieder intensiver mit der Pflanzenwelt zu beschäftigen.⁴

Die christliche Religion konnte sich von Beginn an auf Stellen in der Bibel berufen, in der sich viele Metaphern und Allegorien aus der Flora finden. Es gab Pflanzen, die durch ihre apotropäische und heilende Wirkung als symbolkräftig galten, wobei hier heidnische und christliche Vorstellungen nicht zu trennen sind.

Die Pflanzensymbolik findet sich in der frühmittelalterlichen Kunst vor allem in den Kirchenbauten. Später kommt die Glasmalerei in den französischen, englischen und deutschen Kathedralen der Gotik dazu, aber auch in der Bauplastik trifft man hier auf sinnbildliche Pflanzendarstellungen.

¹ Zitiert aus: Walahfrid STRABO, *De cultura hortorum (Hortulus)*. Über den Gartenbau. Stuttgart 2002. 41.

² Ebd. 76 f.

³ Lucia IMPELLUSO, *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen*. Berlin 2005. 9.

⁴ Marina HEILMEYER, *The Language of Flowers. Symbols and Myths*. München/London/New York 2001. 7 ff.

In der Malerei sieht man die Symbolpflanzen vor allem bei Christus- und Marienbildern. Christologische Pflanzen sind neben andern der Weinstock, die Akelei, die Nelke und das blühende Kreuz, welches von Ranken umgeben aus einer Akanthusstaude wächst.⁵ Mariologische Symbole sind unter anderem die Rose, die Lilie, der Rosenstrauch, die Olive, die Zeder, die Zypresse und die Palme.⁶ Pflanzen erscheinen auch als Attribute von Heiligen und Märtyrern.⁷ Für die christliche Ikonographie war die genaue Kenntnis der umfangreichen Pflanzensymbolik unerlässlich, wobei die Bedeutung der Gewächse immer wieder variierte. Ab dem 12. Jahrhundert bildete sich eine kodifizierte Symbolik heraus, die sich sowohl aus dem Aussehen als auch aus der Wirkung von Pflanzen entwickelte. Eine wichtige Quelle war das enzyklopädische Werk *Liber floridus* des Kanonikus und Gelehrten Lambert de Saint-Omer (um 1060 – 1125).⁸

Durch den erwachenden Natursinn und die Kenntnis einer immer größer werdenden Anzahl von Pflanzen wird es modisch, soviel Symbolpflanzen wie möglich auf einmal darzustellen. Eine Anhäufung verschiedener Gewächse ist auf dem *Bildnis eines jungen Ritters* von Carpaccio zu finden, welche durch ihre allegorische Bedeutung das Geschick des unglücklichen, früh im Duell oder in der Schlacht gefallenen jungen Mannes erzählen.⁹ So birgt ein einfaches Stilleben unter Umständen eine außerordentlich reichhaltige Botschaft. Ein hübsches Beispiel ist das Tafelbild des *Paradiesgärtleins* von einem oberrheinischen Meister, auf dem fast alle Marienpflanzen zu finden sind.¹⁰

Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden Pflanzen immer mehr um ihrer selbst willen dargestellt. Eine Vielzahl von *Stundenbüchern* belegt das, wie z. B. das *Stundenbuch der*

⁵ Hiltgart L. KELLER, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 1996. 153.

⁶ Lexikon der Kunst (LdK). Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Band IV. Leipzig 2004. 558.

⁷ Marion GRAMS-THIEME, Pflanzendarstellung. In: Lexikon des Mittelalters (LdM). Band VI. München 2002. 2034 ff.

⁸ Gabriele UERSCHELN/Michaela KALUSOK, Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. Stuttgart 2003. 204; Christian HÜNEMÖRDER, Lambert von St-Omer. In: LdM V. 1626.

⁹ Ruggero RUGOLO, Venedig. Auf den Spuren von Bellini, Carpaccio, Tizian, Tintoretto, Veronese. Florenz 2003. 36; Vittore Carpaccio (1460/5 – 525/6) – *Bildnis eines jungen Ritters*, 1510, Tempera auf Leinwand, 218 x 152 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano. Abgebildet in: Francesco VALCANOVER, Carpaccio. Mailand 1998. 66.

¹⁰ Die Biologin Esther Gallwitz beschreibt in ihrem Buch „Kleiner Kräutergarten“ besonders detailliert alle Pflanzen, welche auf dem *Paradiesgärtlein* abgebildet sind. Oberrheinischer Meister (tätig um 1420) – *Paradiesgärtlein*, um 1420, Holz, 26,3 x 33,4 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. Abgebildet in: Maureen CAROLL-SPILLECKE ed., Der Garten von der Antike zum Mittelalter (= Kulturgeschichte der antiken Welt, Band 57). Mainz am Rhein 1998. 172 f.

Jungfrau, in welchem die „Blumentumrahmung“ einer Szene aus dem *Marienleben* scheinbar wahllos verschiedene Pflanzen präsentiert, die in Trompe-l'Œil-Technik gemalt sind.¹¹ Doch die Symbolwerte blieben fast immer erhalten.¹²

1. Akanthus – *Acanthus spinosus*¹³

Der Akanthus symbolisierte das Leid und die Gewissensqual des Menschen nach dem Sündenfall.

Botanische Beschreibung: Die Pflanze gehört zu der Familie der *Acanthaceae*, die fast zweitausend Arten umfasst. Sie wächst im Mittelmeerraum wild und kultiviert. Der bis zu 40 cm hohe Akanthus ist mit seinen dunkelgrünen, tief eingeschnittenen Blättern ausgesprochen dekorativ. Die weißen, oft purpurn geäderten, eher unscheinbaren Blüten sitzen vierreihig in langer Ähre geordnet, die bis 1,50 m hoch werden kann.¹⁴

Der Name der Pflanze kommt aus dem Griechischen und bedeutet Dorn, womit der lange Stängel mit den kleinen, dornigen Blättern, in denen die Blüten sitzen, beschrieben wurde. Die symbolische Bedeutung des Akanthus in der Antike bleibt umstritten, jedoch wird angenommen, dass die Pflanze wegen ihrer Üppigkeit und ihres ausdauernden Charakters für die Unsterblichkeit stand.¹⁵

Im Mittelalter hatte der Akanthus eine doppelte Symbolik. So standen seine fleischigen, gekräuselten, üppig wachsenden Blätter für die Sünden des Fleisches, seine kleinen Dornen symbolisierten das Streben nach äußeren Reichtümern und Sinneslust. Daneben war die Pflanze aber auch ein Sinnbild für die Wiedergeburt. Diese komplexe mittelalterliche

¹¹ Gerard Horenbout - *Stundenbuch der Jungfrau*, um 1500, Add. 35313, ff. 76v-77, British Library, London. Abgebildet in: [http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=flowers&startid=5365& width=4&height=2&idx=2](http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=flowers&startid=5365&width=4&height=2&idx=2) vom 2.2.2006.

¹² Dies wirkte sich noch in den Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts aus. Tatsächlich haben Pflanzen ihren Symbolwert zum Teil noch heute. LdK V. 560 f.

¹³ Leonhart Fuchs – Akanthus (*Acanthus spinosus*), University Library, Glasgow. Abgebildet in: http://special.lib.gla.ac.uk/images/exhibitions/month/L113/113_52.jpg vom 19.5.2009.

¹⁴ Ana Maria QUINONES, Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters. Würzburg 1998. 33 ff; Caroline RIVOLIER u. a., Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen. Stuttgart 1980. 44.

¹⁵ Der Bildhauer Kallimachos übernahm im 5. Jh. v. Chr. der Sage nach das Akanthusblatt als Motiv für seine Säulenkapitelle, nachdem er auf einem Mädchengrab in Korinth einen Akanthus gesehen hatte, dessen Blätter mit einem Fischerkorb verwoben waren. Penelope HOBHOUSE, *The Story of Gardening*. London 2002. 37. Das im klassischen Griechenland verwendete Ornament soll aber nicht durch Nachahmung des Naturvorbildes entstanden sein, sondern sich aus dem ägyptischen Palmetten-Ornament entwickelt haben. LdK I. 77 f.

Symbolik umfasste also einerseits die Schwachheit des Fleisches und gab andererseits eine Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele wieder.¹⁶

Wir finden den Akanthus¹⁷ bereits in der koptischen Kunst im Ägypten des 3. Jahrhunderts, von hier verbreitete er sich über den gesamten Vorderen Orient. Das Pflanzenmotiv spielte trotz seiner unterschiedlichen Symbolik bei den Griechen, Römern, Juden und Christen eine herausragende Rolle.

In der byzantinischen Kunst entdeckt man viele Exempel der Verwendung des Akanthusblattes, ein Beispiel sind die ravennatischen Kirchen des 6. Jahrhunderts. Im Neon-Baptisterium sieht man im Kuppelmosaik zwischen den zwölf Aposteln riesige, blühende Akanthuspflanzen und auf den Kapitellen und Wandfriesen von San Vitale, Sant'Apollinare in Classe und Sant'Apollinare Nuovo ist der Akanthus in Stein gemeißelt.¹⁸ Im frühen Mittelalter begegnen wir der nun stärker stilisierten Pflanze in romanischen Kirchen wie auf den Kapitellen des Kreuzgangs von Saint-Trophime in Arles¹⁹ oder in San Flaviano (11./12. Jahrhundert) in Montefiascone in Latium, wo zwischen den Akanthusblättern ausgesprochen schelmische Figuren herauschauen²⁰. Im Apsismosaik von San Clemente (um 1128) in Rom scheint das Kreuz aus einer üppigen Akanthusstaude herauszuwachsen. Diese Pflanze verzweigt sich nach beiden Seiten vielfach und in ihren spiralförmig eingerollten Ranken sind Heilige, Tiere, Pflanzen und verschiedene Symbole eingefügt.²¹

In der Gotik tauchen dann wieder öfter heimische Pflanzen wie Weinlaub und Efeu auf den Kapitellen und Reliefs auf. Erst in der Frührenaissance gewinnt das Akanthus-Ornament wieder an Bedeutung.²² Eine faszinierende Kombination von Akanthus-, Wein- und Efeuranken findet man auf den spätgotischen Reliefs des Doms von Orvieto. Hier schuf Lorenzo Maitani, ein Schüler Giovanni Pisanos, zwischen 1310 und 1330 vier große Bildfolgen mit Themen aus dem Alten und Neuen Testament. Die Szenen aus der Genesis

¹⁶ QUINONES, Pflanzensymbole. 33 ff.

¹⁷ Gemeint ist der wildwachsende Akanthus (*Acanthus spinosus*), der als der dornenreichste am besten geeignet schien, die christliche Symbolik auszudrücken; der kultivierte Akanthus (*Acanthus mollis*) wurde dabei in den Darstellungen völlig verdrängt.

¹⁸ Abgebildet in: Giuseppe BOVINI, Ravenna. Kunst und Geschichte. Ravenna 1991. 109, 27, 36, 45, 62 f., 103 f. – In den Kreuzgängen neben den Kirchen wachsen noch heute die Akanthen in großen Blattrossetten.

¹⁹ Der durch seinen plastischen Schmuck einzigartige Kreuzgang aus dem 12.-14. Jh. bietet neben seinen Blattkapitellen, die stark der Antike nachgebildet sind (die Vorbilder für die Kapitelle stehen nebenan im Baptisterium, wo originale römische Spolien verwendet wurden), auch meisterhafte figürliche Darstellungen. Hans FEGERS, Provence, Côte d'Azur, Dauphiné, Rhône-Tal (= Reclams Kunstführer. Frankreich, Band IV). Stuttgart 1975. 95 ff. Abgebildet in: Aldo BASTIÈ, Les Chemins de la Provence Romane. Rennes 2000. 20 f.

²⁰ Christoph HENNIG, Latium. Das Land um Rom mit Spaziergängen in der Ewigen Stadt. Köln 1997. 49.

²¹ Abgebildet in: Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band II. Mittelalter (IV). Stuttgart 2004. 165.

²² LdK I. 78.

werden von einer riesigen Efeustaupe unterteilt, die Prophezeiungen des Messias und die Geschichten aus dem Neuen Testament werden von Akanthusranken eingerahmt, und einzelne Darstellungen des Jüngsten Gerichts sind durch die Ausläufer eines mächtigen Weinstocks voneinander getrennt.²³

2. Akelei – *Aquilegia vulgaris*²⁴

Die Akelei war das Zeichen für den Sieg des Lebens über den Tod, somit eine Christus zugeordnete Pflanze, daneben ein Symbol der Demut, des Heiligen Geistes und der göttlichen Dreifaltigkeit, aber auch ein Sinnbild für Sexualkraft und Unbeständigkeit.

Botanische Beschreibung: Diese anspruchslose Staude gehört zur Familie der *Ranunculaceae*, ist in Europa beheimatet und mehrjährig. Sie wird, je nach Sorte, 10 bis 90 cm hoch, ihre Blätter sind graugrün und farnähnlich. Aus der Mitte der Blattrosette wachsen lange, verzweigte Stängel, an denen die gespornten, glockenförmigen Blüten sitzen, die aus je fünf kronblattartigen Kelchblättern und fünf Nektarblättern bestehen. Diese sind überwiegend blau gefärbt, gelegentlich reicht ihre Farbe von weiß über alle Rosatöne bis zu dunkelviolet.²⁵

Die Pflanze wurde erstmals bei Hildegard von Bingen (1098 – 1179) beschrieben und hieß bei ihr „aglaia“ oder „agleya“, sie ist aber schon ab dem 10. Jahrhundert belegt. Ihr Name ist nicht eindeutig zu klären, er kann sich auf das althochdeutsche Aglei beziehen, aber auch auf das lateinische *aquila*, der Adler, wie es Albertus Magnus interpretierte, da die fünf Sporne der Blüte wie Schnabel und Krallen des Adlers gekrümmt sind.²⁶ Die fünf Nektarblätter mit dem auffallenden Honigblatt erinnern an Tauben²⁷, das Symbol des Heiligen Geistes.

²³ Lorenzo Maitani (um 1255 – 1330) – *Drei Basreliefs*, 1310/30, Marmor, Westfassade, Dom von Orvieto. Abgebildet in: Marcello SOLINI, *Der Dom von Orvieto*. Narni/Terni 1979. 4 ff. – *Geschichten aus dem Neuen Testament (3. Basrelief)*, Detail, 1310/30, Marmor, Westfassade, Dom von Orvieto. Abgebildet in: GRAMMONT VERLAG ed., *Arte. Die Kunstgeschichte der Welt*. Band 5. Vorläufer der italienischen Renaissance. Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts, u. w. Kapitel. Lausanne 1979. 147.

²⁴ Albrecht Dürer – Akelei (*Aquilegia vulgaris*), Albertina, Wien. Abgebildet in: <http://pagesperso-orange.fr/bernard.langellier/renonculacees/ancole.jpg> vom 19.5.2009.

²⁵ Laura PERONI, *Blumen und ihre Sprache*. München 1985. 177; RIVOLIER, *Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen*. 45.

²⁶ Clemens ZERLING, *Lexikon der Pflanzensymbolik*. Baden/München 2007. 13.

²⁷ Der englische Name der Akelei ist *Columbine flower*, der italienische *Colombina*.

Die Akelei wurde als Heil- und Gartenpflanze ab dem 12. Jahrhundert in den Kloster- und Burggärten kultiviert. Man nutzte sie unter anderem als Aphrodisiakum und als Abwehrzauber. Die Blüten haben im Grundriss die Form eines Fünfecks, dadurch ergibt ihr Querschnitt ein Pentagramm, weshalb ihr eine antidämonische Wirkung nachgesagt wurde.²⁸

Ab 1430 erscheint die Akelei auf vielen Gemälden als Symbol der Erlösung und des Triumphes des Lebens über den Tod. Zum Zeichnen der kompliziert geformten Blüte konnte man sich der Technik des *Goldenen Schnittes* bedienen.²⁹

In der Buchmalerei, wo die Akelei bereits ab dem 14. Jahrhundert vorkommt, wurde die „gotische“ Pflanze in abstrahierter Weise dargestellt – ihre Symbolik, Zahlenmystik und Geometrie forderten dies heraus. Die oft abgebildeten sieben Akeleiblüten an einem Pflanzenstängel – wie z. B. beim *Portinari-Altar*³⁰ – stehen für die sieben Gaben des Heiligen Geistes: für Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Wissenschaft, Frömmigkeit und Furcht. Auch auf Bildern vom Sündenfall wächst sie als Zeichen der Erlösung zu Füßen Adams.³¹

Die Akelei wird auch mit der Kabbala-Formel *AGLA* in Zusammenhang gebracht, welche die Anfangsbuchstaben vom hebräischen *Atha Gibbor Leolam Adonai* bilden, dem Psalm 89, 53.³² Diese vier Buchstaben findet man beim Genter Altar von Jan van Eyck.³³ Auf den

²⁸ BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 15 ff.; Willem F. DAEMS/Günther BINDING, Akelei. In: LdM I. 250.; Esther GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Stadel. Frankfurt am Main/Leipzig 1996. 93 ff.

²⁹ ... und/oder der *Camera lucida*. Hier blickt man durch ein Guckloch direkt über die Kante eines Prismas, das an einem Stab befestigt ist. Es wird die optische Illusion erzeugt, das Bild, das man vor Augen hat, sei auf dem Zeichenpapier zu sehen. Dadurch kann das Objekt einfach abgezeichnet werden. Mit der *Camera lucida* wird also vor allem das Anfertigen von relativ naturgetreuen Bildern vereinfacht. Nach der These des britischen Künstlers David Hockney bedienen sich die Maler seit Beginn des 15. Jahrhunderts optischer Hilfsmittel wie Spiegel und Linsen. David HOCKNEY, Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt. München 2001. 12 ff., 28, 90 ff.

³⁰ Hugo van der Goes (um 1420 – 1482) – *Portinari-Altar*, Triptychon, um 1475, Öl auf Eiche, 253 x 586 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: Luciano BERTI, Die Uffizien. Alle ausgestellten Gemälde in 696 Abbildungen. Florenz 1977. 52 f. – Im Vordergrund der mittleren Tafel stehen in einer Majolika-Vase mit stilisierten Weinreben eine blaue und zwei weiße Iris neben einer roten Lilie. Daneben befindet sich ein Wasserglas mit einer Akelei und drei roten Nelken, auf dem Boden verstreut liegen dunkelviolette und weiße Veilchen. Hugo van der Goes malte diese Blumen auf eine so unnachahmliche Weise, dass die Szene dahinter, das Weihnachtswunder, vorerst im wahrsten Sinne des Wortes in den Hintergrund tritt. – Detailansicht in: Penelope HOBHOUSE, Plants in Garden History. An Illustrated History of Plants and Their Influence on Garden Styles – from Ancient Egypt to the Present Day. London 1997. 89; Vgl. Anna PAVORD, Wie die Pflanzen zu ihren Namen kamen. Eine Kulturgeschichte der Botanik. Berlin 2008. 180 ff.

³¹ Hugo van der Goes – *Sündenfall und Erlösung*, Diptychon, um 1470/75, Eichenholz, 32,3 x 21,9 cm (Tafel Sündenfall), Kunsthistorisches Museum, Wien. Abgebildet in: Kunsthistorisches Museum ed., Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Wien 1981. 181.

³² „*Benedictus dominus in aeternum, fiat, fiat*“. – „*Gepriesen sei der Herr in Ewigkeit. Amen, ja amen.*“ (Psalm 89,53).

³³ Jan van Eyck (um 1390 – 1441) – *Der Genter Altar*, Flügelklappaltar, 1432, Öl auf Holztafeln, jede Tafel 146,2 x 51,4 cm, St. Bavo, Gent. Abgebildet in: Ernst H. GOMBRICH, Die Geschichte der Kunst. Frankfurt am Main 1997. 236 ff.

Fußbodenfliesen bei den musizierenden Engeln wechselt sich der Begriff *AGLA* mit stilisierten Akeleiblüten, dem IHS-Symbol und dem Lamm mit der Fahne ab. Die Akelei kommt auch in der Krone Marias als Sinnbild der Reinheit und Unschuld vor. Im zentralen Bild des Altars, der *Anbetung des Gotteslammes*, der Schlusszene der Apokalypse des Johannes, steht die Akelei am Waldrand.³⁴

In Italien wurde die Blume nicht so fromm gedeutet. Leonardo da Vinci malte die Akelei neben Bacchus³⁵ und neben Leda mit ihren Kindern³⁶.

3. Erdbeere – *Fragaria vesca*³⁷

Die Erdbeere war das Symbol der Demut, Bescheidenheit und Rechtschaffenheit. Die Blüten verkörperten die Keuschheit, aber sie wurden auch zum Zeichen für Vergänglichkeit und Eitelkeit. Sie ist das Symbol für die Inkarnation Christi.

Botanische Beschreibung: Die Walderdbeere gehört zur Familie der Rosengewächse/*Rosaceae*. Sie ist eine niedrige mehrjährige Staude mit Ausläufern, grundständigen, langgestielten, dreizähligen gesägten Blättern, weißen Blüten und kleinen roten essbaren Scheinfrüchten³⁸. Sie ist in Europa und in den gemäßigten Zonen Asiens heimisch.³⁹

Das dreigeteilte Blatt wurde als himmlisches Zeichen verstanden und galt als Sinnbild der göttlichen Dreieinigkeit, die weiße Blüte symbolisierte Reinheit und Keuschheit, die rote Beere, die erste Frucht des Jahres, die weder Dornen, Schalen noch Kern hat, wurde zum Sinnbild der Rechtschaffenheit. Auch hier finden wir wieder das Spiel mit Symbolen. Die Erdbeeren konnten Anspielungen auf Wollust und Erotik sowie auf Fruchtbarkeit und

³⁴ Esther GALLWITZ, Ein wunderbarer Garten. Die Pflanzen des Genter Altars. Frankfurt am Main/Leipzig 1996. 57; HEILMEYER, Language of Flowers. 20; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 93 ff.

³⁵ Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – *Bacchus*, um 1511/1515, Öl auf Leinwand, 177,2 x 114,9 cm, Louvre, Paris. Abgebildet in: Jack WASSERMANN, Leonardo da Vinci. Köln 1977. 158.

³⁶ Diese Zeichnung ist nicht erhalten, eine Kopie wird in der Bibliothek von Schloss Windsor aufbewahrt. – BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 17.

³⁷ Conrad Gesner – Walderdbeere (*Fragaria vesca*), im Werk „Conradi Gesneri Historia Plantarum“. Abgebildet in: http://de.wikipedia.org/wiki/Conrad_Gesner vom 19.5.2009.

³⁸ Die Frucht der Erdbeere ist eine kleine Nuss, eine einsamige Schließfrucht, die aus dem Fruchtknoten hervorgegangen ist. Diese Nüsschen sitzen in großer Zahl auf der fleischigen, verdickten Blütenachse. GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 122 f.

³⁹ RIVOLIER, Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen. 279.

Überfluss sein, aber auch als Früchte der guten Tat, des Geistes sowie der spirituellen Liebe gedeutet werden.⁴⁰

Der Name der Erdbeere kann ebenfalls doppelt gedeutet werden. Nimmt man an, dass *fragrare*, duften, in dem Wort steckt und *vesca* mit *vesci*, sich nähren, in Beziehung steht, so würde es die „Pflanze mit den duftenden, essbaren Beeren“ bedeuten. Stellt man sich aber vor, dass sich *vesca* von *vescus*, zehrend, ableitet, so wäre es „die Beere, die nicht satt macht“.

In der Volksmedizin war die Erdbeere für Männer gesund, für Frauen schädlich. Fiel eine Erdbeere beim Pflücken auf den Boden, gehörte sie den armen Seelen – oder dem Teufel.⁴¹ Sie war die Seelennahrung verstorbener Kinder, folglich durfte eine Frau, der ein Kind gestorben war, vor dem Johannistag, dem 24. Juni, keine Erdbeeren essen, da Maria an diesem Tag mit den Kindern im Paradies zum Erdbeerpflücken ging.⁴²

Erdbeeren finden sich auf unzähligen Marienbildern des 15. Jahrhunderts, so auch bei Stephan Lochner, wo sich zu Füßen der *Madonna im Rosenhag* ein Erdbeer-Teppich ausbreitet.⁴³ Ebenso bei der *Madonna im Rosenhag* von Martin Schongauer, unter deren rotem Mantel eine kleine Erdbeerstaude wächst.⁴⁴ Auf Albrecht Dürers Zeichnung *Maria mit den vielen Tieren* sitzt die Jungfrau auf einer Rasenbank. Im Hintergrund des Andachtsbildes ist eine Weltlandschaft zu sehen, während im Vordergrund Pflanzen und Tiere wirklichkeitsnahe abgebildet werden, daneben wird aber nicht auf deren symbolische Bedeutung vergessen, das ergibt sich aus deren Platzierung im Bild. Der kleine Christus auf Marias Schoß ist im Begriff, einen Stängel mit Erdbeeren zu pflücken, ein Hinweis auf eine weitere Deutung der Erdbeeren: die in der Sonne reifende Frucht wurde als Symbol geistigen Wachstums gedeutet.⁴⁵

⁴⁰ HEILMEYER, *Language of Flowers*. 28.

⁴¹ Tatsächlich sitzt im *Paradiesgärtlein* ein kleiner schwarzer Teufel unter einer großen Erdbeerstaude, als ob er auf eine herabfallende Frucht warten würde.

⁴² GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 120 ff.

⁴³ Stephan Lochner (um 1400/10 – 1451) – *Madonna im Rosenhag*, um 1440, Öl auf Holz, 51 x 40 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Abgebildet in: GOMBRICH, *Kunstgeschichte*. 272 f. – Hier sieht man zu Füßen der Madonna einen Rasenteppich, gebildet aus Walderdbeerpflanzen.

⁴⁴ Martin Schongauer (um 1445/50 – 1491) – *Madonna im Rosenhag*, 1473, 200 x 115 cm, Münster St. Martin, Colmar. Abgebildet in: Christian HECK, *Die Madonna im Rosenhag*. Colmar 1990. 5.

⁴⁵ Albrecht Dürer (1471 – 1528) – *Maria mit den vielen Tieren*, 1503, Feder in Schwarzbraun, Aquarell, 31,9 x 24,1 cm, Albertina, Wien. Abgebildet in: Klaus Albrecht SCHRÖDER/Maria Luise STERNATH edd., *Albrecht Dürer*. Wien 2003. 278 ff.

Daneben findet man die Früchte auch auf zahlreichen weltlichen Bildern, beispielsweise auf dem Widmungsbild der gesammelten Werke von Christine de Pizan⁴⁶, in der Illumination des *Baums der Schlachten*⁴⁷ und auf der Tapiserie *Die Jagd auf das Einhorn*⁴⁸. Besonders oft tauchen Erdbeeren im *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch auf – und hier sicher nicht aus dekorativen Gründen wie in vielen Handschriften.⁴⁹ Auf der Mitteltafel des Triptychons werden, neben Himbeeren, Brombeeren und Kirschen, Erdbeeren dargestellt und könnten, in der Bildsprache Boschs, die Vergänglichkeit der sexuellen Freuden symbolisieren.⁵⁰

4. Iris (Schwertlilie) – *Iris germanica*, *Iris florentina*⁵¹

Die Iris war das Herrschafts- und Glaubenssymbol, stand aber auch für verschmähte Liebe. Wie kaum eine andere Pflanze hat sie über einen sehr langen Zeitraum eine bedeutende Rolle gespielt und dabei wurde ihre Symbolik kaum verändert. Sie ist das Attribut Christi und das Sinnbild seiner Erlösung.⁵²

Botanische Beschreibung: Die Pflanze gehört zur Familie der *Iridaceae*. Ihre Heimat ist Europa bis Westasien. Aus dem Rhizom erheben sich die schmalen schwertförmigen Blätter, der Blütenstängel wird bis zu einem Meter hoch und trägt mehrere Blüten. Diese bestehen aus sechs, in zwei Reihen angeordneten Blütenkronblättern, die drei äußeren so genannten „Hängeblätter“ tragen bei einigen Arten auffällige Bärte, die drei inneren „Domblätter“ stehen meist aufrecht. Ihre Farben gehen von weiß, gelb, rosa bis dunkelviolett.⁵³

⁴⁶ *Die Handschrift der Königin* (eine Sammlung von dreißig Werken, die die Autorin um 1410/11 für Königin Isabeau zusammengestellt und möglicherweise eigenhändig abgeschrieben hat), Harley MS 4431, fol. 1r, Britisches Museum, London. Abgebildet in: Sutherland LYALL, *Die Dame mit dem Einhorn*. London 2000. 24 f.

⁴⁷ Französische Illumination des Werks von Honoré Bouvet – *Der Baum der Schlachten*, um 1470, MS 346/1561, f.iiov, Musée Condé, Chantilly. Abgebildet in: Veronica SEKULES, *Medieval Art*. Oxford 2001. 166.

⁴⁸ Niederländische Tapiserie – *Das Einhorn in Gefangenschaft*, aus der Serie *Die Jagd auf das Einhorn*, 1495/1505, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: LYALL, *Dame mit Einhorn*. 56.

⁴⁹ Hieronymus Bosch (um 1450/55 – 1516) – *Der Garten der Lüste*, Triptychon, 1500/10, Öl auf Holz, 220 x 195 cm, Prado, Madrid. Abgebildet in: José Rogelio BUENDIA, *Begegnung mit dem Prado. Das Museum aus der Sicht der Stilrichtungen*. Madrid 1992. 104 ff.

⁵⁰ Celia FISHER, *Flowers & Fruit*. London 2002. 62 f.

⁵¹ Hans-Simon Holtzbecker – *Iris (Iris germanica)*, Gortorfer Codex. Abgebildet in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Gc27_iris_germanica.jpg vom 19.5.2009.

⁵² HEILMEYER, *Language of Flowers*. 34.; GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 216 ff.

⁵³ Harry GARMS, *Pflanzen und Tiere Europas*. Ein Bestimmungsbuch. München 1993¹². 193; PERONI, *Blumen*. 188.

Die Blume bekam im Altertum auf Grund ihrer Farbenpracht den Namen der Göttin des Regenbogens, Iris.⁵⁴ Sie wurde, bedingt durch den Wohlgeruch ihres Rhizoms, auch Veilchenwurzel genannt. Der Wurzelstock (vorzugsweise der *Iris florentina*) wurde getrocknet und zerrieben als Duftpulver verwendet.⁵⁵ Auch Albertus Magnus beschreibt neben der blauen *Iris germanica* und der gelben *Iris pseudoacorus* eine dritte unter dem Namen *Yreos* oder *Lilium coeleste* (Himmelslilie): „... eine Blüte, die aus Weißem, Zitronengelbem, Himmelsfarbenem und Purpurfarbenem zusammengesetzt ist und wegen ihrer Buntheit *Yreos* genannt wird.“⁵⁶ Er vergleicht ihre Wurzel mit dem Rhizom der blauen Lilie und erwähnt ihren guten Geruch. Hier könnte es sich auch, obwohl die Blütenbeschreibung nicht passt, um eine *Iris florentina* handeln.

Die Schwertlilie zählte neben Veilchen und Hyazinthen zu den beliebtesten Kranzblumen im antiken Athen. Diese Tradition setzte sich bis ins Mittelalter fort, denn Dante Alighieri (1265 – 1321) schmückt die vierundzwanzig Ältesten, die ihm im Fegefeuer das Paradies verheißen, mit Blumenkränzen aus Iris.⁵⁷ „Bedeckt von solchem Himmel, wie ich sage,/ Sind vierundzwanzig Greise dann in Reihe/ Zu zwein, bekränzt mit Lilien, hergekommen“ (Fegefeuer, 29. Gesang, 82).⁵⁸ Hier wird in der Übersetzung Iris mit Lilie verwechselt. *Fiordaliso*, wie die Blume in der Originalversion Dantes heißt, bedeutet eigentlich Kornblume, diese wird aber in der Heraldik der Lilie/Iris gleichgesetzt.⁵⁹

Die Schwertlilie lässt sich bis ins 3. Jahrtausend v. Chr. nachweisen. Im alten Ägypten war sie als Attribut des Gottes Horus das Symbol für Leben und Wiedergeburt.⁶⁰ Sie stand für die königliche Würde – nach seinem Sieg über die Syrer soll der Pharao Thutmosis III. bei seinem triumphalen Einzug eine Schwertlilie wie ein Zepter hochgehalten haben. Von da an

⁵⁴ Die Götterbotin Iris führte die Seelen verstorbener Frauen und Mädchen ins Jenseits (während Hermes die Seelen der Männer betreute). Deshalb werden diese Blumen bis zum heutigen Tag auf griechische und türkische Frauengräber gepflanzt. HEILMEYER, *Language of Flowers*. 34; BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*. 147.

⁵⁵ Duftpulver und Irisöl (welches in einem aufwendigen Verfahren aus den Rhizomen gewonnen wird) ist bis heute in Verwendung. Günther OHLOFF, *Irdische Düfte – himmlische Lust. Kulturgeschichte der Duftstoffe*. Frankfurt am Main/Leipzig 1996. 128.

⁵⁶ Zitiert aus: Stephanie HAUSCHILD, *Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus*. Ostfildern 2005. 100.

⁵⁷ HEILMEYER, *Language of Flowers*. 34.

⁵⁸ Dante ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 2000. 247.

⁵⁹ Nicola ZINGARELLI, *Vocabulario della lingua italiana*. Bologna 2004. 710, 785.

⁶⁰ Thutmosis III. (um 1479 – um 1425 v. Chr.) brachte von seinem Feldzug gegen die Syrer unter anderem die Iris mit nach Ägypten. Nahe dem *achmenu*, dem großen Festsaal des Thutmosis in der Tempelanlage von Karnak, liegt ein Nebenraum, der als *Botanischer Hof* bekannt wurde. Hier befinden sich Abbildungen von Tieren und Pflanzen, die der König von seinen Eroberungszügen mitgebracht hat. Man nimmt an, dass der Raum eine offene Decke hatte, dies wäre ein Hinweis darauf, dass hier auch lebende Pflanzen wuchsen. – *Botanischer Hof*, 1440 v. Chr., Teil des Festtempels, Karnak. Abgebildet in: Hans STRELOCKE, *Ägypten und Sinai. Geschichte, Kunst und Kultur im Niltal: Vom Reich der Pharaonen bis zur Gegenwart*. Köln 1982. 284; <http://www.toureygypt.net/featurestories/tuthmosis3.htm> vom 3.2.2006.

taucht das Zepter in Form einer Iris immer wieder auf,⁶¹ etwa bei den französischen Königen, in deren Grablege in Saint-Denis Philipp IV. (1268 – 1314), der Schöne, neben anderen Herrschern mit einem Lilienzepter⁶² dargestellt wird.⁶³ Demzufolge war die Iris nicht nur in der Antike, sondern auch im Mittelalter ein Emblem königlicher Würde.

Schon im Frühmittelalter wählte der Merowingerkönig Chlodwig I. (466 – 511) nach seiner Bekehrung zum Christentum die Iris als seine Symbolblume. Seit dieser Zeit diente sie fränkischen Königen als Sinnbild ihrer Königswürde.⁶⁴ In Speyer findet man auf den Grabkronen des deutschen Kaisers Heinrich IV. (1050 – 1106) und der Kaiserin Gisela, Gemahlin von Konrad II. (990 – 1039), stilisierte Irisblüten.⁶⁵ Auch „Marienkronen“ waren oft mit Schwertlilien geschmückt – Otto III. (980 – 1002) überließ seine Kinderkrone der *Goldenen Madonna* des Stiftes Essen.⁶⁶

Bedingt durch die Verordnung des *Capitulare de villis* musste die Iris (neben der Lilie und der Rose) in jedem der Krongüter des Reiches angepflanzt werden. Walahfrid Strabo nennt sie *gladiolus* und beschreibt in seinem „Hortulus“ ihre Schönheit „... *du lässt mir die Pracht deiner purpurnen Blüte sprießen ...*“⁶⁷, aber auch ihre Wirkung bei Krankheit. Bei Hildegard von Bingen wird sie zuerst als *gladiola* bezeichnet, später als *swertula*. In der deutschen Bezeichnung Schwertlilie wurden *lilium* und *gladius* endgültig vereint. Die Iris galt im 15. Jahrhundert als Apotropäum. Trug man eine Wurzel mit sich, war man dadurch zuverlässig vor Dämonen geschützt.⁶⁸

⁶¹ PHAIDON Verlag ed., Das Gartenbuch. Berlin 2005. 447; BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 145.

⁶² Man spricht nicht von einem „Iriszepter“. Die Iris wird immer wieder fälschlich Lilie genannt, ist aber nicht mit ihr zu verwechseln, da die eine aus der Familie der *Iridaceae*, die andere aus der Familie der *Liliaceae* kommt. Die Madonnenlilie, *Lilium candidum*, hat allerdings eine ähnliche symbolische Bedeutung.

⁶³ Detail des Sarkophags von Philipp IV. in Saint-Denis. Abgebildet in: Claude WENZLER, Die Könige von Frankreich. Rennes 1995. 23. – Eine besonders schöne, wenn auch nicht mittelalterliche Darstellung des Lilienzepters entdeckt man auf einem Bild von El Greco, eigentlich Domenikos Theotocopoulos (um 1541 – 1614) – *Ludwig der Heilige, König von Frankreich, mit einem Pagen*, 1592/95, Leinwand, 120 x 97 cm, Louvre, Paris. Abgebildet in: Lawrence GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1994. 281.

⁶⁴ QUINONES, Pflanzensymbole. 98; Jenny de GEX, A Medieval Flower Garden. London 1998. 41.

⁶⁵ *Grabkrone Heinrichs IV.*, angefertigt 1106 oder 1111, Kupferblech, vergoldet, 21 cm Durchmesser, 14,5 cm Höhe. *Grabkrone Giselas*, Kupfer, 23,7 – 24,4 cm Durchmesser, 8,5 cm Höhe. Historisches Museum der Pfalz, Speyer. Abgebildet in: <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kultur/museen/speyer/krone1.htm> vom 29.1.2006. – Diese Grabkronen fand man bei einer Untersuchung der salischen Gräber im August 1900.

⁶⁶ *Kinderkrone von Otto III.*, Ende 10. Jahrhundert, Reif aus Goldblech mit vier Lilien und reichem Perlen- und Edelsteinbesatz, Münsterschatz, Essen. Abgebildet in: Gérard du Ry van Beest HOLLE ed., Kunstgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erlangen 1989. 356.

⁶⁷ Zitiert aus: STRABO, Hortulus. 23.

⁶⁸ GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 216 ff; BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 145 ff.

Zur Symbolblume Christi wurde die Iris wegen ihrer frühen Blütezeit.⁶⁹ Damit leitet sie einen neuen biologischen Zyklus ein und wurde zum Symbol von Leben und Erneuerung – und dies seit der Zeit der Pharaonen. Im frühen Mittelalter galt die Iris noch als Emblem Christi und seiner Erlösung, im Hoch- und Spätmittelalter wurde sie immer mehr zum Symbol der Muttergottes. Ein frühes Beispiel dafür ist ein Elfenbeinrelief aus der Zeit um 1100, auf dem der Engel Gabriel, der Maria die Botschaft überbringt, auf einer *Iriswiese* steht.⁷⁰

Der griechische Dichter Anakreon (um 550 – 495 v. Chr.) bezeichnete die Blüten der Iris als Symbol des Schmerzes verschmähter Liebe. Diese Interpretation taucht in abgewandelter Form viele Jahrhunderte später in der christlichen Ikonographie wieder auf. So schreibt die heilige Brigitta von Schweden (1303 – 1373) in ihren Offenbarungen, Buch 3, Kap. 30: „*Liebet die Mutter der Barmherzigkeit! Sie gleicht der Blume der Schwertlilie, deren Blatt zwei scharfe Kanten hat und in einer feinen Spitze ausläuft ... Sie ist die Blume, die in Nazareth blüht, hoch über dem Libanon sich ausbreitet (Iris susiana) ... Wie das Blatt der Schwertlilie hat auch Maria sehr scharfe Schneiden, das ist der Schmerz des Herzens über das Leiden des Sohnes und die standhafte Abwehr gegen alle List und Gewalt des Teufels.*“⁷¹

Deshalb findet man bei manchen Madonnen- und Verkündigungsbildern neben der Lilie auch die Iris, die die göttliche Botschaft und die damit verbundenen Schmerzen symbolisieren soll.⁷²

Eines der Beispiele ist ein Tafelbild von Rogier van der Weyden, auf dem eine Vase mit Iris und Lilie vor Maria und den Heiligen steht. Darunter befindet sich eine Medici-Lilie, die Wappenblume der Stadt Florenz, also botanisch gesehen wieder eine Iris!⁷³ Auch Hans Memling malte zwei Madonnenbilder, auf denen jeweils blaue Schwertlilien und weiße Lilien in einer Vase zu sehen sind.⁷⁴

⁶⁹ *Iris reticulata* (Netziris) blüht auch in Mitteleuropa bereits im Februar.

⁷⁰ Verkündigung, um 1100, Elfenbein, 18,4 x 11,9 cm, Staatliche Museen, Berlin. Abgebildet in: PHAIDON Press ed., *Annunciation*. London 2000. 15.

⁷¹ Zitiert aus: BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*. 146.

⁷² GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 218; QUINONES, *Pflanzensymbole*. 98; HEILMEYER, *Language of Flowers*. 34.

⁷³ Rogier van der Weyden (1399/1400 – 1464) – *Maria mit Kind und vier Heiligen (Medici-Madonna)*, 1450/51, Öl auf Holz, 61,7 x 46,1 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt. Abgebildet in: Christoph WETZEL ed., *Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band III. Neuzeit (V)*. Stuttgart 2004. 153.

⁷⁴ Hans Memling (1440 – 1494) – *Thronende Jungfrau mit Kind und Engel*, um 1480, Öl auf Holz, 66 x 46,5 cm, und *Thronende Jungfrau mit Kind*, nach 1480, Öl auf Eichenholz, 81 x 55 cm, Staatliche Museen, Berlin. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/index.html> vom 5.2.2006. – Während sich auf dem ersten Tafelbild die Blumen in einer Messing- oder Kupfervase befinden, stehen sie auf dem zweiten Bild in einem Steingutkrug mit dem Christusmonogram IHS. Derselbe Krug, in dem neben Iris und Lilie auch eine Akelei zu erkennen ist, befindet sich auf einem der seltenen Stillleben dieser Kunstepoche. Es dürfte Teil eines Triptychons gewesen sein. – Hans Memling – *Blumenstillleben*, um 1485, Öl auf Holz, 29 x 22,5, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Abgebildet in:

Wir finden die blaue Iris auf Marienbildern, aber nicht nur in Vasen. Auf der linken Tafel eines spätgotischen Flügelaltars aus Banská Štiavnica, der die „Heimsuchung“ darstellt, finden sich im Vordergrund des Bildes äußerst naturalistisch gemalte Marienpflanzen. Neben einem Pfingstrosenstrauch und einer großen Erdbeerpflanze wächst eine dunkelblaue Schwertlilie.⁷⁵ Auch auf einem Bild der Dürer-Schule, welches überaus bezeichnend *Die Madonna mit der Iris* genannt wird, kommen die verschiedenen Symbolpflanzen der Gottesmutter vor, darunter eine prächtige weißblaue Schwertlilie.⁷⁶

Wie genau die Naturbeobachtung im ausgehenden 15. Jahrhundert bzw. beginnenden 16. Jahrhundert war, zeigt das Beispiel einer gelben Sumpffiris im „Jordan“, dem für sie exakt passenden Lebensraum, auf einem Bild von Gerard David.⁷⁷

Die Iris findet sich auch in unzähligen Handschriften, so auf einer weniger bekannten flämischen Illustration des „Rosenromans“, die um 1490 entstand, in dem die Iris nicht in einem Garten wächst, sondern auf dem Blumenornament zu sehen ist, welches das Zentralbild und den Text umgibt.⁷⁸

5. Lilie – *Lilium candidum*⁷⁹

Die weiße Lilie ist das Sinnbild für die Reinheit des Herzens, sie verkörpert Jungfräulichkeit, Keuschheit und Unschuld, aber auch Frieden und Königswürde.⁸⁰

Botanische Beschreibung: Die weiße Lilie gehört zur Familie der *Liliaceae* und stammt ursprünglich aus Kleinasien. Sie ist eine mehrjährige aufrecht wachsende und anspruchslose Zwiebelpflanze, die eine Höhe bis zu 1,8 m

<http://www.museothyssen.org/ingles/museovirtual/framesuperior/asp/frame2.asp?destino=catalogo> vom 5.2.2006.

⁷⁵ Anonymer Künstler – *Heimsuchung*, um 1506, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. Abgebildet in: Camillo SEMENZATO, *Glanz der Renaissance. Europäische Kunst vor 500 Jahren*. München 1992. 192.

⁷⁶ Dürer-Schule – *Die Jungfrau mit der Iris*, um 1500/10, Öl auf Lindenholz, 149,2 x 117,2 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: FISHER, *Flowers and Fruit*. 41.

⁷⁷ Gerard David (um 1460 – 1523) – *Taufe Christi*, Triptychon, Detail, 1502, Musée du Commune, Brügge. Abgebildet in: Margaret ASTON, *Die Renaissance. Kunst, Kultur und Geschichte*. Düsseldorf 2003. 134. – Die gelbe Sumpfschwertlilie (*Iris pseudácorus*), in sumpfigen und langsam fließenden Gewässern vorkommend, die hinter Christus direkt im Wasser steht, ist wirklichkeitsgetreu wiedergegeben.

⁷⁸ Meister der Andachtsbücher – *Roman de la Rose, Tanz im Garten*, 1490/1500, Harley MS 4425, f.14. British Library, London. Abgebildet in: <http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=roman+de+la+rose&startid=1685&width=4&height=2&idx=2> vom 6.2.2006.

⁷⁹ Madonnenlilie (*Lilium candidum*), um 1370, MS Masson 116, fol. 206, Bibliothèque de l'École des Beaux Arts, Paris. Abgebildet in: PAVORD, *Wie die Pflanzen zu ihren Namen kamen*. 2008. 154.

⁸⁰ LdK IV. 337 f.; HEILMEYER, *Language of Flowers*. 50; GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 160 ff.

erreichen kann. Die unscheinbaren Blätter sind spiralg angeordnet und leicht nach unten gebogen, darüber entfaltet sich im Früh- bis Hochsommer eine mit 5 bis 20 stark duftenden trichterförmigen schneeweißen Blüten besetzte Rispe.⁸¹

Die Lilie ist eine der wenigen Blumen, die allein durch ihre Schönheit zur Symbolpflanze wurde. Ihre Kultivierung begann bereits in prähistorischer Zeit, in der Antike war sie eine weit verbreitete Gartenblume, die in vielen unterschiedlichen Sorten vorkam. Im Mittelalter wird stets nur von der weißen Lilie gesprochen, erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts taucht die rote Lilie (*Lilium bulbiferum*)⁸² auf.

Die Lilie als Symbolpflanze lässt sich bis ins Alte Reich Ägyptens zurückverfolgen, das belegen Funde aus Assuan.⁸³ Wir finden sie auf Wandfresken und Keramik aus minoischer Zeit⁸⁴ sowie auf einem Relief aus dem Palast des assyrischen Herrschers Assurbanipal.⁸⁵ Sie blühte auch in den persischen Gärten, und da vor allem in Susa, der *Stadt der Lilien*.⁸⁶

Bei den Griechen war sie die Blume der Hera, in Rom nannte man sie *Rosa Junonis*. Einer griechischen Legende nach soll sie aus der Milch der Hera entstanden sein, die im Schlaf den Herakles säugte. Da dieser bereits als Kind so stürmisch war, fuhr ein Milchstrahl gegen den Himmel, wo wir ihn noch heute als Milchstraße sehen können, ein Tropfen fiel zur Erde, und daraus entstand die Lilie. „*Ihr Weiß gleicht glänzendem Schnee, der süße Duft ihrer Blüte gleicht dem der Wälder von Saba. Nicht übertrifft der Parische Marmor an Weiße unsere Lilien, nicht übertrifft sie die Narde an Duft.*“⁸⁷ Es war kein antiker Dichter, der diese Pflanze so euphorisch beschrieb, sondern der Abt Walahfrid Strabo.

⁸¹ PERONI, Blumen und ihre Sprache. 189.

⁸² HOBHOUSE, Plants in Garden History. 89. Vgl. *Portinari-Altar*.

⁸³ Hier fand man einen Steinsarkophag und einen Thron, beide aus der Zeit von 2500 v. Chr., auf deren Seiten in Flachreliefs *Lilium candidum* dargestellt ist. BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 184.

⁸⁴ *Lilienfresko aus einer Villa in Amnisos*, um 1600 v. Chr., Höhe etwa 180 cm. Abgebildet in: CAROLL-SPILLECKE, Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. 81. – Auf diesem minoischen Fresko ist eine Felsenlandschaft mit leuchtend roten Lilien, um die Schwalbenpärchen fliegen, abgebildet. Hier handelt es sich nicht um *Lilium candidum*, sondern wahrscheinlich um *Lilium chalconicum*. HOBHOUSE, Plants in Garden History. 21. *Frühling*, 1500 v. Chr., Wandmalerei von Thera, Nationalmuseum Athen. Abgebildet in: Manolis ANDRONICOS u. a., Die Museen Griechenlands. Köln/Athen 1976. 51. *Krater mit aufgesetzten plastischen Lilienblüten*, um 1800 v. Chr., Höhe 45,5 cm, Palast von Knossos, Museum von Heraklion. Abgebildet in: Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band I. Altertum (I). Stuttgart 2004. 410.

⁸⁵ Das Relief zeigt zwei Löwen in einem Garten, in dem neben einer Zypresse, in die ein Weinstock rankt, zwei hohe Lilien zu erkennen sind. – *Löwen im Garten*, 645 v. Chr., Alabaster, 98 x 178 cm, urspr. Ninive, British Museum, London. Abgebildet in: Julian READE, Assyrian Sculpture. London 2004. 72.

⁸⁶ Susa, der Name der alten persischen Hauptstadt, heißt *Lilienstadt*, da rings um sie Lilien wuchsen und sich hier das antike Zentrum der Lilienkulturen befand. Hier wurde das susische Salböl aus Lilienblüten unter Zugabe von Myrrhe und Kardamom-Nüssen hergestellt. GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 160; OHLOFF, Kulturgeschichte der Duftstoffe. 31f.

⁸⁷ Zitiert aus: Strabo, Hortulus. 25.

Kein Wunder also, dass Aphrodite neidisch auf die Lilien wurde, wohl auch wegen deren demonstrativer Reinheit und Unnahbarkeit. Deshalb setzte sie ihnen einen Stempel in Form eines Eselsphallus ein. Tatsächlich haben die Lilienblüten einen langen, aus dem Zentrum herausragenden Stempel. Bei mittelalterlichen Darstellungen fällt auf, dass die Lilien fast immer ohne diesen dargestellt werden.⁸⁸

Die Kirchenväter sahen den symbolischen Ursprung dieser Blume im Hohelied Salomons, wo zu lesen ist: „*Ich bin eine Blume auf den Wiesen des Scharon, eine Lilie der Täler. Eine Lilie unter Disteln ist meine Freundin unter den Mädchen.*“ (Hohelied 2,1).

Nach einer mystischen Interpretation aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stellt das im Vers genannte Tal die Welt dar, und die Lilie soll Christus sein. So schreibt der heilige Eucherius (um 380 – 449): „*Christus ist um der Herrlichkeit seiner Auferstehung willen eine Lilie, außen weiß wegen der Gnade seines Körpers, innen golden wegen des Glanzes seiner Seele. Vor der Passion erschien die Lilie geschlossen. In der Passion wurde sie gekrönt von Ehre und Ruhm. Nach der Passion zeigt sich uns die wahre Lilie der Menschheit in all ihrem Glanz göttlicher Klarheit, die er vom Vater vor der Erschaffung der Welt erhalten hatte.*“⁸⁹

Das „Problem“ mit der Lilie als Symbolpflanze beginnt im 5. Jahrhundert.⁹⁰ In den meisten Fällen, wenn von ihr die Rede ist, wird botanisch gesehen die Iris gemeint. Auch wenn man die Blüte der Lilie stark stilisiert (wie z. B. in der *fleur-de-lys*), ähnelt sie der *Lilium candidum* nur entfernt, da nur drei Blütenblätter dargestellt werden, die an der unteren Hälfte zusammengefügt sind, so dass das mittlere Blatt gerade steht und die äußeren Blütenblätter im Bogen nach unten herabfallen. Die unteren Enden der Blütenblätter wiederholen diesen Aufbau spiegelverkehrt und verkleinert.⁹¹ Folglich kann man ihre stilisierte Form sowohl von der Gattung *Lilium* wie von der Gattung *Iris* ableiten.

Bei der als Lilie bezeichneten Blume im Wappen von Florenz handelt es sich in Wirklichkeit um eine *Iris florentina*, welche oft in der Umgebung der Stadt zu finden ist. Um eine weitere Verwechslung dürfte es sich bei der Lilie Frankreichs handeln. Der Sage nach siegte Ludwig VII. (1120 – 1180) bei einer Schlacht auf sumpfigem Gelände, welches voller gelber Iris (*Iris pseudácorus*) stand, und träumte in der folgenden Nacht davon, diese Blume zu seinem

⁸⁸ BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 183 ff.; HEILMEYER, Language of Flowers. 50; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 160; LdK IV. 337 f.

⁸⁹ Zitiert aus: QUINONES, Pflanzensymbole. 98.

⁹⁰ Vgl. Kapitel II/4. Iris.

⁹¹ Václav FILIP, Lilie, Heraldik. In: LdM V. 1984.

Wappen zu machen. Diese wurde in Anspielung auf den König *fleur-de-Louis* genannt, daraus wurde, schnell gesprochen, die *fleur-de-lys*, die Lilienblume.⁹² Eine Bestätigung für diese botanische Verwechslung könnte eine Miniatur von Jean Fouquet sein, die den *Gerichtshof in Vendôme* darstellt. Der Saal, in dem das Gericht zusammentritt, ist mit blauem Tuch ausgeschlagen, in welches die goldene *fleur-de-lys* eingewebt ist. In einer Schmuckleiste, die die Szene einrahmt, sind Iris und Rosen – nicht jedoch Lilien – zu sehen.⁹³

Die Lilie wird im *Capitulare de villis* erwähnt. Hildegard von Bingen nennt die Pflanze *lylim*. Sie gehört seit dem frühen Mittelalter zu den häufig anzutreffenden Zierpflanzen; und sie bleibt unverändert in den Klostergärten, Palastgärten und Bauerngärten – bis heute, im Gegensatz zur Rose, die es inzwischen in Tausenden von Züchtungen gibt.⁹⁴

Viele Dichter des Mittelalters schrieben über die Lilie. Im *Liber Floridus* des Lambert von Saint-Omer wird sie vornehmlich wegen ihrer symbolischen Aspekte erwähnt, obwohl sie sich durch ihre genaue Wiedergabe vom Sinnbild löst und ein Abbild wird. Die seitliche Beschriftung betont jedoch wieder den spirituellen Zusammenhang, in dem das Pflanzenbild steht, so sind daneben unter anderem die sieben Tugenden und die *Sieben freien Künste* angeführt.⁹⁵

In der christlichen Symbolik steht sie für Christus, die Schönheit des Himmels, die Tugend, aber auch für den Tod, denn sie sprießt aus Gräbern von Liebenden und unschuldig Hingerichteten.

Seit dem Investiturstreit wird sie als Zeichen der Gnade Gottes, im Unterschied zum Schwert als Zeichen des Zorns, in Kopfhöhe des Erlösers dargestellt,⁹⁶ so auch beim *Schmerzensmann* von Petrus Christus, wo Engel mit Lilienzweig und Schwert rechts und links hinter Jesus stehen⁹⁷, und bei Memlings *Jüngstem Gericht*⁹⁸. Im „Buch der Natur“ von Konrad von

⁹² Ebd.; GEX, *Medieval Flower Garden*. 41; PERONI, *Blumen und ihre Sprache*. 92.

⁹³ Jean Fouquet (um 1420 – 1477/1481) – *Gerichtshof in Vendôme*. Miniatur aus dem Münchener Boccaccio, Bayrische Staatsbibliothek, München. Abgebildet in: HOLLE, *Kunstgeschichte*. 471.

⁹⁴ Peter DILG, *Lilie*. LdM V. 1983 f; GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 160 ff.

⁹⁵ Lambert von Saint-Omer (11./12. Jh.) – *Lilie*, um 1120, MS. 92, fol. 230 v., Bibliothèque de l'Université, Gent. Abgebildet in: Belser *Stilgeschichte II (IV)*. 46.

⁹⁶ LdK IV. 338.

⁹⁷ Petrus Christus (1444 – 1472/3) – *Schmerzensmann*, 1444/46, Öl auf Holz, 11,5 x 8,5 cm, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham. Abgebildet in: Sandra FORTY, *Meisterwerke der Malerei*. 400 große Künstler und ihre Bilder. Augsburg 1999. 56.

⁹⁸ Hans Memling - *Jüngstes Gericht*, um 1471, Öl auf Holz, Mitteltafel 223 x 160,5 cm, Nationalmuseum, Danzig. Abgebildet in: Christiane STUKENBROCK/Barbara TÖPPER, *1000 Meisterwerke der europäischen Malerei von 1300 bis 1850*. 620.

Megenberg (1309 – 1374) ist die Lilie imstande, Schlangen, und somit das Böse, zu vertreiben.⁹⁹

Die Lilie steht auch als Attribut für zahlreiche christliche Heilige. Sie werden mit einem Lilienstängel in der Hand dargestellt, der deren makellos gelebtes Leben symbolisiert. Dies sind neben anderen Antonius von Padua, der portugiesische Adelige aus dem 12./13. Jahrhundert, Katharina von Siena, die italienische Mystikerin aus dem 14. Jahrhundert, Emerich, der Sohn des heiligen Stephan von Ungarn, Euphemia, die römische Märtyrerin, Franz Xaver, der aus Spanien stammte und zu einem der am meisten verehrten Heiligen des Jesuitenordens wurde, und Stanislaus Kostka, auch ein Jesuit, aber aus Polen kommend.¹⁰⁰ Aus dem Grab des Vitalis, um 700 als Bischof in Salzburg tätig, soll der Legende nach eine Lilie erblüht sein.¹⁰¹ Möglicherweise steht die Lilie in frühen Darstellungen auch für die Apostel.¹⁰²

Doch vorwiegend findet man die Lilie auf Abbildungen der Jungfrau, deren Attribut sie seit dem 8. Jahrhundert ist. Ob sie durch die Ablehnung der Lilie im Aphroditekult so problemlos zum Symbol der Keuschheit Marias wurde oder durch das Vorbild der tugendhaften Susanna (Daniel 13,1-64),¹⁰³ ist nicht mehr zu ergründen.

Ab dem 13. Jahrhundert erscheint Gabriel mit einem Lilienzepter auf einem Kirchenfenster¹⁰⁴, aber erst mit Ende des 13. Jahrhunderts kommt die Pflanze direkt ins Bild, wie auf dem Mosaik der Santa Maria in Trastevere¹⁰⁵. In vielen *Verkündigungen* des 14. und 15. Jahrhunderts stehen die Lilien in einer Vase, Maria wird symbolisch als Gefäß gesehen, in dem Christus erblüht. Ein frühes Beispiel ist die *Verkündigung* von Duccio. Hier sind die

⁹⁹ Werner TELESKO, *Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter.* München/London/New York 2001. 40.

¹⁰⁰ Hiltgart L. KELLER, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst.* Stuttgart 1996. 53 f., 354, 200, 214 ff., 236 f., 528.

¹⁰¹ Ebd. 568.

¹⁰² In der Apsis von Sant'Apollinare in Classe sehen wir ein grünes, blühendes Tal, in dem Blumen, Sträucher und Bäume wachsen. Zwischen den zwölf weißen Lämmern – „*Ich sende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe.*“ (Luk. 10,3; Matth. 10,16.) – stehen riesige Lilienstauden, hier wohl als Symbol für die zwölf Apostel. Aloys BUTZKAMM, *Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst.* Paderborn 2001. 166 ff. – *Der hl. Apollinaris mit den zwölf Lämmern*, Mitte 6. Jahrhundert, Apsismosaik, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna. Abgebildet in: BOVINI, Ravenna. 96 ff.

¹⁰³ Der hebräische Name Susanna – Shushan, der oft mit Rose übersetzt wurde, bedeutet Lilie.

¹⁰⁴ *Verkündigung*, Mitte 12. Jahrhundert, mittleres Glasfenster der Westfassade, Notre Dame, Chartres. Abgebildet in: PHAIDON, *Annunciation.* 25.

¹⁰⁵ Pietro Cavallini (um 1240/50 – 1330) – *Verkündigung*, um 1291, Mosaik, Santa Maria in Trastevere, Rom. Abgebildet in: PHAIDON, *Annunciation.* 31.

weißen Blumen, die zwischen Maria und dem Engel in einem Topf stehen, noch kaum als Lilien zu erkennen.¹⁰⁶

Zwanzig Jahre später malt Simone Martini dasselbe Motiv. Auch dieses wunderschöne gotische Tafelbild, noch stark an den byzantinischen Stil erinnernd, war für den Dom von Siena bestimmt. Die Darstellung der Pflanzen, ein Ölweig, den Gabriel in der linken Hand hält, und eine Vase mit Lilien sind zwar sofort zu erkennen, aber nicht naturalistisch gemalt.¹⁰⁷

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts werden die Lilienabbildungen immer genauer. Ein gutes Beispiel ist der linke Flügel des Altars von Melchior Broederlam, der die Pflanze so realistisch darstellte, dass sogar die verpönten Stempel zu sehen sind.¹⁰⁸ Daneben gibt es noch eine exakte Darstellung der Lilie von Martin Schongauer, allerdings achtzig Jahre später.¹⁰⁹ Es scheint, als ob die Maler nördlich der Alpen um genauere botanische Wiedergabe bemüht waren als ihre Kollegen in Italien.

Aber auch hier werden mit Beginn des 15. Jahrhunderts die Bilder immer naturalistischer, von Fra Filippo Lippi wundervollen „Verkündigungen“¹¹⁰ über Sandro Botticelli¹¹¹, Andrea della Robbia¹¹² bis Leonardo da Vinci¹¹³.

Auffällig ist, dass auf den Sieneser *Verkündigungen* der Engel entweder mit einem Palmen- oder einem Olivenzweig dargestellt wird, aber selten mit einer Lilie. Der Beweggrund könnte

¹⁰⁶ Dieser Teil der Predella gehörte zu einem großen doppelseitigen Retabel, welches für den Hochaltar des Doms von Siena gemalt wurde. – Duccio di Buoninsegna (tätig 1278 – 1318/19) – *Verkündigung*, 1301, Eitempera auf Pappelholz, 43 x 44 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: Erika LANGMUIR, *The National Gallery Museumsführer*. London 1999. 42 f.

¹⁰⁷ Simone Martini (um 1284 – 1344) – *Verkündigung*, 1333, Tempera auf Holz, 184 x 210 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: GOMBRICH, *Die Geschichte der Kunst*. 212 f.

¹⁰⁸ Von dem Niederländer, der Hofmaler des Herzogs von Burgund, Philipp dem Kühnen, war, sind nur zwei Altarstücke erhalten. – Melchior Broederlam (aktiv 1381 – 1409) – *Verkündigung und Visitation*, um 1393/99, Eitempera auf Holz, 167 x 125 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon. Abgebildet in: STUKENBROCK/TÖPPER, *Meisterwerke*. 129.

¹⁰⁹ Martin Schongauer (um 1445/50 – 1491) – *Verkündigung*, 1465/70, Eitempera und Öl auf Holz, Musée d’Unterlinden, Colmar. Abgebildet in: Sylvie LECOQ-RAMOND/Pantxika DE PAEPE, *Das Unterlinden-Museum zu Colmar*. Paris 2003. 47.

¹¹⁰ Eine der schönsten, die sich heute in London befindet, hing früher in einem Medici-Palast in Florenz. Der Erzengel Gabriel hält eine Lilie in Händen, und auch in der Bildmitte befindet sich eine weitere Pflanze in einer Steinurne. – Fra Filippo Lippi (um 1406 – 1469) – *Verkündigung*, um 1448/50, Eitempera auf Holz, 68 x 152 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, *National Gallery*. 58.

¹¹¹ Sandro Botticelli (1445 – 1510) – *Verkündigung von Cestello*, um 1489/90, Tempera auf Holz, 150 x 156 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: Gabriele BARTZ/Eberhard KÖNIG, *Uffizien. Kunst & Architektur*. Köln 2001. 153.

¹¹² Andrea della Robbia (1435 – 1525) – *Verkündigung*, um 1475, glasierte Terracotta, Höhe 165 cm, Chiesa Maggiore, La Verna. Abgebildet in: PHAIDON, *Annunciation*. 105.

¹¹³ Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – *Verkündigung*, 1470/73, Öl und Tempera auf Holz, 98 x 217 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: WASSERMANN, *Leonardo da Vinci*. 70 ff.

sein, dass die Lilie als heraldisches Zeichen für die Stadt Florenz stand, die große „Rivalin“ von Siena.¹¹⁴

Warum das Maiglöckchen (*Convallaria majalis*) gelegentlich die Lilie ersetzt, dürfte an dessen hängenden weißen, duftenden Blüten liegen, eine Anspielung auf die Reinheit und die Demut der Jungfrau. Möglicherweise ist es aber die Stelle aus dem Hohelied 2,1: „*Ich bin eine [...] Lilie der Täler*“, was auf lateinisch *Lilium convallium* heißt, welche die Pflanze in Verbindung mit Maria brachte.¹¹⁵ Eines der Beispiele, wo das Maiglöckchen die Lilie ersetzt, ist eine *Verkündigung* auf der Werktagsseite des spätgotischen Flügelaltars von Pontebba.¹¹⁶

Neben den *Verkündigungen* finden sich Lilien auch auf Darstellungen der *Heimsuchung Mariä*, dem *Mariantod* und der *Krönung Mariä*. Auf der *Marienkrönung* von Raffael wachsen Rosen und Lilien aus Marias Grab, wie in den apokryphen Schriften und in der *Legenda aurea* beschrieben.¹¹⁷

6. Pfingstrose – *Paeonia officinalis*¹¹⁸

Die Pfingstrose war eine Pflanze des Heils. Sie war auch das Symbol für die brennende Liebe zu Gott, weiters galt die „Rose ohne Dornen“ als Marienpflanze.¹¹⁹

Botanische Beschreibung: Die Pfingstrose ist ein Hahnenfußgewächs und gehört zur Familie der *Paeoniaceae*. Diese langlebige Staudenpflanze wird bis 60 cm hoch. Aus einem knolligen Wurzelstock wachsen an aufrechten Stängeln längliche, dreifach gefiederte Blätter und große rote gefüllte Blüten mit gelben Staubfäden, die Nektar absondern.

Ihr Name leitet sich wahrscheinlich von Paeon ab, dem von Apollo eingesetzten Arzt der griechischen Götter. Vielleicht ist sie aber auch nach der altmakedonischen Landschaft

¹¹⁴ Ambrogio Lorenzetti (um 1290 – 1348) – *Verkündigung*, 1344, Tempera auf Holz, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena. Abgebildet in: Lucia IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen (= Bildlexikon der Kunst, Band 7). Berlin 2005. 26, 43.

¹¹⁵ IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 78 ff; BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 203.

¹¹⁶ Donauschule (15./16. Jh.) – *Verkündigung*, um 1500, Öl auf Holz, Santa Maria Maggiore in Pontebba. Abgebildet in: Otto DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt 1991. 343.

¹¹⁷ Raffaello Santi (1483 – 1520) – *Krönung der Jungfrau Maria*, 1483, Öltempera auf Holz, später auf Leinwand übertragen, 272 x 165 cm, Vatikanische Museen, Rom. Abgebildet in: IMPELLUSO, Natur und ihre Symbole. 88.

¹¹⁸ Jacopo Ligozzi – Pfingstrose (*Paeonia officinalis*). Abgebildet in: http://www.amo-bulbi.it/tav_LII_15_Paeonia_off.htm vom 20.5.2009.

¹¹⁹ HEILMEYER, Language of Flowers. 68.

Paionia benannt, wo sie ihren Ursprung haben soll. Von der Pflanze des Lichtgottes Apollo wurde die Pfingstrose zur Blume Christi, dem Spender des himmlischen Lichtes. Die Pfingstrose hatte noch einen weiteren „leuchtenden“ Aspekt. Die hellroten Samenkörner mussten nachts gesammelt werden. Deren schwaches Leuchten, verursacht durch eine phosphoreszierende Substanz der Samen, erleichterte die nächtliche Suche, was als Zeichen besonderer magischer Kräfte gedeutet wurde.¹²⁰

Benediktinermönche sollen sie über die Alpen nach Mitteleuropa gebracht haben, daraus erklärt sich auch einer ihrer Namen, *Benediktinerrose*. In den Klöstern des Mittelalters wurde sie im Heilkräutergarten gezogen, wanderte aber von dort bald in die Ziergärten.

Im *Capitulare de villis* wird sie noch nicht erwähnt, auch nicht bei Walahfrid Strabo. Erst im *Macer floridus*, dem Pharmazeutischen Lehrbuch des 11. Jahrhunderts, taucht sie auf. Hildegard von Bingen bezeichnet die prächtige Staude als Pflanze von feuriger Natur und guten Eigenschaften. Albertus Magnus beschreibt sie in seinem sechsten Buch detailliert und unterscheidet bereits zwei Arten, die Bauernpfingstrose (*Paeonia officinalis*) und die Korallenpfingstrose (*Paeonia corralina*).¹²¹

Mehr als die Heilkraft ihrer Wurzeln waren ihre antidämonischen Kräfte gefragt – in der Antike wie im Mittelalter. In ihr mischte sich Dämonisches und Lichtes, so sollten ihre Wurzeln nur Heilkraft haben, wenn sie bei Mondschein ausgegraben worden waren. Da ihre Wurzelstückchen gegen Verhexung, Gift und Furcht wirken sollten, trug man sie als Amulette. Gegen Epilepsie und Wahnsinn empfahl Hildegard von Bingen die Samen und schrieb: „... und wenn der Mensch den Verstand verliert, tauche Paeonienkörner in Honig und lege sie ihm auf die Zunge, so steigen die Kräfte der Paeonie zu seinem Gehirn hinauf und erregen ihn, so daß er schnell wieder zu Verstand kommt und der Geist wiederkehrt.“¹²²

In der bildenden Kunst wird die „Rose ohne Dornen“ neben der Rose, Lilie und Iris zu einer ständigen Begleiterin Marias. Die schönsten Pfingstrosen des Mittelalters wurden wohl von Martin Schongauer geschaffen. Seine *Madonna im Rosenhag* sitzt in einer Laube aus weißen und roten Rosen. Links von ihr sieht man einen wunderschönen roten Pfingstrosenstrauch,

¹²⁰ Irmgard MÜLLER, Pfingstrose. In: LdM VI. 2032; HEILMEYER, Language of Flowers. 68; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 196 f.

¹²¹ Marie-Thérèse HAUDEBOURG, Vom Glück des Gartens. Gartenparadiese im Mittelalter. Ostfildern 2004. 75; Ulrike MÜLLER-KASPAR/Sirin UZUNOGLU, Gesund leben aus dem Klostergarten. Medizin für Körper, Geist und Seele. Wien 2005. 51 f.

¹²² Zitiert aus: GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 197; HAUSCHILD, Gärten des Albertus Magnus. 139.

dessen Farbe sich im Gewand der Madonna wiederholt.¹²³ Dazu existiert eine naturalistische Pfingstrosenstudie.¹²⁴ Daneben finden sich noch etliche Pfingstrosenabbildungen auf spätmittelalterlichen Bildern, wie im Terrassengarten der *Madonna des Kanzlers Rolin* von Jan van Eyck¹²⁵ oder im *Paradiesgarten* des oberrheinischen Meisters. Auch von Dürer gibt es eine Pfingstrosenstudie (*Paeonia corallina*)¹²⁶ und auf der Zeichnung *Maria mit den vielen Tieren* befindet sich ein prachtvoller Pfingstrosenstrauch. Auffällig ist, dass die Pflanze nur von Malern nördlich der Alpen gemalt wurde.

7. Rose – *Rosa canina*, *Rosa gallica*¹²⁷

Die Rose war in allen Epochen das Symbol für Liebe und Schönheit. Sie ist das Sinnbild Christi und die Blume des Paradieses, das Symbol für die Unsterblichkeit der Seele und der Sterblichkeit des Körpers. Aber sie war auch das Attribut von zahllosen Liebesgöttinnen – Aphrodite, Venus, Kybele, Frigga und Holda. Ebenso steht sie für Maria, neun christliche Heilige und alle Märtyrer.¹²⁸

Botanische Beschreibung: Die Rose gehört zur Familie der *Rosaceae*. Rosen sind sommergrüne, aufrechte oder kletternde Sträucher, die, je nach Sorte, bis zu 5 m hoch werden können. Sie haben nicht nur einen Stamm, sondern mehrere Sprossachsen, die sich verzweigen. Ihre Triebe sind mehr oder weniger stachelig. Diese Stacheln, die als Haftorgane dienen, sind spitze Auswüchse des Rindengewebes und im Gegensatz zu Dornen leicht abzubrechen. Die Blätter sind wechselständig, unpaarig gefiedert. Die Blüten stehen einzeln oder in Doldenrispen. Eine einzelne Blüte hat fünf Kelch- und

¹²³ Martin Schongauer (um 1445/50 – 1491) – *Madonna im Rosenhag*, 1473, 200 x 115 cm, Münster St. Martin, Colmar. Abgebildet in: Martin RABE/Georg Friedrich SCHULZ edd., *Kunstgeschichte Europas*. Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst. München 1975. 127.

¹²⁴ Martin Schongauer – *Pfingstrosenstudie*, 1472/73, Wasserfarbe auf Papier, 25,4 x 33,4 cm, J. Paul Getty Museum in Los Angeles. Abgebildet in: SCHRÖDER/STERNATH, *Albrecht Dürer*. 280.

¹²⁵ Jan van Eyck – *Madonna des Kanzlers Rolin*, 1435, Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Louvre, Paris. Abgebildet in: GOWING, *Louvre*. 63.

¹²⁶ Diese war aber nicht das Vorbild für das Bild *Maria mit den vielen Tieren*. Dafür verwendete Dürer die Pfingstrosenstudie des von ihm bewunderten Schongauer. – Albrecht Dürer (1471 – 1528) – *Zwei Stämme einer wilden Pfingstrose*, 1495, Aquarell auf Papier, 37,7 x 30,3 cm, seit 1945 verschollen. Abgebildet in: http://www.paeo.de/h1/duerer/duel1a_up.jpg vom 6.2.2006.

¹²⁷ Rosenbilder des berühmten französischen Pflanzenillustrators Pierre-Joseph Redouté (1759-1840). www.inmind.net/people/highest/roses/redoute.htm vom 18.2.2006.

¹²⁸ Marianne BEUCHERT, *Rose – Rosa spec.* – *Rosaceae*. In: *Die Rose*. Frankfurt am Main/Leipzig 2000. 167 ff.; HEILMEYER, *Language of Flowers*. 74.

fünf Kronblätter, zahlreiche Staubblätter und viele Stempel. Die gefüllten Formen entstehen durch Umwandlung von Staubblättern und Griffeln zu kronblatt-artigen Gebilden. Die Blütenfarbe variiert von Weiß über Rosa zu Rot. Die Frucht bildet sich aus dem Kelchbecher und wird allgemein Hagebutte genannt.¹²⁹

Von allen Blumen besitzt die Rose die stärkste Symbolkraft. Ihre Schönheit und ihr Duft machen sie zu einem Sinnbild für Liebe und Genuss. Keine andere Blume wurde so verehrt und so oft beschrieben. Durch alle Zeiten hat es kaum ein Dichter versäumt, die Rose zu rühmen. So auch Walahfrid Strabo: „*Weil unserem Germanien tyrische Purpurfarbe fehlt und auch das weite Gallien sich nicht des leuchtenden Purpurs zu rühmen vermag, schenkt uns die Rose zum Ausgleich jährlich in Fülle ihren purpur-roten Blumenflor, von dem man sagt, er habe gleich anfangs die Blüten aller Pflanzen an Kraft und Duft übertroffen, so daß man die Rose mit Recht die Blume der Blumen nenne.*“¹³⁰

Die Rose ist eine unserer ältesten Kulturpflanzen. In Colorado entdeckte man den über 30 Millionen Jahre alten versteinerten Abdruck eines Rosenblattes, das älteste Zeugnis einer Rose.¹³¹

Ihre ursprüngliche Heimat war wahrscheinlich Zentralasien. Botaniker vermuten, dass sie vor 60 Millionen Jahren entstanden ist und sich von Asien aus über nahezu die gesamte Welt verbreitet hat. Sie kam jedoch ursprünglich nur auf der nördlichen Halbkugel vor.

In Mesopotamien wurden vor über 60 Jahren bei archäologischen Ausgrabungen fossile Fragmente der Gattung *Rosa* gefunden. Die ersten Rosengärten lagen demnach im Zwischenstromland.¹³² Die assyrischen Herrscher waren dafür bekannt, dass sie Gärten

¹²⁹ Christopher BRICKELL ed., The Royal Horticultural Society – Pflanzen-Enzyklopädie A-Z. Starnberg 2004. 909 ff.; Petra LAMERS-SCHÜTZE, Les Roses de Redouté. Köln 2001. 13 ff.

¹³⁰ Zitiert aus: STRABO, Hortulus. 39.

¹³¹ Fossiler Abdruck eines Rosenblattes. Abgebildet in: <http://rosenleben.gu1.info/rosengeschichte.htm> vom 21.6.2004.

¹³² Der Archäologe Leonard Woolley (1880 – 1960) fand in den Königsgräbern von Ur [sic! – bei Borchert, Gallwitz u.a. wird Uruk genannt – offensichtlich eine tradierte Namensverwechslung!] Aufzeichnungen, wonach Sargon (regierte eventuell um 2334 – 2279 v. Chr.) von einem Kriegszug in den westlichen Iran neben Weinstöcken und Feigen auch Rosen mitbrachte. Dem Mythos nach wurde Sargon von Akkad als Säugling in einem Schilfkörbchen im Euphrat ausgesetzt und von Akki, einem Gärtner, gerettet. Eine assyrische Aufzeichnung aus der Tontafelbibliothek Assurbanipals (regierte um 668 – 626 v. Chr.) berichtet: „*Akki, der Wassergießer, machte mich zu seinem Gärtner. Während ich Gärtner war, gewann mich Ishtar lieb, und ich übte die Königsherrschaft aus.*“ Hugo GRESSMANN, Altorientalische Texte zum Alten Testament. Berlin 1926. Zitiert nach: http://de.wikipedia.org/wiki/Sargon_von_Akkad vom 19.4.2006; http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_ =compass&search-

entweder besonders schätzten oder förderten.¹³³ Die älteste Kulturform dürfte die Centifolie (*Rosa centifolia* – die „Hundertblättrige“ Rose) gewesen sein. Später wurde Persien zum Zentrum des Rosenanbaus.¹³⁴ Von dort kamen die Rosen nach Griechenland, Ägypten und Rom.

In der antiken Mythologie gibt es verschiedene Entstehungsgeschichten dieser Pflanze. Sie wird mit Kybele, Harpokrates, Aphrodite, Adonis, Eros, Erato, Eos,¹³⁵ Dionysos, Hebe und Flora in Zusammenhang gebracht.

Die Griechen schmückten ihre Kultstätten mit Rosen, verwendeten Rosenöl – Schriftsteller verfassten hymnische Gedichte über diese Blume.¹³⁶ Wenn auch das Interesse der Griechen an den Rosen groß war, wurde es doch von jenem der Römer weit übertroffen. Die in Süditalien, ursprünglich in den griechischen Kolonien, in großen Mengen angebaute, stark duftende Damaszener-Rose gehörte zu jedem römischen Fest. Bekränzt mit Rosen und behängt mit Rosengirlanden tafelten die Patrizier auf ihren mit Rosenblütenblättern bestreuten Liegen. Kränze aus Rosen trugen nicht nur die Römer. Auf Paradiesdarstellungen des Mittelalters werden Engel (*Wilton-Diptychon*) und Heilige (*Jüngstes Gericht* von Fra Angelico), aber auch Kaiser, Päpste und gemeines Volk (*Rosenkranzfest* von Albrecht Dürer) mit Rosenkränzen dargestellt.¹³⁷

form=graphical/main.html&submit-button=search vom 3.4.2006; BEUCHERT, Rose. 174; Ilse HÖGER-ORTHNER, Vom Zauber der alten Rosen. München/Wien/Zürich 1994. 10; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 201 f.

¹³³ Von Assurnasirpal II. (regierte 883 – 859 v. Chr.) wissen wir, dass er weitläufige Gärten nahe Nimrud anlegte und dort Blumen kultivieren ließ, unter anderem auch Rosen. Jean-Claude MARGUERON, Die Gärten im Vorderen Orient. 45-80. In: CARROLL-SPILLECKE, Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. 71 f.

¹³⁴ Nach Herodot (um 484 – 425 v. Chr.) übernahmen die Babylonier die Rosenkultur von den Persern. Er erwähnt auch Rosengärten des Königs Midas in Phrygien – „*In diesen Gärten wuchsen wilde Rosen mit sechzig Blütenblättern und stärkerem Duft als alle Rosen sonst*“ (VIII, 138). HERODOT, Historien. Stuttgart 1971. 578. Auch Theophrast (um 380 – 287 v. Chr.) beschrieb in seinem Werk *Historia plantarum* (6,6,4) hundertblättrige Rosen und klassifizierte erstmals die damals bekannten Sorten. L. A. MORITZ, Gartenbau. In: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike (LdA) in fünf Bänden. Band II. München 1979. 698 ff; HÖGER-ORTHNER, Zauber alter Rosen. 13.

¹³⁵ Eos, die Göttin der Morgenröte, der Homer nach dem rosenfarbenen, vom Aufgangspunkt der Sonne radial emporsteigenden Streifen das Epitheton „Rosenfingrige“ gab. Hans von GEISAU, Eos. In: LdA II. 279 f.

¹³⁶ „*Wenn Zeus eine Königin der Blumen wählen würde, würde er die Rose wählen, und sie zur Herrscherin krönen. Denn die Rose ist der Schmuck der Erde, der Glanz der Wiesen und von ihrem Purpur erröten die Hecken.*“ Die Rose als *Königin der Blumen* bezeichnet zu haben, wurde lange Zeit der Dichterin Sappho (um 630 – um 570 v. Chr.) zugeschrieben. Nach neuesten Erkenntnissen könnte auch Achilleos Tatios (lebte um 450 n. Chr.) der Verfasser dieser Zeilen sein. Zitiert aus: THORBECKE Verlag ed., Rosenträume. Ostfildern 2005. 14.

¹³⁷ Vgl. Engel am *Wilton-Diptychon*. Abgebildet in: DRURY, John DRURY, Painting the Word. Christian Pictures and their Meanings. New Haven/London 2002. 15, Heilige und Engel im Paradies bei Fra Angelico (um 1395 – 1455) – *Jüngstes Gericht*, 1432/35, Tempera auf Holz, 105 x 210 cm, Museo di San Marco, Florenz. Abgebildet in: STUKENBROCK/TÖPPER, 1000 Meisterwerke. 332 f. sowie Maria, Heilige, Kaiser, Papst und Volk bei Albrecht Dürer (1471 – 1528) – *Das Rosenkranzfest*, 1506, Öl auf Pappelholz, 162 x 194,5 cm, Národní Galerie, Prag. Abgebildet in: STUKENBROCK/TÖPPER, 1000 Meisterwerke. 287.

An den *Rosalien* im Mai brachten die Römer den Manen als Opfergaben Speisen aus Rosen dar. Kaiser Nero ließ als erster Rosenblütenblätter auf seine Gäste regnen.¹³⁸ Eine Tradition, die Jahrhunderte später von den Christen in Rom, wenn auch aus anderen Motiven, übernommen wurde. So sollen in der Kirche Santa Maria Maggiore in Erinnerung an den wunderbaren Schneefall, der zu ihrer Gründung führte, sowie im Lateran Rosenblüten von oben auf die Kirchenbesucher gestreut worden sein. Belegt ist folgender Brauch aus dem 12. Jahrhundert, der schon damals sehr alt war – er könnte auf die Zeit von Gregor dem Großen (um 540 – 604) zurückgehen: Am Sonntag nach Christi Himmelfahrt wurden aus der Kuppel des Pantheon, der als Kirche Maria und den Märtyrern geweiht worden war, Rosenblätter *in figuram Spiritus Sancti* auf die Gläubigen herabgestreut, welche diese dann als Schutz vor Unheil mitnahmen.¹³⁹

Die früheste Darstellung einer Rose wurde auf Kreta gefunden. Auf einem Fresko aus dem 16. Jahrhundert v. Chr. im Palast von Knossos sieht man stilisierte Rosen.¹⁴⁰ Auf vielen antiken Münzen der Insel Rhodos (das Wort Rodos leitet sich vom altgriechischen *Ρόδον*, was Rose bedeutet, ab) lassen sich deutlich Rosen erkennen.¹⁴¹

Die in der Bibel beschriebene Rose war in der Zeit, bevor Palästina zum persischen Reich unter Kyros II. der Große (um 585 – 529 v. Chr.) kam, mit großer Wahrscheinlichkeit eine andere Pflanze, da erst mit den Persern der kostbare Import ins Land kommen sollte.¹⁴² In den apokryphen Schriften, die zwischen 300 v. Chr. und 100 n. Chr. entstanden, wird immer wieder auf Rosen hingewiesen, wie im Buch Jesus Sirach 39,13,14 „*Gehorcht mir, ihr heiligen Kinder, und wachset wie die Rosen, an den Bächlein gepflanzt, und gebt süßen Geruch von euch wie Weihrauch! Blühet wie die Lilien und riechet wohl*“.¹⁴³ In der *Einheitsübersetzung* der Bibel von 1980 wird die Rose in der Übersetzung abwechselnd zu einer Zeder, einem Blütenzweig und einem Oleander. Der Rosenbaum der Bibel war höchstwahrscheinlich ein Oleander (*Nerium Oleander L.*), auch Rosenlorbeer genannt, da die

¹³⁸ Sylvie GIRARD-LAGORCE, *Rosenlust. Blume, Duftöl und Dekor*. Hildesheim 2001. 13 f.

¹³⁹ Elisabeth CORNIDES, *Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell. Von den Anfängen bis zum Pontifikat Gregors XIII.* Wien 1967. 25.

¹⁴⁰ Hier könnte es sich um eine *Rosa richardii* oder eine Form von *Rosa gallica* handeln. – *Fresko mit dem blauen Vogel*, 16. Jh., ursprünglich im so genannten Haus der Fresken, Archäologisches Museum, Heraklion. Abgebildet in: <http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide3.12.jpg> vom 21.2.2006.

¹⁴¹ Tetradrachmon, ca. 230 – 205 v. Chr., Kopf des Helios mit Strahlenkranz en face, leicht nach rechts gewandt/ΠΟΔΙΟΝ. Rose mit seitlichem Trieb auf der rechten Seite; Magistratname: ΑΜΕΙΝΙΑΣ, links im Feld Prora (Bug). Abgebildet in: http://www.antike-muenzen.de/catalog/product_info.php?manufacturers_id=10&products_id=203 vom 18.2.2006.

¹⁴² Christel KRAUSS, ... und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik. Tübingen 1994. 9 f., 37; LdA III. 417 f.

¹⁴³ Vgl. auch Sir. 24,14 und 50,5-8.

Blätter eine entfernte Ähnlichkeit mit denen des Lorbeers, die Blüten mit denen der Rose besitzen.¹⁴⁴

In Europa gab es bis zum 70. Breitengrad einheimische Wildrosen, jedoch keine Edelrosen. Die Wildformen lassen sich schon in mitteleuropäischen Pfahlbauten nachweisen.¹⁴⁵

Die am häufigsten anzutreffende Varietät war die fünfblättrige Hundsrose (*Rosa canina*), die der Frigga geweiht war. Um ihren heiligen Hain wuchs ein Rosenhag – eine Vorwegnahme der *Rosenlauben-Madonna*? Loki, der zwielichtige Gott der nordischen Mythologie, zwang im Frühling die Wintergöttin zum *Rosenlachen*. Elfen und Geister wohnten unter Rosensträuchern. Das Holz der Heckenrosen war Bestandteil der Scheiterhaufen zur Verbrennung der Leichen bei germanischen Opferstätten. Die nordischen, wilden Vorstellungen von der Rose setzten sich im Mittelalter fort. Blutige Wunden oder tiefe Narben hießen *Röslein*, *Laurins Rosengarten* bei Meran war ein Schlachtfeld.¹⁴⁶

Der *Rosengarten* konnte im mitteleuropäischen Raum unterschiedlich gedeutet werden. In Kreuzgängen und Atrien von Klöstern und Kirchen wurden oft Rosenbüsche gepflanzt – die hier bestatteten Toten lagen also *im Rosengarten*. Es gibt Beispiele für Rosengärten als Stätten ausübender und beratender Gerichtsbarkeit – so hießen Galgenhügel manchmal *Rosenhügel* –, und in Städten wurden auch Gefängnisse *Rosengärten* genannt. Turniere der späten Ritterzeit fanden im *Rosengarten* statt, die erste urkundliche Erwähnung eines Turnierplatzes als *hortus rosarum* stammt aus dem Jahre 1288.¹⁴⁷

Neben den Wildrosen gab es seit römischer Zeit auch Edelrosen in Mitteleuropa. Sie wurden von Soldaten und römischen Siedlern aus dem Mittelmeerraum mitgebracht und überdauerten die Jahre nach dem Niedergang Roms in Kloster- und Privatgärten. Vom Merowingerkönig Childebert I. (um 497 – 558) wird berichtet, dass er in Paris einen Rosengarten für die

¹⁴⁴ KRAUSS, Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik. 10, 37. Vgl. Psalm 1,3. – Die Ähnlichkeit von Rosenblüte und Oleanderblüte wird auf dieser Illustration des Pflanzenbuchs von John Gerard aus dem Jahre 1633 – *The Herbal, or General History of Plants* – besonders deutlich. Abgebildet in: <http://www.botanical.com/botanical/mgmh/o/oleand04.html> vom 21.2.2006.

¹⁴⁵ Norbert H. OTT, Rosen. In: LdM VII. 1031 f.; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 201 ff.

¹⁴⁶ UERSCHELN/KALUSOK, Europäische Gartenkunst. 217 f.; HEILMEYER, Language of Flowers. 74; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 201 ff.; BEUCHERT, Rose. 167 ff.; Doris LAUDERT, Mythos Baum. Geschichte – Brauchtum – 40 Baumporträts. München 2004. 136 ff.

¹⁴⁷ Margot SCHINDLER, Der Rosengarten – *Hortus rosarum*. 371-372. In: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung – Kulturabteilung, Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Wien 1981. 371 f. – Einige Forscher bestreiten einen begrifflichen und sprachlichen Zusammenhang mit der Rose und begründen dies mit der Herkunftsgeschichte der Wörter, z. B. Rosengarten = Kalkbrennerei, [Kalk]rose; ros = rot.

Königin anlegen ließ.¹⁴⁸ Auch Venantius Fortunatus beschreibt den „balsamischen Duft von Rosen des Paradieses“¹⁴⁹ im Garten eines Freundes – und dieser Duft stammte gewiss nicht von Wildrosen.

Die ersten gefüllten Gartenrosen wurden unter Umständen bereits Ende des 6. Jahrhunderts von Italien – über Britannien – nach Mitteleuropa gebracht.¹⁵⁰ Bei den im Mittelalter in Europa verbreiteten Edelrosen könnte es sich um die Essigrose (*Rosa gallica* L.) gehandelt haben, die als Stammpflanze vieler Gartenrosen gilt.

Die möglicherweise im Jahre 1240 eingeführte *Rosa gallica* var. *officinalis*, die *Provins-Rose*¹⁵¹, ist ein kleiner Strauch mit kräftigerem Duft als die einfache Essigrose. Ihren Namen erhielt sie vom Schloss des Troubadours Thibaud IV. (1201 – 1253), Graf der Champagne und des Brie. Dieser ließ die neue Rosensorte, die er von seinem Kreuzzug mitgebracht hatte – wohl durch die Rosengärten des Sultans von Damaskus bezaubert –, rund um sein Schloss in Provins anpflanzen.¹⁵² Allerdings gibt es keine schriftlichen Quellen für diese Geschichte. Die *Provins-Rose* soll 1279 auf die Britischen Inseln gelangt sein und entwickelte sich trotz ihrer sarazenischen und französischen Herkunft zum Wahrzeichen Englands.¹⁵³

Aus ihr entwickelten sich die Damaszenerrose (*Rosa damascena* Mill.), die Zentifolie oder Kohlrose (*Rosa centifolia* L.)¹⁵⁴ und die Albarose (*Rosa x alba* L.). Diese Rosensorten ähneln denjenigen, die sich auf mittelalterlichen Abbildungen finden.

Es gibt noch eine weitere Erklärung, wie die Damaszenerrose, die schon bei den Persern kultiviert wurde und bereits 1000 v. Chr. auf der Insel Samos bekannt war, nach Mitteleuropa

¹⁴⁸ Friedrich SCHNACK, *Rose, Königin der Gärten. Ihre Kulturgeschichte, Arten und Pflege*. Passau 1961. 29; HÖGER-ORTHNER, *Zauber alter Rosen*. 29.

¹⁴⁹ Zitiert aus: Philippe ARIÈS/Georges DUBY edd., *Geschichte des privaten Lebens*. 1. Band. Augsburg 1999. 414.

¹⁵⁰ SCHNACK, *Rose, Königin der Gärten*. 29; HÖGER-ORTHNER, *Zauber alter Rosen*. 28; HAUSCHILD, *Gärten des Albertus Magnus*. 98.

¹⁵¹ *Rose de Provins* aus „*Traité des arbrisseaux et des arbustes*“ von Jaume Saint Hilaire, 1825, Bibliothèque de la Société nationale d’horticulture de France, Paris. Abgebildet in: Michèle BILIMOFF, *Enquête sur les plantes magiques*. Rennes 2003. 100.

¹⁵² Eine ansprechende Ähnlichkeit hat der aus dem 12. Jh. stammende Donjon der Stadt Provins mit einer Illumination des Rosenromans um 1500, bei dem rund um den Wohnturm Rosen angepflanzt sind. – Alte Ansicht des Château de Provins, Zeichnung von Grandsire nach Gabriel Prieur. Abgebildet in: <http://www.france-pittoresque.com/lieux/21b.htm> vom 11.10.2006. Meister der Gebetsbücher – *Bel Accueil in Gefangenschaft*, 1490/1500, MS Harley 4425, f.39, British Library, London. Abgebildet in: de GEX, *Medieval Flower Garden*. 61.

¹⁵³ Die Stammpflanze wird in Frankreich im nationalen Konservatorium für Heilpflanzen in Milly-la-Forêt aufbewahrt. Arnaud MAURIÈRES/Éric OSSART, *Der mittelalterliche Garten. Burggärtlein, Klostergärten und Lustgärten*. München 2003. 92; HOBHOUSE, *The Story of Gardening*. 109.

¹⁵⁴ Die genaue Herkunft der *Hundertblättrigen Rose* ist noch immer ungeklärt. Die uns bekannte Art wurde vermutlich erst im 16. Jahrhundert in Holland – *Rosa centifolia hollandica* – durch Hybridzüchtung der schönsten mittelalterlichen Sorten entwickelt. Stelvio COGGIATTI/Anne Marie TRECHSLIN, *Alte Rosen – neue Rosen*. Zürich 1985. 15 ff.; Andrea RAUSCH, *Dumonts kleines Rosenlexikon. Sorten, Herkunft, Verwendung, Pflege*. Köln 2003. 38 f.

kam. Für einige Rosenexperten tauchte sie nicht erst mit den Kreuzzügen auf. Sie vermuten, dass die Varietät *semperflorens*, eine remontierende Rose, bereits viele Jahrhunderte vor der Damaszenerrose in Europa gewesen sei und es sich dabei um die Rosen der Rosengärten von Paestum handelte, die laut Vergil zweimal pro Jahr blühten.¹⁵⁵

Die weiße, gefüllte Albarose mit ihren charakteristischen Merkmalen – der abgeflachten Form der Blüte, Knospen, die von den Kelchblättern überragt werden, und graublaugrünen Blättern – ist möglicherweise eine Kreuzung der Wildrose *Rosa canina* mit der *Rosa gallica*, die bereits im 13. Jahrhundert bekannt war. Der spanische Arzt und Alchimist Arnaldus de Villanova (um 1235 – 1311) setzte in seinem Werk *Opusculum Alchemicum* die *Rosa alba*, in Gestalt einer Königin, dem *weißen Elixier* gleich.¹⁵⁶ Sie ist eine der ältesten weißen Rosen und wurde mit vielen historischen Namen benannt wie „White Rose of York“, „Jakobitenrose“ und „Bonnie Prince Charlie’s Rose“.¹⁵⁷

Albertus Magnus (um 1200 – 1280) beschrieb im sechsten Buch seiner Abhandlung *De vegetabilibus* erstmals verschiedene Rosenarten. Bis dahin gab es keine genaue Überlieferung, welche Rosen im Mittelalter kultiviert wurden.¹⁵⁸

Aufgrund ihrer Schönheit und ihres Duftes dienten die Rosen nicht nur der Erbauung, sie erfüllten auch eine praktische Aufgabe. Mit der Rückkehr der Kreuzritter nach Frankreich wurde hier der Brauch eingeführt, den Gästen nach dem Mahl mit Rosenwasser gefüllte Becken zum Waschen der Hände zu reichen, während man es zur selben Zeit im Orient dazu benutzte, die Spuren der Christen zu tilgen. Saladin ließ nach der Wiedereroberung Jerusalems 1187 die von den Christen als Kirche genützte Moschee mit Rosenwasser reinwaschen – fünfhundert Kamele waren notwendig, um es zu transportieren.¹⁵⁹

Die Herstellung des Rosenwassers bzw. Rosenöls hatte bereits vor dem 12. Jahrhundert begonnen. Schon Walahfrid Strabo rühmt in seinem *Hortulus* das Rosenöl: „*Sie teilt dem Öl, das man nach ihrem Namen benennt, ihre Kraft mit, und kein Mensch weiß es oder kann*

¹⁵⁵ COGGIATTI, Alte Rosen – neue Rosen. 68; RAUSCH, Rosenlexikon. 43. – Auf einem Wandfresko in Pompeji (die Stadt liegt weniger als 70 km von Paestum entfernt) sieht man einen prachtvollen Rosenstock – es könnte sich um die von Vergil beschriebene Rosenart handeln (Vergilius georgica 4,119 f.). – *Rosenstock, an einem Schilfrohr hochgebunden*, 1. Jh. n. Chr., Wandfresko aus Pompeji, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel. Abgebildet in: Maureen CARROLL, *Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology*. London 2003. 94.

¹⁵⁶ Unbekannter Künstler (Deutschland) – *Königin der Alchemie – Rosa Alba*, 2. Hälfte 15. Jh., Sloane 2560, f.14, British Library, London. Abgebildet in: <http://www.bl.uk/> vom 11.10.2006.

¹⁵⁷ COGGIATTI, Alte Rosen – neue Rosen. 15 ff.; RAUSCH, Rosen Lexikon. 46; MAURIÈRES/OSSART, *Der mittelalterliche Garten*. 94.

¹⁵⁸ HAUSCHILD, *Gärten des Albertus Magnus*. 97 ff.

¹⁵⁹ BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*. 281; COGGIATTI, Alte Rosen – neue Rosen. 22.

sagen, wie oft dieses Öl bei der Behandlung sterblicher Menschen Nutzen bringt.“¹⁶⁰ In der italienischen *Cronica Paduana Rolandini* (1214) wird angeführt, dass den Gästen eines Festes in Treviso Rosenwasser angeboten wurde. Ebenso wurde auf einer Liste der Zolltarife des Hafens von Talamone, der zu Florenz gehörte, im 14. Jahrhundert der Begriff *Rosenwasser*¹⁶¹ aufgenommen. Im Paris des 14. Jahrhunderts war der Verbrauch von Rosen enorm. Man verwendete sie sowohl bei Festessen für die Speisen als auch für die Rosenkränze der geladenen Gäste. Ein Beleg dafür ist eine Zahlung von 10 Francs, die der Herzog von Anjou im Juni 1379 an Madame Yolent, Gattin des Gillet le Pelletier, überwiesen hat, da ihm diese seit seiner Ankunft in Paris im Mai so gut mit Rosen und Blumen versorgt hatte.¹⁶²

Was zu tun war, um auch im Winter den Nachschub mit Rosen zu garantieren, wird im *Le Ménagier de Paris*, einem Handbuch, welches ein älterer Pariser Bürger für seine junge Gattin verfasst hatte, auf außergewöhnliche Weise beschrieben. So solle man Rosenknospen mit langen Stängeln in ein kleines Holzfässchen – ohne Wasser – geben, dieses fest verschließen und mit Hilfe großer Steine in einem Fluss versenken.¹⁶³

Viele Ärzte und Botaniker des Mittelalters, wie Walahfrid Strabo, Avicenna (um 980 – 1037), Albertus Magnus, Ibn al-Baitār (Ende 12. Jh. – 1248), Bartholomaeus Anglicus (um 1190 – nach 1250) und Vertreter der Medizinischen Schule von Salerno, priesen die heilkräftigen Eigenschaften der Rose.¹⁶⁴

Über die Form der Blütenblätter ist viel gerätselt worden, da, wenn man die Spitze jedes Kelchblattes mit der Spitze des übernächsten verbindet, ein Pentagramm entsteht, welches in vielen Kulturen ein Symbol für das Geheimnisvolle und Mystische ist.¹⁶⁵ Daher wurde die Rose auch als Sinnbild der Verschwiegenheit gesehen.

Die Symbolik der Geheimhaltung veranschaulicht das *Portrait eines Notars* von Quentin Massys, der neben Federkiel und Schwurkreuz eine Rosenknospe in der rechten Hand hält.¹⁶⁶

¹⁶⁰ STRABO, *Hortulus*. 39.

¹⁶¹ Dieses wurde wahrscheinlich aus den „rosenduftenden“ Städten Persiens importiert. Ein Dokument aus der *Bibliothèque Nationale* in Paris belegt, dass die persische Provinz Faristan seit 820 dem Schatzamt in Bagdad eine jährliche Abgabe von 30.000 Flaschen Rosenwasser zu leisten hatte. Die Herstellung von Rosenwasser gelang in Europa erst im 16. Jahrhundert. COGGIATTI, *Alte Rosen – neue Rosen*. 22 f.

¹⁶² *Le Ménagier de Paris. Traité de morale et d'économie domestique. Compose vers 1393 par un Bourgeois Parisien. Band II. Genève/Paris 1982. 52.*

¹⁶³ Ebd. 53.

¹⁶⁴ COGGIATTI, *Alte Rosen – neue Rosen*. 27 ff.

¹⁶⁵ SCHNACK, *Rose*. 48; BEUCHERT, *Rose*. 175; GALLWITZ, *Kleiner Kräutergarten*. 204 f.

¹⁶⁶ Quentin Massys (um 1465/66 – 1530) – *Portrait eines Notars*, 1510, 79 x 65 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh. Abgebildet in: LAMERS-SCHÜTZE, *Roses de Redouté*. 20.

Sub rosa vertraute man dem Freund an, was Stillschweigen forderte.¹⁶⁷ Unter Papst Hadrian (1459 – 1523) wurden die Beichtstühle mit einer geschnitzten Rose verziert.¹⁶⁸

Auch bei den Freimaurern spielt die Rose als Verschwiegenheitssymbol, aber auch als Sinnbild der Schönheit und Sehnsucht des Menschen nach einem neuen, höheren Leben eine große Rolle. Beim *Rosenopfer*, welches beim Tod eines Freimaurers dargebracht wird, werden drei Rosen, je eine rote, weiße und rosafarbene, mit ins Grab gegeben. Am Johannistag schmücken die Freimaurer nicht nur sich, sondern auch ihre Loge mit Rosen in den drei Farben.¹⁶⁹

Die frühen Christen verabscheuten den Rosenkult ihrer römischen Mitbürger. Erst als sie die Dornen an der Rose „entdeckten“, die sie mit der Dornenkrone Christi¹⁷⁰ in Verbindung bringen konnten, wurde die Rose akzeptabel – die vormals der Liebesgöttin geweihte Blume erblühte nun zur *Rosa Mystica*. Mit der Ausbreitung der christlichen Religion in Europa entwickelte sie sich zum Sinnbild der Passion und des blutigen Martyriums der Heiligen, ihre fünf Kelchblätter wurden als die fünf Wunden Christi gedeutet.

Die Steinmetze und Baumeister des Mittelalters entdeckten noch vor den Malern die Geometrie und Aussagekraft der Rosen. Im Hochmittelalter entstanden in großer Vielfalt Fensterrosen in spätromanischen¹⁷¹ und gotischen Domen.¹⁷² Sie befanden sich über den nach Westen zeigenden Portalen und hatten oft das Marienleben zum Thema¹⁷³, später wurden sie auch unter den Querschiffgiebeln eingesetzt. Ihnen gegenübergestellt befand sich am anderen

¹⁶⁷ Dazu gibt es seit der Antike verschiedenste Deutungen. Die alten Ägypter weihten die Rose Harpokrates, dem Gott des Schweigens. Cupido sandte ihm Rosen und bat ihn um Stillschweigen, um eine Liebesaffäre seiner Mutter Venus zu verbergen. Eine andere Geschichte erzählt von den Griechen, die eine entscheidende Schlacht gegen den Perserkönig Xerxes planten, sie taten dies, streng geheim – in einer Rosenlaube – *sub rosa*. Ferner war man in der Antike überzeugt, dass Rosen die Wirkung des Weines abschwächten und davor bewahrten, Geheimnisse zu verraten. HEILMEYER, Language of Flowers. 74; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 205.

¹⁶⁸ LAUDERT, Mythos Baum. 142.

¹⁶⁹ Eugen LENNHOF/Oskar POSNER, Internationales Freimaurerlexikon. Wien/München 1932. 1329 f.;

Hermann Th. SCHNEIDER, Die Johannisgrade in der Großloge von Österreich. 3 Bände. Wien 1990 – 1992. 82.

¹⁷⁰ Die Dornenkrone wird als Parodie der Rosenkränze, welche die Römer auf Festen trugen, gesehen. Auch die Tonsuren der Mönche nehmen symbolisch Bezug auf die Dornenkrone. BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 59.

¹⁷¹ *Fensterrose*, 1160/80, Kathedrale Santa Maria Assunta, Troia in Apulien. Abgebildet in: Ekkehart ROTTER, Apulien. Köln 2000. 95.

¹⁷² *Fensterrose*, um 1250, Basilika San Francesco, Oberkirche, Assisi. Abgebildet in:

<http://kunst.gymszbad.de/architektur/arch-gotik/gotik/rosetten/rosetten.htm> vom 11.10.2006. – Umberto Eco meint, dass das Prinzip der Proportion (er bezieht sich hier auf die Erkenntnisse u. a. von Pythagoras und Vitruv) in der architektonischen Praxis auch als symbolische und mystische Anspielung auftaucht und erklärt damit die Vorliebe für fünfeckige Strukturen in der gotischen Kunst, vor allem in den Verstreungen der Rosetten.

Umberto ECO, Die Geschichte der Schönheit. München/Wien 2004. 61 ff.

¹⁷³ Ein schönes Beispiel ist die Westfassade der Kathedrale Notre Dame (um 1260) in Reims, denn sie zeigt, im Einklang mit der Ikonographie des Portals, in der großen und der kleinen Fensterrose das Marienleben und die Marienlitanieen. Abgebildet in: Patrick DEMOUY, Die Kathedrale von Reims. Saint-Ouen 1999. 16 f.

Ende des Kirchenbaus in der Ostapsis das Kreuz des Erlösers. Die symbolische Bedeutung der Fensterrose ist vielschichtig und noch nicht eindeutig geklärt. Einerseits hatte sie ein strenges Bildprogramm mit didaktischem Auftrag. „*Die Bilder in den Kirchenfenstern sind für keinen andren Zweck angebracht worden, als dem einfachen Volk, das des Lesens unfähig ist, zu zeigen, was es zu glauben hat.*“ Dazu bekannten sich Abt Suger (1081 – 1151) im 12. Jahrhundert sowie Jean Gerson im frühen 15. Jahrhundert.¹⁷⁴ Andererseits übernahm die Fensterrose die Rolle der *Lichtvermittlerin* und wurde durch ihre Zahlensymbolik und komplizierte Geometrie zu einem Abbild des Kosmos.¹⁷⁵ Sie verbindet die Symbolgestalt des Kreises und des Rades mit jener der Sonne und der blühenden Rose. Dabei sieht die Blüte mehr oder weniger stilisiert eher einer sternförmigen Blume ähnlich. Die fünfblättrige Variante, wie an der Westfassade der Kathedrale von Sens in Frankreich, ist äußerst selten.¹⁷⁶

Mit dem Aufblühen des Marienkultes wird die Blume der alten Göttinnen rehabilitiert. Als Inbegriff der Minne sowie der geistlichen wie weltlichen Schönheit entwickelt sich die Rose im Mittelalter zum bevorzugten Mariensymbol. In ihr vermischt sich der alte heidnische und der neue Blumenkult dermaßen, dass Isidor von Pelusium (um 360/370 – um 431/451) klagt: „*Es sollte doch mehr Unterschied sein zwischen der Magna Mater der Heiden und unserer Magna Maria.*“¹⁷⁷

Hier steht die weiße Rose (*Rosa alba*) für Marias Sittsamkeit, Reinheit und Jungfräulichkeit, die rote Rose (*Rosa gallica*) wird zum Symbol ihres Anteils am Passionsleiden ihres Sohnes, aber auch ihrer Liebe.¹⁷⁸

In Dantes „*Göttlicher Komödie*“ wird im 31., 32. und 33. Gesang¹⁷⁹ eine weiße, vielblättrige Rose beschrieben, in der Maria, umgeben von Heiligen und Seligen, bzw. die Dreieinigkeit thront.¹⁸⁰

Ab dem 15. Jahrhundert häufen sich die Darstellungen von *Maria im Rosenhag*¹⁸¹. Allerdings finden sich schon um 1300 naturalistische Rosendarstellungen, beispielsweise bei Giotto, auf

¹⁷⁴ Zitiert aus: Belser Stilgeschichte II (IV). 305 f. Vgl. Gotische Glasmalerei. In: Claudia LIST/Wilhelm BLUM, Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen. Stuttgart/Zürich 1996. 142 f.

¹⁷⁵ Ein Beispiel ist die nördliche Fensterrose des Querschiffes der Kathedrale Notre Dame in Reims, welche die Erschaffung der Welt darstellt. Abgebildet in: DEMOUY, Reims. 18.

¹⁷⁶ *Fensterrose*, frühes 16. Jahrhundert, nördliches Querschiff der Kathedrale Saint-Etienne in Sens., Abgebildet in: <http://kunst.gymszbad.de/architektur/arch-gotik/gotik/rosetten/diverse.htm>. vom 1.9.2006.

¹⁷⁷ Zitiert aus: LAUDERT, Mythos Baum. 140.

¹⁷⁸ LAMERS-SCHÜTZE, *Roses de Redouté*. 22 f.; TELESKO, *Weisheit der Natur*. 38.; Norbert H. OTT, *Rosen. Symbolik und Ikonographie*. In: LdM VII. 1032.

¹⁷⁹ Dante, *Die Göttliche Komödie*. 383 ff.

¹⁸⁰ Giovanni di Paolo (1403 – 1483) – *Die Dreieinigkeit in der weißen Rose*, um 1450, Illumination, Yates Thompson MS 36 f. 185, British Library, London. Abgebildet in: GEX, *Medieval Flower Garden*. 29.

¹⁸¹ Vgl. die Bilder von Stefan Lochner und Martin Schongauer im Kapitel III/3.2 *Der Hortus conclusus*. – Auf Schongauers Tafelbild verblüfft die Mischung aus Naturalismus und berechneter Ordnung. Rosen werden in

einem seiner wenigen Tafelmalereien – eine *Maestà*, auf der die zwei Engel im Vordergrund Vasen mit weißen und roten Rosen in Händen halten.¹⁸² Vergleicht man dazu die *Maestà* von Duccio und Cimabue, welche noch vollständig der byzantinischen Tradition verhaftet sind, wird man vergeblich nach Pflanzen suchen.¹⁸³ Das Motiv mit den Schnittrosen findet sich erst knapp ein halbes Jahrhundert später bei Bernardo Daddi und Taddeo Gaddi auf deren Mariendarstellungen wieder, auch hier halten Engel mit Rosen gefüllte Vasen.¹⁸⁴

Auf dem *Perugia-Triptychon* von Fra Angelico überreicht ein Engel der Madonna mit dem Kind einen Korb voller wunderschöner weißer und rosa Rosen.¹⁸⁵ Auch diese sind im „italienischen“ Stil gemalt, das heißt, dass sich die Art Rosen zu malen über zwei Jahrhunderte, von Giotto bis Botticelli, wenig veränderte, aber keineswegs mit dem deutschen bzw. niederländischen Stil gleichzusetzen oder zu verwechseln ist. Ein interessantes Beispiel, wie sehr sich schon die oberitalienische Kunst vom Malstil der Frührenaissance Florentiner Prägung unterscheidet, ist das Tafelbild einer *Madonna im Rosenhag* von Stefano da Zevio. Der Raum wird hier nur angedeutet, der Künstler verharrt in der spätgotischen Form, auch in der Pflanzendarstellung wird jede Auseinandersetzung mit der Realität vermieden.¹⁸⁶

Ende des 14. Jahrhunderts entstand das *Wilton Diptychon*.¹⁸⁷ Hier tragen die Engel, welche die Gottesmutter umgeben, Rosenkränze, desgleichen finden sich Rosenblüten auf dem Rasenteppich zu Füßen der Madonna. Durch die naturalistische Darstellung lassen sich *Rosa centifolia L.* und *Rosa x alba L.* erkennen.

Eine ausgefallene Variante von Maria und einem Rosenstrauch entstand in der Provence. Nicolas Froment malte für die Kathedrale in Aix-en-Provence ein *Moses-Triptychon*. Das

verschiedenen Blütenstadien gezeigt, man erkennt die weiße, halbgefüllte *Rosa x alba L. Semiplena* und die rote *Rosa gallica L.* – Martin Schongauer (um 1445/50 – 1491) – *Madonna im Rosenhag*, Detail, 1473, 200 x 115 cm, St-Martin, Colmar. Abgebildet in: HECK, Die Madonna im Rosenhag. 7.

¹⁸² Giotto di Bondone (1267 – 1337) – *Madonna in der Glorie*, um 1300/10, Tempera auf Holz, 325 x 204 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: BARTZ/KÖNIG, Uffizien. 44 f.

¹⁸³ Duccio di Buoninsegna (tätig von 1278 – um 1318) – *Thronende Madonna*, um 1285, Tempera auf Holz, 450 x 290 cm, Uffizien, Florenz; Cimabue (tätig von 1240? bis nach 1302) – *Thronende Madonna*, um 1280/1285, Tempera auf Holz, 385 x 223 cm, Uffizien, Florenz. Beide abgebildet in: BERTI, Uffizien. 24. – Die italienische Kunst wurde bis 1300 von der byzantinischen Formensprache (von Vasari als *maniera greca* bezeichnet) bestimmt. Pflanzendarstellungen finden sich kaum, die Maler setzten ihre Personen in einen Rahmen stilisierter Bäume und Blumen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, werden die Pflanzen erst im 15. Jh. realistisch dargestellt.

¹⁸⁴ Bernardo Daddi (um 1290 – 1348) – *Madonna*, Mitteltafel vom Polyptychon aus San Pancrazio, um 1338, Tempera auf Holz, 165 x 85 cm, Uffizien, Florenz; Taddeo Gaddi (um 1300 – 1366) – *Maria mit Kind, Engeln und Heiligen*, 1355, Tempera auf Holz, 154 x 80 cm, Uffizien, Florenz. Beide abgebildet in: BARTZ/KÖNIG, Uffizien. 66 f.

¹⁸⁵ Fra Angelico (um 1395 – 1455) – *Perugia-Triptychon* (Detail aus dem Mittelbild), 1437, Tempera auf Holz, 332 x 80 cm, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. Abgebildet in: Gilles NÉRET, Angels. Köln u. a. 2004. 56.

¹⁸⁶ Stefano da Zevio (um 1374 – nach 1438) – *Madonna im Rosenhag*, um 1420/30, Tempera auf Holz, 56 x 33 cm, Museo di Castelvecchio, Verona. Abgebildet in: RABE/SCHULZ, Kunstgeschichte. 139.

¹⁸⁷ Unbekannter Meister – *Wilton-Diptychon*, zwischen 1395 und 1399, Eitempera auf Eichenholz, Flügel je 53 x 37 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: DRURY, Painting the Word. 10 ff.

Mittelbild zeigt ein alttestamentarisches Thema – *Moses vor dem brennenden Dornbusch* – nur dass diesmal nicht Gott im Feuer erscheint, sondern die Jungfrau. Hier wird auf die Rosensymbolik um Maria angespielt, denn die zahlreichen kleinen weißen Blüten des „Dornbusches“, auf dem die Jungfrau thront, sind leicht als Hundsrosen (*Rosa canina*) zu identifizieren.¹⁸⁸

Rosendüfte umwehten nicht nur die Madonna, sondern auch die Heiligen und Märtyrer. Hier sind es vor allem die weiblichen *Rosenheiligen* wie Dorothea, die römische Märtyrerin, mit Rosenkörbchen, Rosenzweig und Rosenkrone dargestellt,¹⁸⁹ Elisabeth von Thüringen, die Heilige aus dem 13. Jahrhundert, deren „Rosenwunder“ allerdings weder in ihrer Lebensbeschreibung noch in den großen bekannten Legendensammlungen verzeichnet ist, sondern erst in einer Einzellegende des 15. Jahrhunderts auftaucht.¹⁹⁰ Hemma, die als Gründerin des Frauenklosters von Gurk in Kärnten seit dem 11. Jahrhundert verehrt wird, hält eine Rose in der Hand, welche, ohne Legendenzeugnis, symbolisch für ihre Nächstenliebe gedeutet wird.¹⁹¹ Zu nennen sind auch Rosalia von Palermo, dargestellt mit weißem Rosenkranz im Haar, die gegen die Pest schützt, und Cäcilia, die römische Märtyrerin aus dem dritten Jahrhundert, die mit einem Kranz aus Rosen dargestellt wird.¹⁹² Aber auch männliche Heilige sind von Rosen umgeben, so der Prämonstratensermönch Hermann Joseph im 12. Jahrhundert, der durch besonders innige Verehrung der Madonna während der Messe den Kelch immer mit drei Rosen gefüllt sah, und der Karmeliter Angelus, dem während seiner Predigten Rosen und Lilien aus dem Mund kamen.¹⁹³ Einer der besonders verehrten deutschen Mystiker ist Heinrich Seuse, 1295 in Konstanz geboren, der inmitten seiner Ordensbrüder erkannt wurde, da ein Kranz von Rosenblüten sein Haupt umgab.¹⁹⁴ Eine seltene Verbindung eines Heiligen mit Rosen findet sich auf einem Tafelbild – dem Teil einer Predella – auf dem eine Szene von Johannes dem Täufer dargestellt wird. Er zieht sich in die Wüste zurück, links

¹⁸⁸ Robert SUCKALE/Matthias WENIGER/Manfred WUNDRAM, Gotik. Köln 2006. 90. Nicolas Froment (um 1430 – um 1485) – *Moses vor dem brennenden Dornbusch*, 1475/76, 305 x 225 cm, Mischtechnik auf Holz, Kathedrale Saint-Sauveur, Aix-en-Provence. Abgebildet in: Rolf TOMAN ed., Die Kunst der Gotik. Architektur – Skulptur – Malerei. Königswinter 2004. 399.

¹⁸⁹ KELLER, Lexikon der Heiligen. 179 f.; Conrad von Soest (um 1370 – 1425) – Heilige Dorothea, 1410/20, Temperamalerei auf Eichenholz, 92 x 25 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Abgebildet in: http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Landesmuseum/kdm/mittelalter/2006_/2006_06/index2_html vom 1.9.2006.

¹⁹⁰ KELLER, Lexikon der Heiligen. 196 ff.

¹⁹¹ Ebd. 282.

¹⁹² Ebd. 495 f., 99 ff.

¹⁹³ Ebd. 285 f., 45 f.

¹⁹⁴ Ebd. 513 f., *Heinrich Seuse*, Illumination in Seuses Exemplar = *vie du bienheureux Suso*, MS 2929, fol. 68, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg (BNUS), Straßburg. Abgebildet in: www.ymagi.net/eckhart/HeinrichSeuseBNUS.jpg vom 1.9.2006.

und rechts am Bildrand stehen je eine weiße und rote Rose, im Gegensatz zum Bild äußerst realistisch und faszinierend in Untersicht gemalt.¹⁹⁵

Seit dem 11. Jahrhundert besteht die Tradition der *Rosenspende* durch den Papst. Die *Goldene Rose* (*Rosa aurea*), auch Tugendrose genannt, ist die Bezeichnung für eine aus Gold geschmiedete Blüte, welche mit wohlriechenden Essenzen wie Moschus, Weihrauch, Myrrhe oder Balsam gefüllt wird. Der Papst betraute jährlich einen Goldschmied mit der Anfertigung einer Rose.¹⁹⁶ Diese wurde dann am vierten Fastensonntag, dem Sonntag Laetare (Rosensonntag), an Personen, Institutionen oder auch Städte und Orte, die sich als *Kämpfer für den Glauben* besonders verdient gemacht hatten, verliehen.¹⁹⁷

Die älteste Quelle für die Verleihung der *Goldenen Rose* findet sich in einer Bulle Papst Leos IX. für das Kloster Heiligenkreuz in Lothringen von 1049. Die Zeremonie selbst dürfte aber älter sein.¹⁹⁸ Außerhalb von Rom wurde die Rose erstmals 1096 von Papst Urban II. an Fulco von Anjou in Tours verliehen.

Eine der denkwürdigsten Verleihungen fand 1368 in Rom statt. Papst Urban V. überreichte Johanna, der Königin von Sizilien, als erster Frau die *Goldene Rose*. Die Auszeichnung war ursprünglich Männern vorbehalten, als diese Ehrung später auch auf Frauen übergang, wurde sie *Tugendrose* genannt. Männer konnten ab diesem Zeitpunkt anstatt der Rose ein *Papstschwert* erhalten.¹⁹⁹

Das älteste erhalten gebliebene Kunstwerk ist die *Goldene Rose*, die Papst Johannes XXII. an Rodolphe III. von Nidau, Herzog von Neuchâtel verlieh, der ihm in der Schlacht gegen Ludwig IV. den Bayern Beistand leistete.²⁰⁰

Im weltlichen Bereich wird die Rose bald zum beliebten Emblem – auf Bannern, Orden und Wappen, auf Münzen und Medaillen. Als Wappenblume dient sie zwei rivalisierenden englischen Königshäusern, weiß als Zeichen des Hauses York, rot als Symbol des Hauses Lancaster. Die beiden Rosen vereinigen sich später im Wappen der Tudor zu einer

¹⁹⁵ Giovanni di Paolo (tätig 1417 – 1482) – Johannes der Täufer zieht sich in die Wüste zurück, um 1453, Eitempera auf Pappel, 32 x 38 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery. 51 f.

¹⁹⁶ Diese Tradition lebt auch heute noch. Die letzte *Goldene Rose* wurde 2004 von Papst Johannes Paul II. an den Wallfahrtsort Lourdes verliehen.

¹⁹⁷ Manfred LEITHE-JASPER, *Goldene Rose*. In: *Weltliche und Geistliche Schatzkammer*. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1987. 109 f.

¹⁹⁸ CORNIDES, *Rose und Schwert*. 23 f.

¹⁹⁹ Ebd. 63 ff.

²⁰⁰ Diese Rose ist eine Arbeit von Minucchio von Siena, der neben vielen anderen Künstlern an der Ausschmückung des Papstpalastes von Avignon beteiligt war. – Minucchio von Siena (14. Jh.) – *Goldene Rose*, 1330, 60 cm, Gold und farbiges Glas, Musée national de Moyen-Âge, Paris. Abgebildet in: http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20392_u112.htm vom 8.9.2006.

vielblättrigen rotweißen Rose.²⁰¹ Das Gemälde eines niederländischen Malers zeigt Heinrich VII. (1485 – 1509), den ersten aus dem Hause Tudor, mit einer rosaroten so genannten Tudorrose in der Hand.²⁰² Ebenfalls eine Rose schmückt eine Heinrich VIII. gewidmete Motette, welche die Vereinigung der Häuser York und Lancaster preist.²⁰³ Der am Ende des 15. Jahrhunderts in Rom errichtete *Palazzo della Cancelleria*, eines der schönsten Beispiele der Renaissance-Baukunst, ist mit steinernen fünfblättrigen Rosen geschmückt, der Wappenblume des Erbauers, des Kardinals Riario.²⁰⁴

Der Medailleur und Maler Pisanello, ein Vertreter der internationalen Gotik, schuf neben seinen berühmten Medaillen und Andachtsbildern auch einige profane Portraits. Das reizvolle Bildnis des Lionello d'Este hebt sich von einem dunkelblauen, mit leuchtenden Rosenblüten verzierten Hintergrund ab.²⁰⁵

Der Papstpalast in Avignon wird nicht nur mit sakralen Motiven geschmückt. In den mittelalterlichen Wohntürmen, den heute so genannten Engelturm und Garderobeturm, wurden die Privatgemächer von Benedikt XII. und Clemens VI. eingerichtet. Die Ausmalung des Studier- oder Arbeitszimmers dürfte aber erst von Papst Clemens VI. in Auftrag gegeben worden sein. Der heute *Chambre du Cerf* genannte Raum ist berühmt für seine Szenen von Jagd und Fischfang. Die Natur, vor der diese abgebildet sind, ist besonders genau wiedergegeben.²⁰⁶ Hier sieht man einen jungen Mann neben einem Falkner, und hinter ihm steht ein hoher Strauch mit roten, gefüllten Rosen.²⁰⁷

Im *Tacuinum sanitatis in medicina*²⁰⁸ des Wiener Codex befindet sich eine Miniatur, auf der eine Dame und ein Herr von einem baumförmigen Rosenstrauch rote und weiße Rosenblüten

²⁰¹ Golo MANN/August NITSCHKE edd., Propyläen Weltgeschichte. Band 6. Berlin/Frankfurt am Main 1964. 393 ff; Encyclopédie des symboles. Paris 1996. 587.

²⁰² Unbekannter niederländischer Meister – *Henry VII.*, 1505, 42,5 x 30,5 cm, National Portrait Gallery, London. Abgebildet in: Charles SAUMAREZ SMITH, *The National Portrait Gallery*. London 2000. 32

²⁰³ Richard Sampson – *Kanon zu Ehren von Henry VIII.*, um 1516, 2187, Royal 11 E. XI, f.3, British Library, London. Abgebildet in: <http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/home> vom 1. 9. 2006.

²⁰⁴ Der Schriftsteller Werner Bergengruen beschreibt den Rosendekor wie folgt: „*Im Schmuck der Außenfront, der von nobelster Zurückhaltung ist, an jeder einzelnen Säule des Hofes erscheint die Rose, selbst auf dem Steinpflaster der Hofesmitte hat die Abflussstelle für das Regenwasser Rosengestalt. Wer die Rosen zählen wollte, gelangt in viele Tausende. Aber die Rose blüht nicht in wilder Naturhaftigkeit [...] sie ist schönes Ornament, edel gefügt und einer vom Menschen erschaffenen Symmetrie untertan.*“ Zitiert aus: Heinz-Joachim FISCHER, *Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt*. Köln 1997. 249 f. – *Hofarkaden des Palazzo della Cancelleria*, 1483, Rom. Abgebildet in: Belser *Stilgeschichte III (V)*. 71.

²⁰⁵ Pisanello (vor 1395 – nach 1450) – *Bildnis Lionello d'Este*, 1441?, Tempera auf Holz, 28 x 19 cm, Accademia Carrara, Bergamo. Abgebildet in: Ingo F. WALTHER ed., *Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Von der Gotik bis zur Gegenwart*. Köln 2003. 52.

²⁰⁶ Hans FEGERS, *Provence – Côte d'Azur – Dauphiné – Rhône-Tal (= Reclams Kunstführer Frankreich, IV.)*. Stuttgart 1975. 149 ff.

²⁰⁷ Unbekannter Künstler (event. Schule Matteo Giovanetti) – *Chambre du Cerf/Falkenjagd?*, 1343, Tempera, Palais des Papes, Avignon. RMG-Palais des papes, ed. – *Der Papstpalast*. Avignon 2006. 41. Abgebildet in: www.pixelcreation.fr/diaporama/diapo.asp?Code... vom 8.9.2006.

²⁰⁸ Dieses aufwändig illustrierte Handbuch, welches sich mit Fragen der Gesundheit und der Lebensführung befasst, geht auf das um die Mitte des 11. Jhs. vom arabischen Arzt Ibn Botlan verfasste und im 13. Jh.

für eine sitzende Dame, mit Rosenkranz im Haar, pflücken – offenbar ein Genrebild der höfischen Gesellschaft.²⁰⁹ Die Illumination des Rosentextes im Pariser Codex stellt drei Damen vor einem Rosenstrauch dar – in noch eleganterer Weise.²¹⁰ Auch die römische Göttin der Blumen, Flora, steht für den Frühling, und dieser wird immer mit Rosen assoziiert. Auf einer weiteren Miniatur aus dem *Tacuinum sanitatis*, den Frühling darstellend, befinden sich höfische Liebespaare vor einer hohen Rosenhecke.²¹¹ Die Thematik dieser Jahreszeit ist untrennbar mit der Liebe verbunden, was erneut zur Rose führt.

Keine christliche Legende, sondern ein antiker Mythos wird zum Gegenstand zweier berühmter „Rosenbilder“ aus dem 15. Jahrhundert – der *Frühling* und die *Geburt der Venus* von Sandro Botticelli.²¹² Im *Primavera* streut die Frühlingsgöttin weiße, rosa und rote Rosen aus ihrem Gewand auf die Wiese, welche zuvor, neben anderen Blumen, aus dem Mund der Nymphe Chloris, die zur Göttin Flora wird, strömen.²¹³ In der *Geburt der Venus* sieht man die Liebesgöttin, die auf einer Muschel stehend aus dem Meere aufgestiegen ist und in einem Rosenregen von geflügelten Windgöttern ans Land getrieben wird.²¹⁴ Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird neben Maria die Figur der Venus in der künstlerischen Gestaltung immer wichtiger. Zu dieser Annäherung kommt es unter anderem durch die Wechselbeziehung zwischen Marienverehrung und Minnekultur. Nicht nur die Rose, sondern auch die

wahrscheinlich am Hof Manfreds in Sizilien ins Lateinische übersetzte *Tacuinum sanitatis* zurück. Erst im 14. Jh. begann man, den ursprünglich nicht illustrierten Text reich mit Bildern zu versehen. Zu den frühen Handschriften dieses Typus gehört der Wiener Codex 2644. In ihm finden sich 206 farbenprächtige Miniaturen von Obst, Gemüsepflanzen, Bäumen, Heilkräutern, Gewürzen, Lebensmitteln, aber auch von Tieren, Darstellungen sportlicher Betätigungen, verschiedener Gemütsbewegungen sowie der Jahreszeiten und der Winde. Die Besonderheit der Darstellungen liegt darin, dass die einzelnen Objekte nicht isoliert abgebildet wurden, sondern wie auch im Text der Bezug zum Menschen in den Vordergrund gestellt wurde. TELESKO, Die Weisheit der Natur. 17 ff.; Heinrich SCHIPPERGES, Tacuina sanitatis. In: LdM, VIII. 402.

²⁰⁹ Unbekannter Meister (Ende 14. Jh.) – *Rose*, Cod. ser. nov. 2644, f.38r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: TELESKO, Die Weisheit der Natur. 39.

²¹⁰ Unbekannter Meister (3. Viertel 15. Jhs.) – *Rose*, Cod. 1673, Lat. 9333, f.35, Bibliothèque nationale de France, Paris. Abgebildet in: Marie-Thérèse GOUSSET, Enluminures médiévales. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France. Paris 2005. 169.

²¹¹ Unbekannter Meister (Ende 14. Jh.) – *Ver (Frühling)*, Cod. Ser. Nov. 2644, Blatt 55v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: TELESKO, Die Weisheit der Natur. 47.

²¹² Sandro Botticelli (1445 – 1510) – *Frühling (Primavera)*, 1475/86, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm und *Geburt der Venus*, 1476/87, Tempera auf Leinwand, 172 x 278 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: BERTI, Uffizien. 48.

²¹³ Wenn es auch in der römischen Mythologie, auf die sich Botticelli bezieht, keine Frühlingsgöttin gibt, so werden doch auch hier die Rosen zum Attribut der Frühlingsallegorien. Ein schönes Beispiel geben die antiken nordafrikanischen Mosaiken, auf denen Jahreszeitendarstellungen besonders beliebt waren. – *Der Triumph des Neptun und die vier Jahreszeiten*, Ende 2./Beginn 3. Jh. n. Chr., aus La Chebba, Bardo-Museum, Tunis. Abgebildet in: Mohamed YACOUB, Le Musée du Bardo. Départements antiques. Sousse 2005. 207.

²¹⁴ Hier wird der Mythos variiert, denn nach der Erzählung Anacreons (Oden, 51) wächst ein Rosenbusch aus der Erde, als Aphrodite das Festland betritt, und um diesen sogleich in voller Blüte stehen zu lassen, schicken die Götter einen zarten Nektarregen. Karl KERÉNYI, Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Götter und Menschheitsgeschichten. München 2001. 57 f.

Muschel,²¹⁵ ein Attribut der Aphrodite, wird Maria zugeordnet. Die Ambivalenz dieser Symbole deuten auf die Überschneidungen hin, die es zwischen den beiden herausragenden mythischen Frauengestalten gibt – Venus für die Antike und Maria für das Mittelalter.²¹⁶ Botticellis Venus hat jedoch wenig mit dieser zwiespältigen mittelalterlichen Venus-Tradition zu tun, da sich der Künstler hier auf die antiken Quellen stützt.²¹⁷

8. Weinstock – *Vitis vinifera* L.²¹⁸

Der Weinstock ist das christliche Zeichen schlechthin: Er ist das Emblem Christi, das Sinnbild der Eucharistie und der Auferstehung sowie ein Symbol für das Gelobte Land und das Paradies.

Botanische Beschreibung: Der Weinstock gehört zur Familie der *Vitaceae*, die 600 Sorten aufweist. Er ist eine Kletterpflanze mit einem kurzen Stamm, an dem die Reben sitzen, die lang, dünn und biegsam sind. Aus diesen wachsen die Ranken, Blätter und Trauben. Die Pflanze kann mit Hilfe der Ranken an Bäumen und Wänden bis zu 20 Meter emporklettern. Das Weinlaub ist gestielt, fünffach gelappt, am Ansatz herzförmig und an den Rändern unregelmäßig gesägt, die Blüten sind winzig, grün, gestielt und bilden Rispen. Die Früchte sind oval bis rund. Ihre Farbe reicht von nahezu weiß über honigfarben, grün, rosa, blauviolett bis fast schwarz. Die rispenförmigen Fruchtstände der Weinbeeren werden volkstümlich Weintrauben genannt. Der Weinstock liebt heiße Sommer und kalte, nasse Winter.²¹⁹

Die Anfänge der Weinkultur verlieren sich in prähistorischer Zeit. Die Weinrebe stammt vermutlich von den Ufern des Schwarzen Meeres und aus östlicher gelegenen Gebieten. Doch

²¹⁵ Die Muschel, die im Zusammenhang mit den antiken Göttern Fruchtbarkeit symbolisiert und wegen der Ähnlichkeit mit dem weiblichen Geschlechtsorgan auch für Sexualität und Sinneslust steht, taucht ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. auf Marienbildern auf (vgl. Botticelli, Madonna des Sankt-Barnabas-Altar, Uffizien). Lucia IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike (= Bildlexikon der Kunst, Band 1). Berlin 2003. 22 f.

²¹⁶ Rose-Marie HAGEN/Rainer HAGEN, Meisterwerke im Detail, Band 1. Köln 2005. 149.

²¹⁷ Belser Stilgeschichte III (V). 38; ECO, Geschichte der Schönheit. 154 ff., 176 ff.

²¹⁸ Weinrebe (*Vitis vinifera*), aus dem Buch von Otto Wilhelm Thomé – Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz. Gera 1885. http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Illustration_Vitis_vinifera0.jpg#filehistory vom 24.2.2006.

²¹⁹ QUINONES, Pflanzensymbole. 229.

auch im mediterranen Raum stieß man auf Spuren des wilden Weines (*Vitis silvestris*), die bis auf das Pliozän zurückgehen.

Die ältesten archäologischen Spuren von kultivierten Weinbeeren fand man im Jordantal aus der Zeit 3500 v. Chr. und in Jericho aus 3200 v. Chr.²²⁰ – „Noach wurde der erste Ackerbauer und er pflanzte einen Weinberg. Er trank von dem Wein, wurde davon betrunken und lag entblößt in seinem Zelt.“ (Genesis 9,20)²²¹.

Zeugnisse über die Kultivierung des Weinstockes findet man bei den Sumerern²²², Babyloniern und Assyrern²²³, in deren Kunst man immer wieder Darstellungen von Weinstöcken und Wein findet. Ebenso in Ägypten, wo sowohl das Weinopfer²²⁴ wie auch die Weinproduktion²²⁵ beschrieben wird. Zur Zeit des Neuen Reiches, als der Osiriskult seinen Höhepunkt erreichte, wurde auch der Weinstock zu einem Attribut des Vegetationsgottes, woraufhin dieser Pflanze eine außergewöhnliche Rolle im Mysterium des Todes und der Auferstehung zufiel.²²⁶

²²⁰ Jonathan ROBERTS, *Cabbages & Kings. The Origins of Fruit & Vegetables*. London 2001. 89 ff.

²²¹ Das Thema des *trunkenen Noah* wurde in der Kunst des Mittelalters vielfach interpretiert. Eine wundervolle Mosaikarbeit zu dieser Bibelstelle befindet sich im Narthex des Markusdoms in Venedig. Der im 13. Jh. nach dem Vorbild der *Cotton-Genesis* (British Library, London) entstandene Bilderzyklus zeigt die Geschichte Noahs, vom Bau der Arche bis zu seinem Tod mit 950 Jahren. HUBALA, Venedig. Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello. 104 f.; LdK, II. 38. – *Noah in der Weinlaube*, um 1280, Mosaik, Westvorhalle, San Marco, Venedig. Abgebildet in: <http://www.musicque-de-joye.com/cd-vinum.jpg> vom 30.12.2006. – Eine weitere Interpretation des Themas findet man an der Fassade des Dogenpalastes, dessen Erbauer Calendario mit der Darstellung des trunkenen Noah eines der schönsten Beispiele der Spätgotik in Venedig schuf. – Filippo Calendario (gestorben 1355) – *Die Trunkenheit Noahs*, 1340/55, Marmorrelief, Dogenpalast, Venedig. Abgebildet in: TOMAN, *Die Kunst der Gotik*. 332.

²²² Das sumerische Zeichen für Leben war ursprünglich ein Weinblatt. Der sumerischen Fruchtbarkeitsgöttin Nirhusaga/Ninsikill war seit der zweiten Hälfte des 4. Jts. v. Chr. der Weinstock geweiht. Michèle BILIMOFF, *Les plantes, les hommes et les dieux. Enquête sur les plantes messagères*. Rennes 2006. 55; QUINONES, *Pflanzensymbole*. 233 f. – Im Königsgrab von Ur fand man neben vielen anderen Objekten ein Siegel, auf welchem sich eine Bankettszene befindet. Hier wird neben Bier höchstwahrscheinlich auch Wein gereicht. – *Zylindersiegel von Pu-abi*, um 2600 v. Chr., Lapislazuli, 4,3 cm, Ø 2,2 cm, British Museum, London. Abgebildet in: http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search vom 30.12.2006.

²²³ Die Gartenszene auf einem Relief des Nordpalastes von Ninive erinnert an ein Symposion in einer Weinlaube, König und Königin werden trinkend abgebildet. – *Gartenszene – Siegesmahl des Königs Assurbanipal*, 7. Jh. v. Chr., British Museum, London. Abgebildet in: Barthel HROUDA ed., *Der alte Orient. Verlorene Schätze, vergangene Kulturen zwischen Euphrat und Tigris*. München 2003. 354 f.

²²⁴ Ein sehr frühes Beispiel eines Weinopfers befand sich in Medum auf einem Relief im Grab des Prinzen Rehotep aus der 4. Dynastie. Er sitzt vor einem Tisch auf dem sich Opfergaben befinden – neben Datteln, Brot, Räucherwerk und Augenschminke auch Wein. – *Relief aus dem Grab von Rehotep*, um 2600 v. Chr., bemaltes Gipsrelief, 114,3 x 83,8 cm, British Museum, London. Abgebildet in: http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search vom 30.12.2006.

²²⁵ Diese Wandmalerei zeigt die Weinherstellung – vom Pflücken der Trauben bis zu den gefüllten Weinamphoren. – *Weintraubenernte*, Wandmalerei im Grab des Nacht, um 1400 v. Chr., West-Theben, Ägypten. Abgebildet in: ROBERTS, *Cabbages & Kings*. 92 f.;

²²⁶ QUINONES, *Pflanzensymbole*. 232 f. – Im Tal der Könige in West-Theben fand man im Grab (KV 57) des Pharaos Haremhab (um 1319 – um 1292 v. Chr.) aus der 18. Dynastie Wandfresken. Auf ihnen opfert er all jenen Göttern Wein, welche mit dem Leben nach dem Tod assoziiert werden – Osiris, Isis, Hathor und Anubis. Abgebildet in: http://www.kv5.de/html_german/data_kv57_german.html vom 28.2.2006.

Auch in der griechischen Kunst taucht der Weinstock als häufiges Motiv auf. Seine Darstellung beschränkte sich nicht auf das rein Dekorative, da seine symbolische Bedeutung eng mit Dionysos verbunden war. Dieser heitere Gott des Weines verbirgt hinter seinem populären Bild eine andere, spirituelle mystische Komponente, denn Dionysos war auch ein Vegetationsgott.²²⁷ Man erzählt von ihm, dass er gestorben war, jedoch beim Erwachen der Natur wieder zum Leben auferstanden sei. So wurde jedes Jahr im März das Frühlingsfest der *Dionysien* gefeiert.²²⁸ Der Dionysoskult erreichte eine außerordentliche Bedeutung durch den Einblick in die Mysterien des Lebens nach dem Tod, dadurch wurde auch der Weinstock zu einem Sinnbild des Grab- und Totenkults und der Wein, der im antiken Griechenland als das Blut des Gottes galt, zum Getränk der Unsterblichkeit und einem Symbol der Erkenntnis.²²⁹ Im Römischen Reich behauptete sich der Kult um den Gott, der nun Bacchus hieß, und behielt seine Symbolik von Regeneration und Unsterblichkeit – und mit ihm auch der Weinstock, eine der dem Weingott geweihten Pflanzen.²³⁰

Bei den Christen wurde die Symbolik dieser Pflanze und ihrer Frucht noch verstärkt. Trotz der strikten Ablehnung aller heidnischen Bräuche konnte man eine gewisse Analogie vom Leben des Dionysos bzw. Bacchus zu Christus nicht wegleugnen. Überdies lebte man die ersten Jahrhunderte in *einem* Kulturraum mit den *Andersgläubigen*.

Auch im Alten Testament, welches genau genommen ebenfalls von der *Konkurrenz* stammt, finden sich zahlreiche Hinweise auf den Weinstock, den Wein und den Weinberg. Der Weinstock bedeutete weiterhin Unsterblichkeit und behielt den Grabcharakter, den er schon bei den Völkern des Nahen Ostens innehatte. In der Zeit nach dem Exodus ersetzte Wein das

²²⁷ Auf diesem Mosaik wird der junge Dionysos mit Weinlaub bekränzt dargestellt. In der linken Hand trägt er den Thyrsosstab, an dessen Spitze befindet sich ein Pinienzapfen, ein weiteres Symbol für die Unsterblichkeit. – *Dionysos auf dem Panther*, um 300 v. Chr., Fußbodenmosaik, Museum von Pella. Abgebildet in: ANDRONICOS, Die Museen Griechenlands. 258.

²²⁸ Dieses in Piräus gefundene Marmorrelief zeigt höchstwahrscheinlich den Gott Dionysos und Schauspieler nach einer Theateraufführung (vielleicht das Stück von Euripides – *Die Bakchen*) im Rahmen der Dionysien. – *Bachhantinen*, um 400 v. Chr., Marmor, Nationalmuseum, Athen. Abgebildet in: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:NAMA_Bacchantes.jpg vom 13.10.2006.

²²⁹ Wolfgang FAUTH, Dionysos. In: LdA II. 77 ff.; QUINONES, Pflanzensymbole. 235 f.; KERÉNYI, Mythologie der Griechen. 197 ff.; IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike. 81.

²³⁰ Parallel zur Ausdehnung des Römischen Reiches breitete sich auch der Weinanbau aus. Wie wichtig den Römern die Pflanze war, bezeugt u. a. die *Materia medica* des Dioskurides, in der er dem Wein mehrere Kapitel widmet. Walter Hatto GROSS, Wein. In: LdA, V. 1359 ff.; QUINONES, Pflanzensymbole. 237. – Auch in der römischen Kunst spielten Motive wie Szenen der Weinlese und Weinranken eine große Rolle. – *Triumph von Dionysos und die vier Jahreszeiten*, römischer Sarkophag, um 260/70 n. Chr., Phrygischer Marmor, 86,4 x 215,9 x 92,1 cm, Metropolitan Museum, New York. Abgebildet in: http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep=13&viewmode=0&item=55.11.5 vom 13.10.2006.

Blut bei den Opferzeremonien. Außerdem galt der Wein wegen der von ihm ausgelösten Trunkenheit als Sinnbild der Initiation und der Erkenntnis.²³¹

Sein Symbolgehalt gewann aber zusätzlich durch die Schriften des Neuen Testaments und die Kommentare der Kirchenväter eine Bedeutung, die er nie zuvor besessen hatte. „*Ich bin der wahre Weinstock, und mein Vater ist der Winzer. Jede Rebe an mir, die keine Frucht bringt, schneidet er ab, und jede Rebe, die Frucht bringt, reinigt er, damit sie mehr Frucht bringt. Ihr seid schon rein durch das Wort, das ich zu euch gesagt habe. Bleibt in mir, dann bleibe ich in euch. Wie die Rebe aus sich keine Frucht bringen kann, sondern nur, wenn sie am Weinstock bleibt, so könnt auch ihr keine Frucht bringen, wenn ihr nicht in mir bleibt. Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und in wem ich bleibe, der bringt reiche Frucht; denn getrennt von mir könnt ihr nichts vollbringen. Wer nicht in mir bleibt, wird wie die Rebe weggeworfen, und er verdorrt. Man sammelt die Reben, wirft sie ins Feuer, und sie verbrennen.*“ (Johannes 15, 1-6).

Nach diesem Gleichnis ist es offenkundig, warum der Weinstock zum Symbol Christi wurde. Einerseits gibt es eine Gleichsetzung von Christus mit der Pflanze, andererseits versinnbildlicht er die Auferstehung. Bei beiden Auslegungen blieb genügend Platz für die künstlerische Interpretation, der Weinstock wurde zu einem attraktiven Bildthema, zu einem Emblem Christi, zu einem eucharistischen Symbol, zum Bild der Auferstehung und des künftigen Lebens, zum Sinnbild des Gelobten Landes und des Paradieses²³² sowie zu einem Grabmotiv. Hier beobachtet man ein Weiterleben der römischen Tradition, in welcher es verbreitet war, Weinlesebilder als Jahreszeit- und Glücksallegorien abzubilden sowie zwischen den Weinranken Vögel und andere Tiere darzustellen.²³³

Eine außergewöhnlich frühe Christusdarstellung, die um das Jahr 300 entstand, befindet sich auf einem Goldmosaik in den Grotten unter dem Petersdom in Rom. Hier wird Jesus, von Weinreben umgeben, als *Sol invictus* dargestellt, ein Beispiel für die Christianisierung

²³¹ QUINONES, Pflanzensymbole. 234.

²³² Aber nicht nur Christus, sondern auch die Stammutter Eva wird mit dieser Pflanze gezeigt. Auf der gewiss sinnlichsten Darstellung Evas in der romanischen Kunst bedeckt sie ihre Blößen mit einer Weinrebe. Gislebertus (tätig 12. Jh.) – *Eva im Paradies*, Fragment im Türsturz des Nordportals von Saint-Lazare, um 1130, Musée Rolin, Autun. Abgebildet in: Rolf TOMAN ed., *Die Kunst der Romanik. Architektur – Skulptur – Malerei*. Köln 2004. 345.

²³³ Josef ENGEMANN, Wein, -rebe, -stock. Ikonographie. In: *LdM VIII*. 2131 f. – Zwei Beispiele aus dem römischen Nordafrika belegen dies. Bei einem Mosaik aus El Jem wird im Zentrum der Fruchtbarkeitsgott Dionysos abgebildet, um ihn sind Sonne (Apollo), Mond (Diana) und die vier Jahreszeiten gruppiert. Ein Mosaik aus Oudna zeigt Dionysos von Weinreben umrankt, in dem neben Putti auch verschiedene Vögel zu sehen sind – eine Thema, welches bei frühchristlichen Darstellungen wieder aufgenommen wird. – *Dionysos und die vier Jahreszeiten*, 3. Jh. n. Chr., El Jem. Abgebildet in: <http://12koerbe.de/mosaiken/mos-16.htm> vom 30.12.2006. – *Dionysos und die Entdeckung des Weins*, Mosaik aus Oudna, 2. Jh. n. Chr., Bardo Museum, Tunis. Abgebildet in: Aicha ben Abed ben KHADER, *Die Mosaik im Bardo Museum*. Tunis 1998. 194.

heidnischer Gestalten.²³⁴ Ein weiteres frühes Beispiel entdeckt man in der Kirche Santa Costanza in Rom. Dieser Rundbau, ursprünglich das Mausoleum der Constantina, einer Tochter Konstantins des Großen, entstand in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts. Die im Südumgang erhaltenen Mosaik der Traubenernte verschmelzen spätantike Kunst mit frühchristlicher Symbolik.²³⁵

Aber auch die Worte Jesu während des Letzten Abendmahls unterstreichen den symbolischen Wert des Weines und damit auch des Weinstocks. „*Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden. Ich sage euch: Von jetzt an werde ich nicht mehr von der Frucht des Weinstocks trinken, bis zu dem Tag, an dem ich mit euch von neuem davon trinke im Reich meines Vaters.* (Matthäus 26, 27-29).²³⁶

Auf diesen Worten basiert das Sakrament der Eucharistie, der Wein wird zum Symbol Christi und seines Opfertodes. Wobei er aber nicht zwangsläufig auch beim *Letzten* Abendmahl vorkommen muss. Ein Beispiel ist ein Mosaik aus dem Leben Jesu in Sant' Apollinare Nuovo. Hier befinden sich am Tisch des *Abendmahls* nur Brot und Fische.²³⁷

Auch in der *Hochzeit zu Kana* wird der Wein thematisiert. Hier handelt es sich um das erste in den Evangelien verzeichnete Wunder (Johannes 2), welches ebenfalls als Symbol für die Eucharistie gesehen werden kann.²³⁸

Der Weinstock und die Traube dienten ebenso als Zeichen für einige Heilige. Der ab dem 15. Jahrhundert verehrte Bischof Urban von Autun und Langres versteckte sich vor seinen Verfolgern hinter einem Weinstock. Er wird als Patron der Winzer gefeiert und mit einer Traube oder einer ganzen Rebe mit Trauben in seinen Händen dargestellt. Ein Schüler des heiligen Gallus, ebenfalls Urban genannt, soll im siebenten Jahrhundert am Neckar gepredigt

²³⁴ *Christus als Sol invictus*, um 300 n. Chr., Goldmosaik, Sog. Grab der Julier/Grotten der Peterskirche, Rom. Abgebildet in: Belser Stilgeschichte I (II). 379.

²³⁵ Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band I (II). Altertum. Stuttgart 2004. 394. – *Weinlese*, Deckenmosaik, 4. Jh., Santa Costanza, Rom. Abgebildet in: Heinz-Joachim FISCHER, Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Köln 1997. Umschlagklappe sowie www.hp.uab.edu/image_archive/ulg/ulgd.html vom 30.12.2006.

²³⁶ Vgl. Markus 14, 22-25, Lukas 22, 17-20.

²³⁷ Vielleicht war der Fisch (in diesem Falle zwei übergroße Fische) dem Künstler als Symbol wichtiger. Er ist eines der ältesten christlichen Erkennungssymbole. Auf Griechisch, der ersten liturgischen Sprache, heißt Fisch: ΙΧΘΥΣ (Ichtys). Die frühen Christen deuteten daraus eine Zusammenfassung der Anfangsbuchstaben: *I*esous *I*ΕΣΟΥΣ *X*ΡΗΣΤΟΣ *Θ*ΕΟΥ *Υ*ΙΟΣ *Σ*ΩΤΗΡ (**C**Hristos **T**heou **Y**ios **S**oter), was Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser bedeutet. KELLER, Lexikon der Heiligen. 147. – *Abendmahl*, I. Viertel 6. Jh., Goldmosaik, Sant' Apollinare Nuovo, Ravenna. Abgebildet in: http://perso.orange.fr/maurice.lamouroux/3JC/Mat2626_Eucharistia_supper/source/8.htm 18.10.2006.

²³⁸ Auf einem Elfenbeintäfelchen, welches ursprünglich den Einband einer Bibel schmückte, wird die Hochzeit zu Kana dargestellt. Typisch für die karolingische Arbeit sind die Akanthusblätter, die die Szene umrahmen und nicht wie dem Thema eher entsprechend – Weinblätter. *Hochzeit von Kana*, 860/70, Elfenbein, 142 x 83 mm, British Museum, London. Abgebildet in: http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?_IXDB_=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search vom 6.1.2007.

und den Weinbau gelehrt haben. Er wird wie Bischof Urban am 25. Mai als Patron der Winzer gefeiert.²³⁹ Wigbert, ein angelsächsischer Mönch aus dem Kloster Gladstonbury, wird mit einer Traube über Kelch oder Buch dargestellt. Der Legende nach pflückte er, als einst kein Wein für die Eucharistiefeyer vorhanden war, eine Traube von einem imaginären Weinstock, presste diese über dem Kelch aus und steckte eine andere Weinbeere vor der Kirche in die Erde, woraus ein ansehnlicher Weinstock wuchs.²⁴⁰

Im Alten Testament finden sich viele Anspielungen auf den Wein.²⁴¹ Die Propheten verglichen das Volk Israel sowohl mit einem Weinstock, als auch mit einem ganzen Weinberg – *Israel war ein üppiger Weinstock, der seine Frucht brachte* (Hosea 10,1). Oder ein direkter Vergleich mit der Kultivierung des Weines – *Ich aber habe dich als Edelrebe gepflanzt, als gutes, edles Gewächs. Wie hast du dich gewandelt zum Wildling, zum entarteten Weinstock!* (Jeremia 2,21). Auch in der Kunst wird die Traube dargestellt, wie zum Beispiel auf einem Ossuarium²⁴² oder auf dem Mosaik der antiken Synagoge von Maon.²⁴³ Im vierten Buch der Thora wird beschrieben, wie Moses Kundschafter, je einen aus jedem Väterstamm, nach Kanaan ausschickte, um das Land zu erkunden. Dabei „*kamen sie in das Traubental. Dort schnitten sie eine Rebe mit einer Weintraube ab und trugen sie zu zweit auf einer Stange, dazu auch einige Granatäpfel und Feigen.[...] Sie erzählten Mose: Wir kamen in das Land, in das du uns geschickt hast: Es ist wirklich ein Land, in dem Milch und Honig fließen; das hier sind seine Früchte.*“ (Numeri 13,23-24 und 27). Die riesige Weintraube, die Josua und Kaleb aus Kanaan mitbrachten, wurde in der mittelalterlichen Typologie zur Darstellung des am Kreuze hängenden Christus.²⁴⁴ Hinweise dazu finden sich bereits bei Ambrosius und Maximus von Turin.²⁴⁵

Die Weinlese, die Zeit der Ernte, wird verglichen mit der Bilanz der Taten, die der Mensch beim Jüngsten Gericht zu verantworten hat. Eine Weinlese, die viele Christen das Fürchten

²³⁹ KELLER, Lexikon der Heiligen. 555.

²⁴⁰ Ebd. 576 f.

²⁴¹ BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 173 f.

²⁴² Dieses große, prunkvoll gemeißelte Ossuarium ist neben einem Fries mit Weinblättern und Trauben auch mit Lilien verziert. Ab der Zeit des Herodes praktizierte man über 200 Jahre lang ausschließlich in Jerusalem einen ungewöhnlichen Brauch, der sich von der üblichen jüdischen Bestattung unterschied – eine sekundäre Bestattung in Ossuarien. Ab 1500 verzierte man auch hebräische Grabsteine unter anderen mit Weintrauben. – *Ossuarium*, 1. Jh. n. Chr., Kalkstein, Israel Museum, Jerusalem. Abgebildet in: Wilfried SEIPEL ed., Land der Bibel. Schätze aus dem Israel Museum Jerusalem. Wien 1997. 101.

²⁴³ *Bodenmosaik*, Detail, 6. Jh., urspr. Synagoge in Maon, Israel Museum, Jerusalem. Abgebildet in: Johann MAIER, Das Judentum. Von der biblischen Zeit bis zur Moderne. München 1973. 97.

²⁴⁴ LdK VII. 754. – *Kundschafter mit der Traube*, um 1470, Cod. 2766, fol.68v., Wiener Weltchronik-Handschrift, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: www.aeiou.at/aeiou.history.docs/006245.htm vom 18.10.2006.

²⁴⁵ Ambrosius (de fide 4, 12, 167; MPL 16, 648f.), Maximus von Turin (sermo 10, 2; CCL 23, 35). Zitiert aus: ENGEMANN, Wein, -rebe, -stock. In: LdM VIII. 2131 f; QUINONES, Pflanzensymbole. 238 f.

lehrte, wird in der Offenbarung des Johannes beschrieben: „*Vom Altar her kam noch ein anderer Engel, der die Macht über das Feuer hatte. Dem, der die scharfe Sichel trug, rief er mit lauter Stimme zu: Schick deine scharfe Sichel aus, und ernte die Trauben vom Weinstock der Erde! Seine Beeren sind reif geworden. Da schleuderte der Engel seine Sichel auf die Erde, erntete den Weinstock der Erde ab und warf die Trauben in die große Kelter des Zornes Gottes. Die Kelter wurde draußen vor der Stadt getreten, und Blut strömte aus der Kelter; es stieg an, bis an die Zügel der Pferde, eintausendsechshundert Stadien weit*“ (Offenbarung 14,18-20).²⁴⁶ In der Miniatur einer Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, die in der Abtei Saint-Sever entstand, sieht man den Posaune blasenden vierten Engel aus der Apokalypse (Offenbarung 8,12-13), im unteren Drittel der Illumination wird der Weinberg dargestellt.²⁴⁷ Analog zum Text der Offenbarung schildert die nordspanische Handschrift das Bild „Ernte, Weinlese und Kelter“ als Gleichnis des Jüngsten Gerichts.²⁴⁸

Ein weiteres Beispiel für die Weinernte, das *Gleichnis von den bösen Winzern*, wird bei Matthäus (21,33-46), Lukas (20,9-19) und Markus (12,1-11) erzählt.

Nach dem Toleranzedikt von Mailand 313 kam es infolge der raschen Ausbreitung des Christentums zum Bau zahlreicher Kirchen. Deren Skulpturenschmuck an Portalen und Kapitellen lassen die Bedeutung erkennen, die das Motiv des Weinstocks bereits im vierten und fünften Jahrhundert in der frühchristlichen Kunst hatte.²⁴⁹ Während die meisten Kirchen dieser Zeit zerstört wurden, blieben viele Sarkophage erhalten. Hier finden sich erneut Darstellungen des Weinstocks. Die Ranken umrahmen das Kreuz, das Christusmonogramm oder die Gestalt Christi. Manchmal sitzen Vögel zwischen den Weinranken und picken Trauben, mitunter werden die Trauben von Engeln geerntet.²⁵⁰ In Ravenna sieht man das Motiv auf den Mosaiken der Kirchen,²⁵¹ auf Sarkophagen²⁵² und speziell auf der

²⁴⁶ Diese Stelle aus der Apokalypse hat viele Künstler des Mittelalters zu ihren *Höllendarstellungen* inspiriert. Vgl. Umberto ECO ed., *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München 2007. 72 ff.

²⁴⁷ *Apocalypse de Saint-Sever – Vision aus der Offenbarung des Johannes*, 11. Jh., ms. lat. 8878, Bibliothèque nationale de France, Paris. Abgebildet in: Jacques LE GOFF, *Das Mittelalter in Bildern*. Stuttgart 2002. 90 f.

²⁴⁸ *Apokalypse der Kathedrale zu Gerona – Ernte, Weinlese und Kelter*, 975, 43 x 31 cm, fol. 193v und fol 194r., Schatzkammer der Kathedrale von Gerona. Abgebildet in: Belser *Stilgeschichte II (III)*. 298.

²⁴⁹ Von Syrien bis Ägypten findet man Fragmente von Kirchenbauten aus dieser Zeit. – *Koptisches Kapitell aus Saqqara*, Museum für koptische Kunst, Kairo. Abgebildet in: QUINONES, *Pflanzensymbole*. 227.

²⁵⁰ In vielen Kulturen werden Vögel, ähnlich wie Schmetterlinge, als Sinnbild der menschlichen Seele gesehen. In der Bibel gibt es aber auch einige Auslegungen, demzufolge der Messias selbst durch einen Vogel symbolisiert wird. Engel oder Engeln, welche ebenfalls mit Flügel ausgestattet sind, haben eine Vermittlerrolle zwischen Himmel und Erde. IMPELLUSO, *Die Natur und ihre Symbole*. 268; Herder Lexikon – Symbole. 176 f.; LdK. 1. 325 ff.

²⁵¹ Ein Detail aus den Mosaiken des Presbyteriums von San Vitale zeigt eine Weinrebe mit Trauben, die, flankiert von weißen Tauben, aus einem Kantharos wächst, ein schon bei den Römern populäres Motiv. – *Kantharos mit Weinrebe*, 6. Jh., Mosaik, San Vitale, Ravenna. Abgebildet in: BOVINI, Ravenna. 50.

Elfenbeinkathedra des Erzbischofs Maximian, bei welcher auf den Ornamentbändern zwischen den Heiligendarstellungen das Thema des Weinstocks auf faszinierende Weise variiert wird.²⁵³ Eines der wenigen liturgischen Geräte, die sich aus dieser Zeit erhalten haben, ist ein vergoldeter Silberkelch aus Antiochia, welcher in Treibarbeit mit einem dichten Geflecht aus Weinlaub und Weintrauben, in dem Christus und die Apostel thronen, dekoriert ist.²⁵⁴

Ab dem Frühmittelalter finden wir das Motiv auf unzähligen Kunstwerken wieder. Auf den Britischen Inseln tritt es im Skulpturenschmuck von Kreuzen auf, wie auf einem Fragment des Sheffield-Kreuzes aus dem neunten Jahrhundert, welches einen Bogenschützen auf der Jagd inmitten eines riesigen Weinstocks zeigt.²⁵⁵ Aus der spätlangobardischen Epoche stammt die Stuckdekoration auf der Eingangswand der Kirche von Santa Maria in Valle in Cividale, der ursprünglichen Palastkapelle. Hier trifft man auf besonders realistisch gearbeitete Ranken und Weintrauben.²⁵⁶ Ein ähnliches Motiv umrahmt ein Fenster von Sant'Abbondio in Como, welches im 11. Jahrhundert entstand. Der flache Reliefdekor, auf dem Vögel inmitten von Weinranken dargestellt sind, steht in der Tradition der langobardischen bzw. lombardischen Skulptur des achten und neunten Jahrhunderts.²⁵⁷

Auch in Kreuzgängen waren die Weinreben ein beliebtes Ornament, so auch im Zwickel vor der Tür zum Refektorium des um 1228 entstandenen Kreuzgangs von Mont-Saint-Michel, wo auf einem Steinrelief ein junger Mönch bei der Ernte in einem Weinberg dargestellt ist.²⁵⁸ Auf

²⁵² Auf dem Sarkophag des Theodoros umrahmen traubenbehängene Reben und zwei Pfauen das Christusmonogramm. Diese Symbole der Unsterblichkeit und der Freuden im ewigen Leben finden sich bereits auf vielen frühchristlichen Sarkophagen. Der Pfau, in der griechischen Mythologie der Hera geweiht, wurde auch im Urchristentum mit positiven Eigenschaften assoziiert. Durch die Annahme, er verliere im Herbst seine Federn und diese würden ihm im Frühjahr wieder nachwachsen, wurde er zum Sinnbild der spirituellen Wiedergeburt. Erst in den mittelalterlichen Bestiarier erfuh er eine negative Auslegung. IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 309; Georg KAUFMANN, Emilia-Romagna – Marken – Umbrien. Baudenkmäler und Museen (= Reclams Kunstführer Italien Band IV). Stuttgart 1987. 558 f. – *Sarkophag des Erzbischofs Theodoros*, um 500, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna. Abgebildet in: BOVINI, Ravenna. 98.

²⁵³ *Kathedra des Maximian*, 6. Jh., Elfenbein, Erzbischöfliches Museum, Ravenna. Abgebildet in: Giuseppe BOVINI, Ravenna. Mosaiken und Monumente. Ravenna 1987. 118 ff. KAUFMANN, Emilia-Romagna – Marken – Umbrien. 543 f.

²⁵⁴ *Kelch aus Antiochia*, Mitte 4. Jh., Silber, teilweise vergoldet, 19 x 15 cm, Metropolitan Museum, New York. Abgebildet in: QUINONES, Pflanzensymbole. 228.

²⁵⁵ Angelsächsische Arbeit – *Sheffield-Kreuz*, Fragment, 9. Jh., Hochrelief, Sandstein, 1,5 m, British Museum, London. Abgebildet in: Richard BLURTON ed., The Enduring Image. Treasures from the British Museum. London 1997. 198.

²⁵⁶ *Weintrauben*, Fensterrahmen, 8. Jh., Gipsplastiken, Santa Maria in Valle in Cividale. Abgebildet in: Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Die Kunst des Mittelalters. Düsseldorf 2002. 46.

²⁵⁷ *Vögel zwischen Weintrauben*, Fensterrahmen, 1063/95, Sant'Abbondio, Como. Abgebildet in: Belser Stilgeschichte II (IV). 129.

²⁵⁸ *Weinlese*, 1225/1228, Kalkstein, äußere Arkaden des Kreuzgangs von Mont-Saint-Michel. Abgebildet in: Henry DECAËNS, Mont-Saint-Michel (= Monum, Édition du patrimoine). Paris 2005. 63; Veronique ROUCHON MOUILLERON/Daniel FAURE, Cloisters of Europe. Gardens of Prayer. New York 2001. 117.

einem italienischen Relief, welches zur selben Zeit entstand, ist ebenfalls die Weinlese abgebildet, jedoch viel realistischer – sogar winzige Details wie die Äderung der Weinblätter sind erkennbar.²⁵⁹

Wie weit der Einfluss der christlichen Kunst reichte, zeigt sich an der Portaldekoration der norwegischen Stabkirche von Hurum/Høre aus dem 12. Jahrhundert, wo sich Drachen, Symbole des Teufels,²⁶⁰ in Weinranken, Symbole des Erlösers, verfangen haben.²⁶¹

In der Malerei finden sich kaum Beispiele für die Verwendung des Weinstocks als symbolisches oder dekoratives Element – von den Handschriften abgesehen. Hier entdeckt man unzählige Darstellungen der Weinernte, die auf den *Monatsbildern* mit wenigen Ausnahmen²⁶² für den Monat September stehen, wie auch im *Calendrier-Martyrologue* der Abtei von Saint-Germain-des-Prés aus dem 13. Jahrhundert.²⁶³ Ein außergewöhnlich schönes Beispiel ist der *September* aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry.²⁶⁴ Die Brüder von Limburg lösen hier die Monatsdarstellungen erstmals aus der symbolhaften Andeutung heraus, wodurch diese zu in sich geschlossenen Kunstwerken mit profanem Inhalt wurden.²⁶⁵

Bei den Miniaturen aus dem *Stuttgarter Psalter*, der zu Beginn des zehnten Jahrhunderts entstand, wird sowohl auf den landwirtschaftlichen als auch auf den göttlichen Aspekt hingewiesen. Zu dieser Zeit tauchen immer mehr realistische Darstellungen der Arbeit auf – Szenen zeigen nicht mehr nur Heilige, sondern auch Bauern oder Handwerker bei ihren Tätigkeiten. Was die Arbeit im Weinberg betrifft, war sie sowohl für die Ernährung, aber auch für den Gottesdienst und dessen Symbolik rund um den Wein wichtig.

In den *Szenen aus dem Weinbau* hacken und beschneiden zwei Winzer unter der schützenden Hand Gottes den Weinberg, während im darunter liegenden Bild ein Wildschwein, welches in

²⁵⁹ Meister der Monatsbilder (tätig um 1230) – *Der Monat September* (Teil des Zyklus der Monatsdarstellungen von Ferrara), Museo del Duomo, Ferrara. Abgebildet in: CASTELFRANCHI VEGAS, Die Kunst des Mittelalters. 207.

²⁶⁰ IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 375.

²⁶¹ Hier tritt der Einfluss der Wikinger-Kunst hinter dem mediterranen Stil zurück. Ganz anders als bei der Stabkirche von Urnes, welche bereits im späten 11. Jh. entstand (Norwegen wurde unter der Regierung von Olaf Haroldsson, um 1016 bis 1030, christianisiert). – *Portal der Stabkirche von Hurum*, um 1180, Holz, Valdres, Oppland, Norwegen. Abgebildet in: SEKULES, Medieval Art. 67 f. – Vgl. Francesca PRINA/Elena DEMARTINI, Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst. München 2006. 66.

²⁶² Ein Beispiel dafür ist das Monatsbild für den Oktober aus dem Freskenzyklus der Monatsbilder im Adlerturm von Trient. – *Monatsbild Oktober*, um 1400, Castel del Buonconsiglio, Trient. Abgebildet in: Franz N. MEHLING ed., Knaurs Kulturführer in Farbe – Italien. München/Zürich 1978. 737.

²⁶³ *Calendrier-Martyrologue – Monat September, Weinernte*, 13. Jh., Latin 12834, fol. 69v., Bibliothèque nationale de France, Paris. Abgebildet in: <http://classes.bnf.fr/ema/grands/782.htm> vom 12.1.2007.

²⁶⁴ Die seit dem 12. Jh. gebräuchlichen Stundenbücher dienten Fürsten und reichen Bürgern zur privaten Andacht. Es war üblich, das einleitende Kalendarium mit Darstellungen der wechselnden Szenen des Jahresablaufes wie dem Säen, Pflanzen und Ernten zu schmücken. LdK, IV. 369 f.

²⁶⁵ LdK IV. 340 f. – Brüder (Paul, Jan und Hermann) von Limburg (zwischen 1385 und 1390 – 1416) – *Les très riches heures du Duc de Berry – September*, 1413 bis 1416, Illumination auf Pergament, 24 x 15 cm, Folio 9v, Musée Condé, Chantilly. Abgebildet in: SEKULES, Medieval Art. 25.

der christlichen Symbolik meist für das Böse steht,²⁶⁶ dabei ist, einen Weinstock zu zerstören.²⁶⁷

Daneben gibt es viele rein profane Buchillustrationen zum Thema Wein, wie beispielsweise illustrierte Novellen von Boccaccio, in denen auffällige Weinspaliiere in Tunnelform zu sehen sind.²⁶⁸

Eines der wenigen Exempel aus der Malerei finden wir auf einer Seitentafel des *Polyptychons der Apokalypse* von Jacobello Albergno aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Der Künstler ist um eine getreue Textwiedergabe (Off 14,17-18) bemüht. Die Weinrebe wird mit saftigen blauen Trauben und schon herbstlich gefärbten Blättern äußerst lebendig dargestellt.²⁶⁹ Giovanni Bellini malte um 1480 ein Bild, welches den heiligen Franziskus in der Wüste zeigt. Seine Klause wird von einer hohen Weinlaube beschattet.²⁷⁰ Wohl eher dekorativen Charakter haben die außergewöhnlich naturalistischen Weintrauben auf dem Madonnenbild von Cosmè Tura, gemalt in der Mitte des 15. Jahrhunderts.²⁷¹ Obgleich die Trauben wie auch die an ihnen pickenden Distelfinken mit der Passion Christi im Zusammenhang zu sehen sind. Der Vogel erscheint meistens in der Hand des Jesuskindes. Er ernährt sich von Distelsamen, also von einer Pflanze, die direkt auf die Dornenkrone Jesu verweist. Der Distelfink, der auch ein Symbol für die nach dem Tod davonfliegende Seele des Menschen ist, ernährt sich von der Distel bzw. Weintraube, die auf die Leiden Christi hindeutet.²⁷²

²⁶⁶ Obwohl das Wildschwein bzw. Schwein in der mittelalterlichen Kunst fast immer als Sinnbild des Dämonischen und des Lasters gilt, kam es zu einer eigenartigen Deutung. Man nahm fälschlicherweise an, dass das Wort Eber vom hebräischen *ibri* (Stammvater der Ebräer) abgeleitet worden war. Dadurch erscheint der Eber in seltenen Fällen als Christussymbol. Encyclopédie des symboles. 606 f.; IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 267; Herder Lexikon – Symbole. 149 f.

²⁶⁷ Stuttgarter Psalter – *Szene aus dem Weinbau/Wildschwein, das einen Weinstock verschlingt*, Anfang 10. Jh., ms. Bib. Man. 23, f° 96 v°, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Abgebildet in: LE GOFF, Mittelalter in Bildern. 145.

²⁶⁸ Weinlauben in Tunnelform, zu sehen in: *Arcitas und Palemon bewundern Emilia im Garten*, Illustration zu Boccaccios *La Tesèida*, um 1460, Cod 2617, f.53, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: HOBHOUSE, Plants in Garden History. 81; *Simona und Pasquino*, Illustration zu Boccaccios *Decamerone*, um 1440, MS 5070, f.168, Bibliothèque de l’Arsenal, Paris. Abgebildet in: Marie-Thérèse GOUSSET, Jardins médiévaux en France. Rennes 2003. 65.

²⁶⁹ Jacobello Albergno (gest. 1397) – *Die Ernte der Welt*, 1360/90, Tempera auf Holz, 45 x 33 cm, Gallerie dell’Accademia, Venedig. Abgebildet in: Francesco VALCANOVER, Die Galerien der Accademia. Venedig 1981. 11.

²⁷⁰ Giovanni Bellini (um 1430 – 1516) – *Der heilige Franziskus in der Wüste*, um 1480, Tempera und Öl auf Holz, 124,4 x 141,9 cm, The Frick Collection, New York. Abgebildet in: WALTHER ed., Malerei der Welt. 84.

²⁷¹ Cosmè Tura (1430 – 1495) – *Die Madonna des Tierkreises*, um 1453, Tempera auf Holz, 21 x 69 cm, Gallerie dell’Accademia, Venedig. Abgebildet in: Giovanna SCIRÈ NEPI, Treasures of Venetian Painting. The Gallerie dell’Accademia. Verona 1991. 58 f.

²⁷² IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 134 f., 318 f.

Danach treffen wir die Pflanze erst wieder auf einem Werk der Dürer-Schule an. Auf dem Gemälde sitzt eine Madonna in einem etwas verwilderten Garten, hinter ihr ragt neben einer großen Iris und einer Pfingstrose eine Weinrebe auf.²⁷³

Weinranken als weltliche Raumdekoration für einen geistlichen Herren findet man im Engelturm des Papstpalastes von Avignon. Der große Raum, das Schlafzimmer des Papstes Clemens VI. (1292 – 1352), wurde mit lebendigen farbenprächtigen Malereien ausgestattet. Inmitten rankender Weinreben flattern Vögel, zwischen Ästen von Eichen turnen Eichhörnchen.²⁷⁴ Natürlich könnte man das gesamte Bildprogramm sakral deuten, so stehen die Vögel für die menschliche Seele, die Eichen symbolisieren die Glaubensstärke und die Standhaftigkeit der Christen, die Eichhörnchen werden mit der göttlichen Vorsehung assoziiert.²⁷⁵ Berücksichtigt man hingegen, dass dieser Papst Luxus und Pracht liebte, wäre es denkbar, dass er seine Räume nach rein ästhetischen Überlegungen ausschmücken ließ.²⁷⁶

Im sakralen Ambiente, aber mit einem ökonomischen Hintergrund, entstanden in Frankreich Glasfenster mit Weinmotiven. Die Fenster der Kathedrale von Chartres wurden nicht von der Krone bezahlt wie jene in Reims, sondern von den Mitgliedern der Zünfte finanziert. Dafür durften sie im Bildprogramm ihren Berufsstand darstellen lassen. Das Glasfenster, welches die Geschichte des heiligen Lubin aus dem sechsten Jahrhundert erzählt, einem Hirtenjungen aus Poitiers, der später Bischof von Chartres wurde, stifteten die Weinhändler. Dementsprechend sieht man hier ihre typischen Motive. Es versteht sich von selbst, dass alles was mit Wein zu tun hat, natürlich auch einen spirituellen Charakter hat, insbesondere in einer Kirche.²⁷⁷

Dem Weinstock wird auch von den *Gartenschriftstellern* des Mittelalters große Beachtung entgegengebracht. Wenn er auch nicht im Glossar der 72 Pflanzennamen am Ende des

²⁷³ Abgebildet im Kapitel II/4. Iris: Dürer-Schule – *Jungfrau und Kind (Madonna mit der Iris)*, Beginn 16. Jh., Öl auf Lindenholz, 149,2 x 117,2 cm, National Gallery, London.

²⁷⁴ *Chambre du Pape – Weinranken*, um 1336, Wandfresko, Palais des Papes, Avignon. Abgebildet in: Sylvain GAGNIÈRE ed., Papstpalast Avignon. Moisenay 2006. 38 f.

²⁷⁵ IMPELLUSO, *Die Natur und ihre Symbole*. 288 ff., 62 ff., 234 ff. – Die Vögel waren in nahezu allen Kulturen ein Sinnbild der menschlichen Seele, die Eiche wurde von vielen Völkern, von den Griechen bis zu den Kelten, wegen ihrer imposanten Statur und wegen ihres widerstandsfähigen Holzes als Symbol körperlicher und moralischer Stärke verehrt. Das Eichhörnchen wurde oft mit dem Bösen assoziiert, erfuhr im Christentum aber eine Aufwertung.

²⁷⁶ FEGERS, *Provence – Cote d'Azur – Dauphiné – Rhône-Tal*. 149 f.; Josef LENZENWEGER, *Clemens VI.* In: *LdM II*. 2143 f.

²⁷⁷ *Der Weinhändler und der Kellermeister*, Detail aus dem Glasfenster des heiligen Lubin, um 1200/10, nördliches Seitenschiff, Notre Dame, Chartres. Abgebildet in: Étienne HOUVET, *Die Kathedrale von Chartres*. Blois 2004. 86 f.

Capitulare de villis aufscheint, werden hier doch Anweisungen zur Pflege des Weinbergs und zur Weinerzeugung gegeben.²⁷⁸ Karl der Große ließ für seine Weinpflanzungen bei Ingelheim Reben aus Italien, Spanien, Burgund, Ungarn und Lothringen kommen. Die ungarischen Weinstöcke gediehen offensichtlich nicht zufriedenstellend, denn Hildegard von Bingen bezeichnete den *vinum hunnoncum* als schlechtes Getränk. Albertus Magnus gab eine detaillierte Beschreibung des Weinstocks und seine Behandlung in Weingärten im sechsten und siebenten Band seines Werkes *De vegetabilibus* (VI, 236-255 und VII, 171-182), verwies aber auch auf die Bedeutung der Weinrebe als Schattenpflanze für den Rasen.²⁷⁹ Im *Ménagier de Paris* wird eine eigenwillige Züchtungsmethode kernloser Weintrauben beschrieben.²⁸⁰ Auch Dante bezieht sich im 12. Gesang seiner *Göttlichen Komödie* auf die Pflege des Weinbergs „*Und so ging er umher in jenem Weinberg, Der bald verdorrt, wenn unrecht ist der Winzer.*“²⁸¹ Natürlich ging es dem Dichter in diesem Fall nicht um die Winzerarbeit, er kritisierte den Heiligen Stuhl – der Weinberg stand für die Kirche, der Winzer für den Papst.²⁸²

Der Wein war neben seiner religiösen Bedeutung immer auch ein Genussmittel, das gemeinsame Trinken aus einem Glas ein Friedens-, Verlöbnis- oder Hochzeitsritual. Doch auch für den profanen Bereich rät Ben Sira, ein Weisheitslehrer aus dem Alten Testament, ausdrücklich zu kontinuierlichem, aber mäßigem Weingenuss: „*Schon viele hat der Rebensaft zu Fall gebracht. Wie der Ofen das Werk des Schmiedes prüft, so ist der Wein eine Probe für die Zuchtlosen. Wie ein Lebenswasser ist der Wein für den Menschen, wenn er ihn mäßig trinkt. Was ist das für ein Leben, wenn man keinen Wein hat, der doch von Anfang an zur Freude geschaffen wurde? Frohsinn, Wonne und Lust bringt Wein, zur rechten Zeit und genügsam getrunken.*“ (Jesus Sirach 31,25-28).²⁸³

²⁷⁸ Christoph STIEGEMANN/Matthias WEMHOFF edd., 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Band I. Mainz 1999. 94.

²⁷⁹ HAUSCHILD, Gärten des Albertus Magnus. 103; ENGEMANN, Wein. In: LdM VIII. 2130.

²⁸⁰ Le *Ménagier de Paris*. 50 f.

²⁸¹ Dante, *Göttliche Komödie*. Paradiso XII, 85. 312.

²⁸² Ebd. 501.

²⁸³ In den Stundenbüchern und Kalendarien wird im Monat Jänner oft ein Eß- und Trinkgelage dargestellt (vgl. *Stundenbuch des Herzogs von Berry*). Im *Kalendarium Officium Beatae Virginis* wird ein einzelner Mann beim Verkosten des neuen Weines gezeigt. – *Monatsbild Jänner – Weinprobe*, Miniatur, 15. Jh., Biblioteca Civica, Forlì. Abgebildet in: Bruno LAURIOUX, *Tafelfreuden im Mittelalter. Die Esskultur der Ritter, Bürger und Bauersleut*. Augsburg 1999. 106.

9. Blumen und Früchte in profanen Bildern

Blumen und Früchte werden auch in zahlreichen profanen Bildern als Symbole eingesetzt. Hier nimmt die Orange (*Citrus sinensis*, *C. aurantium*)²⁸⁴ ab der Mitte des 15. Jahrhunderts einen wichtigen Platz in der Kunst ein. Die Orange stammt, wie die anderen Zitrusgewächse, aus China. Die Bäume haben die seltene Eigenschaft, gleichzeitig Blüten und Früchte hervorzubringen. Das macht sie zu einem Sinnbild für das Paradies, ewige Jugend, Fruchtbarkeit und Unsterblichkeit. Der Baum mit den *goldenen Äpfeln* ist so kostbar, dass er ebenso für Reichtum und Luxus steht.²⁸⁵

Die *Schlacht von San Romano*, ein um 1456/57 gemaltes dreiteiliges Tafelbild von Paolo Uccello,²⁸⁶ wird von Cosimo dem Alten (1389 – 1464), mit dem die Medici-Herrschaft in den 1430er Jahren beginnt, in Auftrag gegeben und ist ein Zeugnis des frühen Mäzenatentums der Medici.²⁸⁷ Einer Hecke aus Orangenbäumen und Rosenbüschen, welche die Kämpfenden im Vordergrund von den Miniatur-Jagdszenen im Hintergrund des Bildes trennt, kommt besondere Bedeutung zu. Die auffällig großen Orangen²⁸⁸ könnten hier symbolisch für die Kugel (*palle*, ital.) stehen, dem Emblem der Medici.²⁸⁹

In *La Primavera* von Sandro Botticelli,²⁹⁰ das Bild entsteht zwanzig oder dreißig Jahre später, finden wir die Orangen wieder. Sie sind unter anderem wegen ihres lateinischen Namens, *mala medica*, in die heraldische Sammlung der Medici aufgenommen worden. Man findet in den mediceischen Gärten zahlreiche Orangenbäume, wohl als Hinweis für den Zusammenhang zwischen der Familie und dem mythischen Ursprungsort dieser Früchte im Göttergarten der Hesperiden.²⁹¹ So bilden die Orangen der *Primavera* „eine Art heraldisches Dach“²⁹² für die Medici-Familie.²⁹³

²⁸⁴ Mathias Lobel (1538 – 1616) - Orange (*Citrus x aurantium* L.), Detail, 1576, *Plantarum seu stirpium historia*, p. 573, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: H. Walter LACK, Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration. Köln 2008. 69.

²⁸⁵ FISHER, Flowers & Fruit. 29; ROBERTS, Cabbages & Kings. 96 ff.; HEILMEYER, Language of Flowers. 88.

²⁸⁶ Je eine Tafel befindet sich in der National Gallery in London, im Louvre in Paris und in den Uffizien in Florenz. Paolo Uccello (1397 – 1475) – *Die Schlacht von San Romano*, um 1456/57?, Tempera auf Pappelholz, 182 x 320 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery. 94.

²⁸⁷ Niccolò da Tolentino, der in diesem Gefecht von 1432 die siegreichen Florentiner Truppen gegen Siena und die mailändischen Truppen der Visconti anführte, war ein mächtiger Freund und Verbündeter von Cosimo de' Medici.

²⁸⁸ Sie sind, wie das ganze Bild, anti-naturalistisch, ja abstrakt gemalt. Uccello wird tatsächlich als ein Vorläufer der Moderne gesehen.

²⁸⁹ FISHER, Flowers & Fruit. 29; ROBERTS, Cabbages & Kings. 98.

²⁹⁰ Sandro Botticelli (1445 – 1510) – *Primavera*, 1475/86, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: BERTI, Uffizien. 44 f.

²⁹¹ Horst BREDEKAMP, Sandro Botticelli – *La Primavera*. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt am Main 1993. 50 ff.; Hans von GESAU, Hesperiden. In: Kleine Pauly II, 1117 f.; HEILMEYER, Language of

Orangen stehen in dieser Zeit für Opulenz und Wohlstand, da sich nur Reiche diese Früchte sowie das aus Blüten gewonnene Orangenblütenwasser leisten konnten.²⁹⁴ Dies dürfte auch der Grund sein, warum auf dem von Jan van Eyck gemalten Bildnis des reichen genuesischen Kaufmanns Giovanni Arnolfini Orangen zu sehen sind.²⁹⁵

Ein weiteres Beispiel für ein heraldisches Pflanzensymbol finden wir im *Wilton-Diptychon*²⁹⁶. Das kleine, zusammenklappbare Retabel wurde wahrscheinlich von Richard II. (1367 – 1400) für seine Hausandacht in Auftrag gegeben und zwischen 1395 und 1399 gemalt. Am linken Flügel wird der Auftraggeber mit Johannes dem Täufer, dem heiligen Eduard dem Bekenner und dem heiligen Edmund dargestellt, welche König Richard der himmlischen Schar auf dem rechten Flügel empfehlen. Auf diesem sieht man Maria, vor sich das Jesuskind, auf einer Blumenwiese aus Rosen und Veilchen stehend. Die sie umgebenden Engel tragen ebenso wie der König Halsketten aus Samenhülsen des Ginsters (*Genista*, lat. – *plante genêt*, fr.)²⁹⁷, dem Emblem der Familie Richards, der aus dem Hause der Plantagenêts-Anjou²⁹⁸ stammt. Auch im Stoffmuster des Königsmantels wird der Hirsch, das persönliche heraldische Symbol Richards, von Ginsterhülsen umrahmt.²⁹⁹

Flowers. 88.

²⁹² „Als Früchte der Venus binden sie den hesperidischen Charakter dieses Frühlingsortes zusammen, und als Wappenmotiv der Medici überführen sie den Anspruch des Lorenzo di Pierfrancesco in die Versprechung, Florenz metaphorisch in ein paradiesisches Gartenreich zu verwandeln.“ BREDEKAMP, La Primavera. 52 f.

²⁹³ Vgl. Benozzo Gozzoli (1420 – 1497) – *Zug der Heiligen Drei Könige nach Bethlehem*, 1459 bis 1463, Fresko, Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi, Florenz. Abgebildet in: Rolf C. WIRTZ, Florenz. Kunst & Architektur. Königswinter 2005. 296 ff. – In der Privatkapelle der Medicis werden neben den drei Heiligen auch Familienmitglieder der Kaufmannsfamilie dargestellt. Diese ziehen durch eine strahlende Landschaft, in der neben anderen exotischen Pflanzen auch einige Orangenbäume stehen.

²⁹⁴ FISHER, Flowers and Fruit. 29.

²⁹⁵ Jan van Eyck (tätig 1422 – 1441) – *Bildnis des Giovanni Arnolfini und seiner Frau*, 1434, Öl auf Eiche, 82 x 60 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery Museumsführer. 44. auf Eichenholz, Flügel je 53 x 37 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery Museumsführer. 97.

²⁹⁶ Ginster (*Genista tinctoria*), aus C. A. M Lindman – Bilder ur Nordens Flora. Abgebildet in:

<http://www.google.at/search?hl=de&q=genista+wikipedia&btnG=Suche&meta=> vom 22.5.2009.

²⁹⁷ Unbekannter Künstler (tätig Ende 14. Jahrhundert) – *Wilton-Diptychon*, zwischen 1395 und 1399, Tempera auf Eichenholz, Flügel je 53 x 37 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery Museumsführer. 97.

²⁹⁸ Ginster (*Genista tinctoria*), aus C. A. M Lindman – Bilder ur Nordens Flora. Abgebildet in:

<http://www.google.at/search?hl=de&q=genista+wikipedia&btnG=Suche&meta=> vom 22.5.2009.

²⁹⁹ Der erste Vertreter des Hauses Plantagenêt war Geoffrey, Graf von Anjou (1139 – 1151). Er soll den Ginsterzweig (*plante genêt*, *genista*) als Emblem verwendet haben. Ab seinem Sohn Heinrich II., König von England (1154 – 1189), waren die Plantagenêts die herrschende Dynastie in Britannien, bis sie vom Hause Tudor (deren Symbol u. a. die Rose war) 1485 abgelöst wurden. John S. CRITCHLEY, Plantagenêt. In: LdM, VI. 2206.

²⁹⁹ DRURY, Painting the Word. 9 ff.

Einen zweifachen Symbolgehalt, wobei der profane überwiegt, hat die Nelke (*Dianthus caryophyllus*)³⁰⁰, die erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Europa heimisch geworden ist und zur Modeblume avanciert. Sie *blüht* auf zahlreichen *Brautbildern*, da sie vor allem für weltliche Liebe steht, und bekommt ihren Namen durch ihre Ähnlichkeit mit der Gewürznelke (*Syzygium aromaticum*),³⁰¹ die als Aphrodisiakum gilt und deren Ruf auf die Nelke übergeht. Daneben erinnert das exotische Gewürz durch seine Form an Nägel, und noch heute bezeichnet man die verschiedenen Arten der Gartennelke am Land als *Nägelin* oder *Nägelein*. Demzufolge findet die *Dianthus* auch auf einigen Kreuzigungsszenen ihren Platz.³⁰²

Die Nelken kommen der Sage nach mit den Kreuzrittern nach Frankreich, nachdem Ludwig der Heilige 1270 seine an der Pest erkrankten Soldaten mit deren Saft behandeln ließ.³⁰³ Tatsächlich taucht die gefüllte Nelke erst um 1470 von Valencia kommend in Frankreich auf, während die einfachen rosa Gartennelken in Mitteleuropa etwas früher kultiviert werden.³⁰⁴

Eine hübsche Geschichte, welche die symbolische Bedeutung der Nelke für Brautleute unterstreicht, ist Maximilians erste Begegnung mit Maria von Burgund im Jahre 1477, bei der ihm der Erzbischof von Trier, um den jungen Brautleuten aus deren Verlegenheit zu helfen, den Rat gibt, doch die Nelke, die Maria unter ihrem Mieder versteckt hatte, zu finden.³⁰⁵ Auf einer Seite des *Stundenbuches der Maria von Burgund* wird die junge Frau mit zwei leuchtend roten Nelken abgebildet.³⁰⁶

Wenn die Nelken nicht als einzelne Blüten dargestellt werden,³⁰⁷ wie auf dem Hans Memling zugeschriebenen Portrait einer *Dame mit Nelke*³⁰⁸ oder dem *Bildnis der Ginevra d'Este* von

³⁰⁰ Nelke (*Dianthus*), 17. Jh., aus der Sammlung von Christian Wenzel von Nostitz-Reineck, Lindley Library der Royal Horticultural Society, London. Abgebildet in: Brent ELLIOTT, Flora. Der Duft der Ferne. Kunstwerke aus dem berühmten Archiv der Royal Horticultural Society. München 2004. 58.

³⁰¹ Der Arzt und Botaniker Paracelsus (1493/94 – 1541) wollte die Blumen nach ihrem Geist einteilen, da er diesen mit ihrem Duft gleichsetzte, in dem sich alles konzentrierte. In diesem Sinn gehören Nelke und Gewürznelke zusammen, denn der Duft der Gewürznelke gleicht dem der Gartennelke. GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 183 ff.

³⁰² BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 237.

³⁰³ HEILMEYER, Language of Flowers. 64.

³⁰⁴ HOBHOUSE, Plants in Garden History. 74.

³⁰⁵ FISHER, Flowers & Fruit. 23; Gerhard HERM, Aufstieg, Glanz und Niedergang des Hauses Habsburg. Wien 1992. 84.

³⁰⁶ *Stundenbuch der Maria von Burgund*, flämisch, um 1477, Cod. Vind. 1857, Österreichische Nationalbibliothek, Wien. Abgebildet in: HERM, Haus Habsburg. 82.

³⁰⁷ Auf italienischen Portraits hält die Braut oder der Bräutigam eine Nelke, in der flämischen Malerei ist es üblicherweise nur die Braut. Metropolitan Museum of Art ed., Metropolitan Flowers. New York 1982. 46.

³⁰⁸ Hier hält eine junge Frau in ihrer rechten Hand eine einfache, dunkelrosa Nelke, deren Farbe sich in ihrem eleganten Kleid wiederfindet. Hans Memling (aktiv ab 1465 – 1494) zugeschrieben – *Dame mit Nelke*, linke

Pisanello³⁰⁹, sondern als vollständige Pflanzen, sind sie bis auf wenige Ausnahmen, wie auf einem Tafelbild von Carlo Crivelli,³¹⁰ von einer Stützkonstruktion umgeben. Eine elegante höfische Kulisse erblickt man auf einer Illumination aus dem *Missale* des Renaud de Montauban. Inmitten eines typisch mittelalterlichen Lustgartens – mit einem Springbrunnen, einer Rasenbank und verschiedenen Pflanzen, darunter einer Schale mit aufgebundenen Nelken, der Modeblume dieser Zeit – hat sich ein Liebespaar niedergelassen.³¹¹

Eine besonders schöne Pflanzendarstellung findet man auf dem ausdrucksvollen Bild *Der Traum der heiligen Ursula* von Carpaccio³¹², wo dem Nelkenstock ein Myrtenbäumchen³¹³ gegenübergestellt wird.

Tafel eines Diptychons, Tempera und Öl auf Holz, 43,2 x 18,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: Metropolitan Museum, *Metropolitan Flowers*. 46.

³⁰⁹ Hinter der jungen Fürstin aus Ferrara sieht man vor einer grünen Hecke die Blütenköpfe von rosa Nelken und Akelei sowie verschiedene bunte Schmetterlinge, genau nach der Natur gemalt. Pisanello (vor 1395 – 1455?) – *Bildnis der Ginevra d'Este*, Holz, 43 x 30 cm. Louvre, Paris. Abgebildet in: GOWING, *Die Gemäldesammlung des Louvre*. 93.

³¹⁰ Auf einem Retabel von Carlo Crivelli befindet sich eine naturalistische Darstellung von rosa und weißen Nelken in einer Tonschale. Das könnte in diesem Zusammenhang ein Symbol für die Menschwerdung und Auferstehung von Christus sein, aber vielleicht hat der Künstler einfach seiner Leidenschaft nachgegeben und wie auf allen anderen seiner Bilder Stillleben mit Blumen und Früchten (darunter befindet sich fast immer eine Gurke!) dargestellt. FISHER, *Flowers & Fruit*. 20 ff. Carlo Crivelli (nach 1430 – 1494?) – *Die Schwalbenmadonna*, um 1490/92, Eitempera mit etwas Öl auf Pappelholz, Haupttafel 150 x 107 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, *National Gallery*. 36 f.

³¹¹ Werkstatt von Loyset Liédet – *Oriande und Maugis*, 1468, Bibliothèque de l' Arsenal, Paris. Abgebildet in: GOUSSET, *Enluminures médiévales*. 30 f.

³¹² Vittore Carpaccio (um 1465 – 1526) – *Der Traum der heiligen Ursula*, 1495, Öl auf Leinwand, 247 x 267 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig. Abgebildet in: SCIRE` NEPI, *Gallerie dell'Accademia*. 136. Vgl. Francesco VALCANOVER, *Carpaccio*. Mailand 1998. 18 f.

³¹³ Die Darstellung einer Myrte – *Myrtus communis* – ist außergewöhnlich, da diese Pflanze, das Symbol für Schönheit, Jugend und Liebe, das ganze Mittelalter hindurch als „heidnisch“ verboten war (trotzdem stellte Piero della Francesca einen seiner drei Engel bei der *Taufe Christi* mit einem Myrtenkranz dar – „himmlischen Wesen“ dürfte das erlaubt gewesen sein). Erst 1583 wagte es die Tochter Jakob Fuggers bei ihrer Hochzeit einen Myrtenkranz zu tragen. BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*. 229 ff.; KRAUSCH, „Kaiserkron und Päonien rot ...“. 302 f.

III. Die illusionären Gärten

1. Der Paradiesgarten

„Dann legte Gott, der Herr, in Eden, im Osten einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten, in der Mitte des Gartens aber den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse (Genesis 2,8-9).

Diese Gartenbeschreibung aus dem Schöpfungsbericht des Alten Testaments hat den Paradies- und Gartenbegriff der Menschen im Mittelalter nachhaltig geprägt.

Die Bezeichnung Paradies – von griechisch *paradeisos* – geht auf das avestische Wort *pairidaeza* zurück, eine Zusammensetzung aus *pairi*, was so viel wie „rund herum“ und *daeza*, was „Mauer“ bedeutet.³¹⁴ Damit bezeichnete man persische parkähnliche Anlagen mit Jagdtieren. Diese kunstvollen Parks wurden von den Diadochen und danach von den Römern übernommen.

Der Garten Eden, für den der Begriff Paradies seit der *Septuaginta* als Synonym verwendet wird, könnte sich von dem sumerisch-akkadischen Wort *edinu* ableiten, was nichts anderes als „Wüste“ oder „Steppe“ bedeutet. Im Hebräischen klingt das Wort wie *eden*, was soviel wie Wonne ausdrückt, so könnte daraus der *gan eden*, der Garten Eden entstanden sein.³¹⁵

³¹⁴ Der griechische Gelehrte und Heerführer Xenophon (um 430/425 – nach 355 v. Chr.) bezeichnet damit die persischen Königsgärten, die er auf einem Kriegszug gegen Artaxerxes kennen lernt. Er rühmt Kyros den Jüngeren: „*Wo immer der König sich aufhält ... er sorgt für die Einrichtung so genannter Lustgärten, in denen sich alles Gute findet, was die Erde erzeugt.*“ Zitiert aus: HOBHOUSE, Der Garten. 19; Hans LAMER, Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Stuttgart 1963. 409; UERSCHELN/KALUSOK, Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. 194.

³¹⁵ Es wäre möglich, dass der Name Eden ursprünglich der Eigenname einer Landschaft war, die am mittleren Euphrat lag und von den Assyrern in der ersten Hälfte des 1. Jts. v. Chr. als *Bit-Adini* bezeichnet wurde. Eine andere Theorie besagt, dass der sumerisch-akkadische Begriff „Wüste“ und seine Gleichsetzung mit der Bezeichnung des Gartens Eden durch einen Klimawandel erfolgt sein könnte, der das ehemals „paradiesische“ Land in eine unfruchtbare Steppe verwandelte. Am Ende des *Atlantikums* (wärmste Periode des Holozän) um 3500 v. Chr. begann die Besiedlung des fruchtbaren Schwemmlandgebiets. Durch klimatische Extremereignisse wie Dürreperioden brach das Akkadische Reich ebenso wie das Alte Reich Ägyptens um 2150 v. Chr. zusammen. MARGUERON, Die Gärten im Vorderen Orient. 46 f.; <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/e/referenz/16807///cache/d25fc7f60f/> vom 7.5.2009; Wolfgang BEHRINGER, Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung. München 2007. 75 f.; Peter Cornelius MAYER-TASCH, Der Garten Eden. 13-26. In: Hans SARKOWICZ ed., Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt am Main/Leipzig 2001. 13 f., 16 ff.

Paradiesvorstellungen begegnet man in der Kultur und Religion vieler Völker. Davon zeugen nicht nur deren überlieferte Mythen und Erzählungen, sondern auch viele künstlerische Darstellungen.³¹⁶ Viele Religionen sehen im Paradiesgarten nicht nur den Ursprung der Menschen, sondern auch ihre Zukunft.

Die antiken Kulturen waren Agrargesellschaften und waren bei der Erzeugung ihrer „Lebensmittel“ mit harter physischer Arbeit und teilweise schwierigen Wetterbedingungen konfrontiert. Deswegen ist ein Garten Eden, in dem es alles ohne körperliche Anstrengung gibt und das Klima keine Rolle spielt, ein paradiesischer erstrebenswerter Zustand.³¹⁷

Das endzeitliche Paradies hat für die drei abrahamitischen Religionen unterschiedliche Bedeutung. Im Judentum spielt das Paradies keine besondere Rolle, über das „Ende der Zeiten“ gibt es in der Bibel und im Talmud nur spärliche Angaben.³¹⁸

Im Islam ist der Zusammenhang zwischen Paradies und Garten besonders eng, der Koran bezeichnet die beiden Begriffe mit demselben Wort – *jinna*. Der Garten ist ein fester Bestandteil der islamischen Religion und Philosophie.³¹⁹ Das Paradies stellt man sich als einen angenehm kühlen Garten vor, durchzogen von Bächen mit klarem Wasser, in dem es schattige Bäume und Früchte jeder Art gibt.³²⁰

³¹⁶ In einem alten sumerischen Mythos fordert der Wassergott Enki vom Sonnengott Utu Süßwasser für das dürre Land Dilmun, in welchem Menschen wohnen, die weder Krankheit, noch Alter, noch Krieg kennen, um es in einen göttlichen Garten zu verwandeln. – Auf 6000 Jahre alten Keilschrifttafeln findet man Belege für die Vorstellung vom Paradies in akkadischer Zeit. HOBHOUSE, Der Garten. 20 f.

Rollsiegel von Adda, um 2300 v. Chr., Nephrit, 3,9 cm, Ø 2,55 cm, British Museum, London. Abgebildet in: Seton LLOYD, Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung. München 1981. 188. Auf dem Siegel werden neben Inanna (babyl.: Ishtar) die Götter Enki (Ea) und Utu (Shamash) dargestellt.

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/g/greenstone_seal_of_adda.aspx vom 9.5.2009.

³¹⁷ Maureen CARROLL-SPILLECKE, Die Gärten in ihrer kulturhistorischen Perspektive. 285-289. In: CARROLL-SPILLECKE u. a. edd., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. 288 f.

³¹⁸ Peter LANDESMANN, Die Juden und ihr Glaube. Geschichte, Gegenwart und Erkenntnis. München 2003. 65 ff.

³¹⁹ Filippo PIZZONI, Kunst und Geschichte des Gartens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999. 12 f.

³²⁰ „In Wonnegärten .../Auf gestickten Polsterkissen/Gelehnt darauf, sich gegenübersitzend,/Umkreist von Jünglingen ewigen,/Mit Bechern, Näpfen, Schalen voll Klarflüssigem,/Das nicht berauscht und nicht verdüstert;/Und Früchten, wonach sie gelüsten,/Und Fleisch von Vögeln, was sie wünschen,/Und Huris, schöngeaugt,/gleich Perlen in der Muschel, Belohnung fürs getane Gute:/Sie hören dort kein Torenwort, noch Sünde,/Nur sagen: „Friede, Friede!“ (Sure 56/12,15-25) Übersetzung von Friedrich Rückert. Zitiert aus: Hartmut BOBZIN, Der Koran. Eine Einführung. München 2007. 41; Der Koran. Vollständige Ausgabe. München 2003. 467.

Im Christentum, speziell im Mittelalter, gibt es für das Paradies unterschiedliche Interpretationen. Im Alten Testament gleicht der urzeitliche Garten Eden dem der Endzeit.³²¹ Hingegen werden im Neuen Testament die wenigen Aussagen über das Paradies im Sinne des Christentums umdefiniert. Die apokalyptischen Schriften beschäftigen sich mit dem eschatologischen Schicksal der Menschen und verweisen auf ein *himmlisches Jerusalem* (Apokalypse 2,7 und 21-22). Im zweiten Korintherbrief ist die Rede von einem zwischenzeitlichen Paradies (2. Korinther 12,4), bei Lukas hingegen scheint es der Aufenthaltsort der selig Verstorbenen zu sein (Lukas 23,43) – es ergibt sich also kein deutliches Bild des Paradieses. Bestimmend für das Mittelalter wird die Deutung des Augustinus, seine Aussagen beeinflussen die europäische Genesis-Auslegung. Er geht von der Existenz eines irdischen Paradieses – *locus corporalis* – aus, sieht daneben aber auch ein himmlisches Paradies – *locus spiritualis*.³²²

1.1 Die Paradiesflüsse

Mit der Annahme, dass der Garten Eden ein realer Ort sei, wird er auf mittelalterlichen Weltkarten immer wieder dargestellt und seit dem frühen Mittelalter im Osten lokalisiert, obwohl es auch andere Versionen über die Lage des Paradieses gibt. Wie in vielen anderen Mythen und Religionen des Alten Orients ist der Osten, wo die Sonne aufgeht, ein Ort der Erneuerung und des Lichts. Christus fuhr gegen Osten zum Himmel auf und im Osten wird seine Wiederkunft erwartet – diese Auffassung drückt sich bis heute im Christentum durch die Ostung von Sakralbauten aus.³²³

Auf der Weltkarte der *Silos Apokalypse* wird das Paradies mit Adam, Eva und der Schlange – offensichtlich nach dem Sündenfall – in einem herausgehobenen Bild gezeigt.³²⁴

³²¹ „Denn der Herr hat Erbarmen mit Zion, er hat Erbarmen mit all seinen Ruinen. Seine Wüste macht er wie Eden, seine Öde wie den Garten des Herrn. Freude und Fröhlichkeit findet man dort, Lobpreis und den Klang von Liedern.“ (Jesaja 51,3); „Dann wird man sagen: Dieses verödete Land ist wie der Garten Eden geworden.“ (Ezechiel 36,35).

³²² Ursula FRÜHE, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies: Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur* (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; 103) Frankfurt am Main 2002. 30 ff.

³²³ FRÜHE, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies*. 38. – Die meisten mittelalterlichen Weltkarten sind zwar geostet, im Gegensatz zu den heutigen Karten befindet sich der Osten im oberen Bereich der Abbildung.

³²⁴ *Beatus Weltkarte*, 1109, add. 11695, ff.39v-40, British Library, London. Abgebildet in: <http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=002704&imagex=1&searchnum=0016> vom 3.5.2009. - Beatus von Liébanas (? – nach 798) Hauptwerk ist der Apokalypsenkommentar, welcher in 32 vorwiegend illustrierten Handschriften erhalten ist. Die *Silos Apokalypse* ist eine Abschrift mit dem Originalkommentar des Beatus und Illuminationen aus dem 12. Jahrhundert, welche im Kloster Santo Domingo de Silos in Spanien entstand. Jan PRELOG/Peter K. KLEIN, Beatus von Liébanas. In: *LdM I*. 1746 f.

Die *Londoner Psalterkarte* gibt das *irdische Jerusalem* und das *Heilige Land* als Zentrum der Welt – in diesem Fall der drei Kontinente Europa, Asien und Afrika – an.³²⁵ Im Osten liegt wieder das Paradies, gekennzeichnet durch die Paradiesflüsse und die Köpfe von Adam und Eva, die durch einen Baum getrennt sind.

„Ein Strom entspringt in Eden, der den Garten bewässert; dort teilt er sich und wird zu vier Hauptflüssen. Der eine heißt Pischon; er ist es, der das ganze Land Hawila umfließt, [...] Der zweite Strom heißt Gihon; er ist es, der das ganze Land Kusch umfließt. Der dritte Strom heißt Tigris; er ist es, der östlich an Assur vorbeifließt. Der vierte Strom ist der Euftrat.“ (Genesis 2,10-14). Durch die biblische Beschreibung der vier Flüsse wird die ungefähre Lage des *irdischen Paradieses* im Mittelalter bestimmt.³²⁶

Das Besondere an den Paradiesflüssen auf der *Londoner Psalterkarte* ist, dass es hier anstatt der vier dargestellten Ströme einen fünften gibt. Der Ganges wird zusätzlich zum Pischon eingefügt.

Die älteste Darstellung der Paradiesströme aus dem 4. Jahrhundert befindet sich im Gewölbe der Katakombe der Heiligen Pietro und Marcellinus an der Via Labicana in Rom.³²⁷ Unterhalb von Christus, der zwischen den Aposteln Petrus und Paulus thront, erkennt man das apokalyptische Lamm, dessen Heilsbedeutung durch die aus ihm entspringenden Paradiesströme betont wird.³²⁸

Ein wunderschönes Beispiel frühchristlicher Elfenbeinarbeit ist das Diptychon³²⁹ aus dem 5. Jahrhundert, welches Adam im Paradies zeigt, umgeben von verschiedenartigen Tieren und Pflanzen sowie den vier Paradiesflüssen.³³⁰

³²⁵ *Londoner Psalterkarte*, nach 1262, 9,5 cm, add. 28681, f.9, British Library, London. Abgebildet in: <http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=009027&imagex=1&searchnum=0017> vom 11.5.2009.

³²⁶ Pischon und Gihon lassen sich geographisch nicht bestimmen. Dazu bildet sich im Mittelalter eine Flut exegetischer Literatur. Der jüdische Historiker Flavius Josephus (37/38 – 100 n. Chr.) setzte in seinem Werk *Jüdische Altertümer* den Pischon mit dem Ganges und den Gihon mit dem Nil gleich. Ebenso Beda Venerabilis (673/674 – 735), wenngleich er deren Quellflüsse anders lokalisierte. Da es schwierig war, die vier Flüsse einem gemeinsamen Quellgebiet zuzuordnen, vermutete Thomas von Aquin (um 1225 – 1274) einen teilweise unterirdischen Verlauf der Paradiesflüsse. FRÜHE, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies*. 41 ff.

³²⁷ *Christus zwischen Heiligen und Märtyrern*, Ende 4. Jh., Fresko, SS. Pietro e Marcellino, Rom. Abgebildet in: GRAMMONT Verlag ed., *Arte. Die Kunstgeschichte der Welt*. Band 3. *Die frühchristliche Kunst, die byzantinische und romanische Kunst*. Lausanne 1979. 12.

³²⁸ „Und er zeigte mir einen Strom, das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus.“ (Apokalypse 22,1). LdK V. 423.

³²⁹ Das Diptychon (vom griechischen *doppelt gefaltet*) ist eine Schreibtafel, bestehend aus zwei kleinen Platten welche auf einer Längsseite mit Ringen oder Riemen zusammengehalten werden. Die Innenseiten sind mit einer Wachsschicht zum Schreiben belegt, die Außenseiten können aus Holz, Silber, Gold oder Elfenbein und mit Schnitzereien oder Bemalung verziert sein. In Rom wurden diese Tafeln im 5./6. Jh. als Präsent anlässlich amtlicher Handlungen verschenkt (Konsulardiptycha), im frühchristlichen Kirchendienst als Personenlisten für all jene, deren bei der Messe zu gedenken war (Diptycha ecclesiastica), verwendet. Oft wurden Elfenbeindiptychen als Schmuck von Evangeliar-Buchdeckeln genommen. LdK II. 171.

Ab dem Ende des 10. Jahrhunderts ändert sich die Darstellungsart der Flüsse. Das spätromanische Taufbecken des Doms von Hildesheim wird von personifizierten Paradiesströmen getragen.³³¹ Das Bildprogramm des Beckens versinnbildlicht die reinigende Wirkung des Wassers. Über den vier knienden Tragefiguren zeigen die Hauptreliefs neben den Kardinaltugenden und den Evangelistensymbolen drei Wasserszenen aus dem Alten und Neuen Testament – den Durchzug durch das Rote Meer (Exodus 14) und die Überquerung des Jordan (Josua 3) sowie die Taufe Christi (Römer 6,3-8) gegenüber vom Stifterbild. Auf dem Deckelrelief ist unter anderem die Fußwaschung (Lukas 7,36-50) abgebildet.³³²

Im Spätmittelalter geht man zu der Darstellung der Flüsse zurück, sie kommen nun in gefasster, regulierter Form aus Gartenbrunnen.

1.2 Der Lebensbrunnen

Viele der mittelalterlichen Paradies- und Gartenabbildungen haben das Wasser in irgendeiner Form in Szene gesetzt. „*Ein Strom entspringt in Eden, der den Garten bewässert*“ (Genesis 2,10). In einer Region wie dem Mittleren Osten, wo Wasser selten im Überfluss vorhanden ist, spielt es in allen Lebensbereichen eine besondere Rolle – ohne Wasser kein Leben, kein Garten und kein Paradies.³³³

So ist der Lebensbrunnen – *fons vitae* – ein weiterer Hinweis auf den Garten Eden. Das Motiv taucht bereits vereinzelt in der Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik auf. Schon in frühchristlicher Zeit wird der Lebensbrunnen zu einer Metapher für die Erquickung der Seelen im Garten Eden. Auch die Kirchenväter beschäftigen sich mit diesem Thema, wird doch in der Bibel immer wieder darauf hingewiesen – „*Wer durstig ist, den werde ich*

³³⁰ *Adam im Paradies*, 5. Jh., Elfenbein, Museo del Bargello, Florenz. Abgebildet in: GRAMMONT Verlag, Arte 3. 34.

³³¹ *Hildesheimer Bronzetaufe*, um 1220/30, Bronze, 170 x 96 cm, Dom, Hildesheim. Abgebildet in: TOMAN, Die Kunst der Romanik. 357.

³³² Holle Kunstgeschichte. 423; [http://de.wikipedia.org/wiki/Bronzetaufe_\(Hildesheimer_Dom\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Bronzetaufe_(Hildesheimer_Dom)) vom 28.4.2009.

³³³ Die Ägypter konnten sich nicht nur auf die jährlichen Nilüberschwemmungen verlassen, es wurden Brunnen und Teiche zur Bewässerung angelegt. In den kleinen, ummauerten Hausgärten verschmelzen Bassins und Zierbecken mit den Pflanzen zu einer gestalterischen Einheit, ähnlich wie in den Palästen, wenn auch im Stil bescheidener. Das ägyptische Gartenkonzept wird um 2000 v. Chr. vom Zweistromland übernommen, der geometrische Garten (parallel dazu bleiben die großen Jagdparks bestehen). Im 5. Jh. v. Chr. findet man in den Gärten des persischen Reiches Bäume und Sträucher in strengen Reihen parallel zu Wasserläufen gepflanzt, welche in quadratische Becken münden – eine Vorwegnahme der römischen Peristylgärten und der arabischen Lustgärten mit ihrem *chahar bagh*, der viergeteilten Anlage mit einem Brunnen in der Mitte, die wiederum beispielgebend für die mittelalterlichen Klostersgärten mit ihren Brunnenhäusern wird. CARROLL, *Earthly Paradieses*. 8 ff., 20 ff., 49 ff.; HOBHOUSE, *Der Garten*. 18 ff.; Alain LE TOQUIN/Jacques BOSSER, *Gartenkunst. Meisterwerke aus zwei Jahrtausenden*. München 2006. 11 ff., 91 ff.

umsonst aus der Quelle trinken lassen, aus der das Wasser des Lebens strömt.“ (Apokalypse 21,6).³³⁴

Ein schönes Beispiel für die Verwendung des Lebensbrunnenmotivs ist das so genannte *Mausoleum der Galla Placidia*. Das um 450 fertig gestellte ursprüngliche Oratorium ist mit herrlichen Mosaiken geschmückt, welche in den vier Tambourwänden unterhalb der Apostelabbildungen Tauben auf und neben kleinen Wasserbecken zeigen – Motive mit allegorischer Bedeutung, da diese Vögel die Seele symbolisieren und das Wasser auf die Erlösung hinweist.³³⁵ In den beiden Lünetten werden je zwei Hirsche abgebildet, die sich durch ein Labyrinth aus Akanthusranken zu einer Quelle durchkämpfen – wieder Anspielungen auf die Erlösung durch das *Wasser des Lebens* und den bekannten Psalm: „*Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so lechzt meine Seele, Gott, nach dir.*“ (Psalm 42,2).³³⁶

Möglicherweise durch Kommentare von Beda und Hrabanus Maurus angeregt, werden in karolingischen und ottonischen Handschriften Lebensbrunnen in Paradiesgärten dargestellt. Das *Godescalc-Evangelistar* wird zwischen 781 und 783 im Auftrag von Karl dem Großen (748 – 814) und seiner Gemahlin Hildegard (758 – 783) angefertigt.³³⁷ Die Prachthandschrift, die wahrscheinlich noch in der Pfalz Worms gefertigt wird, ist ein in Gold und Silber auf Purpurpergament geschriebener Text, dessen Seiten mit Ornamentrahmen umfasst sind und die ganzseitigen Bilder des thronenden Christus, der Evangelisten und des Lebensbrunnens beinhalten. Man nimmt an, dass der Schreiber Godescalc mit der ungewöhnlichen Darstellung des Brunnens Bezug auf die im Jahre 781 erfolgte Taufe des jungen Karlmann durch Papst Hadrian in Rom nimmt. In den Bildern findet man die dreidimensionale Figurenwelt der Spätantike wieder, das Motiv des *fons vitae* verweist auf östliche Traditionen.³³⁸

In der so genannten *Hofschule Karls des Großen* entsteht um 800 das *Evangeliar von Soissons*, eine Rückkehr zum vollständigen Text der Evangelien. Auch hier wird das Motiv

³³⁴ LdK IV. 252; FRÜHE, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies*. 46 ff.

³³⁵ *Tauben an der Tränke*, um 450, Mosaik, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna. Abgebildet in: BOVINI, Ravenna. 16; IMPELLUSO, *Die Natur und ihre Symbole*. 323 ff.

³³⁶ *Hirsche an der Quelle*, um 450, Mosaik, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna. Abgebildet in: <http://mosaicartsource.wordpress.com/category/mosaic/mosaic-resources/mosaic-travel/galla-placidia/> vom 11.5.2009. KAUFMANN, *Emilia-Romagna – Marken – Umbrien*. 523 ff.

³³⁷ Godescalc (tätig um 780) – *Godescalc-Evangelistar - Lebensbrunnen, 781/783*, Pergament, Gold, Silber, nouv. Acq. Lat. 1203, fol.3v, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Abgebildet in: Christoph STIEGEMANN/Matthias WEMHOFF edd., 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III.* in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999. Mainz 1999. 574.

³³⁸ Florentine MÜTHERICH, *Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Großen*. 560-571. In: STIEGEMANN/WEMHOFF, *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*. 561 ff.

des Lebensbrunnens wieder aufgenommen. Der von Tieren umgebene Rundtempel im Hintergrund fasst einen achteckigen Brunnen ein, der zugleich Sinnbild für den Paradiesbrunnen und – durch die vier vorderen Säulen – die Evangelien ist.³³⁹

Der Lebensbrunnen in seiner symbolischen wie praktischen Bedeutung kommt auch in Form von Brunnenhäusern in Atrien frühromanischer Kirchen und in Klosterkreuzgängen vor. Das biblische Vorbild ist das *Eherne Meer*, ein aus Bronze gegossenes rundes Wasserbecken, welches im Vorhof des Salomonischen Tempels in Jerusalem stand (1. Könige 23-40).³⁴⁰ Der Meister Reiner van Huy gießt nach dieser Vorlage um 1113 ein Taufbecken – Indiz dafür, dass Künstler und Geistlichkeit kommunizierten.³⁴¹ Der salomonische Bronzebrunnen wird ab dem 4. Jahrhundert Modell für den Brunnen einiger frühchristlicher Basiliken. Er wird im Vorhof aufgestellt, dient dem rituellen Waschen der Hände und erfährt so eine Sakralisierung. In der orthodoxen Mönchsrepublik Athos sind einige dieser Brunnen bis heute erhalten.³⁴² Vom Kirchenlehrer Ambrosius (339 – 397) bis Rupert von Deutz (um 1070 – 1130) wird die Bibelstelle „*Wasser des Lebens, klar wie Kristall*“ (Apokalypse 22,1) auf den Lebensbrunnen und die Quelle des Heiligen Geistes bezogen.³⁴³ Allerdings gibt es in den meisten Klöstern kein Quellwasser, sondern man begnügt sich mit Schöpfbrunnen, wie in der Benediktinerabtei von Santo Domingo de Silos.³⁴⁴ Das ändert sich mit den Zisterziensern, nach deren Ordensregel das Wasser die Anordnung der Bauten bestimmt, denn sie errichteten ihre Klöster

³³⁹ Hofschule Karls des Großen – *Evangeliar aus Saint Médard in Soissons*, um 800, Pergament, Gold, 362 x 267 mm, lat. 8850, fol. 6v, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Abgebildet in: STIEGEMANN/WEMHOFF, Kunst und Kultur der Karolingerzeit. 588. Kristina KRÜGER, Orden und Klöster. 2000 Jahr christliche Kunst und Kultur. Königswinter 2007. 279; MÜTHERICH, Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Großen. 563 f.

³⁴⁰ Detaillierte Beschreibung im 1. Buch der Könige, 23-40. Das Original wurde 587/586 v. Chr. bei der Einnahme Jerusalems durch die Babylonier zerstört.

³⁴¹ Reiner von Huy – Taufbecken, zwischen 1107 und 1118, Erz, Höhe 87 cm, St-Barthélémy, Liège. Abgebildet in: GOMBRICH, Die Geschichte der Kunst. 179. – Dieses Bronzebecken stand einst auf zwölf (heute nur noch auf zehn) Stieren.

³⁴² *Ziboriumsbrunnen*, 12. Jh., Athos-Kloster Chilandar, Griechenland. Abgebildet in: KRÜGER, Orden und Klöster. 216.

³⁴³ LdK IV. 252.

³⁴⁴ *Kreuzgang mit Brunnen*, 11. – 13. Jh., Santo Domingo de Silos, Spanien. Abgebildet in: KRÜGER, Orden und Klöster. 100. – Wie wichtig die Wasserversorgung besonders bei großen Klosteranlagen war, zeigt sich am detaillierten Plan des Wasserversorgungssystems der Christ Church in Canterbury. Diese kunstvolle Anlage wurde von Prior Wibert in Auftrag gegeben und versorgte nicht nur die Mönche und Pilger mit Wasser, sondern auch die verschiedenen Gartenbereiche dieses großen Konvents. Im Klosterregister der Christ Church steht über Wibert, der von 1153 bis 1162 das Priorat innehatte: „*Zu seinen vielen anderen guten Werken gehörte die von ihm geschaffene Wasserleitung dieser Kirche, mit den Bassins, Waschbecken und Schüsseln.*“. Jonathan KEATES/Angelo HORNAK, Die Kathedrale von Canterbury. London 1998. 28; Sylvia LANDSBERG, The Medieval Garden. London 1998. 35. – *The Large Waterworks*, R.17.I, ff. 284v-285, Trinity College, Cambridge. Abgebildet in: Hobhouse, Der Garten. 110 f.

bis auf wenige Ausnahmen an fließenden Gewässern.³⁴⁵ Auch hier dienen die Brunnenhäuser in den Kreuzgängen vor allem den rituellen Waschungen – „*Laufe zu den Brunnen, sehne dich nach den Quellen lebendigen Wassers. In Gott ist die Quelle des Lebens und ein Brunnen, der nicht versiegt; in seinem Licht ist ein Licht, das nicht verdunkelt werden kann. Strebe nach diesem Licht: nach dieser Quelle und diesem Licht, das dein Blick nicht erreichen kann. Das innere Auge bereitet sich vor, dieses Licht zu schauen, und ein innerer Durst brennt darauf, an dieser Quelle Wasser zu schöpfen.*“³⁴⁶

Im Spätmittelalter findet man den Lebensbrunnen in einigen Handschriften. Die Miniatur der Brüder Limburg vom Sündenfall ist ein unübliches Bildthema für Stundenbücher und wohl kaum ein Auftragswerk.³⁴⁷ Der ringförmige Paradiesgarten wird als Gebirgsplateau oberhalb der Wolken dargestellt, in dem Eva gleich viermal zu sehen ist. In der Mitte des Gartens steht ein gotischer Lebensbrunnen, ähnlich gestaltet wie die Paradiespforte, aus der ein roter Engel das sündig gewordene Menschenpaar hinauswirft. Die Meisterschaft des Künstlers scheint hier das Hauptmotiv zu sein.³⁴⁸

Die Miniatur aus dem flandrischen *Breviarium Grimani* zeigt einen *Hortus conclusus*, in dem hinter einem kunstvollen Holzgitterzaun neben den typischen Marienblumen auch ein viergeteilter Lebens- oder Paradiesbrunnen zu sehen ist.³⁴⁹

Das Hauptthema des *Genter Altars* von Jan van Eyck ist die mystische Anbetung des Lammes, die in der Apokalypse beschrieben wird.³⁵⁰ Auf diesem Bildteil steht auch ein achteckiger Lebensbrunnen, aus dessen vier Brunnenrohren Wasser fließt – Sinnbild der Paradiesflüsse. Der Überlauf des Brunnens befindet sich knapp oberhalb der Wiese, um ihn

³⁴⁵ Die Zisterzienser entwickelten eine Meisterschaft, wenn es darum ging, technische Anlagen zu bauen, um die Wasserversorgung des Klosters und ihrer Wirtschaftsbetriebe sicherzustellen. So finden sich Kanäle, Ab- und Umleitungen, Mühlen und unterirdisch geführte Wasserläufe auf ihren Liegenschaften (vgl. Fontenay, Zwettl, Le Thoronet). KRÜGER, *Orden und Klöster*. 180 ff.

³⁴⁶ AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmis*, 41. Zitiert aus: Georges DUBY, *Die Klöster der Zisterzienser. Architektur und Kunst*. Paris 2004. 129. – *Brunnenhaus*, 2. Hälfte d. 13. Jhs., ehemaliges Zisterzienserkloster Valmagne, Dep. Hérault. Abgebildet in: DUBY, *Die Klöster der Zisterzienser*. 140.

³⁴⁷ Paul, Jean und Herman LIMBURG (um 1385/90 – 1416) – *Der Garten Eden*, 1414/16, 29 x 21 cm, Ms. 65, fol. 25v, Musée Condé, Chantilly. Abgebildet in: <http://z.about.com/d/historymedren/1/0/f/H/2/gardenofeden.jpg> vom 12.5.2009.

³⁴⁸ WALTHER, *Malerei der Welt*. 62.

³⁴⁹ *Breviarium Grimani*, um 1510, ca. 280 x 195 mm, cod. Lat. I, 99, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig. Abgebildet in: HOBHOUSE, *Der Garten*. 104.

³⁵⁰ Vgl. HOCKNEY, *Geheimes Wissen*. 94; GRAMMONT, *Arte* 5. 199 ff.

herum läuft eine Wasserrinne, in der Edelsteine funkeln. Die Inschrift am Brunnenrand ist ein Hinweis auf die Apokalypse: *Hic est fons aquae vitae procedens de sede die + agni.*³⁵¹

Die Aussage des Lebensbrunnens wird im 15. Jahrhundert verändert – er wird mit dem Blut aus den Wunden Christi gespeist und dadurch zum Gnadenbrunnen. Damit wird der Lebensbrunnen zum vergrößerten Kelch, in dem sich das von der Brunnenfigur herabfließende Blut sammeln kann.³⁵²

Eine heitere Variante ist die Verwandlung vom Lebens- zum Jungbrunnen. Der Codex *De Sphaera*, ein illustriertes Astrologiebuch, welches um 1470 in Italien entsteht, zeigt einen *geheimen Garten* mit hohen Mauern, Blumen und Bäumen, in dessen Mitte ein prächtiger Marmorbrunnen steht – ein verweltlichter *Hortus conclusus* mit einer erotischen Komponente, da die Buchseite dem Planeten Venus zugeordnet ist. Auch hier plätschert das Wasser aus vier Figuren, aber diesmal sind es kleine Erogen und in der Brunnenschale sitzen nackte Frauen und Männer. Eine Gruppe von Musikern und Sängern steht im Hintergrund, es werden Speisen und Getränke angeboten – ein irdisches Paradies?³⁵³

1.3 Lebensbaum und Baum der Erkenntnis – Bäume im Paradies

„Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten.“ (Genesis 2,9). Der hier geschilderte Baumgarten ist ein Idealbild des alten Orients – die Vorstellung von wohltuendem Schatten, saftigen Früchten und einer gebändigten Natur.³⁵⁴

Bäume gelten bei vielen Völkern als heilig und werden als Geschenk der Götter und als Bindeglied zwischen Himmel, Erde und Unterwelt verehrt. Rund um Heiligtümer, Totentempel und Gräber werden als Zeichen der Verehrung Bäume gepflanzt.³⁵⁵

³⁵¹ „Dies ist die Quelle des Lebenswassers, das der Seite des Gotteslammes entspringt.“

http://de.wikipedia.org/wiki/Genter_Altar vom 12.5.2009.

³⁵² LdK IV. 252 f.

³⁵³ Codex De Sphaera - *Der Jungbrunnen*, um 1470, Biblioteca Estense, Modena. Abgebildet in: PIZZONI, Kunst und Geschichte des Gartens. 33; Lucia IMPELLUSO, Gärten, Parks und Labyrinth. (= Bildlexikon der Kunst, Band 11). Berlin 2006. 142 f.

³⁵⁴ Das Wort *kiru* hat im Akkadischen eine Doppelbedeutung – es bezeichnet den Garten und den Obstgarten. Im Wüstenklima können nur im Schatten von Bäumen andere Pflanzen gedeihen. MARGUERON, Die Gärten im Vorderen Orient. 45 f., 52.

³⁵⁵ In Ägypten wurde bei archäologischen Grabungen nachgewiesen, dass es bei den großen Tempelanlagen – die als Wohnstätten der Götter galten – in Karnak, Luxor und Amarna sowie bei den Totentempeln des Mentuhotep II., Thutmosis III. und der Hatschepsut *Heilige Haine* mit großen Baumgärten sowie lange Baumalleen gegeben hat. Jean-Claude HUGONOT, Ägyptische Gärten. 9-44. In: Maureen CARROLL-SPILECKE edd., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1998. 33 ff.; IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 16.

Sowohl in der altorientalischen als auch in der griechisch-römischen Kunst taucht der Lebensbaum immer wieder auf.³⁵⁶

Der mittelalterliche Mensch stellt sich den Baumgarten ähnlich vor, was eine Illumination aus der Holkham-Bibel des 14. Jahrhunderts zeigt.³⁵⁷ Hier werden die Bäume des Gartens Eden äußerst naturalistisch dargestellt – man erkennt eine Eiche, zwei Apfelbäume und einen Birnbaum; bei den nicht eindeutig bestimmbar Exemplaren könnte es sich um einen Feigen- und einen Kirschbaum handeln. Auf dem idealtypischen Klosterplan von St. Gallen ist der Friedhof identisch mit dem Baumgarten. Hier stehen die Obstbäume in Reihen, wie es in der Antike üblich war. Auch Karl der Große hat in seiner Landgüterverordnung – *Capitulare de villis* – die Namen von 72 Pflanzen angeführt, welche auf den Gütern angebaut werden sollten. Darunter befinden sich 17 Bäume (davon 14 Obstbäume), wobei einige davon aus klimatischen Gründen nicht im gesamten Reich anbaubar gewesen sein dürften.³⁵⁸

Aus der christlichen Symbolik ist der Baum ebenfalls nicht wegzudenken. Der Baum der Erkenntnis und der Lebensbaum nehmen im Paradiesgarten eine besondere Stellung ein, da sie für die Handlungsabläufe im Garten eine außerordentliche Bedeutung erlangen. Denn Gott ließ „in der Mitte des Gartens [...] den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse“ wachsen (Genesis 2,9).

Es gibt unzählige Darstellungen mit dem ersten Menschenpaar unter dem Baum der Erkenntnis. Dieses Motiv hat die Künstler in vielfacher Weise inspiriert.³⁵⁹ „Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse. Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß.“ Welche Früchte werden gegessen? In der Bibel wird der Baum nicht näher beschrieben. Adam und Eva „hefteten Feigenblätter

³⁵⁶ *Baum des Lebens*, um 865 v. Chr., Alabasterrelief, British Museum, London. Abgebildet in: HROUDA, Der Alte Orient. 126. – Auf dem Relief, welches sich an der Wand hinter dem Thron im so genannten Nordwestpalast der Residenzstadt Nimrūd befand, steht der Herrscher Assurnasirpal II. (regierte 884 – 859) zu beiden Seiten des Lebensbaumes. Julian READE, *Assyrian Sculpture*. London 2004. 36 f.

³⁵⁷ *Holkham Bible Picture Book*, um 1320/1330, Add. 47682, f.3v, British Library, London. Abgebildet in: <http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=016158&imagex=11&searchnum=11> vom 13.5.2009.

³⁵⁸ Dieter HENNEBO, *Gärten des Mittelalters*. München/Zürich 1987. 92; STIEGEMANN/WEMHOFF, *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*. 94 f.

³⁵⁹ Jacques Le Goff sieht in der Darstellung von Adam und Eva einen Gradmesser für die Haltung der Kirche, die „den Sündenfall immer eindeutiger und eindringlicher als sexuelles Vergehen interpretiert und damit in großem Umfang dazu beigetragen [hat], Männer und Frauen in eine sexuelle Obsession zu stürzen, und für lange Zeit die abendländische Moral mit einer (positiven oder negativen) Überbewertung der Sexualität [zu] belasten.“ LE GOFF, *Das Mittelalter in Bildern*. 50.

zusammen und machten sich einen Schurz“ (Genesis 3,7), was wohl auf einen Feigenbaum hindeutet, den klassischen Fruchtbaum der Bibel, wo er siebenunddreißig Mal erwähnt wird. In der mediterranen Welt ist die Feige ein Aphrodisiacum.³⁶⁰ Im christlichen Kontext wird sie positiv wie negativ gedeutet, und in der christlichen Kunst ist sie omnipräsent – man denke nur an die vielen Feigenblätter als Kleidungsersatz.³⁶¹ Eine Konkurrenz für die Feige ist der Weinstock, auch er wird vielfach in der Bibel beschrieben. Der Apfel, der ab dem Hochmittelalter häufig auf Bildern und Reliefs auftaucht, ist jedenfalls keine typische Frucht der Region.³⁶²

In einem flämischen Stundenbuch ist der Baum der Erkenntnis ein Apfelbäumchen, um das sich eine geflügelte Schlange windet, die Eva einen Apfel anbietet. Sie und Adam stehen auf einer Blumenwiese in einem Baumgarten. Das Bild strahlt eine gewisse Unschuld aus, verstärkt wird dies noch durch das zierliche Blumenmuster am Gebetsbuchrand.³⁶³

In der theologischen Interpretation wird der Lebensbaum zumeist als Gegenbild zum Baum der Erkenntnis gesehen. Sind es bei Genesis 2,9 noch zwei Bäume, so steht bei Genesis 3,3 nur ein Baum „in der Mitte des Gartens“. Bei der Vertreibung aus dem Paradies sollen die Kerubim verhindern, dass Adam „jetzt die Hand ausstreckt, auch vom Baum des Lebens nimmt, davon isst und ewig lebt!“ (Genesis 3,22).³⁶⁴

Der Lebensbaum wird mit Maria gleichgesetzt, die unter ihm dargestellt wird, während die Sünderin Eva unter dem Baum der Erkenntnis erscheint. Ein weiteres Baumgleichnis gibt es mit Ecclesia und Synagoga, die jeweils mit einem üppig blühenden *arbor vitae* oder mit einem verdorrten Baum dargestellt werden.³⁶⁵

³⁶⁰ Die Früchte des Feigenbaums (*Ficus carica*) gehören zu den frühesten Anbausorten der Menschen. Sie sind nicht nur Sinnbild der Sexualität, sondern auch der Fruchtbarkeit, des Reichtums und des Friedens sowie dem Vegetationsgott Dionysos heilig. Im alten Rom werden sie zu einem Symbol der Stadtgründung. BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 95 ff.; Alexander DEMANDT, Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien 2002. 20 f., 86 f.

³⁶¹ Codex Aemilianensis – Sündenfall, 994, 455 x 300 mm, Real Biblioteca de San Lorenzo, El Escorial bei Madrid. Abgebildet in: IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 181.

³⁶² Bischof Avitus von Vienne schrieb um 500 n. Chr. ein Gedicht über den Sündenfall, in dem Eva einen Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt – *unum de cunctis lethali ex arbore malum detrahit* – diese verderbliche Frucht reichte sie Adam – *exitiale pomum*. Der Übergang von der Feige zum Apfel war aber höchstwahrscheinlich klimabedingt. In der Kunst kam es zu Mischformen in der Darstellung – Dürer und Cranach zeigen in ihren Bildern vom Sündenfall Adam und Eva unter einem Apfelbaum, der Feigenblätter trägt. DEMANDT, Über allen Wipfeln. 21 f.

³⁶³ *Warburg Hours – Sündenfall*, Ende 15. Jh., MS 139, Library of Congress, Washington DC. Abgebildet in: HOBHOUSE, Der Garten. 88.

³⁶⁴ DEMANDT, Über allen Wipfeln. 23.

³⁶⁵ Vgl. Kapitel III/3.2. Der Garten der Auferstehung – „*Noli me tangere*“. – DEMANDT, Über allen Wipfeln. 197; LdK IV. 251.

Sinn ergeben die zwei unterschiedlichen Bäume, indem sie zu einem Baum vereinigt werden, aus dem das Kreuz Christi wächst. Hier findet wieder die Gegenüberstellung von Sündenfall und Erlösung statt – Adam und Eva haben den Tod in die Welt gebracht, Christus besiegt den Tod. Diese Verknüpfung von Paradiesbaum und Kreuz Christi wird in der Kunst immer wieder verdeutlicht.³⁶⁶

Ende des 10. Jahrhunderts entsteht, möglicherweise in Fulda, ein Buchkasten mit einem Goldrelief, welches den Sündenfall und die Kreuzigung gemeinsam zeigt.³⁶⁷ In der karolingischen und ottonischen Kunst findet man diese Komposition mehrfach. Adam und Eva werden mit unterschiedlichen Pflanzen dargestellt, zwischen ihnen windet sich die Schlange um den Kreuzesdorn, der seine Wurzeln im Paradies hat.³⁶⁸

1.4 Paradiesdarstellungen von der Spätantike bis zum Spätmittelalter

Die ersten Paradiesdarstellungen der Spätantike finden sich vor allem in Katakomben und auf Sarkophagen, sie stehen fast immer in Verbindung mit dem Sündenfall. Das Thema der Vertreibung aus dem Garten Eden wird im eschatologischen Bezug zu den Verstorbenen gesehen.

Die vielleicht älteste Darstellung von Adam und Eva befindet sich in Cimitile bei Nola.³⁶⁹ Das Arkosolbild entsteht um das Jahr 200 als Ausschmückung einer Grabstätte.³⁷⁰ Obwohl es stark beschädigt ist, wirkt es sehr lebendig: der Baum, von dem Adam soeben in Begriff ist, eine Frucht zu pflücken, lässt sich nur erahnen.

Ungefähr hundert Jahre später entsteht in der Katakombe Santi Pietro e Marcellino in Rom wieder eine Paradiesdarstellung.³⁷¹ Auf diesem Bild erkennt man bereits alle typischen Merkmale dieser Szene aus der Genesis, wie sie in der christlichen Kunst bis heute tradiert

³⁶⁶ „Schon Augustinus (*Civitas Dei* XIII 21) sah im *lignum vitae* eine vorausdeutende *figura* für Christus. [...] Prägnant formuliert eine pseudo-augustinische Predigt: *Per arborem mortui, per arborem vivificati*. So musste das Kreuz aus dem Holze des Paradiesbaumes bestehen. Zitiert aus: DEMANDT, Über allen Wipfeln. 174 f.

³⁶⁷ *Ottotonischer Buchkasten*, Ende 10. Jh., Holz und Gold, getrieben, 39 x 27 x 12 cm, Kath. Münsterpfarramt St. Fridolin, Bad Säckingen. Abgebildet in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und dem Ruhrlandmuseum Essen edd., *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*. München 2005. 283.

³⁶⁸ Kunst- und Ausstellungshalle Deutschland, *Krone und Schleier*. 282 f.

³⁶⁹ Über dem frühchristlichen Märtyrerdorf von Nola entstand ein frühchristliches Pilgerzentrum, das in seiner Bedeutung auf der italischen Halbinsel nur von den Apostelheiligtümern in Rom übertroffen wurde. In dem Bereich frühchristlicher und mittelalterlicher Basiliken findet man Zeugnisse sehr früher christlicher Malerei. <http://www.uni-muenster.de/Archaeologie/forschung/cimitile.html> vom 5.5.2009.

³⁷⁰ Adam und Eva im Paradies, um 200 n. Chr., Fresko, Santi Martiri, Cimitile. Abgebildet in: *Holle Kunstgeschichte*. 293.

³⁷¹ Sündenfall, Ende 3. Jh., Fresko, Katakomben SS. Pietro e Marcellino, Rom. Abgebildet in: GRAMMONT, *Arte* 3. 13.

werden: Adam und Eva in schuldbewusster Haltung sind sich ihrer Nacktheit bewusst, zwischen den beiden steht ein Baum, von dem aus sich eine Schlange in Richtung der Frau bewegt.

Auch wenn die Qualität der Katakombenfresken meist auf kunsthandwerklichem Niveau ist, erkennt man in der christlichen Sarkophagplastik die klassische antike Reliefkunst. Davon zeugen die zwei Sarkophage, die im 4. Jahrhundert hergestellt wurden. Auf beiden werden neben Themen aus dem Alten und Neuen Testament Adam und Eva im Paradies dargestellt. Auf dem älteren Werk, einem konstantinischen Friessarkophag, sind die Szenen auf zwei Streifen dicht aneinander gereiht. So steht neben der Erschaffung Evas aus Adams Seite und der Einführung der beiden ins Paradies der Baum der Erkenntnis mit der Schlange.³⁷²

Der Steinsarg des 359 als *Neophytus* („der neu Bekehrte“) verstorbenen römischen Präfekten Junius Bassus gehört zum Typus der Säulensarkophage. Die vollplastischen Figuren stehen in in sich geschlossenen Kompositionen unter elegant dekorierten Arkaden.³⁷³ Zwischen Adam und Eva wächst ein Feigenbaum, an dem sich die Schlange hochwindet, an der linken Säule lehnt eine Getreidegarbe, an der rechten ein Lamm – möglicherweise eine Anspielung auf Kain und Abel.³⁷⁴

Auf Grund der Überbauung und Zerstörung frühchristlicher Kirchen gibt es wenige Fresken und Mosaik aus der Zeit vor 450.³⁷⁵ Eine Ausnahme bildet der teilweise erhaltene Mosaikschmuck der San Costanza in Rom³⁷⁶ und des Doms in Aquileia sowie seiner Vorgängerbauten. Dort liegen die ältesten und schönsten Mosaik der ursprünglichen

³⁷² Werkstatt des Konstantinobogens – *Dogmatischer Sarkophag*, um 315 n. Chr., Marmor, 131 x 267 x 145 cm, Musei Vaticani, Rom. Abgebildet in: GRAMMONT, *Arte* 3. 29.

³⁷³ *Sarkophag des Junius Bassus*, um 359, Carrara-Marmor, ohne Deckel 141 x 243 cm, Vatikanische Grotten, Rom. Abgebildet in: Belser *Stilgeschichte*. Band I (II) *Altertum*. 412.

³⁷⁴ Brigitte HINTZEN-BOHLEN, *Rom. Kunst & Architektur*. Königswinter 2005. 486.

³⁷⁵ Mit der rechtlichen Anerkennung der christlichen Religion durch Kaiser Konstantin 313 n. Chr. (unter Theodosius I. wird das orthodoxe Christentum 392 zur Staatsreligion erhoben) kommt es zur Errichtung von zahlreichen Kirchenbauten. Bis ins beginnende 4. Jh. gibt es keine speziell gekennzeichneten Versammlungsräume. Ihr Baubestand ist heute nicht mehr fassbar, eine der wenigen erhaltenen ist die Hauskirche von Dura Europos in Syrien. An deren Stelle werden vielfach Kirchen errichtet und nach den Tafeln mit den Namen der Hausinhaber (*tituli*) als Titulkirchen bezeichnet. Es werden im ganzen Reich sowohl innerhalb als auch außerhalb der großen Städte Kirchen als Ort der Kulthandlung, als Versammlungsraum für die Gemeinde und zum Andenken an die Märtyrer gebaut. Diese Kultbauten werden drei- oder mehrschiffig errichtet, haben häufig einen Narthex (*Paradisus*) und manchmal ein Querhaus. Bis zum 5. Jh. sind sie nach Westen, danach östlich ausgerichtet. Guntram KOCH, *Frühchristliche Kunst*. 67 f. In: RABE/SCHULZ, *Kunstgeschichte Europas*. 67-88; Pasquale TESTINI/Roberto GIORDANI, *Archäologische Zeugnisse des Christentums*. 282 f. In: Leone FASANI ed., *Die illustrierte Weltgeschichte der Archäologie*. München 1979. 273-292; Belser *Stilgeschichte I (II)*. 370 ff.

³⁷⁶ Dieser Zentralbau repräsentiert neben der dreischiffigen Basilika den zweiten Haupttypus des frühchristlichen Kirchenbaus. Vgl. Kapitel II/8 Weinstock.

Doppelkirchenanlage heute unter dem im 11. Jahrhundert errichteten Campanile.³⁷⁷ Hier finden sich neben vielen verschiedenen besonders naturalistisch wiedergegebenen Tieren und Vögeln auch Pflanzen sowie stilisierte Bäume. Das friedliche Nebeneinander lässt an das Paradies denken.³⁷⁸

Während sich im europäischen Raum ab der Mitte des 4. Jahrhunderts eine hieratische Auslegung vom endzeitlichen Paradies durchsetzt, hält sich im Nahen Osten und in Nordafrika die Darstellung der heidnisch-antiken Jenseitsmotive. Es werden nach wie vor Bäume, Früchte, Blumen und Tiere abgebildet – manchmal beliebig angeordnet, gelegentlich nach Themen.³⁷⁹

Aus dem 6. Jahrhundert haben sich einige Paradiesinterpretationen aus Kirchen im östlichen und südlichen Mittelmeerraum erhalten. So auch das Fußbodenmosaik aus Gerasa in Jordanien, welches sich in der frühchristlichen Basilika befindet, die den Heiligen Cosmas und Damian geweiht war.³⁸⁰ Es zeigt einen Betenden³⁸¹ im Paradies (man nimmt an, dass es sich um den Stifter Theodor handelt) zwischen zwei Bäumen, die den Baum der Erkenntnis und den Lebensbaum darstellen könnten.

In Jordanien, in Madaba, findet man in einer Seitenkapelle des „Kathedralen-Komplexes“, die dem Märtyrer Theodor geweiht ist, einen Mosaikfußboden, welcher einen Paradiesgarten darstellt: vier reich mit Früchten behangene Bäume, in deren Mitte ein Medaillon mit dem Bildnis eines Mannes – möglicherweise Adam – zu sehen ist. Zwischen den Obstbäumen sind Widder, Hasen und Vögel, ein Löwe steht einem Buckelrind gegenüber, wohl ein Hinweis auf das Buch Jesaja – „*Wolf und Lamm weiden zusammen, der Löwe frisst Stroh wie das Rind.*“ (Jesaja 65,25).³⁸²

³⁷⁷ „Paradiesgarten“, Detail, Ende 3./Beginn 4. Jh. n. Chr., Fußbodenmosaik, Cripta degli Scavi (ehemaliger Nordsaal), Dom, Aquileia. Abgebildet in: http://www.sitiunesco.it/pix/iat/aquileia_30a.jpg vom 5.5.2009.

³⁷⁸ Klaus ZIMMERMANN/Andrea C. THEIL/Christoph ULMER, Friaul und Triest. Unter Markuslöwe und Doppeladler. Eine Kulturlandschaft Oberitaliens. Ostfildern 2006. 64 ff.

³⁷⁹ LdK V. 420 f.; Mohamed YACOUB, Splendeurs des Mosaïques de Tunisie. Tunis 2002. 383 f.; CARROLL, Earthly Paradises. 45.

³⁸⁰ *Betender im Paradies*, Detail aus dem Fußbodenmosaik der Basilika des hl. Cosmas und des hl. Damian, 553 n. Chr., Basilika in Gerasa/Jerash, Jordanien. Abgebildet in: Leone FASANI ed., Die illustrierte Weltgeschichte der Archäologie. München 1979. 283.

³⁸¹ Die typische Gebetshaltung mit erhobenen oder ausgestreckten Händen des Betenden bzw. Orans war und ist in den antiken Religionen, im Judentum und Christentum gebräuchlich. Der zum Christentum konvertierte römische Anwalt Marcus Felix Minucius stellt in seiner um 200 n. Chr. entstandenen apologetischen Schrift *Dialog Octavius* einen Zusammenhang zwischen der antiken Gebetshaltung und dem Zeichen des Kreuzes her. Die frühchristlichen Oranten werden meistens als Seele eines Verstorbenen gedeutet. HUTTER, Die christlich-römische Antike. 410 f.

³⁸² *Paradiesgarten*, 562 n. Chr., Mosaik, 5,37 x 3,58 m, Kapelle des hl. Theodorus, Madaba. Abgebildet in: CARROLL, Earthly Paradises. 48.

Das gleichfalls aus dem 6. Jahrhundert stammende Fußbodenmosaik, welches sich heute im Bardo Museum in Tunis befindet, schmückte ursprünglich eine Kirchenapsis in Karthago.³⁸³ Auch hier herrschen paradiesische Zustände – je zwei Löwen, Hasen und Vögel befinden sich links und rechts eines Baumes, welcher in der Mitte des Mosaiks aus einer Blumenwiese wächst.

Aus einer Kirche der Region Kélibia in Tunesien stammt ein Doppelgrab, welches auf Ende 4., Anfang 5. Jahrhundert datiert wird.³⁸⁴ In der Mitte dieses Grabmosaiks befindet sich eine Inschrift für zwei Verstorbene, darüber ist eine Taube mit einem Ölbaumzweig im Schnabel zu sehen. Umgeben ist das Epitaph von einem Paradiesgarten, der mit seinen Rosen- und Weinranken an Dionysos-Mosaik erinnert. Zwischen den Blumen und Trauben erkennt man verschiedene Vogelarten wie den Pfau, der als Symbol für die Unsterblichkeit und die Freuden des jenseitigen Lebens steht, das Rebhuhn, welches nur in seiner antiken Bedeutung positiv besetzt ist³⁸⁵, und die Taube als Zeichen der Versöhnung mit Gott. Auch Fische sind dargestellt, möglicherweise schon in ihrer christlich-symbolischen Bedeutung.³⁸⁶ Aber auf allen diesen frühchristlichen Paradiesdarstellungen leben die antiken Jenseitsmotive weiter.

Zwei außergewöhnliche romanische Kunstwerke sind die Eingangsportale vom Dom in Hildesheim und von San Zeno in Verona. Auf beiden wird – neben anderen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament – die Verurteilung und die Vertreibung aus dem Paradies gezeigt. Auf der Hildesheimer Tür³⁸⁷ wird der Augenblick nach dem Sündenfall beschrieben – Gott zeigt anklagend auf Adam, dieser weist auf Eva, welche auf die Schlange als die Schuldige deutet.³⁸⁸ Die Pflanzen im Paradiesgarten sind besonders phantasievoll gestaltet.³⁸⁹

³⁸³ *Paradiesgarten mit Baum der Erkenntnis*, 6. Jh. n. Chr., Mosaik, Bardo Museum, Tunis. Abgebildet in: Mohamed YACOUB, *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie*. Tunis 2002. 384.

³⁸⁴ *Paradiesgarten*, 4./5. Jh., Mosaik, Musée du Bardo, Tunis. Abgebildet in: YACOUB, *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie*. 379.

³⁸⁵ *Wie ein Rebhuhn, das ausbrütet, was es nicht gelegt hat, so ist ein Mensch, der Reichtum durch Unrecht erwirbt. In der Mitte seiner Tage muss er ihn verlassen, und am Ende steht er als Narr da* (Jeremia 17,11).

³⁸⁶ IMPELLUSO, *Die Natur und ihre Symbole*. 309, 316, 323; YACOUB, *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie*. 368, 375.

³⁸⁷ Man nimmt an, dass der Abt Bernward von Hildesheim (993 – 1022) der Auftraggeber war. Die zwei Türflügel, die für St. Michael in Hildesheim geschaffen wurden, haben eine Größe von jeweils 4,72 x 1,15 m. Sie gehören stilgeschichtlich noch zur ottonischen Kunst. Der linke Flügel zeigt von oben nach unten acht Szenen aus dem Alten Testament: Erschaffung Evas, Gott führt Eva und Adam zusammen, der Sündenfall, die Verurteilung von Adam und Eva, deren Vertreibung aus dem Garten Eden, ihr Leben danach, das Opfer Kains und Abels sowie Abels Ermordung. Am rechten Flügel werden von unten nach oben acht Szenen aus dem Neuen Testament dargestellt. Man nimmt an, dass die Themen des Alten Testaments nicht aus der ottonischen, sondern aus der karolingischen Buchmalerei kommen. Die Ausführung der Schöpfungsgeschichte und des Sündenfalls erinnern an die *Grandvalbibel*, die um 840 in Tours entstanden ist. Belser *Stilgeschichte II* (III), 280 ff., 319 und (IV) 140;

³⁸⁸ Bernwardstür/Detail – *Verurteilung von Adam und Eva*, 1015, Bronze, Dom, Hildesheim. Abgebildet in: Holle *Kunstgeschichte*. 350.

Während die Bronzeflügel von Hildesheim in römischer Tradition aus einem Stück gegossen sind, besteht das Portal von San Zeno³⁹⁰ aus einzelnen Bronzeplatten, die auf hölzerne Türflügel aufgenagelt sind.³⁹¹ Die Szenen sind hier weniger im Detail ausgearbeitet, aber sie haben eine originelle ausdrucksvolle Dramatik. Der Paradiesgarten wird nur durch eine Baumart symbolisiert, und die großen Blätter dieser Bäume dienen auch Adam und Eva, um ihre Blößen zu bedecken. Hier erinnert die Vertreibungsszene an die „Entstehung“ der Schamhaftigkeit: „*Da gingen beiden die Augen auf, und sie erkannten, daß sie nackt waren. Sie hefteten Feigenblätter zusammen und machten sich einen Schurz.*“ (Genesis 3,7).

Darstellungen des Sündenfalls sind bei romanischen Skulpturen oft anzutreffen, sowohl an Außenwänden von Sakralbauten als auch auf einer Vielzahl von Kapitellen. Die Steinskulpturen sind sich relativ ähnlich, wie die Beispiele aus Monreale bei Palermo, San Paolo fuori le mura in Rom und San Martín in Frómista zeigen.³⁹² Eva steht oder sitzt immer links vom Baum der Erkenntnis, um den sich die Schlange jeweils von rechts nach links windet. Eine originelle Ausnahme bildet das Relief auf der Apsis der Pfarrkirche von Schöngrabern.³⁹³ Hier ist die Schlange um Evas rechten Arm gewunden und Adam, gerade im Begriff sich eine Frucht vom Baum zu pflücken, wird von einem Teufel an der Schulter gepackt.³⁹⁴

³⁸⁹ Diese Phantasiegewächse wirken wie eine Vorwegnahme der *Sommerlandschaft* aus der illuminierten Lyriksammlung des 12./13. Jhs., den *Carmina Burana*.

Carmina Burana – Sommerlandschaft, frühes 13. Jh., 18 x 22 cm, Clm. 4660, f. 64 v., Bayerische Staatsbibliothek, München. Abgebildet In: Belser Stilgeschichte II (IV). 47.

³⁹⁰ Auf jeder Seite befinden sich drei Reihen von jeweils acht übereinander angeordneten, teilweise vergoldeten Reliefplatten, welche von halbzylindrischen Rahmen, die mit Menschen- und Tierköpfen geschmückt sind, umrahmt werden. Walter PIPPKE/Ida PALLHUBER, *Gardasee*, Verona, Trentino. *Der See und seine Stadt – Landschaft und Geschichte*, Literatur und Kunst. Köln 1995. 317 f.

³⁹¹ Bronzetür/Detail – *Vertreibung aus dem Paradies*, Mitte 12. Jh., Bronze, San Zeno Maggiore, Verona. Abgebildet in: CASTELLFRANCHI, *Die Kunst des Mittelalters*. 191.

Obwohl es stilistische Ähnlichkeiten mit Hildesheim gibt, ist die Form der Veroneser Tafeln doch einfacher. Die Reliefs stammen vermutlich aus der Magdeburger Werkstatt, welche auch die Bronzetüren für Plock fertigte und die sich seit dem 14. Jh. in Nowgorod befinden. Belser Stilgeschichte II (IV). 140.

³⁹² *Sündenfall*, 1066/90, Kapitell, San Martín, Frómista. Abgebildet in: TOMAN, *Die Kunst der Romanik*. 290. – *Sündenfall*, 12. Jh., Kreuzgang, Benediktinerabtei, Monreale und *Sündenfall*, 1. Hälfte d. 13. Jhs., Kreuzgang, San Paolo fuori le mura, Rom. Abgebildet in: ROUCHON MOUILLERON/FAURE, *Cloisters of Europe*. 142, 143.

³⁹³ *Sündenfall*, um 1230, Apsisrelief, Pfarrkirche Maria Geburt, Schöngrabern. Abgebildet in: Gottfried BIEDERMANN/Wim van der KALLEN, *Romanik in Österreich*. Würzburg/Graz 1990. 54 f.

³⁹⁴ *Dehio-Handbuch – Die Kunstdenkmäler Österreichs*. Niederösterreich nördlich der Donau. Wien 1990. 1053 ff.; BIEDERMANN/KALLEN, *Romanik in Österreich*. 194 f.

Aber auch auf profanen Gebäuden erfreut sich das Motiv des Sündenfalls einiger Beliebtheit. In Saint-Antonin sieht man Adam und Eva an der Außenwand eines aufwändig gestalteten Privathauses.³⁹⁵

Ein gotisches Beispiel des Sündenfalls auf einem nicht sakralen Gebäude ist das Marmorrelief von Filippo Calendario am Dogenpalast in Venedig. Es ist eine ausdrucksstarke Arbeit, originell und mit viel Sinn für naturalistische Details, was bei der Ausführung des Feigenbaumes besonders gut zur Geltung kommt.³⁹⁶

Die Malerei des Hochmittelalters wird auf lange Zeit von den illuminierten karolingischen Bibel-Handschriften beeinflusst. Aus einem der berühmtesten Skriptorien kommt die Grandval-Bibel, sie entsteht um 840 unter Abt Adalhard in Tours.³⁹⁷ Eine der vier ganzseitigen Miniaturen zeigt die Erschaffung von Adam und Eva, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies.³⁹⁸ Die Darstellung ist ein Rückgriff auf ältere Traditionen wie der *Wiener Genesis* aus dem 6. Jahrhundert. Die Wiedergabe der Pflanzen und Bäume ist bereits sehr verfeinert, außergewöhnlich ist die Darstellung nach dem Sündenfall – inmitten einer Blumenwiese sitzt Eva, ihr Kind stillend, in einer Gartenlaube und Adam bearbeitet den Acker.³⁹⁹

Eine Variante der Malerei ist die Glaskunst. Noch bevor man die Details der farbigen Scheiben beim Betreten einer Kathedrale erkennen kann, bekommt man eine Vorstellung vom Paradies. Auch hier kommt es zu typologischen Gegenüberstellungen von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In Chartres wird die Paradieserzählung dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter gegenübergestellt (Lukas 10,30-35).⁴⁰⁰ Der Reisende, dessen sich der Samariter angenommen hat, steht seit der Spätantike für den von Sünden bedrängten Menschen. Christus wird mit dem Samariter gleichgesetzt, gleichzeitig aber auch als der *Neue*

³⁹⁵ *Sündenfall*, vor 1155, Laufgang, Privathaus der Familie Granolhet, Saint-Antonin, Dep. Tarn-et-Garonne. Abgebildet in: Xavier BARRAL I ALTET, Romanik. Städte, Klöster und Kathedralen. Köln 2001. 83.

³⁹⁶ Filippo Calendario (vor 1315 – 1355) – Sündenfall, 1440/55, Marmorrelief, Dogenpalast, Venedig. Abgebildet in: TOMAN, Die Kunst der Gotik. 332.

³⁹⁷ In karolingischer Zeit beginnt in Tours ein kultureller Aufschwung, welcher überregionale Bedeutung bekommt, ausgelöst von dem Gelehrten und Abt des Klosters St-Martin, Alkuin von York (735 – 804), einem Vertrauten Karls des Großen und Leiter seiner Hofschule in Aachen. Er gründet die Schreibschule von Tours, die eines der wichtigsten Zentren karolingischer Buchmalerei wird. LdK VII. 387.

³⁹⁸ Schreibschule von Tours – *Grandvalbibel. Schöpfung und Sündenfall*, um 840, 375 x 510 mm, Add. Ms. 10546, fol. 5v., British Library, London. Abgebildet in: Belser Stilgeschichte II (III). 283.

³⁹⁹ Belser Stilgeschichte II (III). 252 ff.; TOMAN, Romanik. 456.

⁴⁰⁰ Glasfenster – Paradieserzählung, um 1205/15, südliches Seitenschiff des Langhauses, Kathedrale Notre Dame, Chartres. Abgebildet in: WALTHER, Gotik. 28.

Adam gesehen, da er durch seinen Tod die Sünden des ersten Adams gesühnt hat. Interessant ist die Darstellung des nackten Adams, der allein inmitten des Gartens Eden hockt.⁴⁰¹

Eine beachtenswerte Paradiesdarstellung aus dem 13. Jahrhundert befindet sich in der romanischen Pfeilerbasilika von Gurk. Die Fresken der Westempore gehören zu den prachtvollsten Beispielen des „Zackenstils“.⁴⁰² Während die Wiedergabe der Bäume und Pflanzen noch symbolhaft ist, verweisen die Figuren von Adam und Eva bereits auf den gotischen Stil.⁴⁰³

Dante Alighieri (1265 – 1321) entwirft in seinem Hauptwerk *Divina Comedia* ein neues Bild des Paradieses. In seinem Werk beschreibt er die imaginäre Wanderung des Dichters durch *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso*. Beeindruckt durch diese neue Paradiesauslegung, illustriert Giovanni di Paolo Dantes Werk.⁴⁰⁴ Domenico di Michelino stellt auf einem Fresko in Santa Maria del Fiore in Florenz sowohl den Dichter als auch seine Vorstellung von Hölle, Fegefeuer und Paradies dar.⁴⁰⁵

Vielleicht durch Dantes Werk inspiriert, malt Giotto musizierende Engelschöre im Paradies. Auch bei Fra Angelico tanzen rosenbekränzte Selige mit den Engeln im Garten Eden.⁴⁰⁶

Das Fresko *Vertreibung aus dem Paradies*, 1425 von Masaccio gemalt, lässt die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit von Adam und Eva unmittelbar erfahren. Hier ist der Garten kein Thema mehr.⁴⁰⁷

⁴⁰¹ HOUVET, Die Kathedrale von Chartres. 69 f.

⁴⁰² *Sündenfall*, um 1260/70, Fresko, Westempore, Dom, Gurk. Abgebildet in: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gurk_Bischofskapelle_S%C3%BCndenfall.jpg&filetimestamp=20060701132725 vom 14.5.2009.

⁴⁰³ BIEDERMANN/KALLEN, Romanik in Österreich. 203 ff. – Die Darstellung von Adam und Eva ist das einzige Motiv mittelalterlicher Aktdarstellung – mit Ausnahme eines anderen biblischen Themas, welches jedoch nicht oft aufgegriffen wird: Susanna im Bad (Daniel 13,1-64). Belser Stilgeschichte. II (IV). 330, 339.

⁴⁰⁴ Giovanni di Paolo (um 1403 – 1482) – *Die Göttliche Komödie/Das Geheimnis der Erlösung*, um 1450, Yates Thomson 36, f.141, British Library, London. Abgebildet in: http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=003954&image_x=1&searchnum=2 vom 15.5.2009. – Im *Canto VII* der *Divina Commedia* erklärt Beatrice Dante das Geheimnis der Erlösung, den Zusammenhang zwischen Sündenfall, Verkündigung und Kreuzigung: „*Diese Natur vereint mit ihrem Schöpfer, Wie sie geschaffen, die war gut und richtig; Doch durch sich selber ward sie ausgeschlossen Vom Paradies, weil sie sich abgewendet Vom Weg der Wahrheit und von ihrem Leben.*“ Zitiert aus: DANTE, Die Göttliche Komödie. Stuttgart 201. 292.

⁴⁰⁵ Domenico di Michelino (1417 - 1491) – *Die Göttliche Komödie von Dante*, 1465, Fresko, Santa Maria del Fiore, Florenz. Abgebildet in: WIRTZ, Florenz. 63.

⁴⁰⁶ Abgebildet im Kapitel II/7. Rose - Fra Angelico (um 1395-1455) – *Jüngstes Gericht*, 1432/35, Tempera auf Holz, 105 x 210 cm, Museo di San Marco, Florenz. – LdK V. 421; Frank BÜTTNER/Andrea GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006. 249 f.

⁴⁰⁷ Masaccio (1401 – 1428) – *Die Vertreibung aus dem Paradies*, 1425, Fresko, 214 x 90 cm, Cappella Brancacci, Florenz. Abgebildet in: WIRTZ, Florenz. 491.

Das Epitaph von Florian Winkler, eines Söldnerführers Kaiser Friedrichs III. (1415 – 1493), zeigt eine eigenwillige Verknüpfung von Stifterbild, Geburt Christi und Sündenfall.⁴⁰⁸ Den größten Teil des Bildes nimmt zwar die Geburt Christi ein, in der oberen rechten Ecke jedoch wird ein von einer goldenen Mauer umgebener Paradiesgarten dargestellt, in dem Gott die Schlange verflucht und das erste Menschenpaar anklagt, welches vor der Paradiespforte dann noch einmal vom Erzengel Michael mit geschwungenem Schwert verjagt wird. Aus vier Maueröffnungen fließen die Paradiesströme aus dem Garten, dahinter sieht man eine Nebellandschaft mit Bergen.⁴⁰⁹ Eine Inschrift am oberen Bildrand weist auf den Zusammenhang von Sündenfall und Erlösung hin und gibt dem Verstorbenen Hoffnung: „Das Tor des Paradieses wurde durch Eva für alle verschlossen und durch die Jungfrau Maria wiederum geöffnet.“⁴¹⁰

Auf dem linken Flügel des Triptychons *Das Jüngste Gericht* zeigt Hieronymus Bosch das Paradies als üppig grüne Landschaft – er stellt die Episoden aus dem zweiten und dritten Buch Genesis, die Erschaffung Evas, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies dar. Trotz der Schönheit der Darstellung kommt es zu einem Bruch der Idylle. In den Wolken, auf denen Gott thronet, tummeln sich eigenartige dunkelgeflügelte insektenähnliche Wesen, am linken Bildrand ist ein Raubtier zu erkennen, welches seine Beute reißt und im Mittelteil jagt ein Kerub mit erhobenem Schwert Adam und Eva in den Wald.⁴¹¹

2. Die Gärten Jesu

Nach dem Verlust des Paradiesgartens wird Jesus als der neue Adam betrachtet. Er ist der wahre Gärtner für den Garten der Seele, wie er in der mystischen Literatur der Teresa von Avila (1515 – 1582) in ihrem Werk *Moradas* („Die Seelenburg“) gesehen wird. Durch alle

⁴⁰⁸ Meister des Winkler-Epitaphs (tätig 2. H. des 15. Jhs.) – *Grabtafel des Florian Winkler*, 1477, Tempera auf Fichtenholz, 195 x 93 cm, Stadtmuseum Wiener Neustadt. Abgebildet in: Agnes HUSSLEIN-ARCO ed., *Gartenlust. Der Garten in der Kunst*. Wien 2007. 34.

⁴⁰⁹ Sollte die Annahme der Kunsthistoriker stimmen, dass der unbekannte Meister in Wiener Neustadt gemalt hat, und vorausgesetzt, er hat keine „Weltlandschaft“ dargestellt, dann könnten die Berge Semmering, Rax und Schneeberg am südwestlichen Rand des Wiener Beckens sein.

⁴¹⁰ Veronika PIRKER-AURENHAMMER, *Im Himmel wie auf Erden. Gärten des Mittelalters als Ausdruck von Frömmigkeit und Sinnesfreuden*. 17-37. In: Agnes HUSSLEIN-ARCO ed., *Gartenlust. Der Garten in der Kunst*. Wien 2007. 21.

⁴¹¹ Hieronymus Bosch (um 1450/55 – 1516) – *Das Jüngste Gericht*, um 1500, Öl auf Holz, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien. Abgebildet in: Hans BELTING, *Garten der Lüste*. München/Berlin/London/New York 2002. 75.

vier Evangelien zieht sich das Motiv des Gartens und ist in den maßgeblichen Momenten im Leben Jesu präsent. Einerseits der Garten Getsemani, wo sich das Schicksal Christi entscheidet, dann der Garten der Auferstehung. Zwischen den beiden Schauplätzen steht verbindend das Kreuz, immer wieder als *Baum Jesse* und als *Baum des Lebens* dargestellt.⁴¹² So wird das Gartenmotiv des Alten Bundes in den Neuen Bund übertragen – mit dem Garten der Auferstehung wird in Aussicht gestellt, dass es den Paradiesgarten am Ende der Zeiten wieder geben wird.⁴¹³

2.1 Der Garten Getsemani

In diesem Garten beginnt der Passionsweg Christi. Er wird doch nur im Johannesevangelium als solcher bezeichnet: „*Nach diesen Worten ging Jesus mit seinen Jüngern hinaus, auf die andere Seite des Baches Kidron. Dort war ein Garten.*“ (Johannes 18,1). In den drei anderen Evangelien wird lediglich davon gesprochen, dass Jesus mit seinen Jüngern aus Jerusalem hinaus zum Ölberg gegangen sei. Matthäus (Mt. 26,36) und Markus (Mk. 14,32) erwähnen zur Präzisierung ein Grundstück namens Getsemani.

Gat-Schemen ist das hebräisch-aramäische Wort für Ölpressen, der Garten könnte tatsächlich ein Olivenhain gewesen sein. Dieser Ort liegt der Überlieferung nach am Fuße des Ölbergs.⁴¹⁴

⁴¹² Der *Baum Jesse* (im deutschen Sprachraum meist als *Wurzel Jesse* bezeichnet) ist ein beliebtes mittelalterliches Bildmotiv. „*Doch aus dem Baumstumpf Isais wächst ein Reis hervor, ein junger Trieb aus seinen Wurzeln bringt Frucht.*“ (Jesaja 11,1). Isai bzw. Jesse ist der Vater Davids und aus seinem Geschlecht kommt Jesus. Nach der *Legenda aurea*, einer Sammlung mündlicher und schriftlicher Erzählungen über Heilige, die Jacobus de Voragine (um 1230 – 1298) zusammenfasste sowie Apokryphen zum Neuen Testament hat Adams Sohn Seth Samen bzw. einen Steckling vom Baum des Erbarmens aus dem Paradies erhalten, welchen er auf das Grab seines Vaters pflanzte. Aus diesem Baum, welchen Salomon vergeblich zu fällen versuchte, wurde dann das Kreuz für Jesus gezimmert. – BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 42 und 108 f.; DEMANDT, Über allen Wipfeln. 174 f.

⁴¹³ Margit ECKHOLT, „Unterwegs nach Eden“. Eine kleine Motivgeschichte des Gartens aus theologischer Perspektive. 155-174. In: Christian CALLO/Angela HEIN/Christine PLAHL edd., Mensch und Garten. Ein Dialog zwischen sozialer Arbeit und Gartenbau. Norderstedt 2004. 157 ff.; IMPELLUSO, Gärten, Parks und Labyrinth. 299.

⁴¹⁴ FRÜHE, Das Paradies ein Garten. 298.

Noch heute befindet sich östlich der Altstadt von Jerusalem und des Kidrontales eine ausgedehnte Fläche mit Ölbäumen. Der Ölberg ist von besonderer Bedeutung für die abrahamitischen Religionen. Nach jüdischem Glauben wird der Messias über den Ölberg in Jerusalem einziehen und im Kidrontal über sein Volk richten. Aus diesem Grund wurde im Tal und an den südlichen Hängen des Berges ein großer jüdischer Friedhof angelegt, dessen Gräber zum Teil noch aus biblischer Zeit stammen. Auch die Anhänger des Islam sehen im Kidrontal den Ort des *Jüngsten Gerichts*. Ihre Gräber befinden sich jedoch unterhalb des Tempelbergs. Für die Christen wird der Ölberg mit unterschiedlichen Ereignissen aus dem Neuen Testament in Verbindung gebracht und ist übersät mit Stätten des Gedenkens. – Hans KÜHNER/David HARRIS, Israel. Ein Reiseführer durch dreitausend Jahre. Jerusalem/Tel Aviv 1982. 375 ff.

Ölbäume gelten nach der jüdischen Tradition als Kandelaber Gottes, als Lichtbringer, ihre Früchte sind ein Symbol für die Essenz des Lebens.⁴¹⁵

In diesen Olivenhain ging Jesus in seiner tiefen Krise, voll Angst vor seinem Schicksal. Hier bat er um Verschonung, hier wurde er gefangen genommen. Dadurch wird dieser Ort zum Gegenteil des in der Genesis beschriebenen Paradiesgartens, er wird zu einem Garten der Todesangst.⁴¹⁶ Schon in der altchristlichen Literaturgeschichte und bei Thomas von Aquin wird der Garten Getsemani als Gegenpol zum Paradies gesehen. Dieser Ort erinnert an den mittelalterlichen *wurmgarten*, den Labyrinthgarten der Welt. Er ist das Gegenbild zur Vollkommenheit des Paradieses, ein Symbol für Desorientierung und Unsicherheit.⁴¹⁷

In der christlichen Kunst erscheint das Motiv des Gartens Getsemani bereits in der Spätantike. Auf dem Deckel eines Elfenbeinkästchens für Reliquien aus dem 4. Jahrhundert, der so genannten Lipsanothek von Brescia, werden das Gebet am Ölberg, die anschließende Gefangennahme und der Verrat von Petrus in einer Bilderfolge dargestellt.⁴¹⁸ Jesus wird, wie häufig in der frühchristlichen Kunst, als junger, bartloser Mann präsentiert, der Garten Getsemani durch zwei Bäume angedeutet.

Weitere frühe Beispiele finden sich im Mosaikzyklus von Sant'Apollinare Nuovo⁴¹⁹ in Ravenna – die arianische Kirche wurde um 500 von Theoderich (454 – 526) errichtet – sowie im *Stuttgarter Psalter*,⁴²⁰ bei welchem sich der 31. Psalm („*Herr, ich suche Zuflucht bei dir,...*“) auf das Gebet im Garten Getsemani bezieht. Bei den Darstellungen im ersten

⁴¹⁵ In der Antike hatte das aus den Oliven gewonnene Öl neben seiner Bedeutung als Speise- und Lampenöl auch kultische Bedeutung. Auch im Christentum wurde und wird es als Salböl verwendet. Im Altarraum katholischer Kirchen brennt das „ewige Licht“, welches traditionell aus Olivenöl bestehen sollte. – ZERLING, Lexikon der Pflanzensymbolik. 200; IMPELLUSO, Gärten, Parks und Labyrinth. 299.

⁴¹⁶ Tatsächlich wird in der Kunst die Darstellung des betenden Jesus im *Garten Gethsemane* im Englischen als *The Agony in the Garden* bezeichnet.

⁴¹⁷ Das Labyrinth hat in diesem Zusammenhang nichts mit den Heckenanlagen des Spätmittelalters, der Renaissance und des Barock zu tun. Im Mittelalter geht es vor allem um die spirituelle Deutung, das Labyrinth steht häufig für einen Initiationsprozess. Sicher ein Grund, warum die Labyrinthfigur so oft in alten Kirchen zu finden ist, wie beispielsweise in Lucca, Amiens und Chartres. Der Architekt im Mittelalter wird oft mit Daidalos (sagenhafter Erbauer des „Labyrinths“ von Knossos) verglichen und im Zentrum der Labyrinthfigur genannt; dadurch wird das Labyrinth zum Sinnbild komplizierten Bauens. – LdK IV. 187; FRÜHE, Das Paradies ein Garten. 295 ff; HAUDEBOURG, Vom Glück des Gartens. 139 f.

⁴¹⁸ *Lipsanothek von Brescia*, um 370 n. Chr., Elfenbeinplatten mit Holzkern, 32,7 x 22 x 25 cm, Museo Civico dell'Età Christiana, Brescia. Abgebildet in: Holle Kunstgeschichte. 296.

⁴¹⁹ *Betende bzw. schlafende Jünger im Garten Getsemani*, um 520-530, Mosaik, 66 x 40 cm, Basilika Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna. Abgebildet in: www.reed.lib.oh.us/mosaics/prayer-2.jpg vom 11.1.2008.

⁴²⁰ *Stuttgarter Psalter – Christus am Ölberg*, , 820-830, fol. 8v, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. Abgebildet in: <http://cms.bistum-speyer.de/www1/index.php?myELEMENT=136765&mySID=b4701d8f7b9a9386d841368e5339a962> vom 11.1.2008.

Jahrtausend fällt besonders auf, dass an Christus keine Zeichen des Leidens und der Todesangst gezeigt werden.⁴²¹

Am Mosaik der Pfingstkuppel im Inneren von San Marco in Venedig, welches zu Beginn des 13. Jahrhunderts von drei Meistern gesetzt wird, faszinieren neben der dramatischen Szene auch der Garten Getsemani mit seinen üppigen Pflanzen, welche besonders detailliert gestaltet sind.⁴²²

Ganz anders bei Duccio hundert Jahre später. Er malt für den Hauptaltar des Doms von Siena eine *Maestà*, auf deren Rückwand das Leben Christi erzählt wird. Duccio ist noch eng der byzantinischen Kunst verbunden, hat aber dennoch eine moderne Bildsprache. So zeigen sich bei seinem Aufbau der Landschaft und Vegetation Parallelen zur zeitgenössischen Buchmalerei.⁴²³

Wieder ein Jahrhundert nach Duccio setzt Lorenzo Ghiberti das Thema in Bronze um. Sein Nordportal des Baptisteriums in Florenz zeigt erneut das Leben Christi und auch hier wird der Garten durch einige Bäume und Sträucher versinnbildlicht.⁴²⁴ Diese zeichnen sich aber im Vergleich zu früheren Bronzeportalen durch eine besondere Naturbeobachtung aus. Ghiberti stattet alle seine Bronzereliefs, sofern sie Szenen im Freien darstellen, mit üppiger Vegetation aus. Vollkommen anders als Andrea Pisano (1290/95 – 1348/49), der bei seinen Relieftafeln am Südportal des Baptisteriums in Florenz den Garten Getsemani durch einen einzelnen Baum andeutet, ganz in der Tradition der Bronzetüren des Doms in Hildesheim sowie von San Zeno in Verona.⁴²⁵

Diese Entwicklung findet man im 15. Jahrhundert ebenfalls in der Malerei. Auch wenn Natur und Garten illusionistisch gemalt werden – deren Darstellung wird im Detail immer realistischer. Bei Giovanni di Paolos Interpretation des Gartens Getsemani steht eine präzise

⁴²¹ LdK V. 270 ff.

⁴²² *Gebet im Ölgarten*, 1214 – ca. 1220, Mosaik, Südwand der Pfingstkuppel, San Marco, Venedig. Abgebildet in: Ettore VIO ed., *Die Markuskirche in Venedig*. Bergamo 1999. 38 f; HUBALA, Venedig. Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello. 112 f; LdK V. 270 f.

⁴²³ Duccio di Buoninsegna (um 1255 – 1319) – *Gebet im Garten Getsemani*, 1308 – 1311, 51 x 76 cm, Tempera und Öl auf Holz, Museo dell'Opera Metropolitana, Siena. Abgebildet in: <http://www.wga.hu/index1.html> vom 11.1.2008. STUKENBROCK/TÖPPER, 1000 Meisterwerke der europäischen Malerei. 279 ff.

⁴²⁴ Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455) – *Christus im Garten Getsemani*, 1403 – 1424, Bronze vergoldet, 39 x 39 cm, Nordportal des Baptisteriums, Florenz. Abgebildet in: www.bluffton.edu/~ghibertinorth.html vom 11.1.2008.

⁴²⁵ WIRTZ, Florenz. 36 ff.

gemalte Baumreihe hinter Christus und den schlafenden Jüngern. Hier kann man Dattelpalmen, Zitronen- und Ölbäume erkennen.⁴²⁶

Eine Ausnahme zur realistischen Darstellung in der Malerei bilden die illuminierten Gebetsbücher. Auf naturalistische Wiedergabe der Pflanzen wird hier wenig Wert gelegt. Wichtig scheint jedoch beinahe immer eine Begrenzung des Gartens zu sein. So sieht man im *Stundenbuch der Amadée de Saluces* den Garten Getsemani innerhalb eines Zauns, der zum Teil aus Brettern und Flechtwerk besteht. Dieser kleine Garten liegt an einem Bach in einer heiteren Landschaft.⁴²⁷ Eines der wenigen Beispiele für genaue Naturbeobachtung befindet sich im *Stundenbuch des Engelbert von Nassau*. Inmitten von Rosenknospen, Gänseblümchen, Lein- und Erbsenblüten liegt eine düstere Szene vom Ölberg im Morgengrauen.⁴²⁸

Um 1465 entstehen fast zeitgleich zwei Bilder der italienischen Maler Andrea Mantegna und Giovanni Bellini. Beide behandeln das Getsemani-Motiv äußerst unterschiedlich. Mantegna, dessen Vorliebe für Steine und Felsen bekannt ist, malt hier den Anti-Garten. Er wird nur durch ein paar Grasbüschel und einen verdorrten Baum, auf dem ein Geier sitzt, angedeutet. Jedoch sprießt ein junger Baum aus dem Felsen hervor – ein Zeichen der Verheißung.⁴²⁹

Bei Bellini wirkt die Felslandschaft weniger bedrohlich und in der unteren rechten Ecke des Bildes befindet sich tatsächlich ein kleiner, von einer Weißdornhecke umgebener Garten.⁴³⁰ Aber auch hier ist die Gartendarstellung nicht mehr wesentlich für die Aussage des Gemäldes.⁴³¹

Nachdem das Ölbergmotiv im 14. Jahrhundert immer wichtiger geworden ist und sich zum Teil aus dem Passionszyklus löst, verselbständigt es sich im 15. Jahrhundert soweit, dass es

⁴²⁶ Giovanni di Paolo (1400 – 1482) – *Christus im Garten Getsemani*, 1445, Öl auf Holz, 32 x 32,5 cm, Pinakothek der Vatikanischen Museen, Rom. Abgebildet in: www.reproarte.com/.../8214.html vom 11.1.2008.

⁴²⁷ *Stundenbuch der Amadée de Saluces*, Mitte 15. Jh., 280 x 190 mm, Add. MS 27697, f.110v, British Library, London. Abgebildet in: http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=020383&image_x=1&searchnum=26 vom 11.1.2008.

⁴²⁸ Meister der Maria von Burgund (tätig 2. Hälfte d. 15. Jh.) – *Stundenbuch des Engelbert von Nassau*, um 1485, fol. 45, Bodleian Library, Oxford. Abgebildet in: *Books of Hours*. London/New York 2002. 93. – Die Blumen, Ranken und Tiere, die in Stundenbüchern den Text oder ein Szene umrahmen, werden im Laufe des 15. Jahrhunderts immer wirklichkeitsnaher gemalt und stehen selten in Bezug zum Inhalt. Diese realistischen Darstellungen findet man besonders in flämischen Stundenbüchern am Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

⁴²⁹ Andrea Mantegna (1431 – 1506) – *Christus im Garten Getsemani*, um 1460, Eitempera auf Holz, 63 x 80 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery. 64.

⁴³⁰ Giovanni Bellini (um 1435 – 1516) – *Christus im Garten Getsemani*, um 1465-70, Eitempera auf Holz, 81 x 127 cm, National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, National Gallery. 24.

⁴³¹ DRURY, *Painting the World*. 90 ff.; LANGMUIR, National Gallery. 24 f., 64 f.

als Andachtsbild verwendet wird. Neben Bildern und Reliefs wird das Motiv des Gartens Getsemani nun für vollplastische Darstellungen genutzt. Diese bühnenähnlichen Szenerien werden außerhalb der Kirchen aufgestellt. Bekannt sind die „Ölberge“ von Speyer, Mils bei Hall und Xanten.⁴³²

Sowohl an der Südseite von St. Stephan als auch im südlichen Durchgangshof der Michaelerkirche in Wien befinden sich große Ölbergreliefe. Interessant ist, dass bei beiden Darstellungen der Garten nicht nur durch Pflanzen, sondern auch durch Flechtzäune betont wird, ein Stilmittel, welches seit dem 15. Jahrhundert zum Einsatz kommt.⁴³³

2.2 Der Garten der Auferstehung – „*Noli me tangere*“

„*Noli me tangere nodum enim ascendi ad Patrem meum*“.⁴³⁴ Diese berühmte Szene aus dem Neuen Testament, als Maria Magdalena Jesus mit einem Gärtner verwechselt, prägte neben der Darstellung der drei *Frauen am Grabe* das ganze Mittelalter hindurch die christliche Kunst.⁴³⁵

Beinahe tausend Jahre lang scheute man sich, das Geheimnis der Auferstehung Christi bildlich darzustellen. Das offizielle Osterbild der Kirche im Westen zeigte aus diesem Grund bis ins Hochmittelalter die Engelserscheinung und die Frauen am Grabe.⁴³⁶

In den Evangelien werden diese Erscheinungen unterschiedlich beschrieben. Nach der Kreuzigung wurde Christus in einem Felsengrab bestattet, welches, da sind sich die vier Evangelisten noch einig, von Joseph von Arimathia zur Verfügung gestellt worden war. Nur Johannes berichtet, wo sich dieses Grab befand – „*An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte, war ein Garten, und in dem Garten war ein neues Grab ...*“ (Johannes 19,41).

Nach der Grablegung folgt in den Evangelien von Matthäus, Markus und Lukas die Erzählung von den Frauen, deren Anzahl und Namen variieren. Sie erscheinen mit wohlriechenden Ölen

⁴³² LdK V. 271 f.; Adolf REINLE, Ölberg. In: LdM VI. 1388 f.

⁴³³ Karl OETTINGER ed., Wien – Niederösterreich – Oberösterreich – Burgenland (= Reclams Kunstführer Österreich. Band I). Stuttgart 1968. 516, 525. – *Lacknerscher Ölberg*, 1502, Kalkstein, St. Stephan, Wien. Abgebildet in:

<http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Wien.Stephansdom73.jpg/100px-Wien.Stephansdom73.jpg> vom 28.1.2009. – *Ölberg*, 1480, Kalkstein und Holz, 3,85 x 2,60 x 0,70 m, Michaelerkirche, Wien. Abgebildet auf: Kunstkarte im Besitz von SPM.

⁴³⁴ „*Rühre mich nicht an! Denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater.*“ Zitiert aus: FRÜHE, Das Paradies ein Garten. 303. – Vgl. „*Halte mich nicht fest; denn ich bin noch nicht zum Vater hinaufgegangen.*“ (Johannes 20,17).

⁴³⁵ LdK II. 584 ff.; LdK V. 210 f.;

⁴³⁶ BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 90 ff.; Franz RADEMACHER, Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christ. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28 Bd., H. 3 (München/Berlin 1965). 195-224.

beim Grab, um den Toten zu salben. Bei Matthäus sind es Maria aus Magdala und Maria, die Mutter des Jakobus und Josef (Matthäus 28,1), bei Markus sind es die zwei Marien und Salome (Markus 16,1) und Lukas spricht allgemein von „*Frauen, die mit Jesus aus Galiläa gekommen waren*“ (Lukas 23,55).⁴³⁷

Im Widerspruch dazu erscheint bei Johannes nur die trauernde Maria aus Magdala und findet statt Jesus zwei Engel im Grab vor. Nachdem sie sich umwandte, stand vor ihr der Auferstandene, den sie für den Gärtner hielt. Erst als er sie beim Namen nannte, erkannte sie, wer vor ihr stand und wollte ihn umfassen. Deshalb kam es zu dem „geflügelten“ Satz, der diese Darstellungsflut in der Kunstgeschichte ausgelöst hat.⁴³⁸

Bereits um 400 n. Chr. entstand eine Elfenbeintafel mit dem Motiv der Frauen am Grabe und der Himmelfahrt Christi. Diese so genannte *Riedersche Tafel*, wahrscheinlich der Mittelteil eines Polyptychons, ist noch im antiken Stil gearbeitet.⁴³⁹ Der Baum, in dem zwei Früchte fressende Vögel sitzen, kann in diesem Kontext als Symbol der Auferstehung betrachtet werden.⁴⁴⁰

An der linken Hochschiffwand von Sant’Apollinare Nuovo in Ravenna sieht man frühe Mosaiken mit Szenen aus dem Leben Christi. Im Unterschied zu anderen ravennatischen Mosaiken, welche zur selben Zeit entstanden sind und bei welchen Blumen und Bäume eine Gartenlandschaft suggerieren, findet bei der Darstellung der *Frauen am Grabe* die „Handlung“ auf dem grünen Rasen statt.⁴⁴¹

Die frühesten gemalten Bilder findet man in frühmittelalterlichen Handschriften wie dem *Drogo Sakramentar* von Metz (um 850) und dem *Codex Egberti* von Trier (985 – 990).⁴⁴² Im Sakramentar des Drogo sind die großen Initialen mit vergoldeten Akanthusblättern umrankt und ausgefüllt, zwischen ihnen spielen sich Szenen des Evangeliums ab. In der *D-Initiale*

⁴³⁷ BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 92 f.

⁴³⁸ FRÜHE, Das Paradies ein Garten. 301 ff.; LdK V. 210 f;

⁴³⁹ Man nimmt an, dass die Elfenbeinschnitzerei auf Grund ihrer feinen Ausarbeitung aus einer Werkstatt aus Konstantinopel stammt. CASTELFRANCHI VEGAS, Die Kunst des Mittelalters. 22. – *Riedersche Tafel – Frauen am Grabe und Himmelfahrt*, um 400, Elfenbein, 18,7 x 11,6 cm, Bayerisches Nationalmuseum, München. Abgebildet in: Belser Stilgeschichte I (II). 422.

⁴⁴⁰ DEMANDT, Über allen Wipfeln. 174 ff.; Matilde BATTISTINI, Symbole und Allegorien (= Bildlexikon der Kunst, Band 3). Berlin 2003. 248.

⁴⁴¹ KAUFMANN, Emilia-Romagna – Marken – Umbrien. 545 f; LdK II. 584. – *Die Heiligen Frauen am Grab*, vor 526, Mosaik, 66 x 40 cm, Basilika Sant’Apollinare Nuovo, Ravenna. Abgebildet in: BOVINI, Ravenna. 81.

⁴⁴² CASTELFRANCHI VEGAS, Kunst des Mittelalters. 92; LdK V. 210; LdK II. 221, 266.

befindet sich in der Mitte das leere Grab mit dem Engel und den drei Marien, während im Buchstabenbogen zweimal Christus mit Maria Magdalena zu sehen ist.⁴⁴³

Eine ottonische Elfenbeinschnitzerei, welche höchstwahrscheinlich zu Beginn des 10. Jahrhunderts in Italien entstanden ist, zeigt die drei Frauen vor dem leeren Grab, in welchem die Abwesenheit Christi noch durch das im Eingangsbereich schwebende Leichentuch betont wird.⁴⁴⁴ Der turmartige, zweigeschossige Grabbau, der inmitten von Blumen und Bäumen steht, ähnelt in auffälliger Weise dem Monument auf der „*Riederschen Tafel*“ sowie der D-Initiale aus dem *Drogo Sakramentar*.⁴⁴⁵

Anfang des 11. Jahrhunderts dürfte das *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.* entstanden sein. Auf dem karolingischen Elfenbeinrelief, welches sich auf der Vorderseite des Bucheinbandes befindet, sieht man neben dem Engel und den drei Frauen einen dreigeschossigen Grabbau.⁴⁴⁶

Ab dem 12. Jahrhundert werden die Elfenbeinschnitzereien in der christlichen Kunst seltener. Und auch das Motiv der *Frauen am Grab* ändert sich, es wird nicht mehr der Grabbau, sondern der Sarkophag, meist mit verschobenem Sargdeckel, dargestellt. So zu sehen auf dem Evangeliar aus St. Aegidien, welches Ende des 12. Jahrhunderts entstand.⁴⁴⁷

⁴⁴³ *Drogo-Sakramentar – D-Initiale*, um 850, Cod. Ms. Lat. 9428, Bibliothèque Nationale, Paris. Abgebildet in: CASTELFRANCHI VEGAS, Kunst des Mittelalters. 91. – Das Drogo-Sakramentar entstand in der Schreibschule des Erzbischofs von Metz. Der Codex mit Gebeten für die Messfeier enthält neben Kanonbögen und Zierseiten insgesamt 41 Initialen, welche im Stil der spätantiken Vorbilder mit Akanthusranken und kleinen Szenen ausgeschmückt sind. Diese Darstellung eines neustamentarischen Bildzyklus ist in der karolingischen Buchmalerei äußerst selten. LdK II. 221; CASTELFRANCHI VEGAS, Kunst des Mittelalters. 92.

⁴⁴⁴ Norditalienische Arbeit – *Drei heilige Frauen beim Heiligen Grab*, frühes 10. Jh., Elfenbein, 19 x 10,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: https://www.metmuseum.org/toah/ho/06/eust/ho_1993.19.htm vom 4.11.2008.

⁴⁴⁵ Der konstantinische Grabbau, eine kapellenartige Anlage in der Grabeskirche in Jerusalem, entstand in der 1. Hälfte des 4. Jhs. und wurde 614 durch die Perser zerstört. Die Grabform des 4. Jhs. ist nicht überliefert. Eine Schilderung aus dem 12. Jh. beschreibt die Anlage allerdings als zweigeschossigen, rechteckigen Bau mit runden, säulenbesetzten Türmchen. Dies entspricht verhältnismäßig genau der Elfenbeintafel, die um 400 entstanden ist. Internetseite von: Israel Ministry of Foreign Affairs – Archäologische Stätten in Israel: Jerusalem – Die Grabeskirche.

http://www.mfa.gov.il/MFADE/MFAArchive/2000_2009/2000/3/Jerusalem%20-%20Die%20Grabeskirche vom 12.12.2008; LdK III, 186; BUTZKAMM; Christliche Ikonographie. 92.

⁴⁴⁶ Holle Kunstgeschichte. 355, 763. – Reichenauer Schule – *Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II.*, Anfang 11. Jh., Elfenbeinrelief, Bayerische Staatsbibliothek, München. Abgebildet in: Holle Kunstgeschichte. 354. Die Ähnlichkeiten bei der Darstellung des Grabmals werden immer wieder auf Einflüsse orientalischer Vorlagen zurückgeführt. Zu dieser Zeit standen aber in Mittel- und Südwesteuropa noch zahlreiche antike Grabbauten. Folglich wäre es möglich, dass auch diese als Modelle dienten, wie das *Juliermonument*, welches schon im Mittelalter als Mausoleum bezeichnet wurde. – *Juliermonument*, um 10 n. Chr., über 18 m hoch, St-Rémy-de-Provence (röm. Glanum). Abgebildet in BEEST HOLLE, Kunstgeschichte. 267.

⁴⁴⁷ BUTZKAMM, Christliche Ikonographie; TOMAN ed., Die Kunst der Romanik. 363. – *Buchdeckel des Evangeliiars aus St. Aegidien*, Ende 12. Jh., Holzkern, Silberblech, vergoldet, Halbedelsteine, Perlen, Walrosszahn, 33,9 x 22 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Abgebildet in: TOMAN, Die Kunst der Romanik. 368.

Die um 1015 entstandenen Bronzetüren des Hildesheimer Doms zeigen im obersten Feld des rechten Türflügels die *Noli me tangere*-Szene.⁴⁴⁸ Diese Darstellung ist Teil eines komplexen Bildprogramms, welches auf der Adam-Christus- und Eva-Maria-Typologie aufbaut. Maria Magdalena ist das Pendant zur Sünderin Eva, zugleich aber auch Braut und Jüngerin von Jesus und dadurch eine Personifizierung der *Eccllesia*, wohingegen Eva die *Synagoga* verkörpert. Ihr gegenüber steht Christus, der Bräutigam. Hinter ihm befinden sich der mit Turm und Mauer befestigte Weinberg der Verheißung und zwei Adler, die auf die Auferstehung hinweisen.⁴⁴⁹

Auch wenn man auf Grund der Pflanzen und Vögel zuerst an eine Gartendarstellung denkt, ist zu berücksichtigen, dass im 11. Jahrhundert Bäume, Sträucher, Blumen und Tiere nicht um ihrer selbst willen, sondern als bildhafte Zeichen, welche häufig auf höhere geistige Zusammenhänge verweisen, abgebildet werden.⁴⁵⁰

Eine spanische Elfenbeintafel aus dem 11. Jahrhundert stellt den Augenblick der Begegnung in den Mittelpunkt, ein Garten ist nicht einmal angedeutet.⁴⁵¹ Vollkommen anders wird die *Noli me tangere*-Szene in der Exultetrolle⁴⁵² von Monte Casino gezeigt.⁴⁵³ Hier befinden sich Maria Magdalena und Christus in einem mit Phantasiepflanzen ausgestatteten üppigen Garten.

Ab dem 9. Jahrhundert finden sich die Bildprogramme *Die drei Frauen am leeren Grabe* und *Noli me tangere* in vielen Gebetsbüchern, welche im Früh- und Hochmittelalter vor allem in England, Frankreich, Deutschland und im östlichen Mittelmeerraum hergestellt werden, ab dem 15. Jahrhundert werden sie auch vielfach in den Niederlanden angefertigt.⁴⁵⁴

⁴⁴⁸ Bernwardstür/Detail – *Noli me tangere*, 1015, Bronze, Dom, Hildesheim. Abgebildet in: BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 97.

⁴⁴⁹ BÜTTNER/GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. 56, 103; LdK V. 210.

⁴⁵⁰ BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. 96 ff.; BÜTTNER/GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. 128 f.

⁴⁵¹ Spanische Arbeit (aus León) – *Noli me tangere/Christus in Emmaus*, um 1115 – 1120, Elfenbein, 27 x 13,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: TOMAN, Die Kunst der Romanik. 362.

⁴⁵² Die Exultetrollen wurden nach dem Osterhymnus benannt, welche zur Darbringung der Osterkerze gesungen wurde. Er begann mit den Worten: „*Exultet iam angelica turba caelorum ...*“ (*Frohlocket nun all ihr himmlischen Chöre ...*) Diese Bilderrollen mit dem Text der liturgischen Einleitung der Eucharistie entstanden wahrscheinlich in Benevent und wurden vor allem in Mittel- und Süditalien verwendet. Das *Exultet* wurde, während der Diakon den Text sang, über den Ambo herabgelassen, so dass die Gemeinde zum Text passende Darstellungen sah. LdK II. 409.

⁴⁵³ Italienische Schule – *Exultet/Noli me tangere*, 1072, Pergament, British Library, London. Abgebildet in: http://www.artbible.net/3JC/Mat2801_Women_Resurrection/pages/11%20MONTECASSINO%20NOLI%20ME%20TANGERE.htm vom 20.1.2008.

⁴⁵⁴ LdK II. 584 ff.; LdK V. 210 f.

Im Shaftesbury Psalter,⁴⁵⁵ welcher um 1140 entsteht, sieht man die drei Frauen am Grab, während der Engel am geöffneten Sarkophag sitzt. Im Hintergrund stehen zwei Bäume, wohl eher als Ornament, denn der Natur nachempfunden.⁴⁵⁶ Auch im *Winchester Psalter* wird der Garten nur durch einen einzelnen phantastischen Baum dargestellt.⁴⁵⁷ Dieses Requisit erscheint auf allen Bildern des Psalters, die in irgendeiner Form Natur suggerieren wollen, wie beim *Baum Jesse*, *David mit dem Löwen* und dem *Einzug in Jerusalem*. Über die dargestellten Personen dieser Illumination sind sich die Experten nicht wirklich einig. So wird die Figur rechts vom Auferstandenen sowohl als Apostel Thomas, aber auch als Maria Magdalena in einem modischen Kleid mit umflochtenen Zöpfen interpretiert.⁴⁵⁸

Die *Noli me tangere*-Szene wird mit Beginn des 14. Jahrhunderts in der italienischen und in der deutschen Kunst in szenischem Zusammenhang mit dem leeren Grab und den Frauen dargestellt. In der Arenakapelle in Padua malt Giotto das leere Grab mit den zwei Engeln sowie die eingeschlafenen Wachen und das *Noli me tangere* in einem Bild. Der Garten wird durch Sträucher und Grashalme, die an Miniaturmalerei erinnern, angedeutet. Im Hintergrund stehen eigentümlicherweise zwei Baumstämme ohne Baumkronen, was den Garten nicht naturgetreuer macht.⁴⁵⁹

Ein Vierteljahrhundert später finden sich die zwei Szenen an der Rückseite des *Verduner Altars*.⁴⁶⁰ Hier wurden Anleihen an die Malerei der italienischen Trecentisten genommen, zu

⁴⁵⁵ Das beliebteste Gebetsbuch für die private Verehrung war der Psalter. Er enthielt neben den 150 Psalmen des Alten Testaments oft auch einen Kalender mit den Festtagen und war häufig illuminiert. Der Shaftesbury Psalter wurde für eine Dame angefertigt, die in einer Beziehung zu dem größten englischen Frauenorden in Shaftesbury stand. Möglicherweise wurde er auch in Shaftesbury produziert. Obwohl die meisten romanischen Schriften Mönchsgemeinschaften zugeschrieben werden, kann man davon ausgehen, dass auch Frauenklöster ihre eigenen Skriptorien hatten. Stilistisches Vorbild für den Shaftesbury Psalter war der großartige englische Psalter von St. Alban, der sich heute in Hildesheim befindet. Janet BACKHOUSE, *The Illuminated Manuscript*. London 1999. 24; LIST/BLUM, *Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters*. 267 f.

⁴⁵⁶ *Shaftesbury Psalter – Die Frauen am Grabe*, um 1130-50, Lansdowne MS 383, folio 13, 220 x 130 mm, British Library, London. Abgebildet in: BACKHOUSE, *Illuminated Manuscript*. 24. – Einen recht guten Überblick über die unterschiedliche bzw. ähnliche Behandlung des Themas in der Buchmalerei vom 10. bis zum 14. Jahrhundert gibt die British Library (search: tomb maries).

⁴⁵⁷ *Psalter des Heinrich von Blois (Winchester Psalter) – Noli me tangere/Das Grauen der Hölle*, um 1146-60, Cotton MS Nero C. iv, folio 24, 325 x 225 mm, British Library, London. Abgebildet in: BACKHOUSE, *Illuminated Manuscript*. 27.

⁴⁵⁸ BACKHOUSE, *Illuminated Manuscript*. 26; <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanu011/h/011cotnerc00004u00024000.html> vom 9.2.2009.

⁴⁵⁹ Giotto di Bondone (1266 – 1337) – *Noli me tangere*, um 1305, Fresko, Scrovegni-Kapelle, Padua. Abgebildet in: Giotto in der Scrovegni-Kapelle. Oriago 1999. 44.

⁴⁶⁰ Dem *Verduner Altar* (nachweisbar zwischen 1181 und 1205 entstanden), einer prachtvollen Ambo-Verkleidung des lothringischen Künstlers Nikolaus von Verdun, wurden 1331 nach einer Beschädigung durch einen Kirchenbrand an der Rückseite vier Tafelbilder angebracht. OETTINGER, Wien – Niederösterreich – Oberösterreich – Burgenland. 186 f.

sehen an der für Giotto typischen Hügellandschaft im Hintergrund. Der symbolisch für den Garten stehende Baum wird hier immerhin fertiggestellt.⁴⁶¹

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts hat sich das Bild des *Gartens der Auferstehung* vollständig gewandelt. Die *Noli me tangere*-Darstellung vom Meister des Göttinger Barfüßertars, welche um 1410 entsteht, zeigt einen üppigen Garten, in welchem fünfzehn verschiedene Pflanzenarten zu erkennen sind, darunter christliche Symbolpflanzen wie Lilie, Akelei, Veilchen, Iris und Erdbeere.⁴⁶² Für den Künstler ist eine genaue Wiedergabe der Natur wichtig geworden.

Dieser *Garten der Auferstehung* ist von einem Flechtzaun umgeben, ein im Spätmittelalter auf zahllosen Bildtafeln und Illuminationen vorkommendes Gartenelement. Die Notwendigkeit, den Garten gegen die „Wildnis“ abzugrenzen, entsprach dem mittelalterlichen Lebensgefühl.⁴⁶³ Mittelalterliche Gärten wurden folglich eingegrenzt, grenzten dadurch auch aus. Kein Garten ohne Mauer, Hecke oder Zaun. Der deutsche Begriff Garten leitet sich vermutlich vom indoeuropäischen *gher* ab, damit sind Weiden- oder Haselnussruten gemeint, die ineinander verflochten den Garten umfriedeten.⁴⁶⁴

Der Dominikaner Fra Angelico übernahm im Kloster San Marco in Florenz die Ausschmückung der Zellen des Dormitoriums. Seine berührenden Andachtsbilder sind perspektivisch bereits richtig dargestellt. In einer der Zellen befindet sich noch heute ein Fresko mit der *Noli me tangere*-Szene.⁴⁶⁵ Maria Magdalena und Christus befinden sich in einem üppigen Garten mit einer Reihe mediterraner Bäume vor einem Flechtzaun und einer

⁴⁶¹ *Die drei Marien am Grab/Noli me tangere*, um 1324, Tempera auf Holz, 108 x 120 cm, Chorherrenstift, Klosterneuburg. Abgebildet in: TOMAN, *Die Kunst der Gotik*. 435.

⁴⁶² Meister des Göttinger Barfüßertars (tätig im 1. Viertel d. 15. Jh.) – *Noli me tangere*, um 1410, Tempera und Öl auf Eichenholz, Staatsgalerie, Stuttgart. Abgebildet in: CARROLL-SPILLECKE, *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*. 177. – Die Tafel gehörte zum früheren Hochaltar der Magdalenenkirche in Hildesheim, dessen Thema die Magdalenenlegende war. http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/altdeu_rundg.php?id=3 vom 6.2.2009.

⁴⁶³ Vgl. Aaron J. GURJEWITSCH, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*. München 1997. 52 ff., 59 ff., 63 ff. Vito FUMAGALLI, *Wenn der Himmel sich verdunkelt. Lebensgefühl im Mittelalter*. Berlin 1999. 25 ff. JANSEN, *Mittelalterliche Gartenkultur*. 225.

⁴⁶⁴ Norbert H. OTT, *Garten*. In: *LdM IV*. 1121 f.; LANDSBERG, *The Medieval Garden*. 63 f. – In den letzten Jahren kam es zu einer *Renaissance* des Flechtzauns, die, wie könnte es anders sein, von Großbritannien ausging. Besonders Gärtner und Gärtnerinnen, welche sich für naturnahes und biologisches Arbeiten aussprechen, haben die Vorteile des „mittelalterlichen“ Flechtzauns wiederentdeckt. – Vgl. Monty DON, *Genial gärtnern. Biologisch und naturnah*. Starnberg 2004; H.R.H. The Prince of Wales/Candida LYCETT GREEN, *The Garden at Highgrove*. New York 2000.

⁴⁶⁵ GOMBRICH, *Die Geschichte der Kunst*. 252.

Blumenwiese, die Botticelli vorausahnen lässt. Christus trägt – er wird ja mit dem Gärtner verwechselt – ein Gartengerät über der Schulter.⁴⁶⁶

Sowohl auf dem Kupferstich von Martin Schongauer, als auch auf dem Tafelbild eines Künstlers aus dessen Umkreis, der den Entwurf des Meisters übernahm, wird der Garten in der *Noli me tangere*-Szene durch einen Flechtzaun symbolisiert.⁴⁶⁷ Der Künstler des Tafelbildes komplettiert die Gartenlandschaft außerdem mit einem Granatapfelbaum, einem Rosenstock und einem Buchs.

Ein Holzschnitt aus Albrecht Dürers „Kleiner Passionsgeschichte“ stellt Christus als den *göttlichen Gärtner* dar.⁴⁶⁸ Er steht mit Schaufel und breitkrepfigem Hut in einer eigenartigen Synthese aus Gott und Landarbeiter in einem von einer Mauer umgebenen baumbestandenen Garten, einem *Hortus conclusus*. Vor ihm kniet Maria Magdalena, neben ihr das Salbgefäß, eines ihrer Attribute. Im Hintergrund sind die *drei Marien* zu erkennen.⁴⁶⁹

3. Der *Hortus conclusus*

„*Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell.*“ (Hohelied 4,12). Das *Lied der Lieder*, wie es wörtlich aus dem Griechischen und Hebräischen übersetzt heißt, wird unterschiedlich ausgelegt. Es ist jener Teil des Alten Testaments, bei dem sich die Interpretationen besonders stark unterscheiden. Heute nimmt man an, dass es sich bei den realistischen Schilderungen, in welchen die Schönheit von Braut und Bräutigam gepriesen wird, um eine Verherrlichung der ehelichen Liebe handelt. Die sinnbildliche Auslegung des Bibeltextes ist jedoch älter als die neue

⁴⁶⁶ Fra Angelico (um 1397 – 1455) – *Noli me tangere*, um 1450, Fresko, 166 x 125 cm, Dormitorio di San Marco, Florenz. Abgebildet in: WIRTZ, Florenz. 312 f.

⁴⁶⁷ Martin Schongauer (um 1450 – 1491) – *Noli me tangere*, um 1470-80, Kupferstich, 16 x 16,1 cm, Unterlinden-Museum, Colmar. – Umkreis des Martin Schongauer – *Dominikaneraltar/Noli me tangere* (Ausschnitt), Ende 15. Jh., Holz, 116 x 87 cm, Unterlinden-Museum, Colmar. Abgebildet in: LECOQ-RAMOND/DE PAEPE, Das Unterlinden-Museum zu Colmar. 48.

⁴⁶⁸ Albrecht DÜRER (1471 – 1528) – *Christus begegnet Maria Magdalena*, 1511, Holzschnitt, British Museum, London. Abgebildet in: <http://www.wga.hu/index1.html> vom 9.2.2009.

⁴⁶⁹ Die Geräte, die im Gartenbau verwendet wurden, sind von wenigen Ausnahmen abgesehen nur äußerst selten erhalten, da sie meistens aus Holz gefertigt waren. Hier bieten die *Noli me tangere*-Darstellungen des 15. Jhs. eine gute Quelle, da Christus fast immer einen Spaten in der Hand hält. Das mittelalterliche Gartengerät war aus Holz, jedoch an der Spitze mit Metallbändern verstärkt. Ulrich WILLERDING, Gärten und Pflanzen des Mittelalters. 249-284. In: CARROLL-SPILLECKE, Der Garten von Antike bis zum Mittelalter. 274 f.

profane. Im Judentum meint man darin die allegorische Liebe Gottes zu seinem Volk Israel zu erkennen.⁴⁷⁰

Das Christentum bietet unterschiedliche Deutungen an. Der Garten des *Hohelieds* wird mit dem Garten der Seele verglichen, die Kirchenväter Origenes (185 – 254), Gregor von Nyssa (um 335 – nach 394) und Gregor der Große (um 540 – 604) sehen Christus als Bräutigam, für die Braut steht die Mutter Kirche.⁴⁷¹ Der große Gelehrte Hrabanus Maurus (766 – 856) vergleicht im 9. Kapitel seines 19. Buches *De universo libri viginti duo* die Kirche mit einem umschlossenen Garten, in welchem die unterschiedlichsten Tugenden wachsen und beruft sich dabei auf die Stelle aus dem *Hohelied* 4,12.⁴⁷²

Ab dem 12. Jahrhundert erlangt die Marienverehrung eine neue Dynamik und parallel dazu gibt es immer mehr Auslegungen des *Hohelieds*. In den Klöstern entwickelt sich die mystische Liebe zur Jungfrau. Die Klöster der Zisterzienser sind alle Maria gewidmet. Bernard de Clairvaux (um 1090 – 1153), ein Förderer des Marienkults, kommentiert das *Hohelied*. Der verschlossene Garten Marias, ein Symbol ihrer Reinheit, wird zum neutestamentlichen Gegenbild des Paradiesgartens, in dem Eva sündigte.⁴⁷³

Durch die Wiederbelebung der Marienverehrung im 12. Jahrhundert nimmt die Verbreitung marianischer Themen in der Kunst zu. Das *Hohelied* wird Gegenstand von Predigten und Homilien. Der Exeget Rupert von Deutz (um 1070 – 1130) bezieht sich in seinen sieben Büchern über das *Hohelied* nahezu ausschließlich auf Maria. So ist die Kunst der folgenden Jahrhunderte geprägt von Mariensymbolen, die sich auf die Exegese des *Hohelieds* beziehen. Zu erwähnen sind die *Lilie unter Disteln* (*Hld* 2,1), der *Hortus conclusus* (*Hld* 4,12), der *versiegelte Brunnen/Quell* (*Hld* 4,12) sowie *Sonne und Mond* (*Hld* 6,10).⁴⁷⁴

Der *Hortus conclusus* des Alten Testaments wird ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts ein beliebtes Motiv des Andachtsbildes. Die kleinformatischen Bilder sind eine Folge des immer stärker werdenden Marienkults. Sie spiegeln aber auch das Bedürfnis des entstehenden

⁴⁷⁰ Die Bibel. 733.

⁴⁷¹ HAUDEBOURG, Vom Glück des Gartens. 37 f.

⁴⁷² Christina STEINMETZER, Hortus conclusus – Das Janusgesicht des Gartens im Mittelalter. 5. Aus: Ringvorlesung, Universität Salzburg, WS 2001/02.

⁴⁷³ HAUDEBOURG, Vom Glück des Gartens. 38 f. – Fra Angelico hat dieses Thema in zwei seiner „Verkündigungsbilder“ aufgenommen. Auf beiden Altartafeln sieht man im Vordergrund die Szene mit Maria und dem Engel, Sinnbild für das Neue Testament, und im Garten, aus dem der Engel ins Haus der Jungfrau tritt, stehen Eva und Adam, die soeben im Begriff sind, den Paradiesgarten zu verlassen (Genesis 3, 23-24). Vgl. Unterkapitel 3.4 „Verkündigung im Garten“.

⁴⁷⁴ BÜTTNER/GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. 103; Gabrielle van ZUYLEN, The Garden. Visions of Paradise. London 2000. 38 ff; IMPELLUSO, Gärten, Parks und Labyrinth. 304.

Bürgertums wieder, Heiligenbilder nicht nur im öffentlichen Raum zu erleben, sondern auch im Privaten darüber zu verfügen.⁴⁷⁵ So entwickelt sich in Italien aus der thronenden Maria des 13. Jahrhunderts mehr und mehr das neue Madonnenbild, in dem die Jungfrau in einem Paradies- oder Rosengarten sitzend dargestellt wird. Dieser Einfluss wird besonders nördlich der Alpen spürbar, wo der Marienkult speziell gefördert wird.⁴⁷⁶

Vergleicht man die thronende Madonna von Lorenzo Veneziano von 1372 mit der Maria von Sandro Botticelli, welche hundert Jahre später gemalt wurde, sieht man, wie sich im Laufe eines Jahrhunderts der Blick auf die Natur gewandelt hat. Venezianos Madonna hält zwar bereits eine Rose in der Hand, doch ihr architektonisch ausgeschmückter Thron steht noch vor dem traditionellen Goldhintergrund – der *Hortus conclusus* ist für den Künstler noch kein Thema. Auch Botticellis Madonna sitzt auf einem Thron, dieser befindet sich jedoch in einem von einer Rosenhecke umgrenzten Garten. Botticelli verwendet Gold nur am Gewand der Madonna und in den Nimben, die so zart und transparent sind, dass die Rosen im Hintergrund durch sie hindurchscheinen.⁴⁷⁷

Das Bildprogramm des 15. Jahrhunderts demonstriert „die Verbindung christlicher Tugend und (un)christlicher Natur. In der marianischen Gartenidylle werden Harmonie und Einheit von Mensch und Natur beschworen, gerade weil sie verlustig zu gehen drohen, weil Kriege und Seuchen, aber auch antiklerikale ‚Ketzerereien‘ und der einsetzende Siegeszug städtisch-bürgerlicher Wertvorstellungen das ‚geslozene‘ mittelalterliche Weltbild infragestellen.“⁴⁷⁸

3.1 Der verschlossene Garten der Madonna

Das vielleicht bekannteste Gartengemälde des Mittelalters ist das so genannte *Paradiesgärtlein*.⁴⁷⁹ Dieses kleine Bild zeigt Maria in einem *Hortus conclusus*, umgeben von Heiligen, Pflanzen und Vögeln.

Nicht nur die Gartenmauer unterstreicht die Jungfräulichkeit Marias, sondern auch die sie umgebenden vier *Virgines capitales* – Barbara, Katharina, Dorothea und Margarete. Jedes

⁴⁷⁵ Georges DUBY, Kunst und Gesellschaft im Mittelalter. Berlin 1998. 110 f.

⁴⁷⁶ LdK IV.544.

⁴⁷⁷ Lorenzo Veneziano (tätig 1356 – 1372) – *Maria mit dem Kind*, 1372, Tempera auf Holz, Goldgrund, 126 x 56 cm, Musée du Louvre, Paris. – Sandro Botticelli (um 1445 – 1510) – *Maria mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben*, um 1470 – 1475, Tempera auf Holz, 91 x 67 cm, Musée du Louvre, Paris. Abgebildet in: GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre. 60 und 107.

⁴⁷⁸ Zitiert aus: Peter Cornelius MAYER-TASCH/Bernd MAYERHOFER, Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten. Frankfurt am Main/Leipzig 1998. 50.

⁴⁷⁹ Oberrheinischer Meister (im 1. Viertel d. 15. Jh. tätig) – *Paradiesgärtlein*, um 1410, Öl und Tempera auf Holz, 26,3 x 33,4 cm, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main. Abgebildet in: HAGEN, Meisterwerke im Detail. 26.

kleine Detail des Bildes erzählt eine Geschichte. So wird bei der heiligen Barbara, die Wasser aus dem Brunnen schöpft, auf die sonst üblichen Attribute verzichtet. Doch wer ihre Legende kennt – und dies konnte man beim mittelalterlichen Betrachter voraussetzen – weiß um die Wunder wirkende Kraft ihrer Gebeine, die Dürrezeiten beenden konnten. Rings um die Wasserstelle wächst im Unterschied zum fruchtbaren Garten tatsächlich kaum etwas.

Die zweiundzwanzig Pflanzen sind naturgetreu gemalt und dadurch botanisch bestimmbar.⁴⁸⁰ Der paradiesische Zustand wird dadurch ersichtlich, dass Frühlings- und Sommerblumen zur gleichen Zeit blühen. Die meisten der abgebildeten Gewächse sind typische Marienpflanzen, sie stehen symbolisch für das Leiden und die Tugenden der Jungfrau. Auch bei den Vögeln kann man mindestens zehn Arten unterscheiden.⁴⁸¹ Das naturwissenschaftliche Interesse und die Akribie, mit der die Flora und Fauna wiedergegeben werden, sind neu.⁴⁸²

Das Motiv *des Hortus conclusus* mit seiner naturalistischen Darstellungsart ist das ganze 15. Jahrhundert hindurch besonders am Oberrhein sehr beliebt. Ein Bild, welches zeitgleich mit dem *Paradiesgärtlein* entstanden sein dürfte, ist die *Madonna mit den Erdbeeren*, ebenfalls von einem unbekanntem Meister.⁴⁸³ Die Jungfrau sitzt auf einer Rasenbank, welche mit Erdbeeren bepflanzt ist, an Stelle der Gartenmauer umrahmen sie weiße und rote Rosenbüsche, auf dem Rasen vor ihr blühen Veilchen, Maiglöckchen⁴⁸⁴ und Schneeglöckchen, zwischen denen noch sehr klein im Verhältnis zur Madonna der Stifter⁴⁸⁵ des Andachtsbildes steht.⁴⁸⁶

⁴⁸⁰ Es sind dies Akelei (*Aquilegia vulgaris*), Ehrenpreis (*Veronica*), Erdbeere (*Fragaria*), Frauenmantel (*Alchemilla*), Gänseblümchen (*Bellis perennis*), Goldlack (*Erysimum*), Immergrün (*Vinca*), Klee (*Trifolium*), Lilie (*Lilium candidum*), Frühlingsknotenblume (*Leucojum vernum*), Maiglöckchen (*Convallaria majalis*), Malve (*Althaea rosea*), Margerite (*Leucanthemum vulgare*), Nelke (*Dianthus caryophyllus*), Pfingstrose (*Paeonia officinalis*), Rose (*Rosa*), Schlüsselblume (*Primula elatior*), Schwertlilie (*Iris germanica*), Senf (*Sinapis alba*), Taubnessel (*Lamium purpureum*), Veilchen (*Viola*) und Wegerich (*Plantago*). GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 251; LdK IV. 544.

⁴⁸¹ Es sind dies: Blaumeise, Buchfink, Distelfink, Dompfaff, Kohlmeise, Pirol, Rotkehlchen, Seidenschwanz, Specht und Wiedehopf. HAGEN, Meisterwerke im Detail. 31.

⁴⁸² Günter MADER, Geschichte der Gartenkunst. Streifzüge durch vier Jahrtausende. Stuttgart 2006. 40 f; HAGEN, Meisterwerke im Detail. 26 ff; Ingo F. WALTHER ed., Gotik. Europäische Malerei vom 13. bis 15. Jahrhundert. Köln 2006. 56; GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. 7 ff.

⁴⁸³ Unbekannter oberrheinischer Meister (tätig 1. Hälfte des 15. Jh.) – *Madonna in den Erdbeeren*, um 1420, Mischtechnik auf Fichtenholz, 145,5 x 87 cm, Kunstmuseum, Solothurn. Abgebildet in: WALTHER, Gotik. 56.

⁴⁸⁴ Veilchen (*Viola odorata*) und Maiglöckchen (*Convallaria majalis*) sind Attribute von Maria und Christus. Sie stehen für die Jungfräulichkeit Marias, für Bescheidenheit und das Heil der Welt. BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 203, 317.

⁴⁸⁵ Seit frühchristlicher Zeit sind Stifterbilder bekannt. Die Stifter werden in kniender und/oder betender Haltung und in zeitgenössischer Tracht abgebildet. Im Früh- und im Hochmittelalter werden sie sehr klein dargestellt. Ab dem 14. Jahrhundert werden die Stifter vom unteren Bildrand hinauf auf die Handlungsebene geholt. Ihnen werden oft Heilige als Fürsprecher zur Seite gestellt. In der 2. Hälfte des 15. Jhs. kommt es wiederholt zu Familiendarstellungen (Hubert van der Goes – *Portinari-Altar*, Sandro Botticelli – *Anbetung der Heiligen Drei Könige*; beide Werke entstanden 1475). Manchmal befinden sich die Stifter auf einer Ebene mit den Überirdischen, wie bei dem Bild *Die Madonna des Kanzlers Rolin* von Jan van Eyck. Die Präsenz des

Von der oberrheinischen Malerei ist aufgrund vieler Kriege und Bilderstürme, die es in dieser Region gab, wenig erhalten. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dürfte die Kunstproduktion gerade durch die Konzilien von Konstanz und Basel gesteigert worden sein.⁴⁸⁷

Ein unbekannter Meister aus dem Umkreis von Martin Schongauer umgibt die Jungfrau mit einer Mauer aus Blumen.⁴⁸⁸ Das typisch spätmittelalterliche Andachtsbild zeigt Maria mit dem Kind auf einer Rasenbank in einem privaten Gartenraum sitzend. In der rechten Hand hält sie eine Nelke, Symbol für göttliche und irdische Liebe.⁴⁸⁹ Die dichte blühende Hecke besteht aus Rosen und Akeleien⁴⁹⁰, wiederum typische Pflanzen für Maria und Christus.⁴⁹¹

Gerard David malt um 1510 in der frühniederländischen Tradition des van Eyck eine Altarretabel, welche Maria mit Heiligen und Stifter in einem ummauerten Garten zeigt.⁴⁹² Die Madonna thront in der Mitte eines *Hortus conclusus*, an dessen hoher Mauer Wein wächst – ein Hinweis auf die Eucharistie. Parallel zum Wein befindet sich eine niedrigere Hecke aus rosafarbenen Rosen. Links und rechts der Madonna blühen die für sie charakteristischen Blumen – die rote Rose ist das Sinnbild ihrer Liebe, die weiße Lilie steht für ihre Keuschheit und die blaue Iris als Symbol ihrer Schmerzen.⁴⁹³ Außerhalb der Mauer wird möglicherweise die Stadt Brügge dargestellt, innerhalb des verschlossenen Gartens herrschen beschauliche Ruhe und Verklärung.⁴⁹⁴

Auftraggebers im Stifterbild ist nicht nur Zeugnis seiner Frömmigkeit, sie soll ihm auch einen guten Platz im Jenseits sichern. LdK VII, 57.

⁴⁸⁶ Das Schneeglöckchen (*Galanthus nivalis*) ist ein Symbol für Reinheit, Demut und Jungfräulichkeit. Die christliche Kunst weist mit dieser Blume auf den Ehrentitel Marias, *spes mundi* (Hoffnung der Welt) hin. Das Schneeglöckchen kam allerdings erst in der 2. Hälfte des 16. Jhs. nach Mitteleuropa, war vorher aber schon in Südeuropa heimisch. Warum es dem Künstler bekannt war, bleibt ein Geheimnis. ZERLING, Lexikon der Pflanzensymbolik. Baden/München 2007. 244; Heinz-Dieter KRAUSCH, „Kaiserkron und Päonien rot ...“ Von der Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. München 2007. 175 ff.

⁴⁸⁷ WALTHER, Gotik. 56.

⁴⁸⁸ Meister aus dem Umkreis Martin Schongauers (2. Hälfte des 15. Jhs.) – *Madonna im Blumenhag*, um 1475/85, Tempera auf Eichenholz, 40 x 29 cm, Pinacoteca Nazionale, Bologna. Abgebildet in: HUSSLEIN-ARCO, Gartenlust. 28.

⁴⁸⁹ Vgl. Kapitel II/9. Blumen und Früchte im christlichen und profanen Kontext.

⁴⁹⁰ Vgl. Kapitel II/2. Akelei und 7. Rose.

⁴⁹¹ PIRKER-AURENHAMMER, Im Himmel wie auf Erden. n Frömmigkeit und Sinnesfreuden. 19 f.

⁴⁹² Gerard David (tätig 1484 – 1523) – *Madonna mit Heiligen und Stifter*, um 1510, Öl auf Eiche, 106 x 144 cm, The National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, The National Gallery. 39.

⁴⁹³ Vgl. Kapitel II/4. Iris und 5. Lilie.

⁴⁹⁴ FISHER, Flowers and Fruit. 36; LANGMUIR, The National Gallery. 39.

3.2 Maria im Rosengarten

Die *Madonna im Rosenhag*, das berühmte Bild Stefan Lochners, welches er um 1440 gemalt hat, steht noch in der Tradition der Werke des 14. Jahrhunderts.⁴⁹⁵ Die neuen Methoden des Jan van Eyck sind ihm bekannt, ihm geht es jedoch um den Ausdruck von Frömmigkeit, nicht um Naturbeobachtung, obwohl er technisch dazu in der Lage wäre. Wie auf den Madonnenbildern dieser Zeit üblich, zeigt er die wesentlichen marianischen Pflanzen – rote und weiße Rosen, Lilien, Erdbeeren, Frauenmantel und Gänseblümchen. Die Madonna sitzt vor einer Rasenbank auf einem großen Kissen im Gras, ein Motiv, welches im 15. Jahrhundert immer wieder verwendet wird.⁴⁹⁶

Auch die *Madonna im Rosenhag* von Martin Schongauer befindet sich vor einem Goldhintergrund, im Stil der gotischen Tafelbilder gemalt.⁴⁹⁷ Das ist eine der wenigen Übereinstimmungen dieses Bildes mit dem von Lochner. Schongauers naturgetreue Wiedergabe, seine Meisterschaft jedes alltägliche Detail präzise darzustellen, die er auch im Kupferstich beweist, macht sein Bild für diese Zeit so einmalig. Die heutige Wirkung geht nicht so sehr von der Madonna aus, die hier auf einer Rasenbank in einer Rosenlaube⁴⁹⁸ sitzt, in der auch verschiedene Vögel detailreich abgebildet sind, sondern von der Liebe des Malers zur realistischen Naturdarstellung, die besonders in den Pflanzen zur Geltung kommt.⁴⁹⁹

Auf jedem der Bilder sitzt die Madonna auf oder vor einer Rasenbank. Ab 1400 wird die Rasenbank das am häufigsten dargestellte Gartenelement. Sie wird bereits 1260 bei Albertus Magnus (um 1200 – 1280) im siebenten Buch seines botanischen Werks *De vegetabilibus libri* erwähnt, allerdings nicht im religiösen Zusammenhang, sondern bei seiner Beschreibung von der Anlage eines Lustgartens: „*Man sollte sich jedoch bemühen, dass der Rasen von solchen Abmessungen ist, dass hinter dem quadratischen Rasen rundherum aromatische Kräuter aller Arten wie Weinraute, Salbei und Basilikum gepflanzt werden können, und*

⁴⁹⁵ Stefan Lochner (um 1400 – 1451) – *Madonna im Rosenhag*, um 1448, Öl auf Holz, 51 x 40 cm, Wallraff-Richartz-Museum, Köln. Abgebildet in: GOMBRICH, *Geschichte der Kunst*. 272.

⁴⁹⁶ GOMBRICH, *Geschichte der Kunst*. 273; WALTHER, *Gotik*. 76.

⁴⁹⁷ Martin Schongauer (um 1450 – 1491) – *Madonna im Rosenhag*, 1473, Tempera auf Holz, 200 x 115 cm, Dominikanerkirche, Colmar. Abgebildet in: RABE/SCHULZ, *Kunstgeschichte Europas*. 127.

⁴⁹⁸ Die Rosenlauben des Mittelalters werden immer als einfache Holzgerüste dargestellt. Diese werden aus Hasel- oder Weidenruten gefertigt, eine Tradition, die im 16. Jahrhundert fortgeführt und verfeinert wird. Die Treillage, ein Rankgerüst als Laubengang oder Spalier aus einem Gitterwerk aus Holz, später aus Metall, wird zum klassischen Gartenelement der Renaissance und des Barock. Frühe Formen der Treillagen findet man bereits in mittelalterlichen Handschriften. UERSCHELN/KALUSOK, *Wörterbuch der europäischen Gartenkunst*. 249 f., 275; HOBHOUSE, *Der Garten*. 102 f.; Philip de BAY/James BOLTON, *Garden Mania. The Ardent Gardener's Compendium of Design & Decoration*. New York 2000. 171.

⁴⁹⁹ WALTHER, *Malerei der Welt*. 143; GOMBRICH, *Geschichte der Kunst*. 283 f. – Auch hier finden sich wieder einige der klassischen Marienpflanzen – Rose, Pfingstrose und Erdbeere.

gleichfalls Blumen aller Art wie Veilchen, Akelei, Lilie, Rose, Schwertlilie und ähnliche. Zwischen diesen Kräutern und dem Rasen, am Ende des quadratischen Rasens, sollte ein blühendes und angenehmes Rasenstück erhöht sein und ungefähr in der Mitte als Sitzplatz geeignet, an dem man die Sinne erfrischen kann, und die Menschen sollen sich dort setzen, um sich auf angenehme Weise auszuruhen.⁵⁰⁰ Wie diese Rasenbank nun tatsächlich ausgesehen hat, kann man heute nicht mehr sagen. Aber auch im Mittelalter waren die Interpretationen vielfältig – auf den Andachtsbildern nimmt sie manchmal die ganze Breite des Bildes ein, in *Lustgärten* ist sie bisweilen (bewusst?) sehr klein dargestellt.⁵⁰¹

Pietro de Cresenzi (um 1233 – 1320), der in seinen zwölf Büchern über die Kunst des Acker- und Gartenbaus, *Liber ruralium commodorum*, auch praktische Informationen gibt, empfiehlt, beim Bau der Rasenbank nicht Grassamen zu säen, sondern Sodenstücke zu verwenden.⁵⁰²

Rasenbänke können auch aus Weidenruten, Holz oder Ziegel gefertigte Rahmen sein, die dann mit Erde gefüllt werden und auf denen nicht nur Gras, sondern auch duftende Kräuter wachsen.⁵⁰³

3.3 Maria auf der Loggia

Eine weitere Variante des *Hortus conclusus* mit der Jungfrau findet sich auf dem berühmten Bild von Jan van Eyck.⁵⁰⁴ Es gehört zum Typus der Stifterbilder. Hier ist es der burgundische Kanzler Nicolas Rolin, der der Madonna gegenüber sitzt. Hinter den beiden öffnet sich die Loggia auf eine von einer Mauer umgebene Gartenterrasse, auf der die typischen Marienblumen blühen – Rose, Lilie, Iris und Pfingstrose. Ein *verschlossener Garten* oder vielleicht doch eine Anspielung auf den prunkvollen Besitz des Kanzlers? Auch die Stadt im Hintergrund, bei der es sich nicht um die realistische Wiedergabe eines Ortes handelt, stellt einen repräsentativen Hintergrund für ein Kanzlerportrait dar, oder ist es die *Civitas Dei*, das

⁵⁰⁰ Zitiert aus: Albertus Magnus, *De vegetabilibus libri VII*. Von der Anlage der Viridarien. In: HAUSCHILD, Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus. 149.

⁵⁰¹ Ebd. 66.

⁵⁰² LANDSBERG, The Medieval Garden. 51; Ulrich WILLERDING, Gärten und Pflanzen des Mittelalters. 249-284. In: Maureen CARROLL-SPILLECKE ed., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1995. 259.

⁵⁰³ HOBHOUSE, Der Garten. 102. – Die Tradition der Rasenbänke setzte sich über das Mittelalter hinaus fort. William Shakespeare machte die Rasenbank durch ihre Erwähnung in seinem *Sommernachtstraum* unsterblich: „I know a bank where the wild thyme blows, Where oxlips and the nodding violet grows, Quite over-canopied with luscious woodbine, With sweet musk-roses, and with eglantine;...“ (II. Akt, 1. Szene). Zitiert aus: William SHAKESPEARE, A Midsummer Night's Dream. Stuttgart 1978. 44.

⁵⁰⁴ Jan van Eyck (um 1390 – 1441) – Die Madonna des Kanzlers Rolin, um 1435, Öl auf Holz, 66 x 62 cm, Musée du Louvre, Paris. Abgebildet in: GOWING, Gemäldeammlung des Louvre. 63.

Reich der Himmelskönigin und somit eine passende Kulisse für ein Andachtsbild?⁵⁰⁵ Die vieldeutige Symbolik ist wohl vom Maler beabsichtigt.⁵⁰⁶

Ähnlich komponiert wie das Bild von Jan van Eyck ist ein Stifterbild, das dem so genannten Meister der heiligen Gundula zugeschrieben wird.⁵⁰⁷ Wie bei der *Madonna des Kanzlers Rolin* sitzt Maria auf einer offenen Loggia, im Hintergrund sieht man einen von einer Mauer umgebenen Garten, welcher zwischen der sakralen Szene mit den heiligen Frauen und einer urbanen Landschaft liegt. Die von kleinen Ziegelmauern eingefassten Hochbeete und Zierbäume erinnern an die Beschreibungen von Albertus Magnus und Piero di Crescenzi.⁵⁰⁸

Das Bild eines flämischen Meisters zeigt Maria mit zwei weiblichen Heiligen erneut auf einer Loggia mit Blick auf eine ummauerte Gartenanlage, welche nur mit viel Phantasie als Garten der Jungfrau zu verstehen ist, denn in ihm lustwandeln mehrere Personen.⁵⁰⁹ Die Anlage mit den beschnittenen Bäumchen und Büschen, den rechteckigen Beetumfriedungen – jede vier Ziegelreihen hoch – den Stützgeräten und Rankhilfen und den gekiesten Wegen gibt einen guten Einblick in die Gartengestaltung im ausgehenden 15. Jahrhundert.⁵¹⁰ Auf einer Kopie dieses Bildes wird der Garten etwas „himmlischer“ durch die eher willkürliche Einfügung einer Gruppe musizierender Engel.⁵¹¹

⁵⁰⁵ Die ersten realen Landschaftsdarstellungen finden wir in der italienischen Kunst parallel zur „Wiederentdeckung“ des Gartens. Wenn auch hier vorerst das Motiv des Paradiesgartens aufgegriffen wird, werden ab dem 14. Jahrhundert reale Landschaftsabbildungen häufiger. Analog dazu entwickeln sich Abbildungen von „Weltlandschaften“, Wiedergaben von nicht wirklich existierenden Gebieten, manchmal eine Synthese von Reiseeindrücken. Diese imaginären Landschaften sind älter als die reale Malerei, sie wollen keine topographischen Abbildungen sein, sondern die Handlung verstärken, durch beispielsweise Gewitter, schroffe Bergmassive oder Sonnenuntergänge. LdK IV, 213; ASTON, *Die Renaissance*. 166 ff.

⁵⁰⁶ HAGEN, *Meisterwerke im Detail*. 68.

⁵⁰⁷ Meister der heiligen Gundula (tätig 2. Hälfte des 15. Jhs.) – Madonna mit Maria Magdalena und Stifterin, um 1475, Öl auf Holz, 56 x 49 cm, Museum für religiöse und Maasländische Kunst, Lüttich. Abgebildet in: IMPELLUSO, *Gärten, Parks und Labyrinth*. 307.

⁵⁰⁸ Die mit Ziegeln eingefassten Hochbeete waren höchstwahrscheinlich nur für den Ziergarten in Verwendung. Für Gemüsebeete eigneten sich mit Pflöcken fixierte Bretter sicher besser. Diese Verfahren beschreibt schon Walahfrid Strabo in seinem *Hortulus*: „... damit auch das eingesäte Erdreich nicht verschwemmt wird, häufelt man es, leicht abgescrängt, an, etwas höher als der Boden, und rahmt es im Viereck mit Brettern.“ Zitiert aus: STRABO, *Hortulus*. 7 ff.

⁵⁰⁹ Meister der Legende der heiligen Katharina (tätig 2. Hälfte des 15. Jhs.) – Jungfrau mit Kind und Heiligen (Mittelteil eines Triptychons), Tempera auf Holz, Capilla Real, Granada. Abgebildet in: HOBHOUSE, *Plants in Garden History. An Illustrated History of Plants and Their Influence on Garden Styles*. London 1997. 76. – Das Werk wird auch Dieric Bouts dem Älteren (um 1410/1420 – 1475) zugeschrieben.

⁵¹⁰ HOBHOUSE, *Plants in Garden History*. 76; LANDSBERG, *The Medieval Garden*. 53 ff.

⁵¹¹ Unbekannter flämischer Künstler (tätig 2. Hälfte des 15. Jhs.) – Jungfrau mit Heiligen und Engeln. Weitere Details unbekannt. Abgebildet in: LANDSBERG, *Medieval Garden*. 15.

3.4 Die Verkündigung im Garten

Die meisten Verkündigungsszenen spielen in geschlossenen Räumen, aber mit Beginn des 15. Jahrhunderts werden diese Räume durchlässig und geben oft den Blick auf einen Garten frei. So auch im Tafelbild des Fra Filippo Lippi.⁵¹² Der Künstler hat eine Komposition von Abgeschlossenheit und Öffnung, Rückzug und Verfügbarkeit für die Welt draußen geschaffen. Die Jungfrau sitzt in einem offenen Raum, der durch eine Brüstung von ihrem Schlafgemach und dem *Hortus conclusus* getrennt ist. Der Erzengel Gabriel kniet vor ihr in einem offenen Garten. Dies symbolisiert die Bestimmung Marias – einerseits ist sie die „verschlossene“, unberührte Jungfrau, andererseits ist sie die Mutter des Gottessohns, offen und unterwürfig. Das Gebäude und der Garten spiegeln diese Aspekte ihrer Person.⁵¹³

Bei Alesso Baldovinettis *Verkündigung* stehen sowohl Maria als auch der Erzengel in einer offenen Loggia, durch die man im Hintergrund einen von einer Mauer umgebenen Garten sieht.⁵¹⁴ Hinter der Gartenmauer sieht man eine Baumreihe mit verschiedenartigen Bäumen, ein Stilmittel, welches in der italienischen Malerei in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen *Verkündigungen* anzutreffen ist.⁵¹⁵

Auf den „Verkündigungsbildern“ von Fra Angelico wird der *Hortus conclusus* zum Teil mit dem Paradiesgarten verglichen. Die Tafel von Cortona zeigt den Engel und die Jungfrau in der Loggia, während im Garten symbolhaft das Alte dem Neuen Testament gegenübergestellt wird. Der vordere Teil, begrenzt durch einen Lattenzaun, vor dem rote und weiße Rosen zu sehen sind, ist das Sinnbild der Jungfrau, der umschlossene Garten. Im hinteren Teil des Gartens wird die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies gezeigt.⁵¹⁶

Auf einer Altartafel, die sich im Prado in Madrid befindet, stellt der Künstler nur den Paradiesgarten dar, von welchem aus der Erzengel die Loggia, in der Maria sitzt, betritt.

⁵¹² Fra Filippo Lippi (um 1406 – 1469) – Die Verkündigung, um 1448, Eitempera auf Holz, 68 x 152 cm, The National Gallery, London. Abgebildet in: LANGMUIR, The National Gallery. 58.

⁵¹³ DURY, *Painting the Word*. 48 ff.

⁵¹⁴ Alesso Baldovinetti (1425 – 1499) – *Verkündigung*, um 1457, Tempera auf Holz, 167 x 137 cm, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: BARTZ/ KÖNIG, *Uffizien*. Köln 2001. 122.

⁵¹⁵ Auch bei Leonardo da Vincis *Verkündigung* steht im Hintergrund eine markante Baumreihe (tatsächlich sind sich die Kunstkritiker einig, dass Leonardo, der zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes in der Werkstatt Verrocchios arbeitete, nur den Hintergrund, also die Bäume gemalt hat).

Leonardo da Vinci (1452 – 1519) – *Verkündigung*, um 1473 – 1475, Öl auf Holz, Uffizien, Florenz. Abgebildet in: WASSERMANN, Leonardo da Vinci. 71.

⁵¹⁶ Fra Angelico (um 1400 – 1455) – *Verkündigung*, um 1433-34, Tempera auf Holz, 150 x 160 cm, Museo Diocesano, Cortona. Abgebildet in: TOMAN, *Die Kunst der Gotik*. 453.

Dieser Garten wird als ein Ort dargestellt, wo „*allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten ...*“ (Gen. 2,9).⁵¹⁷

Nur in Fra Angelicos *Verkündigung* im Kloster San Marco in Florenz ist der *Hortus conclusus* als einfache Blumenwiese mit einem Holzzaun als Begrenzung zur Außenwelt abgebildet, es gibt keinen direkten Bezug zum Garten Eden.⁵¹⁸

Bei Giovanni di Paolo tritt der Erzengel wie auf Fra Angelicos „Prado-Tafel“ direkt vom Paradiesgarten in die Loggia. Tatsächlich ist es nicht mehr das Paradies, denn Adam und Eva befinden sich bereits außerhalb der Pforte des Gartens Eden.⁵¹⁹ Die blühenden Primeln⁵²⁰ und die vier Hasen⁵²¹ im üppigen Frühlinggarten sind Anspielungen auf die Jungfrau und den Zeitpunkt der Verkündigung. Am rechten Bildrand sitzt Josef und wärmt sich die Hände an einem Feuer, eine „Vorschau“ auf die Geburt Jesu im Winter. Über der Paradiespforte deutet Gottvater auf die Jungfrau, Verheißung und Vorahnung auf den Garten der Madonna für die aus dem Paradiesgarten Vertriebenen.⁵²²

Eine *Verkündigung* aus der Werkstatt von Rogier van der Weyden zeigt zwar Maria und den Engel in einem geschlossenen Raum, durch das geöffnete Fenster sieht man allerdings in einen wunderbaren spätmittelalterlichen Garten, der von einer Festungsmauer umgeben ist.⁵²³ Schmale, von Ziegeln eingefasste Hochbeete, eine Blumenwiese, verschiedene Blumenbeete,

⁵¹⁷ Fra Angelico – Verkündigung, um 1431-35, Tempera auf Holz, 154 x 194 cm, Museo del Prado, Madrid. Abgebildet in: BUENDIA, Begegnung mit dem Prado. 119.

⁵¹⁸ Fra Angelico – Verkündigung, um 1450, Fresko, 230 x 297 cm, San Marco, Florenz. Abgebildet in: KRÜGER, Orden und Klöster. 320.

Wie sehr der Künstler „nach der Natur malte“, zeigt sich auch in der Form der Loggia – sie ähnelt, nicht wirklich überraschend, den vom Architekten Michelozzo (1396 – 1472) geschaffenen Kreuzgängen des Klosters San Marco in Florenz. WIRTZ, Florenz. 324 ff.; WALTHER, Malerei der Welt. 59.

⁵¹⁹ Giovanni di Paolo (um 1403 – 1482) – *Verkündigung und Vertreibung aus dem Paradies*, um 1435, Tempera auf Holz, 40 x 46,4 cm, National Gallery of Art, Washington. Abgebildet in: PHAIDON, Annunciation. 76. – Es handelt sich hier um eine von fünf Tafeln der Predella, eines großen Altarbildes aus Siena.

⁵²⁰ Die Primel (*Primula veris*) ist eine der ersten Blumen im Frühjahr und wurde dadurch zu einem Symbol der Hoffnung und Erneuerung. Sie ist ein Attribut der Jungfrau und auf vielen Marienbildern zu finden. BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. 275; KRAUSCH, Von der Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. 360 ff.

⁵²¹ Beim Hasen gibt es im religiösen Kontext keine eindeutige Festlegung auf positiv oder negativ. Wird das Kaninchen oder der Hase mit Maria dargestellt, steht er für Keuschheit und die Überwindung der Leidenschaften, wie auf der Predella-Tafel von Giovanni di Paolo. Bei Darstellungen des heiligen Hieronymus in der Wüste steht das Tier für Versuchung und Leidenschaft. IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 238.

⁵²² http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=364 vom 3.3.2009.

⁵²³ Werkstatt von Rogier van der Weyden, möglicherweise Hans Memling (aktiv ab 1465 – 1495) – *Verkündigung*, um 1465/75, Öl auf Holz, 186,1 x 114,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: PHAIDON, Annunciation. 55.

davon eines mit einem horizontalen Stützgitter. Vor der Gartenmauer sieht man eine Dame, welche zwei in großen Töpfen stehende Zierbäume beschneidet.⁵²⁴

Eine unkonventionelle *Verkündigung* hängt im Cloister-Museum in New York. Der Maler des Bildes ist unbekannt, es wird Jan van Eyck beziehungsweise seinem Schüler Petrus Christus zugeschrieben und war möglicherweise Teil eines größeren Altars.⁵²⁵ Rätselhaft sind einige Details auf dem Tafelbild. Der Engel wird im liturgischen Gewand eines Priesters dargestellt, Maria steht in einem Kirchenportal, welches vom Betrachter aus gesehen auf der rechten Seite im romanischen Stil, links im gotischen Stil dargestellt wird. In diesem Zusammenhang könnte es den Übergang vom Judentum zum Christentum symbolisieren. Aber welche Bedeutung hat die halbzerstörte Mauer mit dem Holunderbusch⁵²⁶ im Hintergrund? Hier wird mit einer Tradition des 15. Jahrhundert gebrochen, denn diese Verkündigungsdarstellung steht im Widerspruch zum *Hortus conclusus*, dem sicheren ummauerten Garten.

3.5 Die Jungfrau mit dem Einhorn

Das Einhorn kommt in vielen Kulturen Asiens und Europas vor.⁵²⁷ Das Fabeltier wird im Alten Testament erwähnt; im *Numeri 23,22/24,8* und *Deuteronomium 33,17* sowie bei *Ijob 39,9* und im 22. *Psalm* wird seine Kraft beschworen.⁵²⁸ Diese Eigenschaft wird von den

⁵²⁴ Schon in der Antike beherrschte man die Kunst des Formschnitts, wie Plinius der Ältere (um 23 – 79 n. Chr.) in seiner *Naturalis historia* berichtet. Wenn auch der Formschnitt in den französischen Gärten des 17. und 18. Jhs. seinen Höhepunkt erreichte, so wurde auch im Mittelalter diese Tradition gepflegt. Um die auf dem Bild dargestellten Bäumchen in Form zu bringen, verwendete man zwei Drahringe. Als Pflanzen wurden wahrscheinlich Buchs (*Buxus sempervirens*), Rosmarin (*Rosmarinus officinalis*), Zypresse (*Cupressus*), Lorbeer (*Laurus nobilis*) oder Myrthe (*Myrtus communis*) verwendet. LANDSBERG, *The Medieval Garden*. 3, 15; HOBHOUSE, *Der Garten*. 51.

⁵²⁵ Jan van Eyck oder Petrus Christus (aktiv um 1444 – 1475/6) – *Verkündigung*, um 1450, Öl auf Holz, 77,5 x 64,1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Abgebildet in: PHAIDON, *Annunciation*. 51.

⁵²⁶ Der Schwarze Holunder (*Sambucus nigra*) steht im Christentum für Sünde und Scheinheiligkeit. Nach Konrad von Würzburg (zwischen 1220 und 1230 – 1287) sah man im Holunderbusch ein Gleichnis für die Christen (die süß duftenden Blüten) und die Juden (die bitter schmeckenden Blätter), welche beide aus einer Wurzel kommen. BEUCHERT, *Symbolik der Pflanzen*. 137 ff.; ZERLING, *Pflanzensymbolik*. 118 f.; BILIMOFF, *Enquête sur les plantes magiques*. 81.

⁵²⁷ Sowohl in der chinesischen und indischen als auch in der persischen Kunst gibt es ikonographische Spuren des Einhorns. Die ersten europäischen Berichte über das sagenhafte Tier kommen vom griechischen Historiographen und Arzt Ktesias von Knidos (5./4. Jh. v. Chr.), der am Hof des Artaxerxes lebte. Er erzählt von einem indischen Fabeltier von ungewöhnlicher Wildheit, Schnelligkeit und Ungeselligkeit, pferdeähnlich mit einem Horn über der Stirn, welches außergewöhnliche Heilkräfte besitze, um Gifte wirkungslos zu machen. Man nimmt an, dass sich die Beschreibung ursprünglich auf ein Nashorn bezogen hat. Will RICHTER, *Einhorn*. In: *LdA II*, 213; *LdK II*. 282; Christian HÜNEMÖRDER, *Einhorn*. In: *LdM III*. 1741.

⁵²⁸ Der Begriff Einhorn wird in der Septuaginta und der Vulgata verwendet, nicht in der Übersetzung aus dem Hebräischen von Martin Buber und in der Einheitsübersetzung von 1980. Hier wird von des *Wisents Gehörn* (in der Buber/Rosenzweig-Übersetzung) bzw. vom *Wildstier mit (Büffel)Hörnern* (in der Einheitsübersetzung) gesprochen. Vgl. Die SCHRIFT. Aus dem Hebräischen verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. In 4 Bänden. Stuttgart 1992. – Band 1: Die fünf Bücher der Weisung 436, 568, 438; Band 4: Die

Kirchenvätern auf Christus projiziert, er wird als *spiritualis unicornis* gesehen. Doch die Verbreitung des Einhorns in der Gedankenwelt des Mittelalters geht auf den *Physiologus*⁵²⁹ zurück, eine Sammlung von Texten über Tiere, Fabelwesen, Pflanzen und Steine: „*Das Tier nun wird als Sinnbild unseres Erlösers gedeutet [Lk. 1,69]: ‚Er erweckte nämlich ein Horn im Hause Davids, unseres Vaters‘, und es ist uns zum Horn des Heiles geworden. Engel und Mächte vermochten ihn nicht zu überwinden [1. Petr. 3,22], sondern er nahm Wohnung im Leib der wahrhaft reinen Jungfrau Maria [der Gottesgebälerin], ...*⁵³⁰

Bis zum 15. Jahrhundert wird das Einhorn jedoch nicht im Kontext mit Maria dargestellt. Es findet sich ab der karolingischen Epoche in Einzelbildern wie in Bibel- und Psalterilluminationen oder an Taufbecken und in Baptisterien und an Kreuzgangkapitellen, wo man Bezug auf die reinigende Kraft seines Hornes nimmt. Im *Physiologus* wird berichtet, dass eine Schlange ihr Gift in ein großes Gewässer spie und das Wasser damit ungenießbar machte, worauf das Einhorn mit seinem Horn ein Kreuz in das Wasser schlug und dadurch das Gift neutralisierte, so dass die anderen Tiere, ohne Schaden daran zu nehmen, wieder trinken konnten.⁵³¹ In einer Lebensbeschreibung des heiligen Benedikt aus dem frühen 15. Jahrhundert wird diese Begebenheit dargestellt.⁵³²

In *Bestiarien*⁵³³ wird das Einhorn, auch Bezug nehmend auf den *Physiologus*, mit einer Jungfrau abgebildet, welche allerdings nicht mit Maria gleichgesetzt wird.⁵³⁴

Schriftwerke – Das Buch Ijob 334, Das Buch der Preisungen 36. – Die Bibel. Einheitsübersetzung. Freiburg/Basel/Wien 1980. 152, 153, 210, 611, 625.

⁵²⁹ Der *Physiologus* ist eine wahrscheinlich im 2. Jahrhundert n. Chr. in Alexandria entstandene Schrift. Sie behandelt in 48 Kapiteln auf halbmythologische und halbzoologische Art das Aussehen und die Eigenarten von 42 Tieren, welche zum Teil real existieren, zum Teil Phantasiegeschöpfe sind. Zusätzlich werden auch vier Steine und zwei Pflanzen beschrieben. Dazu werden antike Quellen herangezogen, die bis zur *Ilias* und *Odyssee* zurückreichen. Zu der naturbezogenen Deutung kommt eine religiös-symbolische Auslegung mit starkem Bezug auf Christus und die Kirche. Ab dem 10. Jahrhundert werden nacheinander Auszüge aus antiken Schriften (Plinius und Aelian) und Erläuterungen der Kirchenväter (Augustinus, Gregor der Große) hinzugefügt. Der *Physiologus* steht in seiner Wirkung als Buch im Mittelalter gleich hinter der Bibel und dem *Alexanderroman*, sein Einfluss auf die europäische Kunst sollte nicht unterschätzt werden. Otto SCHÖNBERGER, *Physiologus*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 2005. 137 ff.; LdK V. 589.

⁵³⁰ Zitiert aus: SCHÖNBERGER, *Physiologus*. 39.

⁵³¹ TELESKO, *Die Weisheit der Natur*. 92.

⁵³² *Vita et miraculae Sancti Benedicti – Das Einhorn reinigt das Wasser*, frühes 15. Jh, 13 x 9,4 cm, Pierpont Morgan Library, New York. Abgebildet in: LYALL, *Die Dame mit dem Einhorn*. 139.

⁵³³ Die *Bestiarien*, welche ab dem 10. Jh. im Zuge einer beginnenden neuen Naturbeziehung entstehen, sind eine Weiterentwicklung des *Physiologus*. Es sind Sammlungen von Tiergeschichten, welche meistens moralisch-belehrend ausgelegt werden und keinen kanonischen Text, sondern unterschiedliche Textvarianten haben. Die meisten *Bestiarien* sind illuminiert und kommen aus England und Frankreich. Sie sind bis ins 15. Jahrhundert in Europa verbreitet. TELESKO, *Die Weisheit der Natur*. 22.

⁵³⁴ *Bestiarium Ashmole – Das Einhorn wird von einer Jungfrau gefangen*, um 1210, ms. Ashmole 1511, f 14 v, Bodleian Library, Oxford. Abgebildet in: Le GOFF, *Das Mittelalter in Bildern*. 125.

Eine Gartendarstellung mit dem Einhorn entdeckt man in einer Bibelillumination, dem so genannten *Holkam Bible Picture Book*, welches um 1320 entstand und eine „paradiesische“ Landschaft zeigt. Hier werden der fünfte und sechste Schöpfungstag gemeinsam beschrieben – die Erschaffung der Vögel und Landtiere.⁵³⁵ Die Selbstverständlichkeit, mit der hier das Einhorn mit anderen „realen“ Tieren abgebildet wird sowie die seit 1200 stattfindende Identifikation seines Hornes mit dem Zahn des Narwals (*Monodon monoceros*) lassen den Schluss zu, dass man von der Existenz des Einhorns überzeugt war. Da diesem Horn eine außerordentliche Wirksamkeit gegen Gifte und andere hervorragende medizinische Eigenschaften zugeschrieben werden, geben Könige und Päpste bis in die Neuzeit hinein für diese Naturalie ein Vermögen aus.⁵³⁶

Erst mit Beginn der *Hortus conclusus*-Darstellungen taucht das Einhorn mit der Jungfrau Maria im Garten auf. Manchmal versteckt, wie auf der Brosche der *Madonna im Rosenhag* von Stefan Lochner.⁵³⁷

Ein beliebtes Motiv ist die *Mystische Einhornjagd*, die im *Physiologus* wie folgt beschrieben wird: „Eine reine, schön gekleidete Jungfrau setzen sie vor ihm [dem Einhorn] nieder, und es springt ihr auf den Schoß, und die Jungfrau nährt das Tier und bringt es dem König in den Palast.“⁵³⁸ Diese Jagdszene findet im *Hortus conclusus* statt, in dem unterschiedliche Mariensymbole vorkommen können. So wird meist der „Verkündigungengel“ Gabriel als Jäger dargestellt, welcher von vier Hunden begleitet wird. Diese werden, entsprechend dem 85. *Psalm*,⁵³⁹ den vier theologischen Tugenden und denen Marias gleichgesetzt.⁵⁴⁰

Auf einem Lesepulttuch aus Niedersachsen sitzt Maria in einem ummauerten Garten, ein kleines weißes Einhorn⁵⁴¹ legt seinen Kopf in ihren Schoß, ein Symbol für die Menschwerdung Christi. Der Erzengel, der in ein Jagdhorn bläst, hält hier nicht den

⁵³⁵ Der Künstler hat die Tiere und Bäume (sieben verschiedene Arten!) bemerkenswert naturgetreu gezeichnet – bis auf das Einhorn! – *Holkam Bible Picture Book* – *Die Erschaffung der Vögel und Landtiere*, um 1320, MS. Add. 47682, fol. 2 v., British Library, London. Abgebildet in: Belser *Stilgeschichte II* (IV). 335.

⁵³⁶ Kunsthistorisches Museum Wien ed., *Weltliche und Geistliche Schatzkammer*. Bildführer. Wien 1987. 114.

⁵³⁷ Stefan Lochner – *Maria im Rosenhag*, Detail. Abgebildet in: LYALL, *Die Dame mit dem Einhorn*. 179.

⁵³⁸ Zitiert aus: SCHÖNBERGER, *Physiologus*. 39.

⁵³⁹ „Es begegnen einander Huld und Treue; Gerechtigkeit und Friede küssen sich.“ (Psalm 85,11).

⁵⁴⁰ Nachdem beim Konzil von Trient (1545 – 1563) Bedenken gegen diese allegorische Auslegung geäußert werden, verschwindet das Thema der *Mystischen Jagd* ab der Mitte des 16. Jahrhunderts. LdK II. 282.

⁵⁴¹ Das Einhorn wird unterschiedlich beschrieben. In der Antike mit teilweise pferde- und hundeähnlichem Aussehen, in der chinesischen Kunst als hirschähnliches Mischwesen, im Mittelalter variiert vor allem die Größe des Einhorns – es wird meist weiß als eine Kreuzung zwischen Ziege und Pferd dargestellt.

Lilienzweig in der Hand, sondern einen Speer, mit dem er das Tier töten will. Begleitet wird er von vier Hunden, aus deren Mäulern Spruchbänder mit den vier Tugenden kommen.⁵⁴²

Auch in Gebetsbüchern ist das vereinte Motiv – *Mystische Jagd* und *Verkündigung* – zu sehen. Um 1500 entsteht ein niederländisches Stundenbuch, welches die *Jagd nach dem Einhorn* in einen *Hortus conclusus* verlegt, der durch eine einfache niedere Mauer verdeutlicht wird und in dem sich einige Mariensymbole befinden: das *Vlies des Gideon*, auf welches aus einer Wolke Tau regnet, seit dem 11. Jahrhundert ein Sinnbild für die *Unbefleckte Empfängnis*,⁵⁴³ der *Altar mit den zwölf Stäben*, welche die zwölf Stämme Israels symbolisieren und darauf der *blühende Stab Aarons*, der auf die Jungfräulichkeit Marias und die Menschwerdung Christi hinweist⁵⁴⁴ und der *Turm Davids*, eine Anrufung aus der *Lauretanischen Litanei*, die sich wiederum auf das *Hohelied* (Hld 4,4) beruft.⁵⁴⁵

In Kärnten befinden sich drei Darstellungen der Einhornjagd im *Hortus conclusus*. Diese haben auf Grund ihrer Motivauswahl aus der Verkündigungsallegorie, aber auch in ihrer Bildkomposition ein gemeinsames Vorbild, höchstwahrscheinlich ein graphisches Werk.⁵⁴⁶

Die älteste der drei Darstellungen ist ein ursprünglich bemaltes Holzrelief, welches der Mittelschrein eines spätgotischen Flügelaltars gewesen sein dürfte und im Südchor der Propsteipfarrkirche von Maria Saal stand.⁵⁴⁷ Die bemalte zweite Tafel entstand um 1512 und ist Teil des linken Außenflügels des spätgotischen Hauptaltars der Deutschordenskirche in Friesach.⁵⁴⁸ Die dritte, ebenfalls bemalte Tafel befindet sich am linken Außenflügel des ehemaligen Hauptaltars der Pfarrkirche Maria Gail.⁵⁴⁹

⁵⁴² Lesepulttuch – *Einhornjagd und Hortus conclusus*, Ende 15. Jh., Seiden-, Gold- und Silberstickereien, 32,5 x 44 cm, Evangelisches Damenstift (ehemaliges Benediktinerinnenkloster), Ebstorf. Abgebildet in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen edd., Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. München 2005. 431. – Das gestickte Tuch lag als Zierde auf einem Altarpult und diente als Unterlage für das Missale.

⁵⁴³ Gideon, einer der Helden des Alten Testaments, war Anführer der Israeliten. Ihm wurde von einem Engel verkündet, dass er die Midianiter besiegen und sein Volk befreien würde. Als Gottesbeweis diente ein ausgebreitetes Vlies, welches vom Tau benetzt wurde, während der Boden um das Schaffell trocken blieb (*Richter* 6,36-38); LdK II. 737 f.

⁵⁴⁴ Aaron, der Bruder von Moses, war der erste jüdische Hohepriester. Er wird in der christlichen Ikonographie oft mit seinem Attribut, dem Aaronstab, der auf seine Wahl zum Hohepriester hinweist, dargestellt (*Numeri* 17, 8-25). Der Aaronstab findet sich vereinzelt auch bei *Verkündigungen*; LdK I. 4.

⁵⁴⁵ Niederländisches Stundenbuch – *Mystische Jagd und Verkündigung*, um 1500, MS g.5, fols. 18v-19, Morgan Library, New York. Abgebildet in: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unicorn_annunciation.jpg vom 2.4.2009.

⁵⁴⁶ DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. 110.

⁵⁴⁷ Anonymer Meister – *Mystische Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1510, Lindenholzrelief, 151 x 114 cm, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt. Abgebildet in: HUSSLEIN-ARCO, Gartenlust. 37.

⁵⁴⁸ Anonymer Meister - *Mystische Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1512, mit Rahmen ca. 120 cm hoch, Öl auf Holz, Deutschordenskirche, Friesach. Abgebildet in: DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. 241. – Der

Auf allen drei Werken sieht man Maria auch hier wieder in einem *Hortus conclusus*, welcher jedoch eher an eine Festung als an einen Garten erinnert. Für Pflanzen ist kaum Platz, da sich rings um die Jungfrau und das Einhorn marianische Symbole befinden, ausgenommen bei den gemalten Tafelbildern, wo rechts von Maria eine Madonnenlilie zu erkennen ist.⁵⁵⁰ An ihrer linken Seite befindet sich ein Brunnen – in diesem Kontext eine Anspielung auf das *Hohelied* (*Hld* 4,12).⁵⁵¹ Auf dessen Mittelpfeiler sitzt ein Pelikan, ein Gleichnis für den Opfertod Christi.⁵⁵² Weitere Symbole Marias sind der Altar mit den zwölf Stäben und dem Stab Aarons, das goldene Mannagefäß (*Hebr* 9,4) und die Bundeslade (*Ps* 131,8).

Außerhalb der „Gartenmauer“, die durch fünf Türme gesichert ist – deren höchster ist der *Turm Davids* –, steht Gabriel im Ornat eines Diakons mit Lanze und Horn. Neben dem Erzengel sind weitere Symbole aus dem *Physiologus* und der *Lauretanischen Litanei* sowie dem *Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae* des Dominikaners Franz von Retz (um 1343 – 1427).⁵⁵³

Einige Jahrzehnte nach Entstehung dieser Altarbilder verbannt das Konzil von Trient (1545 – 1563) das Einhorn aus der Kirche.⁵⁵⁴ Die erotischen Deutungsmöglichkeiten der Fangmethode des Fabeltieres wurden den Verantwortlichen wohl zu verhänglich.

So wie das Einhorn eine unendliche Quelle für religiöse und profane Auslegungen bietet, gibt es auch für den Garten vielfältige Interpretationsmöglichkeiten. Die Unterschiede zwischen *Hortus conclusus* und Lustgarten verlieren sich im ausgehenden Mittelalter.

Ein gutes Beispiel dafür sind die *Millefleur*-Tapisserien, die um 1500 entstanden.⁵⁵⁵ Der sechsteilige Wandbehang *Die Dame mit dem Einhorn*, der sich heute im Musée national du

prachtvolle Altar entstand für die im 19. Jh. aufgelöste Kirche zu Heiligengestade am Ossiacher See. BUNDESDENKMALAMT ed., Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs – Kärnten. Wien 2001.166.

⁵⁴⁹ Anonymer Meister - *Mystische Einhornjagd im Hortus conclusus*, um 1514, mit Rahmen ca. 120 cm hoch, Pfarrkirche Maria Gail. Abgebildet in: DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. 269.

⁵⁵⁰ Mit Ausnahme des Maria Saaler Reliefs sind die marianischen Symbole mit Schriftbändern versehen, was das Verstehen erleichtert. Möglicherweise hat das Fehlen solcher schriftlichen Erklärungen beim Holzaltar dazu geführt, dass er für die meisten Kirchgänger im Lauf der Jahrhunderte unverständlich und deshalb im 19. Jh. aus der Kirche entfernt wurde.

⁵⁵¹ „... ein versiegelter Quell.“ (Hohelied 4,12). – Tatsächlich ist der Brunnen ein wichtiges Element des mittelalterlichen Zier- bzw. Lustgartens. Auf den Abbildungen von Nutzgärten sieht man ihn seltener. Auch Walafrid Strabo musste auf den Vorzug eines Brunnens im Nutzgarten verzichten, denn er schreibt: „... die Liebe zu meinen Pflanzen trieb mich an, mit viel Eifer und Mühe reines Wasser in bauchigen Krügen herbeizutragen.“ Zitiert aus: STRABO, Hortulus. 9.

⁵⁵² Der *Physiologus* berichtet, dass der Pelikan seine Jungen, obwohl er sie liebt, tötet, aber nach drei Tagen der Trauer mit seinem eigenen Blut wieder zum Leben erweckt. Dies wird mit der Kreuzigung und Selbstaufopferung von Christus verglichen. SCHÖNBERGER, Physiologus. 11; IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. 307 f.

⁵⁵³ DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. 110 f.; PIRKER-AURENHAMMER, Im Himmel wie auf Erden. 22; BUNDESDENKMALAMT, Dehio Kärnten.

⁵⁵⁴ LdK II. 282; Dirk KOCKS, Einhorn. In: LdM III. 1741 f.

Moyen Âge in Paris befindet, zeigt vor dem Hintergrund eines reichen floralen Dekors auf allen Teppichen eine vornehm gekleidete Dame mit einem Einhorn und einem Löwen, dem Wappentier des Bräutigams.⁵⁵⁶ Auf der „Blumenwiese“ tummeln sich Hasen, Hunde und andere Tiere. Einerseits werden Motive aus dem Paradies- und Mariengarten genommen, andererseits wird der höfische Lebensbereich dargestellt.

Dieser Garten steht nicht länger in einem religiösen Kontext, auch wenn dessen Symbole verwendet werden: er ist zum Lustgarten geworden.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Neben den berühmten Wandteppichen von Paris befinden sich sieben Teppiche mit der Bildfolge *Die Jagd auf das Einhorn* (1495 – 1505) in „The Cloisters“, der mittelalterlichen Abteilung des MMA in New York.

⁵⁵⁶ Niederländische Arbeit – *Dame mit dem Einhorn*, um 1484 – 1500, Wolle und Seide, 300 x 330 cm, Musée national du Moyen Âge, Paris. Abgebildet in: LYALL, Die Dame mit dem Einhorn. 41.

⁵⁵⁷ Der Wandbehang wurde wahrscheinlich für Jean Le Vist, Präsident des französischen Kirchenrates, entworfen. Auf fünf Wandteppichen werden die fünf Sinne – Fühlen, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken – dargestellt. Am sechsten Teppich wird die Braut, den Inhalt einer Schmuckkassette betrachtend, gezeigt. Über ihr steht das Motto des Bildes – *A mon seul desir* (Meinem einzigen Begehren). Ist damit gemeint, dass ihr die Liebe wichtiger ist als Schmuck und Reichtum? Martina PADBERG, Paris. Kunst & Architektur. Berlin 2007. 272 f.; TOMAN, Gotik. 241.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Thema meiner Arbeit war die Symbolik des Gartens und der Pflanzen des Mittelalters. Dem mittelalterlichen Menschen, des Schreibens und Lesens zumeist unkundig, sollte mit Hilfe bildlicher und plastischer Darstellungen die christliche Lehre vor Augen geführt werden. Szenen aus der Bibel wurden somit bildlich dargestellt. Wie meine Arbeit zeigt, finden sich auf vielen dieser Darstellungen Gärten. Um den Grund für das Vorhandensein dieser Gärten zu verstehen, ist es notwendig, sich einige Lebensumstände des mittelalterlichen Menschen vor Augen zu halten.

Die ungezähmte Natur stellte eine Quelle der Bedrohung dar. Der mittelalterliche Mensch war sich der ständigen Gefahren in Form von Naturkatastrophen, wilden Tieren und kriegerischen Auseinandersetzungen nur allzu bewusst. Dem stand der Garten als ein Stück gezähmter Natur gegenüber. Gärten und Pflanzen boten sich als geeignete Symbolträger für die christliche Lehre an. Christliche Inhalte, wie zum Beispiel die Heilsbotschaft im *Garten der Auferstehung*, wurden in Pflanzenkodierung dargeboten und den rein szenischen Inhalten zur Seite gestellt. Man denke an den *Hortus conclusus*, in dem christliche Werte wie Reinheit und Unversehrtheit durch die Lilie und die Rose symbolisiert werden, die übrigens in keinem Klostergarten des Mittelalters fehlen durften. Der mittelalterliche Mensch konnte folglich die christlichen Inhalte durch die Alltagswelt seines Gartens begreifen, Gottes Wirken wurde ganz konkret durch die Assoziation von Pflanzen und Bibelszenen erfahrbar gemacht.

Die Symbole wurden zumeist von anderen Kulturen „ausgeborgt“, wie zum Beispiel das Akanthusblatt. Außerdem gab es eine Vielfalt von vorchristlichen heidnischen Symbolen, die für die christliche Mythologie umgedeutet werden mussten, um sie in einen neuen Bedeutungsrahmen zu stellen.

Pflanzendarstellungen wurden aber nicht nur als Symbolträger verwendet, sondern dienten durchaus auch zur Ausschmückung von Gartenszenen: eine Phantasiepflanze reichte aus, um vor dem Auge des Betrachters den ganzen Garten entstehen zu lassen. Die Abbildungen der Pflanzen wurden im Laufe des Mittelalters immer genauer und detaillierter. Der christliche Symbolgehalt der Pflanzen trat allmählich in den Hintergrund. Der Künstler des 15. Jahrhunderts war interessiert an einem möglichst naturgetreuen Abbild der Welt. Somit klärt sich auch die Frage, ob die abgebildeten Gärten des ausgehenden 15. Jahrhunderts den konkreten Verhältnissen entsprachen. Selbstverständlich sind viele Darstellungen idealisiert, betrachtet man aber die vielen Details, wie Formschnitt und Laubengänge, die den

Renaissancegarten vorwegnehmen und teilweise noch typisch für barocke Gartenanlagen sind, so besteht kein Zweifel, dass diese Gärten tatsächlich existierten.

Bedingt durch die überraschende Fülle an Material konzentrierte ich mich in dieser Arbeit auf die irrealen Gärten des Mittelalters. Mein ursprünglicher Plan, über die realen, sowohl Kloster-, Lust- als auch Nutzgärten sowie über die mittelalterlichen Gartenpraktiken zu schreiben, wird im Rahmen einer Dissertation zum Thema „Garten und Gärtnern im Mittelalter“ verwirklicht werden. Darüber hinaus habe ich vor, meine theoretischen Ausführungen in die Praxis umzusetzen: rund um die ehemalige Pfalzkirche von Karnburg soll ein Garten nach dem Vorbild der Pflanzenliste des *Capitulare de villis* entstehen.

Meine Arbeit möchte ich mit einem Zitat aus dem „Buch der Gärten“ des bosnischen Schriftstellers Dževad Karahasan beenden:

*„Sind die Gärten Schatten, die der Paradiesgarten auf die Erde wirft?
Wir wissen es nicht. Wir wissen nur, dass der Garten in Korrespondenz
mit der Paradiessseite des menschlichen Wesens steht, mit unserer Fähigkeit,
uns das Paradies vorzustellen und von ihm zu träumen.“*

V. Anhang

1. Bibliographie

ALBERTUS MAGNUS, *De vegetabilibus libri VII*. Von der Anlage der Viridarien. In: Stephanie HAUSCHILD, *Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus*. Ostfildern 2005.

Dante ALIGHIERI, *Die Göttliche Komödie*. Stuttgart 2000.

Bruno ANDREOLLI, *Petrus de Crescentiis*. In: *Lexikon des Mittelalters*. Band VI. München 2002. 1969 f.

Manolis ANDRONICOS u. a., *Die Museen Griechenlands*. Köln/Athen 1976.

Philippe ARIÈS / Georges DUBY edd., *Die Geschichte des privaten Lebens*. 2. Band: *Vom Feudalzeitalter zur Renaissance*. Augsburg 1999.

Margaret ASTON ed., *Die Renaissance. Kunst, Kultur und Geschichte*. Düsseldorf 2003.

AUGUSTINUS, *Enarratio in Psalmis*, 41. In: Georges DUBY, *Die Klöster der Zisterzienser. Architektur und Kunst*. Paris 2004. 129.

Janet BACKHOUSE, *Books of Hours*. London 1995.

Janet BACKHOUSE, *The Illuminated Manuscript*. London 1999.

Xavier BARRAL I ALTET, *Romanik. Städte, Klöster und Kathedralen*. Köln 2001.

Gabriele BARTZ/Eberhard KÖNIG, *Uffizien. Kunst und Architektur*. Köln 2001.

Aldo BASTIÈ, *Les Chemins de la Provence Romane*. Rennes 2000.

Matilde BATTISTINI, *Symbole und Allegorien (= Bildlexikon der Kunst, Band 3)*. Berlin 2003.

Philip de BAY/James BOLTON, *Garden Mania. The Ardent Gardener's Compendium of Design & Decoration*. New York 2000.

Gérard du Ry van BEEST HOLLE ed., *Holle Kunstgeschichte*. Erlangen 1989.

Wolfgang BEHRINGER, *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. München 2007.

Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 2000.

Hans BELTING, *Garten der Lüste*. München/Berlin/London/New York 2002.

- Luciano BERTI, Die Uffizien. Alle ausgestellten Gemälde in 696 Abbildungen. Florenz 1991.
- Marianne BEUCHERT, Rose – Rosa spec. – Rosaceae. In: Beatrix MÜLLER-KAMPEL ed., Die Rose. Frankfurt am Main/ Leipzig 2000. 167 ff.
- Marianne BEUCHERT, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt am Main/Leipzig 2004.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung. Freiburg/Basel/Wien. Stuttgart 1980.
- Gottfried BIEDERMANN/Wim van der KALLEN, Romanik in Österreich. Würzburg/Graz 1990.
- Bildlexikon der Kunst in 16 Bänden. Herausgegeben von Stefano ZUFFI. Berlin 2003 – 2007.
- Michèle BILIMOFF, Enquête sur les plantes magiques. Rennes 2003.
- Michèle BILIMOFF, Les plantes, les hommes et les dieux. Enquête sur les plantes messagères. Rennes 2006.
- Günther BINDING/Peter DILG, Albertus Magnus. In: LdM I. 293 ff.
- Richard BLURTON ed., The Enduring Image. Treasures from the British Museum. London 1997.
- Hartmut BOBZIN, Der Koran. Eine Einführung. München 2007.
- Giovanni BOCCACCIO, Das Dekameron. Düsseldorf 2001.
- Books of Hours. London/New York 2002.
- Giuseppe BOVINI, Ravenna. Mosaiken und Monumente. Ravenna 1987.
- Giuseppe BOVINI, Ravenna. Kunst und Geschichte. Verona 2002.
- Horst BREDEKAMP, Sandro Botticelli, La Primavera. Florenz als Garten der Venus. Frankfurt am Main 1993.
- Christopher BRICKELL ed., The Royal Horticultural Society – Pflanzen-Enzyklopädie A-Z. Starnberg 2004.
- Carlrichard BRÜHL/Adrian VERHULST, Capitulare de villis. In: LdM II. 1482 f.
- José Rogelio BUENDIA, Begegnung mit dem Prado. Das Museum aus der Sicht der Stilrichtungen. Madrid 1992.
- Frank BÜTTNER/Andrea GOTTDANG, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München 2006.
- BUNDESDENKMALAMT ed., Dehio-Handbuch – Die Kunstdenkmäler Österreichs –

Kärnten. Wien 2001.

Aloys BUTZKAMM, Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst. Paderborn 2001.

Christian CALLO/Angela HEIN/Christine PLAHL edd., Mensch und Garten. Ein Dialog zwischen Sozialer Arbeit und Gartenbau. Norderstedt 2004.

Michel CAMBORNAC/Régine PERNOUD, Plantes et jardins du Moyen Âge. Paris 1998.

Maureen CARROLL, Earthly Paradises. Ancient Gardens in History and Archaeology. London 2003.

Maureen CARROLL-SPILLECKE u. a. edd., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter (= Kulturgeschichte der Antiken Welt 57). Mainz 1995.

Maureen CARROLL-SPILLECKE, Die Gärten in ihrer kulturhistorischen Perspektive. 285-289. In: CARROLL-SPILLECKE, Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. 288 f.

Liana CASTELFRANCHI VEGAS, Die Kunst des Mittelalters. Düsseldorf 2002.

Geoffrey CHAUCER, The Canterbury Tales/Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch/Deutsch. Stuttgart 2000.

Stelvio COGGIATTI/Anne Marie TRECHSLIN, Alte Rosen – neue Rosen. Zürich 1985.

Elisabeth CORNIDES, Rose und Schwert im päpstlichen Zeremoniell. Von den Anfängen bis zum Pontifikat Gregors XIII. Wien 1967.

The Courtauld Institute of Art/University of London edd., The Courtauld Gallery at Somerset House. London 2002.

.John S. CRITCHLEY, Plantagenêt. In: LdM VI. 2206.

Heather CROSSLEY/Anne YOUNG, The British Library Souvenir Guide. London 1998.

Henry DECAËNS, Mont-Saint-Michel (= Monum, Édition du patrimoine). Paris 2005.

Willem F. DAEMS/Günther BINDING, Akelei. In: LdM I. 250.

Dehio-Handbuch – Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau. Wien 1990.

Alexander DEMANDT, Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien 2002.

Patrick DEMOUY, Die Kathedrale von Reims. Saint-Ouen 1999.

Otto DEMUS, Die spätgotischen Altäre Kärntens. Klagenfurt 1991.

Peter DILG, Rosen. Botanik und Medizin. In: LdM VII. 1031 f.

- Monty DON, Genial gärtnern. Biologisch und naturnah. Starnberg 2004.
- John DRURY, Painting the World. Christian Pictures and their Meanings. New Haven/London 2002.
- Georges DUBY, Die Klöster der Zisterzienser. Architektur und Kunst. Paris 2004. 129.
- Georges DUBY, Kunst und Gesellschaft im Mittelalter. Berlin 2002.
- Reinhard DÜCHTING, Venantius Fortunatus. In: LdM VIII. 1453 f.
- Margit ECKHOLT, „Unterwegs nach Eden“. Eine kleine Motivgeschichte des Gartens aus theologischer Perspektive. In: Christian CALLO/Angela HEIN/Christine PLAHL edd., Mensch und Garten. Ein Dialog zwischen Sozialer Arbeit und Gartenbau. Norderstedt 2004. 155-174.
- Umberto ECO ed., Die Geschichte der Hässlichkeit. München 2007.
- Umberto ECO, Die Geschichte der Schönheit. München/Wien 2004.
- Brent ELLIOTT, Flora. Der Duft der Ferne. Kunstwerke aus dem berühmten Archiv der Royal Horticultural Society. München 2004.
- Encyclopédie des symboles. Paris 1996.
- Josef ENGEMANN, Paradies. II. Ikonographie. In: LdM IV. 1694 f.
- Josef ENGEMANN, Wein, -rebe, -stock. Ikonographie. In: LdM VIII. 2131 f.
- Wolfgang FAUTH, Dionysos. In: Der Kleine Pauli. Lexikon der Antike in fünf Bänden (LdA). Band II. Herausgegeben von Ziegler und Sontheimer. München 1979. 77 f.
- Hans FEGERS, Provence – Cote d'Azur – Dauphiné – Rhône-Tal (= Reclams Kunstführer Frankreich IV). Stuttgart 1975.
- Václav FILIP, Lilie, Heraldik. In: Lexikon des Mittelalters. Band V. München 2002. 1984.
- Heinz-Joachim FISCHER, Rom. Zweieinhalb Jahrtausende Geschichte, Kunst und Kultur der Ewigen Stadt. Köln 1997.
- Celia FISHER, Flowers and Fruit. London 2002.
- Sandra FORTY, Meisterwerke der Malerei. 400 große Künstler und ihre Bilder. Augsburg 1999.
- Ursula FRÜHE, Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies: Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; 103) Frankfurt am Main 2002.

Vito FUMAGALLI, Wenn der Himmel sich verdunkelt. Lebensgefühl im Mittelalter. Berlin 1988.

Sylvain GAGNIÈRE ed., Papstpalast Avignon. Moisenay 2006.

Esther GALLWITZ, Ein wunderbarer Garten. Die Pflanzen des Genter Altars. Frankfurt am Main/Leipzig 1996.

Esther GALLWITZ, Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den Alten Meistern im Städel. Frankfurt am Main/Leipzig 1996.

Harry GARMS, Pflanzen und Tiere Europas. Ein Bestimmungsbuch. München 1993.

Hans von GESAU, Eos. In: LdA II. 279 f.

Hans von GESAU, Hesperiden. In: LdA II. 1117 f.

Jenny de GEX, A Medieval Flower Garden. London 1998.

Giotto in der Scrovegni-Kapelle. Oriago 1999

Sylvie GIRARD-LAGORCE, Rosenlust. Hildesheim 2001.

Elisabeth GÖSSMANN, Hildegard von Bingen. In: LdM V. 13 ff.

Ernst H. GOMBRICH, Die Geschichte der Kunst. Frankfurt am Main 1997.

Marie Luise GOTHEIN, Geschichte der Gartenkunst, Bd. 1: Von Ägypten bis zur Renaissance. Jena 1926.

Marie-Thérèse GOUSSET, Enluminures médiévales. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque nationale de France. Paris 2005.

Marie-Thérèse GOUSSET, Jardins médiévaux en France. Rennes 2003.

Lawrence GOWING, Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1994.

GRAMMONT VERLAG ed., Arte. Die Kunstgeschichte der Welt. Band 3. Die frühchristliche Kunst, die byzantinische und romanische Kunst. Lausanne 1979.

GRAMMONT VERLAG ed., Arte. Die Kunstgeschichte der Welt. Band 4. Die gotische Kunst in Europa. Die Kunst Mittel- und Südamerikas. Lausanne 1979.

GRAMMONT VERLAG ed., Arte. Die Kunstgeschichte der Welt. Band 5. Vorläufer der italienischen Renaissance. Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts u. w. Kapitel. Lausanne 1979.

Marion GRAMS-THIEME, Pflanzendarstellung. In: LdM VI. 2034 ff.

Elvira GROSS, Dumonts Handbuch Pflanzennamen und ihre Bedeutung. Köln 2001.

Walter Hatto GROSS, Wein. In: LdA V. 1359 f.

Aaron Jakolewitsch GURJEWITSCH, Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. München 1989.

Rose-Marie & Rainer HAGEN, Meisterwerke im Detail. Vom Teppich von Bayeux bis Diego Rivera. Band 1. Köln 2005.

Marie-Thérèse HAUDEBOURG, Vom Glück des Gartens. Gartenparadiese im Mittelalter. Ostfildern 2004.

Stephanie HAUSCHILD, Die sinnlichen Gärten des Albertus Magnus. Ostfildern 2005.

Christian HECK, Die Madonna im Rosenhag. Colmar 1990.

Herbert HECKMANN, Walahfrid Strabos Hortulus – der ideale Kloostergarten. 124-135. In: Hans SARKOWICZ ed., Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt am Main/Leipzig 2001.

Marina HEILMEYER, The Language of Flowers. Symbols and Myths. München/London/New York 2001.

Dieter HENNEBO, Gärten des Mittelalters. München/Zürich 1987.

Christoph HENNIG, Latium. Das Land um Rom mit Spaziergängen in der Ewigen Stadt. Köln 1997.

HERDER Verlag ed., Herder-Lexikon Symbole. Freiburg/Basel/Wien 1998.

Gerhard HERM, Aufstieg, Glanz und Niedergang des Hauses Habsburg. Wien 1992.

HERODOT, Historien. Stuttgart 1971.

Hildegard von BINGEN, Heilkraft der Natur „Physica“. Augsburg 1991.

Brigitte HINTZEN-BOHLEN, Rom. Kunst & Architektur. Königswinter 2005.

H.R.H. The Prince of Wales/Candida LYCETT GREEN, The Garden at Highgrove. New York 2000.

Penelope HOBHOUSE, Plants in Garden History. An Illustrated History of Plants and their Influence on Garden Styles – from Ancient Egypt to the Present Day. London 1997.

Penelope HOBHOUSE, The Story of Gardening. London 2002.

Penelope HOBHOUSE, Der Garten. Eine Kulturgeschichte. Starnberg 2003.

David HOCKNEY, Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdeckt. München 2001.

Ilse HÖGER-ORTHNER, Vom Zauber der alten Rosen. München/Wien/Zürich 1994.

Gérard du Ry van Beest HOLLE ed., Kunstgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erlangen 1989.

Etienne HOUVET, Die Kathedrale von Chartres. Blois 2004.

Barthel HROUDA ed., Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien. München 2003.

Erich HUBALA, Venedig. Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello. Baudenkmäler und Museen. (= Reclams Kunstführer Italien Band II,1). Stuttgart 1985.

Jean-Claude HUGONOT, Ägyptische Gärten. 9-44. In: Maureen CARROLL-SPILLECKE u. a. edd., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1998.

Christian HÜNEMÖRDER/Meinolf MÜCKSHOFF, Bartholomaeus Anglicus. In: LdM I. 1492.

Christian HÜNEMÖRDER, Einhorn. In: LdM III. 1741.

Christian HÜNEMÖRDER, Lambert von St-Omer. In: LdM V. 1626.

Agnes HUSSLEIN-ARCO ed., Gartenlust. Der Garten in der Kunst. Wien 2007.

Lucia IMPELLUSO, Gärten, Parks und Labyrinth (= Bildlexikon der Kunst, Band 11). Berlin 2006.

Lucia IMPELLUSO, Götter und Helden der Antike (= Bildlexikon der Kunst, Band 1). Berlin 2003.

Lucia IMPELLUSO, Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen (= Bildlexikon der Kunst, Band 7). Berlin 2005.

Miranda INNES/Clay PERRY, Medieval Flowers. London 2002.

Walter JANSSEN, Mittelalterliche Gartenkultur. Nahrung und Rekreation. 224-243. In: Bernd HERRMANN ed., Mensch und Umwelt in Mittelalter. Stuttgart 1986.

Michaela KALUSOK, Gartenkunst. Köln 2003.

Dževad Karahasan – Das Buch der Gärten. Grenzgänge zwischen Islam und Christentum. Frankfurt am Main/Leipzig 2002.

Georg KAUFMANN, Emilia-Romagna – Marken – Umbrien (= Reclams Kunstführer Italien. Band IV). Stuttgart 1987.

Jonathan KEATES/Angelo HORNAK, Die Kathedrale von Canterbury. London 1998.

Hiltgart L. KELLER, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 1996.

Karl KERÉNYI, Die Mythologie der Griechen. Band I: Die Götter und Menschheitsgeschichten. München 2001.

Aïcha ben Abed ben KHADER, Die Mosaike im Bardo Museum. Tunis 1998.

Bernhard KIRCHGÄSSNER ed., Wald, Garten und Park: vom Funktionswandel der Natur für die Stadt (= Stadt in der Geschichte; 18). Sigmaringen 1993.

Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden (LdA). Herausgegeben von Ziegler und Sontheimer. München 1979.

Ehrenfried KLUCKERT, Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 2000.

Dirk KOCKS, Einhorn. In: LdM III. 1741 f.

Eberhard KÖNIG, Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit. München 1998.

Der Koran. Vollständige Ausgabe. München 2003.

Raymund KOTTJE, Hrabanus Maurus. In: LdM V. 144 ff.

Heinz-Dieter KRAUSCH, „Kaiserkron und Päonien rot ...“ Von der Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen. München 2007.

Christel KRAUSS, ... und ohnehin die schönen Blumen. Essays zur frühen christlichen Blumensymbolik. Tübingen 1994.

Kristina KRÜGER, Orden und Klöster. 2000 Jahre christliche Kunst und Kultur. Königswinter 2007.

Fridolf KUDLIEN, Marcellus. In: Der Kleine Pauly. LdA III. München 1979. 993 f.

Hans KÜHNER/David HARRIS, Israel. Ein Reiseführer durch dreitausend Jahre. Jerusalem/Tel Aviv 1982.

Kunsthistorisches Museum ed., Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Wien 1981.

Kunsthistorisches Museum Wien ed., Führer durch die Sammlungen. Wien 1988.

Kunsthistorisches Museum Wien ed., Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer. Wien 1987.

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum Essen edd., Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. München 2005.

Hans Walter LACK, Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration. Köln 2008.

- Hans LAMER, Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Stuttgart 1963.
- Petra LAMERS-SCHÜTZE ed., Les Roses de Redouté. Köln 2001.
- Peter LANDESMANN, Die Juden und ihr Glaube. Geschichte, Gegenwart und Erkenntnis. München 2003.
- Sylvia LANDSBERG, The Medieval Garden. London 1998.
- Erika LANGMUIR, Still Life. London 2001.
- Erika LANGMUIR, The National Gallery Museumsführer. London 1999.
- Doris LAUDERT, Mythos Baum. Geschichte – Brauchtum – 40 Baumporträts. München 2004.
- Bruno LAURIOUX, Tafelfreuden im Mittelalter. Die Esskultur der Ritter, Bürger und Bauersleut. Augsburg 1999.
- Sylvie LECOQ-RAMOND/Pantxika DE PAEPE, Das Unterlinden-Museum zu Colmar. Paris 2003.
- Jacques LE GOFF, Das Mittelalter in Bildern. Stuttgart 2002.
- Manfred LEITHE-JASPER, Goldene Rose. 109-110. In: Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Kunsthistorisches Museum Wien. Wien 1987. 109 f.
- Eugen LENNHOF/Oskar POSNER, Internationales Freimaurerlexikon. Wien/München 1932.
- Josef LENZENWEGER, Clemens VI. In: LdM II. 2143 f.
- Alain Le Toquin/Jacques BOSSER, Gartenkunst. Meisterwerke aus zwei Jahrtausenden. München 2006.
- Lexikon des Mittelalters in neun Bänden (LdM). München 2002.
- Lexikon der Kunst (LdK). Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst. Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Band IV. Leipzig 2004.
- Claudia LIST/Wilhelm BLUM, Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen. Stuttgart/Zürich 1996.
- Seton LLOYD, Die Archäologie Mesopotamiens. Von der Altsteinzeit bis zur persischen Eroberung. München 1981.
- Guillaume de LORRIS/Jean de MEUNG, Der Rosenroman. Band 1. München 1976.
- Sutherland LYALL, Die Dame mit dem Einhorn. London 2000.

Günter MADER, Geschichte der Gartenkunst. Streifzüge durch vier Jahrtausende. Stuttgart 2006.

Johann MAIER, Das Judentum. Von der biblischen Zeit bis zur Moderne. München 1973.

Golo MANN/August NITSCHKE edd., Propyläen Weltgeschichte. Band 6. Berlin/Frankfurt am Main 1964.

Jean-Claude MARGUERON, Die Gärten im Vorderen Orient. 45-80. In: Maureen CARROLL-SPILLECKE u. a. edd., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1998.

Josy MARTY-DUFAUT, Le potager du Moyen Âge. Créez votre jardin médiéval. Gémenos 2006.

Arnaud MAURIÈRES/Éric OSSART, Der mittelalterliche Garten. Burggärtlein, Klostergärten und Lustgärten. München 2003.

Peter Cornelius MAYER-TASCH, Der Garten Eden. 13-26. In: Hans SARKOWICZ ed., Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt am Main/Leipzig 2001. 13 f., 16 ff.

Peter Cornelius MAYER-TASCH/Bernd MAYERHOFER edd., Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten. Frankfurt am Main/Leipzig 1998.

Ira Diana MAZZONI, Gärten & Parks. Gartenkunst von der Antike bis heute. Hildesheim 2005.

Franz N. MEHLING ed., Knaurs Kulturführer in Farbe – Italien. München/Zürich 1978.

Le Ménagier de Paris. Traité de morale et d'économie domestique. Composé vers 1393 par un Bourgeois Parisien. Band II. Genève/Paris 1982.

The Metropolitan Museum of Art ed., Metropolitan Flowers. New York 1982.

L. A. MORITZ, Gartenbau. In: LdA II. 698 ff.

Irmgard MÜLLER, Pfingstrose. In: LdM VI. 2032.

Ulrike MÜLLER-KASPAR/Sirin UZUNOGLU, Gesund leben aus dem Klostergarten. Medizin für Körper, Geist und Seele. Wien 2005.

Florentine MÜTHERICH, Die Erneuerung der Buchmalerei am Hof Karls des Großen. 560-571. In: STIEGEMANN/WEMHOFF, Kunst und Kultur der Karolingerzeit. 561 ff.

Gilles NÉRET, Angels. Köln u. a. 2004.

Bernhard NEUBAUER, Pflanzen, Menschen und ihre Gärten im Wandel der Zeit. Ein gesellschafts- und sozialpolitischer sowie kulturhistorischer Rückblick auf die Mensch-Garten-Beziehung in der Zeit vom Altertum bis zum Übergang in die Renaissance (Dipl.-Arb./Univ. f. Bodenkultur). Wien 1996.

Günther OHLOFF, Irdische Düfte – himmlische Lust. Kulturgeschichte der Duftstoffe. Frankfurt am Main/Leipzig 1996.

Alf ÖNNERFORS, Die lateinische Literatur der Karolingerzeit. In: Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Europäisches Frühmittelalter 6, Klaus von SEE ed. Wiesbaden 1985. 175 f.

Karl OETTINGER ed., Wien – Niederösterreich – Oberösterreich – Burgenland (= Reclams Kunstführer Österreich, Band I). Stuttgart 1968.

Norbert H. OTT, Garten. In: LdM IV. 1121 f.

Norbert H. OTT, Rosen. In: LdM VII. 1031 f.

Martina PADBERG, Paris. Kunst & Architektur. Berlin 2007.

Anna PAVORD, Wie die Pflanzen zu ihren Namen kamen. Eine Kulturgeschichte der Botanik. Berlin 2008.

Laura PERONI, Blumen und ihre Sprache. München 1985.

PHAIDON PRESS ed., Annunciation. London 2000.

PHAIDON Verlag ed., Das Gartenbuch. Berlin 2005.

Walter PIPPKE/Ida PALLHUBER, Gardasee, Verona, Trentino. Der See und seine Stadt – Landschaft und Geschichte, Literatur und Kunst. Köln 1995.

Veronika PIRKER-AURENHAMMER, Im Himmel wie auf Erden. Gärten des Mittelalters als Ausdruck von Frömmigkeit und Sinnesfreuden. 17-37. In: Agnes HUSSLEIN-ARCO ed., Gartenlust. Der Garten in der Kunst. Wien 2007.

Filippo PIZZONI, Kunst und Geschichte des Gartens. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1999.

Eileen POWER, The Goodman of Paris. London 1928.

Jan PRELOG/Peter K. KLEIN, Beatus von Liébana. In: LdM I. 1746 f.

Francesca PRINA/Elena DEMARTINI, Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst. München 2006.

Fiorella PROSPERETTI Ercoli/Marc-René JUNG, Renaut de Beaujeu. In: LdM VII. 725.

Ana Maria QUINONES, Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters. Würzburg 1998.

Martin RABE/Georg Friedrich SCHULZ edd., Kunstgeschichte Europas. Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst. München 1975.

Franz RADEMACHER, Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi. 195-224. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28 Bd., H. 3 (München/Berlin 1965). 195.

Christian RÄTSCHE, Pflanzen der Liebe. Aphrodisiaka in Mythos, Geschichte und Gegenwart. Aarau 1995.

Andrea RAUSCH, Dumonts kleines Rosenlexikon. Sorten, Herkunft, Verwendung, Pflege. Köln 2003.

Julian READE, Assyrian Sculpture. London 2004.

Adolf REINLE, Ölberg. In: LdM VI. 1388 f.

Jana REVEDIN, Gärten in Kärnten. Historische Gartenbilder vom Burg- bis zum Bauerngarten. Klagenfurt 1996.

Will RICHTER, Einhorn. In: LdA II. 213.

Caroline RIVOLIER u. a., Geheimnisse und Heilkräfte der Pflanzen. Stuttgart 1980.

Jonathan ROBERTS, Cabbages & Kings. The Origins of Fruit & Vegetables. London 2001.

Bernd ROECK, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Göttingen 2004.

Ekkehart ROTTER, Apulien. Köln 2000.

Véronique ROUCHON MOUILLERON/Daniel FAURE, Cloisters of Europe. Gardens of Prayer. New York 2001.

Beryl ROWLAND/Wolfhard STEPPE, Geoffrey Chaucer. In: LdM II. 1775 ff..

Ruggero RUGOLO, Venedig. Auf den Spuren von Bellini, Carpaccio, Tizian, Tintoretto, Veronese. Florenz 2003.

Hans SARKOWICZ ed., Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt am Main/Leipzig 2001.

Charles SAUMAREZ SMITH, The National Portrait Gallery. London 2000.

Margot SCHINDLER, Der Rosengarten - *Hortus rosarum*. 371-372. In: Die Kuenringer. Das Werden des Landes Niederösterreich. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Wien 1981. 371 f.

Heinrich SCHIPPERGES, Der Garten der Gesundheit. Medizin im Mittelalter. München 1990.

Heinrich SCHIPPERGES, Tacuina sanitatis. In: LdM VIII. 402.

Friedrich SCHNACK, Rose, Königin der Gärten. Ihre Kulturgeschichte, Arten und Pflege. Passau 1961.

Hermann Th. SCHNEIDER, Die Johannisgrade in der Großloge von Österreich. 3 Bände. Wien 1990 – 1992.

Otto SCHÖNBERGER ed., Physiologus. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 2005.

Die Schrift. Aus dem Hebräischen verdeutscht von Martin BUBER gemeinsam mit Franz ROSENZWEIG. In 4 Bänden. Stuttgart 1992.

Klaus Albrecht SCHRÖDER/Maria Luise STERNATH edd., Albrecht Dürer. Wien 2003.

Giovanna SCIRÈ NEPI, Treasures of Venetian Painting. The Gallerie dell'Accademia. Verona 1991.

Wilfried SEIPEL ed., Land der Bibel. Schätze aus dem Israel Museum Jerusalem. Wien 1997.

Wilfried SEIPEL ed., Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien. Wien 1997.

Veronica SEKULES, Medieval Art (= Oxford History of Art). Oxford 2001.

Camillo SEMENZATO, Glanz der Renaissance. Europäische Kunst vor 500 Jahren. München 1992.

William SHAKESPEARE, A Midsummer Night's Dream. Stuttgart 1978.

Marcello SOLINI, Der Dom von Orvieto. Narni/Terni 1979.

Christoph STIEGEMANN/Matthias WEMHOFF edd., 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Band 1. Katalog der Ausstellung Paderborn 1999. Mainz 1999.

Christoph STIEGEMANN/Matthias WEMHOFF edd., 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999. Mainz 1999.

Erich STEINGRÄBER, Erinnerungen an das verlorene Paradies. Alte Gärten im Spiegel der Kunst. 249-264. In: Hans SARKOWICZ ed., Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt am Main/Leipzig 2001.

Christina STEINMETZER, Hortus conclusus – Das Janusgesicht des Gartens im Mittelalter. 5. Aus: Ringvorlesung, Universität Salzburg, WS 2001/02.

Hans-Dieter STOFFLER, Der Hortulus des Walahfrid Strabo. Sigmaringen 1996.

Walahfrid STRABO, De cultura hortorum (Hortulus). Über den Gartenbau. Stuttgart 2002.

Hans STRELOCKE, Ägypten und Sinai. Geschichte, Kunst und Kultur im Niltal: Vom Reich der Pharaonen bis zur Gegenwart. Köln 1982.

Christiane STUKENBROCK/Barbara TÖPPER, 1000 Meisterwerke der europäischen Malerei von 1300 bis 1850. Köln 2005.

- Robert SUCKALE/Matthias WENIGER/Manfred WUNDRAM, Gotik. Köln 2006.
- Werner TELESKO, Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter. München/London/New York 2001.
- Pasquale TESTINI/Roberto GIORDANI, Archäologische Zeugnisse des Christentums. 273-293. In: Leone FASANI ed., Die illustrierte Weltgeschichte der Archäologie. München 1979. 282 f.
- Thorbecke Verlag ed., Rosenträume. Ostfildern 2005.
- Rolf TOMAN ed., Die Kunst der Gotik. Architektur – Skulptur – Malerei. Königswinter 2004.
- Rolf TOMAN ed., Die Kunst der Romanik. Architektur – Skulptur – Malerei.. Köln 2004.
- Gabriele UERSCHELN ed., Museum für Europäische Gartenkunst. Stiftung Schloss und Park Benrath. Düsseldorf 2005.
- Gabriele UERSCHELN/Michaela KALUSOK, Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. Stuttgart 2003.
- Francesco VALCANOVER, Carpaccio. Mailand 1998.
- Francesco VALCANOVER, Die Galerien der Accademia. Venedig 1981.
- Virgilio VERCELLONI, Historischer Gartenatlas. Eine europäische Ideengeschichte. Stuttgart 1994.
- Ettore VIO ed., Die Markuskirche in Venedig. Bergamo 1999.
- Dieter VOGELLEHNER, Garten. In: LdM IV. 1122 f.
- Dieter VOGELLEHNER, Pflanzendarstellungen in Wissenschaft und Kunst.(= Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau; 8). Freiburg im Breisgau 1984.
- Ingo F. WALTHER ed., Gotik. Europäische Malerei vom 13. bis 15. Jahrhundert. Köln 2006.
- Ingo F. WALTHER, Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Von der Gotik bis zur Gegenwart. Köln 2003.
- Jack WASSERMANN, Leonardo da Vinci. Köln 1977.
- Claude WENZLER, Die Könige von Frankreich. Rennes 1995.
- Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band I. Antike (I und II) Stuttgart 2004.
- Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band II. Mittelalter (III und IV). Stuttgart 2004.

Christoph WETZEL ed., Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in drei Bänden. Band III. Neuzeit (V und VI). Stuttgart 2004.

Ulrich WILLERDING, Gärten und Pflanzen des Mittelalters. 249-284. In: Maureen CARROLL-SPILECKE ed., Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1995.

David M. WILSON, Der Teppich von Bayeux. Köln 2003.

Clemens Alexander WIMMER, Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt 1989.

Rolf C. WIRTZ, Florenz. Kunst & Architektur. Königswinter 2005.

Mohamed YACOUB, Le Musée du Bardo. Départements antiques. Sousse 2005.

Mohamed YACOUB, Splendeurs des Mosaïques de Tunisie. Tunis 2002.

Clemens ZERLING, Lexikon der Pflanzensymbolik. Baden/München 2007.

Klaus ZIMMERMANN/Andrea C. THEIL/Christoph ULMER, Friaul und Triest. Unter Markuslöwe und Doppeladler. Eine Kulturlandschaft Oberitaliens. Ostfildern 2006.

Nicola ZINGARELLI, Vocabulario della lingua italiana. Bologna 2004.

Gabrielle van ZUYLEN, The Garden. Visions of Paradise. London 2000.

2. Verwendete Literatur bzw. Abbildungen aus dem Internet

[http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=flowers&startid=5365 & width=4&height=2&idx=2](http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=flowers&startid=5365& width=4&height=2&idx=2) vom 2.2.2006.

http://special.lib.gla.ac.uk /images/exhibitions/month /L113/113_52.jpg vom 19.5.2009.

<http://pagesperso-orange.fr/bernard.langellier/renonculacees/ancolie.jpg> vom 19.5.2009.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Gc27_iris_germanica.jpg vom 19.5.2009.

<http://www.touregypt.net/featurestories/tuthmosis3.htm> vom 3.2. 2006.

<http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/kultur/museen/speyer/krone1.htm> vom 29.1.2006.

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/index.html> vom 5.2.2006.

<http://www.museothyssen.org/ingles/museovirtual/framesuperior/asp/frme2.asp?destino=catalogo> vom 5.2.2006.

<http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/textsearch?text=roman+de+la+rose&startid=1685&width=4&height=2&idx=2> vom 6.2.2006.

http://www.amo-bulbi.it/tav_LII_15_Paeonia_off.htm vom 20.5.2009.

http://www.paeo.de/h1/duerer/duela_up.jpg vom 6.2.2006.

www.inmind.net/people/hughest/roses/redoute.htm vom 18.2.2006.

<http://rosenleben.gul.info/rosengeschichte.htm> vom 21.6.2004.

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?IXDB=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search> vom 3.4.2006.

<http://www.arthistory.upenn.edu/smr04/101910/Slide3.12.jpg> vom 21.2.2006.

http://www.antikemuenzen.de/catalog/product_info.php?manufacturersid=10&productsid=203 v. 18.2.2006.

<http://www.botanical.com/botanical/mgmh/o/oleand04.html> vom 21.2.2006.

<http://www.france-pittoresque.com/lieux/21b.htm> vom 11.10.2006.

<http://www.bl.uk/> vom 11.10.2006.

<http://kunst.gymzbad.de/architektur/arch-gotik/gotik/rosetten/rosetten.htm> vom 11.10.2006.

<http://kunst.gymzbad.de/architektur/arch-gotik/gotik/rosetten/diverse.htm> vom 1.9.2006.

http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Landesmuseum/kdm/mittelalter/2006_2006_06/index2.html vom 1.9.2006.

<http://www.ymago.net/eckhart/HeinrichSeuseBNUS.jpg> vom 1.9.2006.

http://www.musee-moyenage.fr/homes/home_id20392_u112.htm vom 8.9.2006.

<http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/home> vom 1.9.2006.

www.pixelcreation.fr/diaporama/diapo.asp?Code... vom 8.9.2006.

http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Illustration_Vitis_vinifera0.jpg#filehistory vom 24.2.2006.

<http://www.musicque-de-joye.com/cd-vinum.jpg> vom 30.12.2006.

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?IXDB=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search> vom 30.12.2006.

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?IXDB=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search> vom 30.12.2006.

http://www.kv5.de/html_german/data_kv57_german.html vom 28.2.2006.

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:NAMA_Bacchantes.jpg vom 13.10.2006.

http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep=13&viewmode=0&item=55.11.5 vom 13.10.2006.

<http://12koerbe.de/mosaiken/mos-16.htm> vom 30.12.2006.

www.hp.uab.edu/image_archive/ulg/ulgd.html vom 30.12.2006.

http://perso.orange.fr/maurice.lamouroux/3JC/Mat2626_Eucharistia_supper/source/8.htm vom 18.10.2006.

<http://www.thebritishmuseum.ac.uk/compass/ixbin/hixclient.exe?IXDB=compass&search-form=graphical/main.html&submit-button=search> vom 6.1.2007.

www.aeiou.at/aeiou.history.docs/006245.htm vom 18.10.2006.

<http://www.google.at/search?hl=de&q=genista+wikipedia&btnG=Suche&meta=> vom 22.5.2009.

<http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/dasbibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/e/referenz/16807///cache/d25fc7f60f/> vom 7.5.2009.

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/g/greenstone_seal_of_adda.aspx vom 9.5.2009.

<http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=002704&imagex=1&searchnum=0016> vom 3.5.2009.

<http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=009027&imagex=1&searchnum=0017> vom 11.5.2009.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Bronzetaufe_\(Hildesheimer_Dom\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Bronzetaufe_(Hildesheimer_Dom)) vom 28.4.2009.

<http://mosaicartsource.wordpress.com/category/mosaic/mosaic-resources/mosaic-travel/gallapladia/> vom 11.5.2009.

<http://z.about.com/d/historymedren/1/0/f/H/2/gardenofeden.jpg> vom 12.5.2009.

http://de.wikipedia.org/wiki/Genter_Altar vom 12.5.2009.

<http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=016158&imagex=11&searchnum=11> vom 13.5.2009.

<http://www.uni-muenster.de/Archaeologie/forschung/cimitile.html> vom 5.5.2009.

http://www.sitiunesco.it/pix/iat/aquileia_30a.jpg vom 5.5.2009.

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gurk_Bischofskapelle_S%C3%BCndenfall.jpg&filetimestamp=20060701132725 vom 14.5.2009.

<http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=003954&imagex=1&searchnum=2> vom 15.5.2009.

www.reed.lib.oh.us/mosaics/prayer-2.jpg vom 11.1.2008.

<http://cms.bistumspeyer.de/www1/index.php?myELEMENT=136765&mySID=b4701d8f7b9a9386d841368e5339a962> vom 11.1.2008.

<http://www.wga.hu/index1.html> vom 11.1.2008.

www.bluffton.edu/.../ghibertinorth.html vom 11.1.2008.

www.reproarte.com/.../8214.html vom 11.1.2008.

<http://www.imagesonline.bl.uk/results.asp?image=020383&imagex=1&searchnum=26> vom 11.1.2008.

<http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Wien.Stephansdom73.jpg/100px-Wien.Stephansdom73.jpg> vom 28.1.2009.

https://www.metmuseum.org/toah/ho/06/eust/ho_1993.19.htm vom 4.11.2008.

http://www.mfa.gov.il/MFADE/MFAArchive/2000_2009/2000/3/Jerusalem%20%20Die%20Grabeskirche vom 12.12.2008.

http://www.artbible.net/3JC/Mat2801_Women_Resurrection/pages/11%20MONTECASSINO%20NOLI%20ME%20TANGERE.htm vom 20.1.2008.

<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/cottmanucoll/h/011cotnerc00004u0002400.html> vom 9.2.2009.

http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/altdeu_rundg.php?id=3 vom 6.2.2009.

<http://www.wga.hu/index1.html> vom 9.2.2009.

http://www.nga.gov/cgi-bin/tinfo_f?object=364 vom 3.3.2009.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unicorn_annunciation.jpg vom 2.4.2009.

3. Abbildungsverzeichnis

Bilder zum Kapitel „Pflanzensymbolik“:

1. Vittore Carpaccio – Bildnis eines jungen Ritters, Sammlg. Thyssen-Bornemisza, Lugano.
2. Oberrheinischer Meister – Paradiesgärtlein, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
3. Gerard Horenbout – Stundenbuch der Jungfrau, British Library, London.
4. Leonhart Fuchs – Akanthus (*Acanthus spinosus*), University Library, Glasgow.
5. Akanthusmotiv am Säulenkapitell und Bogen, San Vitale, Ravenna.
6. Kuppelmosaik im Baptisterium der Orthodoxen, Ravenna.
7. Kreuzgang von Saint-Trophime, Arles.
8. Akanthus als Lebensbaum, Apsismosaik, San Clemente, Rom.
9. Akanthus als Lebensbaum, Apsismosaik, Detail, San Clemente, Rom.
10. Lorenzo Maitani – Basrelief Genesis, 1. Pfeiler, Westfassade, Dom von Orvieto.
11. Lorenzo Maitani – Basrelief Prophezeiungen Jesu, 2. Pfeiler, Dom von Orvieto.
12. Lorenzo Maitani – Basrelief Neues Testament, 3. Pfeiler, Dom von Orvieto.
13. Lorenzo Maitani – Basrelief Neues Testament, Detail, 3. Pfeiler, Dom von Orvieto.
14. Albrecht Dürer – Akelei (*Aquilegia vulgaris*), Albertina, Wien.
15. Hugo van der Goes – Portinari-Altar, Uffizien, Florenz.
16. Hugo van der Goes – Portinari-Altar, Detail, Uffizien, Florenz.
17. Hugo van der Goes – Diptychon von Sündenfall/Erlösung, Kunsthistor. Museum, Wien.
18. Jan van Eyck – Genter Altar, St. Bavo, Gent.
19. Jan van Eyck – Genter Altar, Detail Fußboden, St. Bavo, Gent.
20. Jan van Eyck – Genter Altar, Detail Rosen-Lilienkrone, St. Bavo, Gent.
21. Jan van Eyck – Genter Altar, Detail Anbetung des Lammes, St. Bavo, Gent.
22. Leonardo da Vinci – Bacchus, Musée du Louvre, Paris.
23. Conrad Gesner – Walderdbeere (*Fragaria vesca*), in *Conradi Gesneri Histor. Plantarum*.
24. Stefan Lochner – Madonna im Rosenhag, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
25. Albrecht Dürer – Maria mit den vielen Tieren, Albertina, Wien.
26. Handschrift der Königin – Christine de Pizan, British Library, London.
27. Honoré Bouvet – Der Baum der Schlachten, Musée Condé, Chantilly.
28. Das Einhorn in Gefangenschaft, Tapisserie, The Cloisters im MMA, New York.
29. Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste, Mitteltafel, Prado-Museum, Madrid.
30. Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste, Erdbeerbeißergruppe, Prado, Madrid.
31. Hieronymus Bosch – Der Garten der Lüste, Erdbeerkäfermann, Prado, Madrid.
32. Hans-Simon Holtzbecker – Iris (*Iris germanica*), im Gottorfer Codex.

33. Reliefs des „Botanischen Gartens“ von Thutmosis III., Tempelanlage, Karnak.
34. Relief des „Botanischen Gartens“ von Thutmosis III., Tempelanlage, Karnak.
35. Grabkrone von Kaiser Heinrich IV., Historisches Museum der Pfalz, Speyer.
36. Grabkrone der Kaiserin Gisela, Historisches Museum der Pfalz, Speyer.
37. Kinderkrone Ottos III., später Marienkrone, Münsterschatz, Essen.
38. König Philipp IV., Sarkophag, Abtei Saint-Denis.
39. El Greco – Ludwig der Heilige, Musée du Louvre, Paris.
40. Verkündigung, Elfenbein-Relief, Staatliche Museen, Berlin.
41. Rogier van der Weyden – Madonna mit Heiligen, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
42. Hans Memling – Thronende Jungfrau mit Kind und Engel, Staatliche Museen, Berlin.
43. Hans Memling – Thronende Jungfrau mit Kind, Staatliche Museen, Berlin.
44. Hans Memling – Blumenstillleben, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.
45. Anonymer Meister – Heimsuchung, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
46. Werkstatt Albrecht Dürers – Madonna mit der Schwertlilie, National Gallery, London.
47. Gerard David – Taufe Christi, Musée du Commune, Brügge.
48. Meister der Andachtsbücher – Illustration des Roman de la Rose, Brit. Library, London.
49. Madonnenlilie (*Lilium candidum*), Bibliothèque de l'École des Beaux Arts, Paris.
50. Lilienfresko, Villa Amnisos, Kreta.
51. Lilienfresko von Thera, Nationalmuseum, Athen.
52. Krater mit Lilien, Archäologisches Museum, Heraklion.
53. Löwen im Garten, Relief aus Ninive, British Museum, London.
54. Jean Fouquet – Der Gerichtshof von Vendome, Bayerische Staatsbibliothek, München.
55. Lambert von Saint-Omer – Lilie, Liber Floridus, Bibliothèque de l'Université, Gent.
56. Petrus Christus – Der Schmerzensmann, Birmingham Mus. a. Art Gallery, Birmingham.
57. Hans Memling – Jüngstes Gericht, Detail, Nationalmuseum, Danzig.
58. Apsismosaik, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna.
59. Apsismosaik, Detail, Sant'Appolinare in Classe, Ravenna.
60. Glasfenster, Kathedrale, Chartres.
61. Pietro Cavallini – Verkündigung, Mosaik, Santa Maria in Trastevere, Rom.
62. Duccio di Buonsegna – Verkündigung, National Gallery, London.
63. Simone Martini – Verkündigung, Uffizien, Florenz.
64. Melchior Broederlam – Verkündigung, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
65. Melchior Broederlam – Verkündigung, Detail, Musée des Beaux-Arts, Dijon.
66. Martin Schongauer – Verkündigung, Musée d'Unterlinden, Colmar.

67. Fra Filippo Lippi – Verkündigung, National Gallery, London.
68. Sandro Botticelli – Verkündigung, Uffizien, Florenz.
69. Andrea della Robbia – Verkündigung, Chiesa Maggiore, La Verna.
70. Leonardo da Vinci – Verkündigung, Uffizien, Florenz.
71. Ambrogio Lorenzetti – Verkündigung, Pinacoteca Nazionale, Siena.
72. Donauschule – Flügelaltar, Detail, Santa Maria Maggiore, Pontebba.
73. Raffaello Santi – Krönung der Maria, Vatikanische Museen, Rom.
74. Jacopo Ligozzi – Pfingstrose (*Paeonia officinalis*).
75. Martin Schongauer – Maria mit Pfingstrose, St-Martin, Colmar.
76. Martin Schongauer – Pfingstrosenstudie, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
77. Jan van Eyck – Madonna des Kanzlers Rolin, Musée du Louvre, Paris.
78. Jan van Eyck – Madonna des Kanzlers Rolin, Detail, Musée du Louvre, Paris.
79. Albrecht Dürer – Pfingstrosenstudie, verschollen.
80. Pierre-Joseph Redouté – Rosa canina.
81. Pierre-Joseph Redouté – Rosa gallica officinalis.
82. Fossiler Abdruck eines Rosenblattes.
83. Unbekannter Meister – Wilton-Diptychon, Detail, National Gallery, London.
84. Fra Angelico – Jüngstes Gericht, Museo di San Marco, Florenz.
85. Fra Angelico – Jüngstes Gericht, Detail, Museo di San Marco, Florenz.
86. Albrecht Dürer – Das Rosenkranzfest, Národní Galerie, Prag.
87. Fresko mit dem blauen Vogel – Archäologisches Museum, Heraklion.
88. Antike Münze aus Rhodos mit Rosenknospe.
89. John Gerard – Oleander, The General History of Plants.
90. Jaume Saint Hilaire – Rose de Provins, Bibl. Société nat. d'horticulture de Franc, Paris.
91. Grandsire – Chateau de Provins.
92. Meister der Gebetsbücher – Roman de la rose, British Library, London.
93. Pierre-Joseph Redouté – Rosa damascena versicolor.
94. Pierre-Joseph Redouté – Rosa centifolia.
95. Pierre-Joseph Redouté – Rosa alba.
96. Rosenstrauch, Fresko aus Pompeji, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel.
97. Unbekannter Künstler – Königin der Alchimie – Rosa alba, British Library, London.
98. Quentin Massys – Bildnis eines Anwalts, National Gallery of Scotland, Edinburgh.
99. Fensterrose, Santa Maria Assunta, Troia, Apulien.
100. Fensterrose, Basilika San Francesco, Assisi.

101. Westfassade, Notre Dame, Reims.
102. Nördliche Fensterrose, Notre Dame, Reims.
103. Fensterrose, nördliches Querschiff, Saint-Etienne, Sens.
104. Giovanni di Paolo – Die Dreieinigkeit in der weißen Rose, British Library, London.
105. Stephan Lochner – Madonna im Rosenhag, Wallraf-Richartz Museum, Köln.
106. Martin Schongauer – Madonna im Rosenhag, Saint-Martin, Colmar.
107. Martin Schongauer – Madonna im Rosenhag, Detail, Saint-Martin, Colmar.
108. Giotto – Maesta, Uffizien, Florenz.
109. Giotto – Maesta, Detail, Uffizien, Florenz.
110. Duccio – Maesta, Uffizien, Florenz.
111. Cimabue – Maesta, Uffizien, Florenz.
112. Bernardo Daddi – Maesta, Uffizien, Florenz.
113. Taddeo Gaddi – Maesta, Uffizien, Florenz.
114. Fra Angelico – Perugia Triptychon, Detail, Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia.
115. Stefano da Zevio – Madonna im Rosenhag, Museo di Castelvecchio, Verona.
116. Unbekannter Meister – Wilton Diptychon, rechte Tafel, National Gallery, London.
117. Nicolas Froment – Moses vor brennendem Dornbusch, Saint-Sauveur, Aix-en-Provence.
118. Konrad von Soest – Heilige Dorothea, Westfälisches Landesmuseum, Münster.
119. Heinrich Seuse – Vie du bienheureux Suso, Bibliothèque Nat. Universitaire, Straßburg.
120. Giovanni di Paolo – Hl. Johannes in der Wüste, National Gallery, London.
121. Minucchio von Siena – Goldene Rose, Musée National du Moyen Âge, Paris.
122. Minucchio von Siena – Goldene Rose, Detail, Musée National du Moyen Âge, Paris
123. Unbekannter niederländischer Meister – Henry VII., National Portrait Gallery, London.
124. Richard Sampson – Kanon zu Ehren von Heinrich VIII., British Library, London.
125. Hofarkaden des Palazzo della Cancelleria, Rom.
126. Pisanello – Portrait des Lionelle d'Este, Accademia Carrara, Bergamo.
127. Unbekannter Meister – Chambre du Cerf, Detail, Palais des Papes, Avignon.
128. Unbekannter Meister – Rose im Tacuinum sanitatis, Österr. Nationalbibliothek, Wien.
129. Unbekannter Meister – Rose im Tacuinum sanitatis, Biblioth. nationale de France, Paris.
130. Unbekannter Meister – Frühling im Tacuinum sanitatis, Österr. Nationalbibl., Wien.
131. Sandro Botticelli – La Primavera, Uffizien, Florenz.
132. Sandro Botticelli – La Primavera, Detail, Uffizien, Florenz.
133. Triumph des Neptun und die vier Jahreszeiten, Musée Bardo, Tunis.
134. Triumph des Neptun und die vier Jahreszeiten, Detail, Musée Bardo, Tunis.

135. Sandro Botticelli – Geburt der Venus, Uffizien, Florenz.
136. Sandro Botticelli – Geburt der Venus, Detail, Uffizien, Florenz.
137. Weinrebe (*Vitis vinifera*), in O. W. Thomé – Flora von Deutschl., Österr. u. d. Schweiz.
138. Noah in der Weinlaube, Nartex von San Marco, Venedig.
139. Filippo Calendario – Trunkener Noah, Dogenpalast, Venedig.
140. Siegel von Pu-abi, British Museum, London.
141. Assurbanipal in der Weinlaube, British Museum, London.
142. Relief aus dem Grab von Rehotep, British Museum, London.
143. Weinproduktion, Grab des Nakht, West-Theben.
144. Pharao Haremhab opfert den Göttern Wein, West-Theben.
145. Dionysos mit Thyrsostab auf einem Panther, Mosaik, Museum von Pella.
146. Fest des Dionysos – Bachhantinen, Nationalmuseum, Athen.
147. Sarkophag – Triumph von Dionysos und die vier Jahreszeiten, Metropol. Museum, N. Y.
148. Eva im Paradies, Musée Rolin, Autun.
149. Dionysos, die 4 Jahreszeiten, Sonne (Apollo) und Mond (Diana), Musée El Jem, El Jem.
150. Dionysos und die Entdeckung des Weins, Musée Bardo, Tunis.
151. Christus als Sol Invictus, Katakomben unter dem Petersplatz, Rom.
152. Weinrebe, erste Hälfte des 4. Jh., Santa Costanza, Rom.
153. Weinlese, Santa Costanza, Rom.
154. Letztes Abendmahl, San Apollinare Nuovo, Ravenna.
155. Die Hochzeit zu Cana, Elfenbeintäfelchen, British Museum.
156. Ossuarium, Israel Museum, Jerusalem.
157. Mosaikfußboden aus der Synagoge in Maon, Israel Museum, Jerusalem.
158. Weintraube aus Kanaan, Handschrift, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
159. Apocalypse de Saint-Sever, Bibliothèque nationale de France, Paris.
160. Apokalypse – Ernte, Weinlese und Kelter, Schatzkammer der Kathedrale, Gerona.
161. Koptisches Kapitell aus Saqqara, Museum für koptische Kunst, Kairo.
162. Kantharos mit Tauben und Weinranken, San Vitale, Ravenna.
163. Sarkophag des Theodoros, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna.
164. Thron des Maximians, Erzbischöfliches Museum, Ravenna.
165. Thron des Maximians, Detail, Erzbischöfliches Museum, Ravenna.
166. Kelch aus Antiochia, Metropolitan Museum, New York.
167. Sheffield-Kreuz, British Museum, London.
168. Weinranken-Fensterrahmen, Santa Maria in Valle, Cividale.

169. Vögel und Weintrauben, Fenster, Sant'Abbondio, Como.
170. Kreuzgang von Mont-Saint-Michel.
171. Weinlese, Kreuzgang, Mont-Saint-Michel.
172. Meister der Monatsbilder – Der Monat September, Museo del Duomo, Ferrara.
173. Kirchenportal, Hurum, Valdres, Oppland.
174. Adlerturm – Monatsbild Oktober, Castel del Buonconsiglio, Trient.
175. Calendrier-Martyrologue – Der Monat September, Biblioth. nationale de France, Paris.
176. Brüder Limburg – Les Très Riches Heures, Monat September, Musée Condé, Chantilly.
177. Stuttgarter Psalter – Szene aus dem Weinbau, Württembergische Landesbibl., Stuttgart.
178. Emilia im Garten, Illustration zu La Tesèida, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
179. Simona und Pasquino, Illustr. zu Boccaccios Decamerone, Biblioth. de l'Arsenal, Paris.
180. Jacobello Averegno – Die Ernte der Welt, Gallerie dell'Accademia, Venedig.
181. Giovanni Bellini – Der hl. Franziskus in der Wüste, The Frick Collection, New York.
182. Cosmè Tura – Madonna des Tierkreises, National Gallery, London.
183. Schlafzimmer des Papstes, Fresko, Palais des Papes, Avignon.
184. Schlafzimmer des Papstes, Fresko, Detail, Palais des Papes, Avignon.
185. Der Weinhändler und der Kellermeister, Glasfenster, Notre Dame, Chartres.
186. Officium Beatae Virginis – Monatsbild Jänner/Weinprobe, Biblioteca Civica, Forlì.
187. Mathias Lobel – Orange (*Citrus x aurantium L.*), Österr.Nationalbibliothek, Wien.
188. Paolo Uccello – Die Schlacht von San Romano, National Gallery, London.
189. Sandro Botticelli – Primavera, Detail, Uffizien, Florenz.
190. Benozzo Bozzoli – Zug der Hl. Drei Könige, Kapelle Palazzo Medici-Riccardi, Florenz.
191. Jan van Eyck – Giovanni Arnolfini und seine Frau, National Gallery, London.
192. Jan van Eyck – Giovanni Arnolfini und seine Frau, Detail, National Gallery, London.
193. Ginster (*Genista tinctoria*), in C. A. M. Lindman – Bilder ur Nordens Flora.
194. Unbekannter Meister – Wilton-Diptychon, Detail, National Gallery, London.
195. Nelke (*Dianthus*), Lindley Library der Royal Horticultural Society, London.
196. Stundenbuch der Maria von Burgund, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.
197. Hans Memling – Junge Frau mit Nelke, Metropolitan Museum of Art, New York.
198. Pisanello – Bildnis der Ginevra d'Este, Musée du Louvre, Paris.
199. Carlo Crivelli – Die Madonna mit der Schwalbe, National Gallery, London.
200. Carlo Crivelli – Die Madonna mit der Schwalbe, Detail, National Gallery, London.
201. Werkstatt von Loyset Liédet – Maugis und Oriunde, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
202. Vittorio Carpaccio – Der Traum der heiligen Ursula, Gallerie dell'Accademia, Venedig.

203. Vittorio Carpaccio – Der Traum der heiligen Ursula, Detail, Gall. dell'Accad., Venedig.

Bilder zum Kapitel „Der Paradiesgarten“:

1. Rollsiegel des Adda, British Museum, London.
2. Weltkarte des Beatus von Liébana, British Library, London.
3. Psalter Weltkarte, British Library, London.
4. Christus und das apokalyptische Lamm, Katakomben S. Pietro e Marcellino, Rom.
5. Adam im Paradies, Museo del Bargello, Florenz.
6. Tauben an der Tränke, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.
7. Hirsche an der Quelle, Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna.
8. Godescalc-Evangelistar, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
9. Evangeliar aus Saint-Médard in Soisson, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
10. Reiner van Huy – Taufbecken, St-Barthélémy, Liège.
11. Ziboriumsbrunnen, Athos-Kloster Chilandar, Griechenland.
12. Kreuzgang mit Brunnen, Santo Domingo de Silos, Spanien.
13. The Canterbury-Large Waterwork, Trinity College, Cambridge.
14. Brunnenhaus, ehemaliges Zisterzienserkloster Valmagne, Dep. Hérault.
15. Garten Eden, Les Très Riches Heures du duc de Berry, Musée de Condé, Chantilly.
16. Breviarium Grimani, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig.
17. Jan van Eyck – Genter Altar, Detail, St. Bavo, Gent.
18. De Sphaera – Jungbrunnen, Biblioteca Estense, Modena.
19. Baum des Lebens, Nordwestpalast Nimrud, British Museum, London.
20. Vertreibung aus dem Paradies, Holkham Bibel, British Library, London.
21. Vertreibung aus dem Paradies, Detail, British Library, London.
22. Codex Aemilianensis - Sündenfall, Real Biblioteca de San Lorenzo, El Escorial.
23. Warburg Hours – Der Sündenfall, Library of Congress, Washington DC.
24. Ottonischer Buchkasten, Katholisches Münsterpfarramt St. Fridolin, Bad Säckingen.
25. Adam und Eva im Paradiesgarten, Santi Martiri, Cimitile.
26. Sündenfall, Katakomben Santi Pietro e Marcellino, Rom.
27. Sündenfall, Detail, Katakomben Santi Pietro e Marcellino, Rom.
28. Werkstatt des Konstantinsbogens - Dogmatischer Sarkophag, Musei Vaticani, Rom.
29. Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus, Grotten der Peterskirche, Rom.
30. Paradiesgarten, Detail Cripta degli Scavi, Dom von Aquileia.
31. Paradiesgarten, Detail, Cripta degli Scavi, Dom von Aquileia.
32. Basilika der Heiligen Cosmas und Damian, Gerasa, Jordanien.

33. Betender im Paradies, Fußmodenmosaik, Detail, Gerasa, Jordanien.
34. Paradiesmosaik, Kapelle des hl. Theodor, Madaba, Jordanien.
35. Orientalischer Paradiesgarten, Musée du Bardo, Tunis.
36. Paradiesgarten, Grab-Mosaik, Musée du Bardo, Tunis.
37. Bernwardstür, Dom, Hildesheim.
38. Bernwardstür – Verurteilung von Adam und Eva, Detail, Dom, Hildesheim.
39. Carmina Burana – Sommerlandschaft, Bayerische Staatsbibliothek, München.
40. Bronzetür – Vertreibung aus dem Paradies, Detail, San Zeno, Verona.
41. Sündenfall, Kapitell, Monreale, Palermo.
42. Sündenfall, Zwickel, San Paolo fuori le mura, Rom.
43. Sündenfall, Kapitell, San Martin, Fromista.
44. Sündenfall, Pfarrkirche Schöngrabern.
45. Sündenfall, Privathaus der Familie Granolhet, Saint-Antonin.
46. Filippo Calendario – Sündenfall, Dogenpalast, Venedig.
47. Grandval-Bibel, British Library, London.
48. Glasfenster – Paradieserzählung/Gleichnis vom barmherzigen Samariter, Chartres.
49. Sündenfall, Westempore, Dom, Gurk.
50. Giovanni di Paolo – Paradies, British Library, London.
51. Domenico di Michelino – Dante Alighieri, Santa Maria del Fiore, Florenz.
52. Fra Angelico – Jüngstes Gericht, Detail, Museo di San Marco, Florenz.
53. Masaccio – Vertreibung aus dem Paradies, Brancaccikapelle, Florenz.
54. Meister des Winkler-Epitaphs – Grabtafel, Stadtmuseum, Wiener Neustadt.
55. Meister des Winkler-Epitaphs – Grabtafel, Detail, Stadtmuseum, Wiener Neustadt.
56. Hieronymus Bosch – Jüngstes Gericht, linker Flügel, Akademie d. bild. Künste, Wien.
57. Hieronymus Bosch – Jüngstes Gericht, Detail, Akademie der bildenden Künste, Wien.

Bilder zum Kapitel „Die Gärten Jesu“:

1. Lipsanothek von Brescia, Museo Civico Cristiano. Brescia
2. Betende bzw. schlafende Jünger im Garten Getsemani, San Apollinare Nuovo, Ravenna.
3. Stuttgarter Psalter – Christus am Ölberg, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.
4. Jesus im Garten Getsemani, San Marco, Venedig.
5. Duccio – Gebet im Garten Getsemani, Museo dell’Opera Metropolitana, Siena.
6. Lorenzo Ghiberti – Garten Getsemani, Baptisterium, Florenz.
7. Giovanni di Paolo – Garten Getsemani, Pinakothek der Vatikanischen Museen, Rom.

8. Stundenbuch der Amadée de Saluces – Garten Getsemani. British Library.
9. Stundenbuch des Engelbert von Nassau – Garten Getsemani. Bodleian Library, Oxford.
10. Andrea Mantegna – Garten Getsemani, National Gallery, London.
11. Giovanni Bellini – Garten Getsemani, National Gallery, London.
12. Ölberg, Michaelerkirche, Wien.
13. Lacknerscher Ölberg, Stephansdom, Wien.
14. Riedersche Tafel – Frauen am Grabe, Bayerisches Nationalmuseum, München.
15. Frauen am Grabe, San Apollinare nuovo, Ravenna.
16. Sakramentar des Drogo, Bibliothèque National, Paris.
17. Frauen am Grabe, Metropolitan Museum of Art, New York.
18. Perikopenbuch Heinrichs II., Bayerische Staatsbibliothek, München.
19. Juliermonument, *Glanum*, St-Rémy-de-Provence.
20. Evangeliar aus St. Aegidien, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.
21. Bernwardstür – *Noli me tangere*, Detail, Dom, Hildesheim.
22. *Noli me tangere*, Metropolitan Museum of Art, New York.
23. Exultetrolle – *Noli me tangere*, British Library, London.
24. Shaftesbury Psalter – Frauen am Grab, British Library. London.
25. Winchester Psalter – *Noli me tangere*, British Library, London.
26. Giotto – *Noli me tangere*, Scrovegni-Kapelle, Padua.
27. Die drei Marien am Grabe – *Noli me tangere*, Chorherrenstift, Klosterneuburg.
28. Meister des Göttinger Barfüßeraltars – *Noli me tangere*, Staatsgalerie, Stuttgart.
29. Fra Angelico – *Noli me tangere*, San Marco, Florenz.
30. Martin Schongauer – *Noli me tangere*, Unterlinden-Museum, Colmar.
31. Umkreis von Martin Schongauer – *Noli me tangere*. Unterlinden-Museum. Colmar.
32. Albrecht Dürer – Christus erscheint Maria Magdalena, British Museum. London.

Bilder zum Kapitel „Der Hortus conclusus“:

1. Lorenzo Veneziano – Madonna mit Kind, Musée du Louvre, Paris.
2. Sandro Botticelli – Madonna mit Kind und Johannes d. T., Musée du Louvre, Paris.
3. Oberrheinischer Meister – Paradiesgärtlein, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.
4. Oberrheinischer Meister – Madonna in den Erdbeeren, Kunstmuseum, Solothurn.
5. Umkreis Martin Schongauer – Madonna im Blumenhag, Pinacoteca Nazionale, Bologna.
6. Gerard David – Madonna und Heilige, National Gallery, London.
7. Gerard David – Madonna und Heilige, Detail, National Gallery, London.

8. Stefan Lochner – Madonna im Rosenhag, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
9. Martin Schongauer – Madonna im Rosenhag, Dominikanerkirche, Colmar.
10. Martin Schongauer – Madonna im Rosenhag, Detail, Dominikanerkirche, Colmar.
11. Jan van Eyck – Madonna des Kanzlers Rolin, Musée du Louvre, Paris.
12. Meister der hl. Gundula – Madonna, Maria Magdalena und Stifterin, MARAM, Liege.
13. Meister der Legende der hl. Katharina – Jungfrau und Heilige, Capilla Real, Granada.
14. Unbekannter Meister – Jungfrau mit Heiligen und Engeln.
15. Fra Filippo Lippi – Verkündigung, National Gallery, London.
16. Alesso Baldovinetti – Verkündigung, Uffizien, Florenz.
17. Fra Angelico – Verkündigung, Museo Diocesano, Cortona.
18. Fra Angelico – Verkündigung, Museo del Prado, Madrid.
19. Fra Angelico – Verkündigung, Kloster San Marco, Florenz.
20. Giovanni di Paolo – Verkündigung, National Gallery of Art, Washington.
21. Werkstatt von Rogier van der Weyden – Verkündigung, MMA, New York.
22. Werkstatt von Rogier van der Weyden – Verkündigung, Detail, MMA, New York.
23. Jan van Eyck oder Petrus Christus – Verkündigung, MMA, New York.
24. Vita des hl. Benedikt – Einhorn reinigt das Wasser, Pierpont Morgan Library, New York.
25. Holkham Bible Picture Book – Die Erschaffung der Tiere, British Library, London.
26. Stefan Lochner – Madonna im Rosenhag, Detail, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.
27. Bestiarium Ashmole – Das Einhorn wird gefangen, Bodleian Library, Oxford.
28. Anonyme Meisterin – Einhornjagd und *Hortus conclusus*, Ev. Damenstift, Ebstorf.
29. Niederländisches Stundenbuch – Jagd auf das Einhorn, Morgan Library, New York.
30. Unbekannter Meister – Mystische Jagd, Landesmuseum, Klagenfurt.
31. Unbekannter Meister – Mystische Jagd, Deutschordenskirche, Friesach.
32. Unbekannter Meister – Mystische Jagd, Pfarrkirche, Maria Gail.
33. Dame mit Einhorn – „Sehen“, Musée national du Moyen Âge, Paris.