

ZUR SYMBOLIK DER MAJOLIKA-VASEN AUF MITTELALTER- LICHEN VERKÜNDIGUNGSTAFELN

Gregor Martin Lechner OSB

Auf Darstellungen der Engelverkündigung an Maria begegnen wir in der spätgotischen Tafelmalerei besonders häufig unter sonstigen Realien eines bescheidenen Haushalts dem „Stilleben“-Motiv einer mit verschiedensten Blumen angefüllten Majolikavase. Dieses Gesteck ist meist nicht nur allein seiner Blütenpracht wegen auffallend, sondern vor allem wegen seiner überwiegend dominierenden Lokalisierung innerhalb des Bildgefüges. Bevorzugt dafür wird der Bildvordergrund, um kompositionell nach Art eines Repoussoirs zu fungieren, oder die Vase wird zentral in der Bildmitte auf einen Tisch plaziert wie bei der Verkündigung des Meisters von Flémalle in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique zu Brüssel oder am sogenannten Mérode-Altar im Metropolitan Museum of Art zu New York. Die Blumen sind dabei derart getreu wiedergegeben, daß sich eine botanische Identifizierung ohne Umstände vollziehen läßt¹⁾. Dieselbe Präzision in der Wiedergabe läßt sich ferner bei den Majoliken feststellen, wie erhaltene Originalfayencen in verschiedensten Sammlungen²⁾ zu bestätigen vermögen. Der Hinweis dazu auf reale Vorbilder in der Tafelmalerei läßt sich schon bei Walter Stengel³⁾ in dessen „Studien zur Geschichte der deutschen Renaissance-Fayencen“ 1911 finden, Bode, Groschopf und Walcher⁴⁾ folgen ihm. Doch erstmalig überzeugende Behandlung der Provenienz solcher Fayencen und ihrer gemalten Repliken auf den Tafelbildern gelingt Konrad Strauss⁵⁾, welcher Vorbild und Abbild sogar oftmals gegenüber stellt und Italien, Schweiz, die Niederlande und Deutschland als Herstellungszentren bestimmen kann. Der symbolische oder allegorische Gehalt dieser Vasen im Verkündigungskontext blieb bislang jedoch ungenannt⁶⁾.

Die Darstellungen der Verkündigung an Maria bevorzugen als Vasentyp meist den Henkelkrug mit bauchiger Form oder eine mehr oder weniger prunkvoll gehaltene Vase. Darinnen finden sich beliebte Blumengestecke aus Maiglöckchen, Lilien, Akeleien und Rosen, gelegentlich kann das Stiefmütterchen dazutreten. Dabei sind diese weißblau oder mit Spuren von Gelb gemalten Krüge auf den Tafelbildern vor 1450 durchwegs italienische und spanische Importware, denn deutsche, Schweizer, Tiroler und niederländische Ware dieser Art hat sich im Original erst ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts erhalten. Diese häufig bauchigen und birnenförmigen Henkelkrüge besitzen einen kleeblattartig ausgeformten Ausgußmund. Unter ihm ist auf der Vorderseite als Dekorationselement gerne in gotischer Minuskelschrift das IHS-Monogramm für Christus aufgemalt, umgeben von einem züngelnden Strahlennimbus, vergleichbar dem Sankt Bernhardin-Attribut aus Siena. Solche Krüge sind in der Herstellung für Florenz und Faenza bezeugt⁷⁾. Strauss⁸⁾ belegt die Werkstatt von Faenza

mit einem seltenen originalen Beispiel des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts im Kunstgewerbemuseum in Köln (Inv.Nr. E 2636), für den Beginn des 16. Jahrhunderts mit einem im Victoria and Albert Museum zu London und für dieselbe Zeit mit einem Beispiel aus der Sammlung Thyssen zu Lugano. Wenn dieselbe Sammlung in Lugano ein Tafelbild von Hans Memling, um 1490, mit einem solchen Kannenstillleben verwahrt, so muß diese Kanne als italienische Importware angesehen werden ⁹⁾. Denselben Krug wiederholt Memling noch einmal im Profil auf dem Tafelbild mit „Maria und Kind“ im Staatlichen Museum Berlin-Dahlem ¹⁰⁾. Weitere Beispiele finden sich bei Bartholomäus Zeitblom auf der Verkündigung am linken Flügel der Innenseite des Eschacher Altars, 1496, in der Staatsgalerie Stuttgart ¹¹⁾ (Inv.Nr. 53) und bei seinem schwäbischen Landsmann Friedrich Herlin ¹²⁾ auf der Verkündigung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. Doch auch für die spätgotische Schule von Amiens läßt sich diese Vasenart belegen, wie die Sammlung Kister bezeugen kann, eine Tafel mit einem Krug, den Strauss ¹³⁾ als italienische Majolika aus der Toskana in die Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren weiß. Weitere italienische Importware dieser Art sind die Henkelkannen auf dem Tafelbild des Bayerischen Nationalmuseums München (Inv.Nr. 2851) aus dem Benediktinerkloster Ottobeuren, um 1460, diesmal aber als Attribut für die hl. Elisabeth von Thüringen ¹⁴⁾, ebenso bei Marx Reichlich auf dessen Apostelaussendung im Grazer Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie (Inv.Nr. 383), der die Kanne für die Anbringung einer Signatur MAX.RE. verwendete. Für die Kölner Tafelmalerei läßt sich bei Stephan Lochner, um 1450/60, dieses Motiv auf der „Verkündigung“ des sogenannten Meisters des Erasmus-Martyriums im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (Inv.Nr. GM 18, WAF 514) belegen, der jedoch die Kannenform bereits ins deutsche Formgefühl hin abwandelt mit gewelltem Fuß und zierlicher Ranken- und Sternblümchenbemalung. Ebenfalls mit einem hohen Fuß ausgestattet ist der bauchige Krug im selben Museum, diesmal auf der Tafel eines unbekanntenen Augsburger Meisters, um 1470 (Inv.Nr. 228), mit zusätzlichem feinem Rankenwerkdekor. Die seltenere Variante mit zwei Henkeln ¹⁵⁾ und zwei Medaillons, nämlich IHS und MIA, tradiert unter anderem die Verkündigung des Henri Met de Bles im Fitzwilliam Museum zu Cambridge und nur mit IHS-Medaillon bei Barthel Bruyn d. Ä. im Rheinischen Landesmuseum zu Bonn, nach 1500. Doch auch das Wort „Maria“ allein läßt sich als Schriftzug auf dem Vasenbauch belegen, wie z. B. auf dem Tafelbild der Verkündigung des Meisters der Heiligen Sippe in Köln um 1500 und im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg (Inv.Nr. 29). Strauss ¹⁶⁾ mutmaßt hier jedoch eine süddeutsche Fayence, wie auch am Nürnberger Augustineraltar von 1487 beim Thema Lukas als Madonnenmaler, Germanisches Nationalmuseum (Inv.Nr. GM 144), in der Verkündigung aus Stetten, 1486, vom Meister des Schnaiter Altars im Alten Schloß zu Stuttgart (Inv.Nr. 11712a) oder bei einem Inntaler Meister, um

1505, im Landesmuseum Ferdinandeum zu Innsbruck. Eine weitere Abwandlung bringt der hebräische Schriftzug für Jahwe an Stelle des gleichwertigen IHS-Monogramms, wie z. B. die Verkündigungsvase auf dem Tafelbild des Meisters der Lyversberger Passion, 1464, im Germanischen Nationalmuseum (Inv.Nr. 22).

Vielfältige Belege für unser Motiv liefert die niederländische Tafel- und Buchmalerei. Allein der Vasenreichtum in den Miniaturen des Simon Bening im Breviarium Grimani in der Markusbibliothek zu Venedig¹⁷⁾, um 1510 am Ende der Tradition der Stundenbücher, tradiert die verschiedensten Vasentypen, solche, die noch stark italienische Majoliken kopieren mit eiförmigem oder kugeligem Körper und stark eingedrückter Schnauze. Solche Vasentypen mit Oesenhenkeln bildet Ambrosius Bentson auf seiner „Madonna mit Kind“ in der Galerie Dobiaschofsky in Bern, 1. Drittel 16. Jahrhundert, ab oder Sanders Bening auf der Miniatur der Anbetung der Könige, um 1470, im Stundenbuch des Engelbert von Nassau in der Universitätsbibliothek zu Oxford, und das Stundenbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, um 1520, in der Sammlung Dr. Peter Ludwig in Aachen. Weitere Beispiele finden sich bei Gerhard Davids „Madonna mit Kind“ in der ehemaligen Sammlung von Pannwitz, Bennebroek, und bei Jan Provost, um 1520–1525 im Mauritshuis Den Haag, oder beim Meister des Baroncelli-Porträts in Antwerpen (Inv.Nr. 5071), um 1489, auf dessen Verkündigungstafel.

Diesen gemalten Dokumenten mittelalterlicher Realien lassen sich endlich seltene Originalgefäße¹⁸⁾ niederländischer Werkstätten gegenüberstellen, die sich als Importware z. B. im ehemaligen Dom-Museum zu Riga, im Stadtmuseum von London und im Nationalmuseum von Kopenhagen (Inv.Nr. D.9066 und D.3436) befinden. Sämtliche kleine Vasen tragen das Christus-Monogramm und gehören in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Als frühest datiertes Original-Fayencegefäß einer heimischen Werkstatt gilt bis heute ein Exemplar des Jahres 1525 im Museum von Budapest, gefolgt von Fayencetellern Südtiroler Provenienz von 1530¹⁹⁾. Das Jahr 1430 für die heimische Anfertigung zinnglasierter Ware von blau-weiß gemalten Fayencegefäßen, wie am Beispiel des Wurzacher Altares Multschers in Berlin-Dahlem, ist für Deutschland zu früh. Eine Datierung für zinnglasierte und bemalte Fayence ist ehestens kurz vor 1500 für unseren Raum zu postulieren. Somit bleiben nach Strauss immer noch an die 80 Jahre offen für blau-weiß bemalte Fayencegefäße, die sehr realistisch geschildert in der Tafelmalerei bis 1480 wiedergegeben sind und einen von italienischer Importware abweichenden, genuinen Stil des Nordalpenbereiches aufweisen. Überbrückende Lösungsvorschläge für diesen Zeitraum haben nur vorläufigen Charakter, bis eventuell kommende Scherbenfunde in städtischen Siedlungen oder in Töpfereiabfallstätten die Lücke zu schließen vermögen. So versuchten Stengel und Strauss diese Zeitspanne dahingehend

zu lösen, daß ersterer postuliert, es handle sich bei den Gefäßen dieses Zeitabschnitts um aus dem Gedächtnis gemalte Stücke nach gesehenen, und letzterer, daß wir es hier mit nicht zinnglasierter Ware zu tun haben, vielmehr mit weißer Engobe als Malgrund, was sich aber wiederum nur am Originalgefäß bestimmen läßt. Ein dritter Lösungsversuch bestünde darin, solche Ware als in Auftrag gegebene Importware zu deklarieren.

Läßt sich trotz erwiesener Orientierung des heimischen Hafnerhandwerks nach dem Süden im 16. Jahrhundert keine exakte Antwort herbeiführen, so muß auch die Frage nach der genuinen Verwendung solcher erlesener und seltener Gefäße offen bleiben. Damit zusammenhängend ist auch die Frage nach der Sinndeutung des IHS-Monogramms. Italienische Exportware mag das IHS als bernhardinisches Zeichen²⁰⁾ oder Sieneser Wappensignet verwendet haben. Dieser ursprüngliche, mehr heraldische Gedanke in Richtung „Made in Italy“ hat nördlich der Alpen in seinem nunmehrigen Kontext eine sichtliche Aufladung erfahren durch marianische Umdeutung. Dies belegen durchaus auf heimischen Kopien die verschiedenen Abwandlungen und Varianten des IHS-Monogramms.

Späte Nachfahren dieser mittelalterlichen Henkelgefäße sind noch heimische Fayencen der Barockzeit, die auf dem Kannenbauch das Marienbild einer Immaculata zeigen, auf deren Schoß das IHS-Monogramm leuchtet. Solche Krüge verwahrt z. B. das Wiener Volkskundemuseum²¹⁾ oder auch die Eggenburger Sammlung²²⁾. Was war ihre ursprüngliche Verwendung gewesen, waren es Weihwasserkrüge, Wallfahrtsandenken, hatten sie überhaupt eine separate Verwendung?

Die beliebte und bevorzugte Herein- und Übernahme solcher Importgefäße in die gotische Tafelmalerei nördlich der Alpen bringt hier eine attributive wie dekorative Wiederverwendung zu Tage. Dieser „gehobene“ Einsatz derartiger Stücke legt ihre überragende Wertschätzung nahe, wie es einem kostbaren Erinnerungsstück ansteht. Ob sich diese „dekorative“ Verwendung nördlich der Alpen als Blumenvase mit der ursprünglichen in der angestammten italienischen Heimat deckt, ist aus Gründen des Fehlens solcher italienischer Darstellungsparallelen in der Tafelmalerei nicht zu beantworten. Dagegen belegt außerhalb italienischer Tafelmalerei J. Chompret²³⁾ italienische Originalkeramik mit einem Beispiel um 1520 und einem um 1500 in der Collection Murray. Die Majolika-Sammlung von Alfred Pringsheim in München²⁴⁾ verwahrt einen toskanischen Krug von 1530.

Die dominierende Verwendung innerhalb eines marianischen Kontexts in der spätgotischen Tafelmalerei nördlich der Alpen als Blumenvase scheint bei einer durchaus engen Blumenauswahl über einen bloß dekorativen Stellenwert in einen allegorisch-symbolischen hineinzuverweisen. So liefert die Ulrich Mayr von Kempten zugeschriebene Verkündigung an Maria, um 1475, aus Arth im Schweizer Landesmuseum Zürich (Inv.Nr. LM 3405.51), beinahe den gesamten marianischen Blumenreichtum, als da sind

am Boden verstreut die Maiglöckchen und auf die Gefäße verteilt die weißen und roten Nelken, die Schwertlilien und die weißen Lilien. Die hier fehlenden Rosen finden sich dafür als kurzstielige, buschige rote Rosen auf Friedrich Herlins Verkündigungstafel in der Karlsruher Kunsthalle, 1460/61, am Choraltar von 1466 in der St. Jakobskirche zu Rothenburg ob der Tauber²⁵⁾, wie in seinen Kaisheimer Tafeln. Hier sind die Rosen von roter und weißer Farbe. Memlings „Stillebenbild“ in der Sammlung Thyssen-Bornemisza zu Lugano-Castagnola bringt über einem Kranz dreier Akeleien die Irisblüte und den alle überragenden weißen Lilienstengel. Nicht zu übersehen ist hier bei sämtlichen Blüten die wiederkehrende Trias. Eine weitere Marienblume ist die *Viola tricolor*, das Stiefmütterchen, das eine trinitarische Symbolik mitliefert. Diese Blumen erscheinen wieder in der Miniatur der Verkündigung auf fol. 13^v im Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, gemalt von Simon Bening²⁶⁾.

Dieser überdeutliche marianische Hinweis auf unseren Vasen, der, wie auf der Verkündigung des Meisters des Erlenbacher Altares, um 1490, in der Kölner Sammlung Hack, mit „*Ecce Virgo*“ auf einer deutschen Fayence von solch demonstrierender Deutlichkeit sein kann, hatte für damalige Zeit durchaus noch unmittelbare Sprache, wie Mariens Epiteta aufzeigen. Die bevorzugte Verwendung derartiger Vasen im Verkündigungskontext liefert die Interpretationsrichtung vom Grußwort des Erzengels Gabriel her: „*Ave gratia plena dominus tecum (Lukas 1, 28)*“. Nicht selten ist dieser Gruß „*Ave Maria*“ zusätzlich zu dem Spruchbandtext des Verkündigungsendgels auf den Vasen zu lesen, wie z. B. auf der Verkündigung im Stuttgarter Landesmuseum, Altes Schloß (Inv.Nr. 11712a) von 1486, vom Meister des Schnaiter Altares, der Verkündigung vom Marienaltar der Colmarer Franziskanerkirche von Urbain Huter, heute im Unterlinden-Museum, oder auf der oberrheinischen Fayence eines rheinischen Meisters, Ende 15. Jahrhundert, in der Galerie Lempertz zu Köln. Im Museum zu Dijon bringt die süddeutsche Fayence eines Schweizer Malers vom Beginn des 16. Jahrhunderts die Aufschrift „*Maria Gr(atia)*“ und am Vasenfuß „*Ave Gra(tia)*“. Ein unbekannter deutscher Maler noch aus dem 15. Jahrhundert schreibt auf seine Verkündigungsvase im Rijksmuseum zu Amsterdam das Wort „*Mater*“, während die einwilligende Antwort Mariens auf den Engelsgruß „*Ecce Ancilla Domini*“ mit „*Ancilla Dni*“ am Dreikönigsaltar im Kölner Dom von Stephan Lochner, 1430–50, als Vasenbeschriftung erscheint.

Damit ist überdeutlich, daß derartige Gefäße als Sinnbilder für Maria und ihre genuine Stellung in der Heilsgeschichte fungieren, denn Maria selber ist dieses erlesene und kostbare Gefäß, das der Gnaden übervoll ist. In der Lauretanischen Litanei²⁷⁾ wird Maria gepriesen als „geistliches“, „ehrwürdiges“ und „ausgezeichnetes Gefäß der Andacht“. Sie ist das Manna-gefäß, das Christus als das wahre Manna birgt, wie das Rheinische Marienlob²⁸⁾ apostrophiert:

„Dat weizenkoren wiz ind rot,
 dat gerot wart in des kruezes not,
 dat wiz ind rein is van naturen,
 dat druegsdu, rein vuer allen creaturen. (Vers 110)
 Dat korn ensede niemen in dich,
 reine magt ind sueverlich,
 wand't in dich quam van himelrich,
 da he richet ewelich,
 da he spist die engelsche geiste,
 de allersuezste ind de meiste.
 Dit ist dat korn, dat uns noch huede
 spist, die arme godes luede.“

Das Material des Gefäßes, der Ton, läßt ferner auf Gott als den Töpfer schließen, der nach dem Buch der Weisheit 15, 7–11, 13, Jeremias 18, 3–4 und Röm. 9, 21 und Apokalypse 2, 27 die freie Verfügungsgewalt über seine Schöpfung und sich in freiem Schöpfungsakt dieses Gefäß gebildet hat, einmal Hinweis auf die Abhängigkeit seines Geschöpfes, in gleicher Weise aber auch Hinweis auf die Vorauserwählung Mariens als sein auserlesenes Geschöpf²⁹⁾. Als solches findet das Tongefäß noch bei Picinelli³⁰⁾ Verwendung in Buch 15 im Cap. XXV „Vas“, Nr. 259: „Vas, ex luto in illustrissimam speciem formatum, epigraphen tenet: Vas in Honorem Homini praedestinati; cum primis tamen Mariae Virginis haec imago est, quae Adami limo ac carne generata, nullam labis originariae labem contraxit.“ Picinelli nennt dafür als seine Gewährsmänner Epiphanius (Haeres. 78, 11, t. 1 Sp. 1043 A) und Masenius:

„Vidi ego de luteis vas non ignorabile glebis
 Ornamentum abaci saepe fuisse sui.
 Foemina vas luteum est, fuit admirabilis una
 Eruta virgo luto, sed tamen absque luto.“

Maria als das Gefäß ist schon in der Väterzeit geläufiges Epiteton, so predigte der valentinianische Gnostiker Theodotus von Ancyra³¹⁾: „Sei begrüßt, Alabasterkrug des geweihten Balsams; Sei begrüßt, große Wechslerin des Denars der Jungfräulichkeit; Sei begrüßt, einzigartiges, den Bildner umschließendes Bildwerk; Sei begrüßt, kleines Gefäß, welches den umfaßt, den all das All nicht fassen kann.“ Hippolyt Marracci nennt in seiner „Polyanthea Mariana“³²⁾ nicht weniger als 233 Belegstellen für Maria als „Vas“ oder „Vasculum“. Diese Stellen verteilen sich kontinuierlich über alle Perioden hinweg, was Anselm Salzer³³⁾ belegt, der die variabelsten Bedeutungen kompilierte, etwa aus dem Arnsteiner Marienleich³⁴⁾: „des heiligen Geistes vaz, daz er sunderliche erlas uz van allen wifen, die der ie geboren worden.“ Bei Konrad von Würzburg³⁵⁾ heißt es: „vater, kint mit geiste wart beslozzen bi dir reinez mirren vas gar staete“ und Mone³⁶⁾ bringt marianische Epiteta wie: „ab aeterno vas provisum“,

„Maria, quae verbigenae vas est provisae gratiae“, „vas electum creatoris“, „panis vas et olei“, „salve tantae pietatis vas, ut regem maiestatis de supernis traheres.“ Zusammenfassend ist die Belegstelle aus Picinelli ³⁷⁾ mit dem Lemma „Affusa Refundit“ zum Epigramm „Maria Virgo suas gratias, quibus a Deo cumulata est, liberalissime in nos effundit.“ Die beiden Gewährsmänner hierfür sind ihm Anselm von Canterbury mit „Vas vitae et salutis universorum“ und Gregor von Neocaesarea mit „Vas atque receptaculum supercoelestis laetitiae et mysteriorum omnium.“ Pater Jacobus Masenius SJ. liefert dazu einen Vierzeiler:

„Dum pluit affusas gravis auracanalibus imbres,
Urna semel captas plena refundit aquas.
Defluit in plenam coelo nova gratia Matrem,
Hinc sterilis largo fonte rigatur humus.“

Auch die Blumenarten in den irdenen Vasen geben gezielten Aufschluß über den symbolischen Gehalt solcher Verkündigungsvasen. An erster Stelle an Häufigkeit steht die weiße Lilie als Marienblume. Sie bildet auf der Memlingtafel die oberste Blüte. Ganz allgemein trägt die Lilie den „Gedanken der Lichtgeburt des Menschen aus dem Schoß der Erde und der Nacht in sich ³⁸⁾.“ Die Vergleiche beruhen schon bei den Vätern in der Hauptsache auf den Stellen des Hohen Liedes Salomons, wo in 2, 1 der Bräutigam von sich selber als der „Lilie im Talgrund“ spricht. Und Origenes sagt, daß Er als das ewige Wort herniederkam in das Erdental und sich mit dem Gewande der Menschennatur bekleidete. Sein Fleisch war frei von jeglichem Makel, daher liliengleich ³⁹⁾. Im Hohen Lied (2, 2) erscheint auch die „Lilie unter den Disteln“, die häufig Maria zugeordnet wird. Im Hymnos Akathistos ⁴⁰⁾ wird Maria als die „süßduftende Lilie“ begrüßt. Somit ist die Lilie als Symbol für Mariens Jungfräulichkeit auch Symbol für ihren Sohn Jesus, der durch sie ⁴¹⁾ als das Licht Helligkeit in die Welt hereinbringt. Marracci ⁴²⁾ kann sogar 84mal Maria mit dem Liliensymbol belegen, wird aber von der Rosenblüte mit 136 Stellennachweisen noch übertroffen.

Die Rosenblüte kommt im Mittelalter sowohl in der Anwendung auf die Passion Christi als auch auf die Gottesmutter in reicher Entfaltung vor. Ihr Symbolgehalt lebt u. a. aus der Ambivalenz von Christus und Maria. Maria ist das Rosenkleid Christi ⁴³⁾, ihr Duft zog Christus vom Himmel hernieder, so nach Bruder Hansens Marienliedern: „nu sprach ich von der rosen ouch, die lücht man bilch der maghet houch; went ir suesszer ruch der vlouch ho durch der luchten, sam ein ruch vor den vorsten unzercaeren. Ir suesszer ruch so wol ym rouch, daz her demuetluch nederbouch zu ir ⁴⁴⁾.“ Dieselbe Aussage für Maria als Rosenkleid Christi bringt Wackernagel ⁴⁵⁾: „ob allen hymeln ein ros aufgat und gar in vollem bluede stat, den leucht in der drivaldichait, got selbst hat sich mit ir bechleit.“ Das Rosenkleid kann damit stellvertretend sein für Mariens Ährenkleid, wie es der spätmittelalterliche Marientypus der Ährenkleidmaria zu tragen pflegt:

„Wis gegrüezet, rosen anger,
Do du Kristes wurde swanger,
Do want siden zu dem golde
Gotes wisheit, als si wolde.“

So nach einem Gedicht des 13. Jahrhunderts, dem bei Heinrich von Meisens ⁴⁶⁾ Frauenlobs Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder der Vers entspricht: „ich bin ein wuren richer anger, min bloumen die sint alle swanger.“ Maria ist die himmlische Rose, in der die Gottheit geborgen ist, ähnlich dem Korn in der Ähre: „ob allen hymeln ein ros aufgat / und gar in vollem bluede stat / den leucht in der driualtichait / got selbst hat sich mit ir bechleit / Der edelist oebrist chuenich her / mit deiner magtleichen er ⁴⁷⁾.“ Hier liegt auch die Quelle für obiges Wackernagel-Zitat. Die biblische Legitimation erfährt diese frühe Stelle in Ekklesiastikus oder Buch Jesus Sirach 39, 17, wo die Rose Sinnbild für Fruchtbarkeit und Gnadenfülle ist. Rettenbeck ⁴⁸⁾ faßt diese Symbolik in folgende Gleichung: „Maria ist der Rosenanger, der die Rose trägt – Maria ist das Feld, das die Ähre mit dem Korn der Gnade trägt. Maria ist das Rosenkleid Christi, der Dreifaltigkeit, der Gottheit – Maria ist die Ähre, die das Korn der Gnade trägt.“ Damit stehen der Rosenanger und die Rose, genau wie der Acker und die Ähre, als Bilder für die jungfräuliche Mutterschaft Mariens, wobei auch darüber hinaus wieder eine eucharistische Komponente mitzusehen ist.

In der Verkündigungstafel des Rothenburger Altares Herlins ist der Rosenstrauß in weiße und rote Rosen ⁴⁹⁾ aufgeteilt, was wiederum eine Symbolspezifizierung erbringt. So hören wir in einer Predigtfolge des 13. und 14. Jahrhunderts hierüber: „bi der rose, die zweierhande varbe hat, rot und wiz, ist ouch bezeichnet bi dem wizen ir reine magetuom, bi dem roten ir vollencumene minne und die vollencumene ganzicheit ires reinen magetumes.“ Weiß geht synonym mit Mariens Jungfräulichkeit, Rot mit ihrer vollkommenen, reinen Hingabe. Dazu kann vor dem eucharistischen Hintergrund die rote Farbe der Rose als Sinnbild für Christus stehen, für seinen Martertod, seine Liebe und Geduld und mit der weißen Rosenfarbe zusammen ein Sinnbild seiner Jungfräulichkeit ⁵⁰⁾. So wird auch Christus als „rose in bluete immer rot“ ⁵¹⁾ bezeichnet, wobei sein Erlösertod angesprochen ist. Eine ergiebige Stelle hierzu für Maria bringt Hugo von St. Victor ⁵²⁾ im Sermo 47 zur Aufnahme Mariens in den Himmel: „Rosa, quae rubet, exprimit passionem, ergo in eo, quod plantatur, designat compassionem. Compassio in corde, passio in corpore. Compassio latet, passio patet; rosa itaque plantatur, quando compassio cordi infigitur, florem rubentem producit, quando in effectum passionis procedit. Jericho luna interpretatur, et pro defectu carnis aut defectu saeculi praesentis ponitur. Patet itaque, quod dei genetrix quasi plantatio rosae in Jericho extitit, quia in defectu saeculi praesentis virtute compassionis excellenter

et singulariter enituit . . .“. Damit überlagert sich in Herlins Verkündigungstafeln Christologisches und Mariologisches im Rosensymbol aufs engste und nicht immer läßt sich ein klarer Trennungsstrich zwischen beiden Komponenten ziehen. Vor das mariologische Programm wird ein christologisches Vorzeichen gesetzt in Gestalt des IHS-Monogramms auf dem Kannenbauch, was die Legitimation in Richtung christologischer Exegese gibt. Die Verkündigungsvasen ergeben infolge ihres Kontexts eine klare Mutterschafts- und Gravidasymbolik, eindeutig vor allem dann, wenn der Krug als bauchig und irden ausgewiesen ist, wenn er mit dem IHS-Monogramm oder einem ihm gleichwertigen versehen ist, wenn ferner die Schnitt- oder Topfpflanzen in ihrer Kombination oder auch schon für sich allein eine solche Symbolik beinhalten oder folgern lassen. Nicht das einzelne, konstitutive Element allein, sondern der ikonologische Gesamtzusammenhang gibt die Legitimation zu solcher Auflösung und Deutung.

Auf der Memling-Tafel finden sich noch die Irisblume⁵³⁾ und die Akelei. Hierin wird deutlich, daß die Niederländer im 15. Jahrhundert einen feinen Unterschied im Gebrauch von Lilie (= *lilium candidum*) und Iris (= *germanica*) kannten, obwohl die Iris eine Verwandte der *lilium candidum* ist. Zusammen mit der weißen Lilie kennen wir die Iris auch im mittleren Krug der Medici-Madonna des Rogier van der Weyden im Frankfurter Stadel⁵⁴⁾ oder mit der Feuerlilie und Akelei zusammen im Vordergrund der Anbetung Christi durch die Hirten am Portinari-Altar des Hugo van der Goes von 1476/78 in den Uffizien. Die Iris erscheint im Madonnenbild und der Taufe Jesu⁵⁵⁾ immer im Zusammenhang mit Christus, ihm zugeordnet, ihm, der den Bund Gottes mit den Menschen vollzieht, der der Bund selber ist und in seiner Menschwerdung Verbildlichung findet. Im Hintergrund steht zunächst die Wortetymologie Iris⁵⁶⁾ mit dem metonymen Wort für Regenbogen, der nach 1 Mose 9 den Bund Gottes⁵⁷⁾ mit der Menschheit anzeigt und damit zum Signet wird für den Gottmenschen Christus. Weitere wichtige Einzelheiten folgen aus den Visionen der hl. Brigitta von Schweden im Buch III Kap. 30 ihrer *Revelationes*⁵⁸⁾: „Liebet die Mutter der Barmherzigkeit! Sie ist gleich der Blume der Schwertlilie, deren Blatt zwei scharfe Kanten hat und in eine dünne Spitze ausläuft. An Höhe und Breite überragt die Schwertlilie die anderen Blumen. Obwohl in einem Tale wachsend, ragt sie hoch über alle Höhen empor. Sie ist die Blume, die in Nazareth blühend, hoch über den Libanon sich ausbreitet. Ihre Höhe reicht über alles empor; denn die hochgebenedeite Königin des Himmels übertrifft an Würde und Macht jede Kreatur. Wie das Blatt der Schwertlilie hatte auch Maria zwei sehr scharfe Schneiden, d. i. den Schmerz des Herzens über das Leiden ihres Sohnes und die standhafte Abwehr gegen alle List und Gewalt des Teufels. Darum hatte Simeon so wahr geweissagt, daß ein Schwert durch ihre Seele dringen werde. Denn sie hatte in ihrem Herzen ebenso vielmal die scharfe Schneide dieses Schwertes zu empfinden, als sie im Geist die Wunden und Peinen ihres Sohnes im Voraus erblickte

und deren Augenzeuge sie bei der Passion ihres Sohnes auch leiblicher Weise war . . . Wie das Blatt der Schwertlilie, so besaß auch Maria eine sehr feine Spitze, d. i. ihre Demut, durch welche sie dem Engel so sehr gefiel, als sie nur eine Magd sich nannte, obwohl sie zur Herrin der Engel und Menschen erkoren war.“ Damit fungiert die Königslilie⁵⁹⁾, die Iris, als Attribut für den fleischgewordenen Gottessohn, der häufig genug auf Verkündigungsbildern seine Passion antizipierend mit geschultertem Kreuz oder mit den Arma von Gott Vater auf Maria herniederschwebt, um in Maria Wohnung zu nehmen. Allein ihm als dem Gott und nicht dem Geschöpf Maria gebührt Gabriels Kniebeuge.

Wie die Iris Christus zugeordnet ist, so findet sich auch die Akelei⁶⁰⁾ ihm zugeordnet, etwa auf dem Tafelbild eines mitteldeutschen Meisters um 1420 im Nordhäuser Dom⁶¹⁾ mit Maria und Kind mit der Akelei in der Hand und anbetendem Stifter. Nach dem darunter angebrachten Inschriftentext geht man nicht fehl, in den drei Blüten unter anderem die Symbole für Fides, Spes und Caritas zu sehen, zugleich aber ist die Pflanze als Heilspflanze aufgefaßt, und steht als Symbol für Christus als das Heil der Menschheit. Auf einer Einhornverkündigung aus der Hand eines heimischen Meisters im Erfurter Dom⁶²⁾ blüht ebenfalls die Akelei mit „merkwürdig stilisierten, fast metallisch hart geformten Blüten“⁶³⁾ links unter Maria und unter dem in ihrem Schoß sich bergenden Einhorn, Symbol für Christus. Die Akelei bezieht sich zunächst nach der von einer Brigittinnen-Nonne gehaltenen Inschrift „O flores rosa mater dni“ auf Maria. Im Verkündigungskontext als Ganzes ist sie darüber hinaus auch als Christussymbol aufzufassen. Aufschluß und Hinweis gibt ferner ein Hymnentext auf die Akelei:

„God gruet di, akeleye fier,
 Maria, jouncfrou wael gedaen,
 om onsen wille quam god hier,
 mynschlic forme in di t'ontfaen:
 daer om is't rechte, vrou, dastu
 den sunderen sijs getrouwe,
 want doer den sunderen zoe wordstu
 gaeds moeder, edele vrouwe, ave. . .“⁶⁴⁾.

Maria als die Akelei, in der Gott seine menschliche, irdische Gestalt empfängt um unseretwillen, ist erneut ein untrügliches Symbol auf Mariens Mittlerschaft, wobei wir wieder in der Blütendreizahl⁶⁵⁾ der Akelei den Hinweis auf die göttliche Trinität mitsehen dürfen nach den bereits bekannten Textstellen. Auch nur in diesem Kontext vermag sich die Sprache der Akelei derart zu bewahrheiten, denn schon geringfügige Vasendekorationsabänderungen können eine gänzlich geänderte Intention im Verband z. B. eines Marienheimgangs hervorkehren, wie am Marientod Hans Multschers von 1437 mit der in der Akelei intendierten Anrufung Gottes „Agla“ für „Gott Hilf“.

Akelei, Iris und Lilienblüte, sämtliche drei Blumenarten sind in Dreizahl in der Memling-Vase vertreten, alle Blumen haben die christologische Thematik göttlicher Menschwerdung aus der Jungfrau Maria zur Grundlage. Wenn Erwin Redslob⁶⁶⁾ bei solch symbolischer Massierung noch von einem Stilleben spricht, so bedeutet solches geradezu bewußte Ignorierung der sich aufdrängenden „Blumensprache“. Die Bezeichnung „ältestes, selbständiges Blumenbild der Niederländischen Malerei“ scheint durch Nichtzutreffen von „selbständig“ in Frage gestellt, denn es ist durchaus der üblichen niederländischen Blumenikonographie des Mittelalters verpflichtet. Es steht in dichter, ikonologischer Verflechtung zu vielen übrigen zeitgenössischen Werken und spricht deutlich von einer ausschnitthaften, separierten Auffassung in einer größeren, geistigen Gesamtkonzeption, ohne freilich hier für diese Tafel ein Fragment postulieren zu wollen im Sinne eines Restbestandes einer ehemals größeren und beidseitig thematisch bemalten Tafel. Mit dem nachfolgenden niederländischen Stillebenbild hat die Memling-Tafel nur eines gemeinsam, ihre stillebenartige Anordnung und Komposition, die Blumenvase in betonter Bildmitte, allein auf einem bunten Orientteppich im Bilde stehend, ansonsten ist es ikonographisch noch gänzlich sakraler Thematik verpflichtet, daraus sogar ihr Leben beziehend und auf dieses verweisend. Für eine Identifizierung und Beanspruchung dieser Titel mit dem und für den Beginn genuiner niederländischer Stillebenmalerei ist die innewohnende Symbolik, konzentriert im deutlich vorgeführten IHS-Monogramm auf dem bauchigen Tonkrug, von eigenständiger und gewichtiger Sprache. Daraus wird nun auch die Gebärde des Betens bei dem auf der Vorderseite porträtierten jugendlichen Mann verständlich, ein Porträt, welches noch unidentifiziert ist. Ewald Maria Vetter⁶⁷⁾ drückt denselben Sachverhalt unter Zuhilfenahme eines Hymnus „De Nativitate Beatae Mariae Virginis“⁶⁸⁾ derart aus: „Man könnte das Bild als Stilleben auffassen, wäre nicht auf der Gefäßwand das Zeichen IHS angebracht. Sucht man aber nach einer Deutung in der sakralen Sphäre, so wird das Gefäß zum Sinnbild für Maria:

1. Salve mater salvatoris,
 Vas electum, vas honoris,
 Vas caelestis gratiae.
 Ab aeterno vas provisum
 Vas insigne, vas excisum
 Manu sapientiae.“

Die spätmittelalterliche Tafelmalerei ist wie kaum eine Periode abendländischer Kunst damit beschäftigt, das jeweilige Heilsereignis und seine wichtige Aussage möglichst nah in das Zentrum „menschlicher Alltäglichkeit“⁶⁹⁾ hineinzustellen, um so dessen allumfassende Unmittelbarkeit auszudrücken. Gerade da laufen wir Heutigen Gefahr, an der im Bildgehalt impliziten Symbolhaftigkeit vorbeizugehen, weil wir über das

wirklichkeitsnahe Abbilden die Doppeldeutigkeit eines allegorisch verhüllenden Symbols übersehen. Die Verkündigungsvase ist nicht nur unbedeutendes, schmückendes Akzessorium, vielmehr liefert sie zum vorgeführten Geschehen wesentliche Vertiefung und Erkenntnis des Bildreichtums. Daß derartige Realien über ihre Alltäglichkeit hinausweisen wollen, ihnen eine verborgene Symbolik innewohnt, ist erkenntlich an ihrer sich aufdrängenden, wiederholten Wiederkehr im selben Bildzusammenhang. Damit kann ein solch einfaches Zeichen zum Tiefergehen auffordern, es zwingt seinen Aussageinhalt geradezu auf, denn es liefert bereits die „geistige Durchdringung“ im Bilde mit. Wilhelm Messerer⁷⁰⁾ sieht dabei „nicht schlechthin Bedeutungen vor uns, sondern einem Bedeuten haben wir jeweils zu folgen“. Lassen wir es unerkannt oder ungenützt, dann geht die doppeldeutige Dimension wie im Memling-Bild in Lugano in der Auffassung als eindeutiges „Stilleben“ niederländischer Malerei unter. Welch wichtiger Erkenntnisreichtum dabei dann ungesehen bleibt, sollte am bedeutenden Gehalt sonst bedeutungsloser Fayencen paradigmatisch aufgezeigt werden.

ANMERKUNGEN

- 1) Zur Pflanzenmorphologie siehe besonders bei: Lottlisa Behling, Die Pflanzenwelt in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Köln-Graz² 1967. Dieselbe, Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln-Graz 1964. — Weitere Grundlagenliteratur: H. v. Guldener, Die Blumen in der Malerei, Zürich 1949; E. Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik, in: J. Bergström, Disguised symbolism in „Madonna“ Pictures and Still Life, in: Burlington Magazine 97, 1955, S. 303 ff., 342 ff.; Lottlisa Behling, Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene, Beiträge zur Kunstwissenschaft, Köln-Wien 1975.
- 2) Eine grundlegende und nahezu vollständige Zusammenstellung dieses Materials bei: Konrad Strauss, Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Keramik-Freunde der Schweiz, Bulletin des Amis Suisses de la Céramique, Mitteilungsblatt Nr. 84, Dezember 1972, Zürich 1972, S. 1—41, Tafeln 52. — Bei Prof. L. Behling, München fand 1977 die Dissertation von Elfriede Scheil, Fayencen in der Malerei des Mittelalters, ihren Abschluß. Eine Einsichtnahme war nicht mehr möglich.
- 3) Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1911, S. 25 ff., Abb. 7 u. Tf. 19,5.
- 4) Wilhelm Bode, Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen XIV, S. 208 ff.; Günter Groschopf, Deutsche Fayencen um 1500, in: Kunst- und Antiquitätenrundschau 44, Ulm 1936, S. 126 ff.; Alfred Walcher-Moltheim, Süddeutsche Fayencekunst im 16. Jahrhundert, in: Altes Kunsthandwerk, Wien 1928, S. 42 ff.
- 5) Strauss, a. a. O.
- 6) In diese Richtung tendiert: Leopold Schmidt, Der Wirklichkeitsgehalt der gotischen Tafelbilder in volkskundlicher Sicht, in: Alltag und Fest im Mittelalter, 63. Wechelausstellung der Österreichischen Galerie, Wien 1969, S. 15.
- 7) Obwohl kein derartiges Stück in der berühmten Leningrader Sammlung nachgewiesen ist: A. N. Kube, Italian Majolica XV.—XVIII. Centuries State Hermitage Collection, hrsg.: O. E. Mikhailova, E. A. Lapkovskava, Moscow 1976.
- 8) Strauss, a. a. O., Tf. 1,4—6.



Abb. 1 Meister von Flémalle, 1. Hälfte 15. Jahrhundert
Verkündigung an Maria, Vasendetail
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel



Abb. 2 Bartholomäus Zeitblom (1455/60 bis 1518/22)
Eschacher Altar, Verkündigung an Maria auf der Innenseite des linken Flügels
Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 3 Vasendetail aus Zeitbloms Eschacher Verkündigung



Abb. 4 Meister der Ulrichslegende (Augsburg, Mitte 15. Jahrhundert)
Flügelinnenseite mit Verkündigung an Maria
Bayerische Staatsgemäldesammlung, München



Abb. 5 Meister der Lyversberger Passion (Köln, 2. Hälfte 15. Jahrhundert)
Verkündigung an Maria, 1464
Bayerische Staatsgemäldesammlung, München



Abb. 6 Marienvase von Hans Memling, um 1490
Sammlung Thyssen in Lugano

ZUR SYMBOLIK DER MAJOLIKA-VASEN

- 9) Eine zu hypothetische und altdeutsch anmutende Deutung, warum ein derartiges italienisches Gefäß auf nordischen Tafelbildern sich besonderer Beliebtheit erfreut, versucht G. Groschopf, a. a. O., S. 126: „Da in dieser Zeit Fayencen noch nicht in größerer Menge von Italien eingeführt wurden, . . . sind sie Einzelstücke, die wohl der von der Italienfahrt heimkehrende Kaufherr der treuen, zu Hause wartenden Gattin als Angebinde mitbrachte. Diese hielt das Stück in Ehren und war stolz darauf, daß sie es mit auf der in Auftrag gegebenen Altartafel haben wollte und es mit einem schönen Strauß in die Werkstatt des Malers trug. Aktenmäßig läßt sich das nicht belegen, aber es hat doch psychologisch etwas für sich; und Mode ist so etwas dann schnell.“
- 10) Im selben Museum befindet sich auch die Verkündigung des Meisters des Albrechts-Altars, um 1450, mit einer Marienvase. Bei Memling wiederholt sich im Tafelbild aus dem Dom zu Lübeck von 1491, heute im dortigen St. Annen-Museum, wieder derselbe Henkelkrug, diesmal aber ist das IHS-Monogramm im Strahlenkranz seitlich auf der italienischen Majolika angebracht.
- 11) Bartholomäus Zeitblom (ca. 1455—1518/22) war auf Grund seiner ersten Ehe Schwiegersonn von Friedrich Herlin geworden.
- 12) Mit falscher und überzogener Deutung bei G. Groschopf, a. a. O., S. 128, Abb. 2: „Zwischen den beiden Gestalten steht ein wundervoll mit Liebe gemaltes Krüglein mit einem Sträußchen Maiblumen. Die Form des Krügleins deutet auf Tirol, wo diese Form heute noch gemacht wird. Die Bemalung spricht für sich selbst: in der Mitte der Kreise ein Marienmonogramm (!), ein Flammenkranz, wie er häufig zur Darstellung der Sonne verwendet wurde, umgibt es, selbst umschlossen von einem blauen Kreis, den man als Himmel deuten kann. Der letzte der Kreise, der den Abschluß nach außen bildet, könnte mit seinen Strahlen dann das Weltall darstellen...“.
- 13) Strauss, a. a. O. Tf. 10, Abb. 3.
- 14) Strauss, a. a. O. Tf. 52,
- 15) Strauss, a. a. O. Tf. 12, Nr. 2; Tf. 27, Nr. 1—2, 3; Tf. 28, Nr. 9.
- 16) Strauss, a. a. O. Tf. 20, Nr. 2.
- 17) Fol. 916, 1087, 1109, 1195, 1311, 1365. Scato de Vries und S. Morpurgo, das Breviar Grimani, Leipzig 1904—1910. — Friedrich Winkler, Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Leipzig 1925, S. 139, Tf. 84 ff., S. 200 ff. Ebenso im Stundenbuch einer flämischen Schule mit der Anbetung der Könige in der Bodleian Library zu Oxford vom Ende des 15. Jahrhunderts: Ms. Douce 219 fol. 145v—146r; Hermine von Guldener, Flowers the flower-piece in Painting, Amsterdam 1949, Abb. 4.
- 18) Strauss, a. a. O. Tf. 1, Nr. 4—6; Tf. 5, Nr. 6; Tf. 27, Nr. 6.
- 19) Zum selben Jahr gibt es bereits Urkunden über Fayencewerkstätten nördlich der Alpen, wie etwa für die Stadt Antwerpen.
- 20) Der hl. Bernhardin von Siena trägt meist als Attribut das Monogramm des Namens Jesu, entweder als runde Scheibe, von vergoldeten Strahlen umgeben, oder eine runde oder auch rechteckige Tafel mit dem von Strahlen umgebenen IHS-Monogramm; Engelbert Kirschbaum — Wolfgang Braunfels (Hrsg.), Lexikon der christlichen Ikonographie V, Freiburg i. Br. 1973, Sp. 390.
- 21) Inv. Nr. 23.062 vom Jahre 1834 vom Weißgeschirrmacher Johann Sponer in Brunn am Steinfeld, Nö. — Leopold Schmidt, Sammlung Religiöse Volkskunst mit der alten Klosterapotheke im ehemaligen Wiener Ursulinenkloster, in: Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XII, Wien 1967, Nr. 27, S. 22.
- 22) Paul de Keyser, Maria gravida beelden, een onbekende Vlaamische „Maria gravida“-miniatur uit de XVII^e eeuw, in: Nederlandsch Tijdschrift voor Volkskunde 31, 1926, S. 76, Fig. IV.
- 23) J. Chompret, Essai sur le pavage de Brou et la céramique flamande du XVII^e siècle, in: Antwerpen's Oudheidkundige Kring. Jaarboek XIII, 1937. — Derselbe, Les Faïences Françaises Primitives, Narbonne-Lyon, in: Cahiers de la Céramique 1, Paris

1955. — Derselbe, *Les Faiences Francaises Primitives II*. Rouen, Nimes et Montpellier, in: ebd. 2, Paris 1956. — Derselbe, *Les Faiences Primitives des Pays-Bas*, in: ebd. 3, Paris 1956.
- 24) Für freundlich unterstützende Auskunft hierüber bin ich Herrn Oberkonservator Dr. R. Rückert am Bayerischen Nationalmuseum zu München sehr zu Dank verpflichtet.
- 25) Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465—1500)*, Heidelberg 1963, S. 22 ff.
- 26) Friedrich Winkler, *Das Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg*, in: *Aachener Kunstblätter*, H. 24/25, Aachen 1962/63, S. 7 ff, Abb. 14.
- 27) G. G. Meersseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendland, I: Akathistos-Akoluthie und Grußhymnen, II: Gruß-Psalter, Gruß-Orationen, Gaude-Andachten und Litanen*, in: *Spicilegium Friburgense Bd. 2, 3*, Freiburg i. d. Schweiz 1958, 1960.
- 28) Adolf Bach (Hrsg.), *Das Rheinische Marienlob*, Leipzig 1934, S. 5, Vers 107—118. — Zur Identifizierung Mariens mit dem Symbol der Vase ist besonders auch die Tf. 1311 des Breviar Grimani zu Venedig mit 4 verschiedenen Vasenformen beizuziehen. Überhaupt stellen die mannigfaltigen Pflanzenminiaturen des Breviers ein Paradebeispiel für marianische Pflanzensymbolik dar, zumal wichtiger liturgischer oder paraliturgischer Text interpretierend oftmals daneben steht und eine Einheit von Bild und Text liefert, was gelegentlich Überinterpretationen verhindern läßt.
- 29) Vgl. auch Josephus Lang, *Florilegii Magni, seu Polyantheae floribus novissimis sparsae*, Argentoratum 1645, Sp. 2985—2987.
- 30) Philippus Picinelli, *Mundus Symbolicus, et in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus ...*, II, Köln 1715, S. 50.
- 31) Nach Otto Bardenhewer, *Marienpredigten aus der Väterzeit*, München 1934, S. 91.
- 32) Hippolytus Marracci, *Polyanthea Mariana, in qua libris octodecim Deiparae Mariae Virginis sanctissima nomina ...*, Köln 1710, S. 745—753.
- 33) Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*, Darmstadt² 1967, S. 17 f., 327 f.
- 34) Der Arnsteiner Marienleich entstammt der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, aus der gleichnamigen Prämonstratenserabtei in der Diözese Limburg/Lahn: K. Müllenhoff, — W. Scherer, *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.—XII. Jahrhundert, XXXVIII*, Berlin 1873, S. 276.
- 35) Hagens Minnesinger, *Deutsche Liederdichtung des 12., 13. und 14. Jahrhunderts*, hrsg. von Fr. H. von der Hagen, Bd. III, Leipzig 1838, S. 339 b. — Bernhard Arens, *Konrads von Würzburg Goldene Schmiede*, Köln 1904.
- 36) Fr. J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Bd. II, Freiburg i. Br. 1854, S. 524, 325, 522, 601, 509.
- 37) Picinelli, a. a. O., II, S. 50, Nr. 258.
- 38) Dorothea Forstner, *Die Welt der Symbole*, Innsbruck-Wien-München 1961, S. 256.
- 39) Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts II*, Hildesheim² 1964, S. 585, 5 zitiert mit „Christum, der liechten gilgen schin, gebert du“ den Mönch von Salzburg und Mone, a. a. O., II, S. 348, 10: „rosa parit lilium“; 404, 13: „in rosa latet lilium“ und 470, 49: „rosa cum lilio“. Selten ist die Kombination von Lilie mit Maiglöckchen wie auf der Tafel der Verkündigung an Maria mit einem IHS-Monogramm-Krug im Museum zu Dijon von Jörg Breu: Otto Benesch — Ernst Buchner, *Jörg Breu, ein süddeutscher Maler des 15. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst 2*, Augsburg 1928, S. 251, Abb. 184.
- 40) Eberhard Maria Zumbroich, *Das Geheimnis der Gottesmutter — Hymnos Akathistos*, Gaildorf⁸ 1976, o. S.

- 41) Auch auf profanen Darstellungen steht gelegentlich eine Lilie neben einer werdenden Mutter, das Mark der Lilienstengel riecht nach frischer Milch; dazu: Klementine Lipffert, *Symbol-Fibel*, Kassel³ 1961, S. 65.
- 42) Marracci, a. a. O., S. 336—339 und 598—603.
- 43) So noch in David Gregor Corners, *Geistliche Nachtigal*, Wien 1653 bei Johann Jacob Kürner, S. 67, Lied. Nr. LVI „Der Englische Gruß“, Strophe 7: „Der Herr will bey dir wohnen / O edle Rosen roth / dein Stimm laß lieblich thonen / ergib dein Willen Gott. / Du bist gebenedeyt / hoch ueber alle Frawen / groß ist deine Klarheit“.
- 44) Rudolf Minzloff, (Hrsg.), *Bruder Hansens Marienlieder aus dem 14. Jahrhundert*, Hannover 1863, Vers. 4881.
- 45) Wackernagel, a. a. O., II, S. 63, 3.
- 46) Ludwig Ettmüller, (Hrsg.), o. O., 1843, S. 12, 30.
- 47) Wackernagel, a. a. O. II, 63, 3 (12. Jahrh.). Ferner: „gelobt si di tzit der suzen nacht, in der Jhesus, der liechte tac, von einer rosen ane dorn so wundirlichen wart geboren.“ Salzer, a. a. O., S. 184 f.
- 48) Lenz Rettenbeck, *Das Kranzmotiv*, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, München 1955, S. 97.
- 49) Vgl. dazu die Parallele bereits in einem äthiopischen Marienhymnus, dem Blumenlied Mähleta Segē in der Strophe LXV: „Indes du dein Kind umfingst, die Blüte weiß und rot, kamst du morgens in den Tempel am Tage des Reinigungswunders.“ — Adolf Grohmann, *Äthiopische Marienhymnen*, in: *Abhandlungen der philosophisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften IV*, Bd. XXXIII, Leipzig 1919, S. 99.
- 50) Dazu bei Peter Kesting, *Maria* — Frouwe, München 1965, S. 13 f., 72.
- 51) Marienlied aus der Zeitschrift für deutsches Altertum 6, Hrsg. M. Haupt, K. Müllenhoff, W. Scherer und E. Steinmeyer, Leipzig-Berlin 1841, S. 479, 19.
- 52) Hugo von St. Victor, *Opera Omnia II* (ed. v. Thomas Garzonius), Moguntiae 1617, S. 360 B.
- 53) Marracci, a. a. O., S. 311 mit 4 Belegen für die Iris.
- 54) Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln-Graz² 1967, Tf. XLVII. Maria Lanckorónska, *Die Medici-Madonna des Rogier van der Weyden*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXI*, Köln 1969, S. 25—42.
- 55) So bei Gerard David (1460—1523), *Holztriptychon von Brügge*, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten.
- 56) Elizabeth Haig, *The floral symbolism of the great masters*, London 1913, S. 64 ff.
- 57) Diese Bedeutung intendiert Goes im Wiener Kunsthistorischen Museum z. B. auf dem Tafelbild des Sündenfalls.
- 58) E. Schmöger, *Die Offenbarungen der hl. Birgitta von Schweden*. (Nach der lateinischen Ausgabe von 1628), Regensburg 1883, S. 253 f.
- 59) Behling, a. a. O., S. 20 f., 37 ff., 45 ff., 62, 66, 69, 90, 112 f., 115, 136, 146.
- 60) Zur Akelei existieren zahlreiche Studien: Ingo Krumbiegel, *Die Akelei (Aquilegia)*. Eine Studie aus der Geschichte der Pflanzen, in: *Janus* 36, 1932, S. 71—92, 129—145. — Elizabeth Haig, *The floral symbolism of the great masters*, London 1913, S. 104 ff., 280, 282. — Rolf Fritz, *Aquilegia*, *Die symbolische Bedeutung der Akelei*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, Köln 1952, S. 99—110. — Behling, a. a. O., S. 12, 20 f., 36 f., 40 f., 46, 48, 51 f., 60 f., 66, 69, 80, 100, 102, 106, 114, 116, 120, 149 ff., 154 f., 164. — Karl Löber, *Pflanzensymbolik der mittelalterlichen Tafelmalerei mit besonderer Berücksichtigung der Akelei*, in: *Symbolon NF Bd. 3* (Hrsg. Ernst Thomas Reibold), Köln 1977, S. 75—117.
- 61) Behling, a. a. O., Tf. XIX, S. 37. — Weiteres Beispiel von Martin Kriechbaum, *Passau*, *Tafel der Maria Verkündigung im Passauer Oberhausmuseum* (Inv. Nr. D 381); *Museumskatalog* 1975, Nr. 43, S. 88, Abb. S. 87.

GREGOR MARTIN LECHNER

- 62) Rüdiger Robert Beer, *Einhorn, Fabelwelt und Wirklichkeit*, München 1972, Abb. 73.
- 63) Behling, a. a. O., S. 37.
- 64) Mone, a. a. O., *Lateinische Hymnen II*, S. 419.
- 65) Häufig läßt sich auch die Siebenzahl feststellen, die auf die siebenfältigen Geistgaben, mit denen Christus ausgestattet ist, bezogen wird: Behling, a. a. O., S. 36.
- 66) Erwin Redslob, *Meisterwerke der Malerei der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Sammlung Schloß Rohanz in Lugnano-Castagnola*, Berlin 1959, S. 10.
- 67) Ewald Maria Vetter, *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter*, phil. Diss. Heidelberg 1954, S. 266, Anm. 439.
- 68) Adam von St. Viktor, PL (Migne) 196, Sp. 1502 ff.
- 69) Ekkart Sauser, *Die Bedeutung des Symbolbegriffes für die christliche Ikonographie*, in: *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie* (Hrsg.: Manfred Lurker) 5, 1972, S. 8—9.
- 70) Wilhelm Messerer, *Zu einer Grammatik der mittelalterlichen Kunstsprache*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien* 29, 1977, H. 3/4, S. 6.