

Riklef Kandeler

# Symbolik der Pflanzen und Farben

Botanische Kunst- und Kulturgeschichte in Beispielen



Abhandlungen  
der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich  
Band 33



# Abhandlungen

der  
Zoologisch-  
Botanischen  
Gesellschaft  
in Österreich

Band 33

Riklef Kandeler

Symbolik der Pflanzen und Farben

Botanische Kunst- und Kulturgeschichte in Beispielen

Wien 2003

Verlag der  
Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich

## *Für Dodo*

**Umschlag:** Madonnenlilie (*Lilium candidum*), Samos, und als Symbolpflanze auf einem minoischen Fresko aus Amnisos, Kreta (um 1600 v. Chr.).

**Eigentümer, Herausgeber, Verleger:**

Zoologisch-Botanische Gesellschaft in Österreich

Althanstraße 14, A-1091 Wien, Postfach 207

Fax: ++43-1-4277-9542 – E-Mail: [Rudolf.Maier@univie.ac.at](mailto:Rudolf.Maier@univie.ac.at)

Homepage: <http://www.univie.ac.at/zoobot>

Redaktion: Univ.-Prof. Dr. Rudolf Maier

Herstellung: Bücherwerkstatt Bisamberg

Druck: Manz Cross Media

© 2003 Medieninhaber: Zoologisch-Botanische Gesellschaft in Österreich

ISBN: 3-901294-07-4

ISSN: 0084-5639

<b>Vorwort</b> .....	5
<b>1. Einführung</b> .....	7
<b>2. Lotosblumen, Lilien und Rosen: Pflanzen für Magie, Symbolik und Schmuck</b> .....	9
2.1 Einleitung .....	9
2.2 Lotosblumen im pharaonischen Ägypten .....	9
2.3 Die indische Lotosblume in hellenistischer und römischer Zeit .....	12
2.4 Lilien in der minoischen Kultur .....	16
2.5 Rosen im Hellenismus und der römischen Antike .....	17
2.6 Lilien und Rosen in der christlichen Spätantike .....	18
2.7 Lilien und Rosen im Mittelalter .....	19
2.8 Lilien und Rosen in der Neuzeit .....	20
2.9 Schlußbetrachtung .....	25
<b>3. Krokus, Lilien und Strandnarzisse: Minoische Fresken auf Santorin</b> .....	27
3.1 Einleitung .....	27
3.2 Die Krokus-Arten als Frühlings- und Wiedergeburtssymbol .....	28
3.3 Krokuspflücken als Ritus .....	30
3.4 Die drei Aspekte der Krokusgöttin .....	33
3.5 Die Göttin als Herrin der Tiere .....	35
3.6 Die Göttin des Werdens und Vergehens .....	36
3.7 Die Lilie als Frühsommersymbol .....	42
3.8 Die Strandnarzisse als Spätsommersymbol .....	46
3.9 Die Stellung der Ariadne im Pantheon der Großen Göttin .....	49
<b>4. Silphion, Mohn, Schwertlilie und Getreideähren: Ein Siegelring aus Mykene</b> .....	51
4.1 Einleitung .....	51
4.2 Das Silphion als Emblem der Aphrodite .....	51
4.3 Das Silphion auf anderen Siegelringen .....	54
4.4 Das Thema des großen Goldringes .....	56
4.5 Mohn als Gabe der Athene .....	57
4.6 Löwen und Lilien als Zeichen der Artemis .....	58
4.7 Getreideähren als Gabe der Kore/Persephone .....	58
4.8 Die Bedeutung der Doppelaxt und der Himmelszeichen .....	59
4.9 Die Harmonie im Wirken der vier Göttinnen .....	61

<b>5. Kreuzrosen: Spätantike Mosaiken und Textilien</b>	63
5.1 Einleitung	63
5.2 Frühchristliche Mosaiken in Ravenna und Textilien aus dem koptischen Ägypten	63
5.3 Frühchristliche Mosaiken auf Zypern und in Kilikien	68
5.4 Kreuze und Rosen als Schutz- und Lebenszeichen	72
5.5 Schlußbetrachtung	78
<b>6. Bittersüßer Nachtschatten: Spätmittelalterliche Bilder</b>	83
6.1 Einleitung	83
6.2 Bittersüß als Treuesymbol	86
6.3 Bittersüß als Christuszeichen	90
6.4 Bittersüß und Akelei	95
6.5 Schlußbetrachtung	99
<b>7. Wegwarte, Hyazinthe, Kornblume und Lotos: Die Blauen Blumen des Novalis</b>	101
7.1 Einleitung	101
7.2 Blaue Blumen als Signal für Tier und Mensch	101
7.3 Das abweisende Blau der Wegwarte	102
7.4 Die Pflanzen des Hyakinthos: Das Blau als Kontrastfarbe zu Rot	104
7.5 Das belebende Blau der Kornblume	107
7.6 Das magische Blau der Lotosblumen	110
7.7 Blaue Blumen als Schlüsselerlebnis	112
<b>8. Die Stellung des Blau in der Farbsymbolik</b>	115
8.1 Einleitung	115
8.2 Der Wandel vom gemiedenen zum bevorzugten Blau	116
8.3 Das Blau als Kontrastfarbe zu Rot	118
8.4 Das Blau als Metapher und Symbol	123
8.5 Die Stellung des Blau im Reich der Farben und der Seele	127
8.6 Das ambivalente Blau	130
<b>9. Literatur</b>	133

## Vorwort

Das vorliegende Buch ist entstanden am Institut für Botanik der Universität für Bodenkultur Wien, wo mir nach meiner Emeritierung von Prof. Dr. H. Richter und später auch von Prof. Dr. K.-G. Bernhardt die Fortsetzung meiner Arbeiten ermöglicht wurde.

Mehrere Mitarbeiter des Institutes haben die Arbeiten unterstützt. Prof. Dr. W. Kronberger trug durch Gespräche zur Klärung vieler Fragen bei und gab mir zahlreiche Literaturhinweise. Herr Mag. J. Kosa war immer wieder bei der Beschaffung der Literatur behilflich und Frau E. Zeisl und Frau G. Fidler übernahmen die notwendigen Schreibarbeiten. Prof. Dr. H. G. Löppert verdanke ich die elektronische Bearbeitung der Abbildungsvorlagen. Allen Beteiligten sei für ihre Hilfsbereitschaft und Geduld sehr herzlich gedankt.

Weitere Hinweise erhielt ich von Prof. Dr. G. Wagenitz, Göttingen, und von Herrn Dr. G. H. Leute, Klagenfurt. Herr M. Sommerfeld, Leipzig, machte für mich photographische Aufnahmen. Auch ihnen möchte ich an dieser Stelle danken.

Zwei der Kapitel dieses Buches wurden bereits an anderer Stelle veröffentlicht. Frau Prof. Dr. E. Simon, Würzburg, setzte sich für den Druck der Abschnitte 4.1–4.3 als Artikel in der „Antiken Welt“ ein (KANDELER 1998). Prof. Dr. W. Braune, Jena, ermöglichte den Druck des Kapitels 7 als eigene Schrift des Instituts für Allgemeine Botanik der Friedrich-Schiller-Universität Jena (KANDELER 1996). Auch ihnen beiden sei vielmals gedankt.

Schließlich danke ich auch dem Redakteur der Abhandlungen der Zoologisch-Botanischen Gesellschaft in Österreich, Prof. Dr. R. Maier, für das verständnisvolle Entgegenkommen, meine Arbeit in die vorliegende Serie aufzunehmen.

Widmen möchte ich dieses Buch meiner früh verstorbenen Frau, ohne deren bleibende Gegenwart dieses Buch wohl nicht geschrieben worden wäre.

R. Kandeler

# 1. Einführung

In einem Märchen von Novalis ist Hyazinth ein Jüngling und Rosenblüte ein junges Mädchen (Kap. 7.4). Erst auf einem weiten Umweg finden sie zueinander. Die Protagonisten des Märchens sind beide nach einer Pflanze benannt und werden dadurch charakterisiert. Die kräftige, blau blühende Hyazinthe leiht ihre Merkmale dem jungen Mann; die zarte, hellrote Rosenblüte ist Ebenbild des Mädchens. Pflanzen können demnach Eigenschaften haben, die sich metaphorisch, also im übertragenen Sinne verwenden lassen. Pflanzen werden auf diese Weise zu Bedeutungsträgern, zu Zeichen, Hieroglyphen oder Symbolen.

Pflanzen sind an sich elementare Partner für den Menschen. Nur mit ihrer Hilfe kann er leben und überleben. Sie liefern Nahrung, Kleidung und Heilmittel, sowie Material für Hausbau, Gerätschaften und Heizung. Pflanzen sind die wichtigste Stütze des Menschen, ohne daß er sich dessen immer bewußt ist.

Pflanzen sind jedoch auch – über ihren vielfachen Nutzen hinaus – immer wieder „Gesprächspartner“. Das vergleichende Denken des Menschen findet Übereinstimmungen und Analogien in der Natur, so auch zwischen Pflanze und Mensch, und damit ist es möglich, sich über bestimmte Gegebenheiten des menschlichen Daseins mit Hilfe von Pflanzen klar zu werden. Sie zeigen wie in einem Spiegel, an welche Eigenschaften und Bedingungen menschliches Leben gebunden ist und welche Möglichkeiten das Leben eröffnet. Pflanzen sind daher wichtige Zeichen und Symbole, die die Erfahrungen des Menschen zusammenfassen.

Seit der Altsteinzeit gibt es Zeugnisse für diesen Tatbestand. Schon bei den Neandertalern des Nordirak, die vor 40000–60000 Jahren lebten, spielten hochwüchsige, gelbblühende Pflanzen eine Rolle im Totenkult (SOLECKI 1971, KANDELER 2001). Erst die Pollenanalyse von Bodenproben hat diese Tatsache bekannt gemacht. Es waren nämlich durch viele Jahrtausende hindurch fast immer nur lebende Pflanzen, die als Zeichen und Sinnbilder dienten und so etwa Aufgaben im rituellen Bereich übernahmen. Erst mit dem Bedürfnis nach dauerhafter Erinnerung und Überlieferung wurden Pflanzen in Bildern und Piktogrammen dargestellt.

Eine Fülle von metaphorischen Pflanzenbedeutungen und Pflanzensymbolen hat sich in den letzten 5000 Jahren entwickelt. In einer ganzen Reihe von Büchern ist das Wissen hierüber zusammengetragen (Bibliographie in BEUCHERT 1995). Manche der Sinngehalte von Pflanzenzeichen sind jedoch im Laufe der Zeit verlorengegangen und müssen daher erst wieder rekonstruiert werden. Für einen Botaniker ist es eine lohnende Aufgabe, die alten Zeichen wieder lesbar zu machen. In Archäologie, Kunst- und Kulturgeschichte stehen so viele andere Fragen im Vordergrund, daß nicht immer Zeit für die Untersuchung von Pflanzensymbolen bleibt. Häufig werden sie lediglich als Ornamente verstanden und damit unterbewertet.

Anhand von Beispielen wird im vorliegenden Buch vorgeführt, wie man Pflanzen-Darstellungen entschlüsseln und in ihrem Bedeutungsreichtum verständlich machen kann. Der Reiz der Arbeit besteht darin, daß in der Regel sowohl naturwissenschaftliche als auch geisteswissenschaftliche Daten zusammengeführt werden müssen, um zu einem Ergebnis zu kommen. Letztlich wird das ganze Spektrum der Kulturgeschichte benötigt, um die vielfältigen Zusammenhänge im Werden der Kulturen zu verstehen.

In Kapitel 2 wird zunächst anhand der bekanntesten Symbolpflanzen Lotos, Lilien und Rosen ein Gang durch die Geschichte der letzten 4000–5000 Jahre unternommen, um Kontinuität und Wandel der Pflanzensymbole vorzuführen. Anschließend werden dann einzelne der erwähnten Beispiele näher behandelt und dabei eine ganze Reihe weiterer Pflanzen in die Betrachtung einbezogen.

Die minoisch-mykenische Zeit ist mit Fresken von Thera (Santorin) und einem Goldring aus Mykene vertreten. Die spätantik-frühchristliche Zeit wird anhand des Ornaments der Kreuzrosen behandelt. Die spätmittelalterlich-frühneuzeitliche Epoche ist mit alt-deutschen Malereien und Bildteppichen vertreten. Weimarer Klassik und Jenaer Frühromantik werden anhand der Blauen Blume des Novalis und der mit ihr verbundenen Symbolik der Farbe Blau in die Untersuchung einbezogen.

Die Farbsymbolik spielt auch in anderen Kapiteln eine Rolle, so der Weiß-Rot-Kontrast in den Kapiteln 2, 3 und 5, der Violett-Gelb-Kontrast in Kapitel 6.

Hingewiesen werden muß natürlich auf die Tatsache, daß der Autor nur als Botaniker „Fachmann“ ist. Auf allen anderen Gebieten ist er Amateur, sodaß die jeweiligen Fachleute ihm seine Schlußfolgerungen nicht immer werden abnehmen wollen. Es sei daher betont, daß der Autor der Meinung war, daß auch Hypothesen einen Schritt vorwärts bedeuten können. Sein Ehrgeiz war es, ein Stück Neuland zu beackern, wie er das von seinem Beruf her gewohnt war, und seine Hoffnung war es, in das Beziehungsgeflecht weiter einzudringen, das Pflanzen und Menschen verbindet.

## 2. Lotosblumen, Lilien und Rosen: Pflanzen für Magie, Symbolik und Schmuck

### 2.1 Einleitung

Unter den Symbolpflanzen sind Lotosblumen, Lilien und Rosen gewissermaßen die Klassiker. Seit Jahrtausenden nehmen sie in der Kulturgeschichte des Orients und Europas eine bevorzugte Stellung ein. Mehr als andere Pflanzen waren sie fähig, die Menschen immer wieder zu faszinieren. In ihrem Buch über die Symbolik der Pflanzen hat BEUCHERT (1995) erklärt, daß nur diese drei Pflanzen allein durch ihre Ausstrahlung majestätischer Schönheit zu Symbolen geworden seien.

Im Folgenden soll ein Gang durch die letzten fünf Jahrtausende unternommen werden, um anhand von Beispielen aus Ägypten, Kreta, der griechischen und römischen Antike, sowie dem Mittelalter und der Neuzeit Europas die kulturelle Bedeutung dieser Pflanzen zu belegen. Dabei werden vor allem Zeugnisse der bildenden Kunst herangezogen, also Reliefs, Fresken, Mosaiken und Tafelbilder. Schriftliche Belege werden nur gelegentlich zitiert. Sie sind in einer Reihe von Büchern gut erschlossen, insbesondere bei SCHLEIDEN (1873), MURR (1890), BEHLING (1957), HEINZ-MOHR & SOMMER (1988) und BEUCHERT (1995).

### 2.2 Lotosblumen im pharaonischen Ägypten

Im Nildelta und im Fayum südwestlich von Kairo wachsen noch heute zwei Lotosblumen, die blaublühende *Nymphaea coerulea* und die weißblühende *Nymphaea lotus*. Beide Arten sind gut an den Blättern und an der Form der Blütenblätter zu unterscheiden. *Nymphaea coerulea* hat ganzrandige oder stumpf gezähnte Blätter, die blauen Blütenblätter laufen spitz zu (Abb.1). *Nymphaea lotus* besitzt stark gezähnte Blätter, die weißen Blütenblätter sind vorne breit abgerundet. (Abb.2).

Auf einem Kalksteinrelief aus der Grabanlage des Staatsbeamten Ptahhotep bei Saqqara, das aus der Zeit um etwa 2500 v. Chr. stammt, sind die Blüten der beiden Lotosarten bereits mit großer Genauigkeit dargestellt (Abb.3). Sie liegen, zusammen mit verschiedenen Lebensmitteln, zu Füßen des Verstorbenen und hatten für diesen offensichtlich eine besondere Bedeutung. Auf einem anderen Kalksteinrelief, wahrscheinlich aus der Gegend von Memphis, das noch etwa 100 Jahre älter ist, sieht man den Verstorbenen bei einer Bootsfahrt durch ein Gewässer, das mit blauem Lotos fast zugewachsen ist (LECLANT 1979). Blüten dieser Pflanze trägt er in beiden Händen und auf dem Kopf und hält sich dabei eine der Blüten vors Gesicht, um ihren Duft einzuatmen. An dieser Darstellung wird besonders deutlich, daß Lotospflanzen im alten Ägypten als ein magisches Mittel zur Belebung und Wiederbelebung galten (LURKER 1987). Sie waren daher im Totenkult durch Jahrtausende hindurch fast allgegenwärtig.

Das lebensspendende und Leben symbolisierende Henkelkreuz „anch“ der Ägypter war ursprünglich vermutlich ein magischer Knoten (LURKER 1987). Auf den älteren Darstellungen ist noch zu sehen, daß es aus drei miteinander verknотeten Pflanzenstengeln bestand. Es ist naheliegend anzunehmen, daß als Material Lotosstengel verwendet wurden. Die Blüten der blauen Lotosblume tauchen 3 Tage lang morgens aus dem Wasser auf und ziehen sich mittags wieder ins Wasser zurück. Sie wurden damit zum Sinnbild der aus der Nacht hervorbrechenden Sonne und des sich immer wieder erneuernden Le-

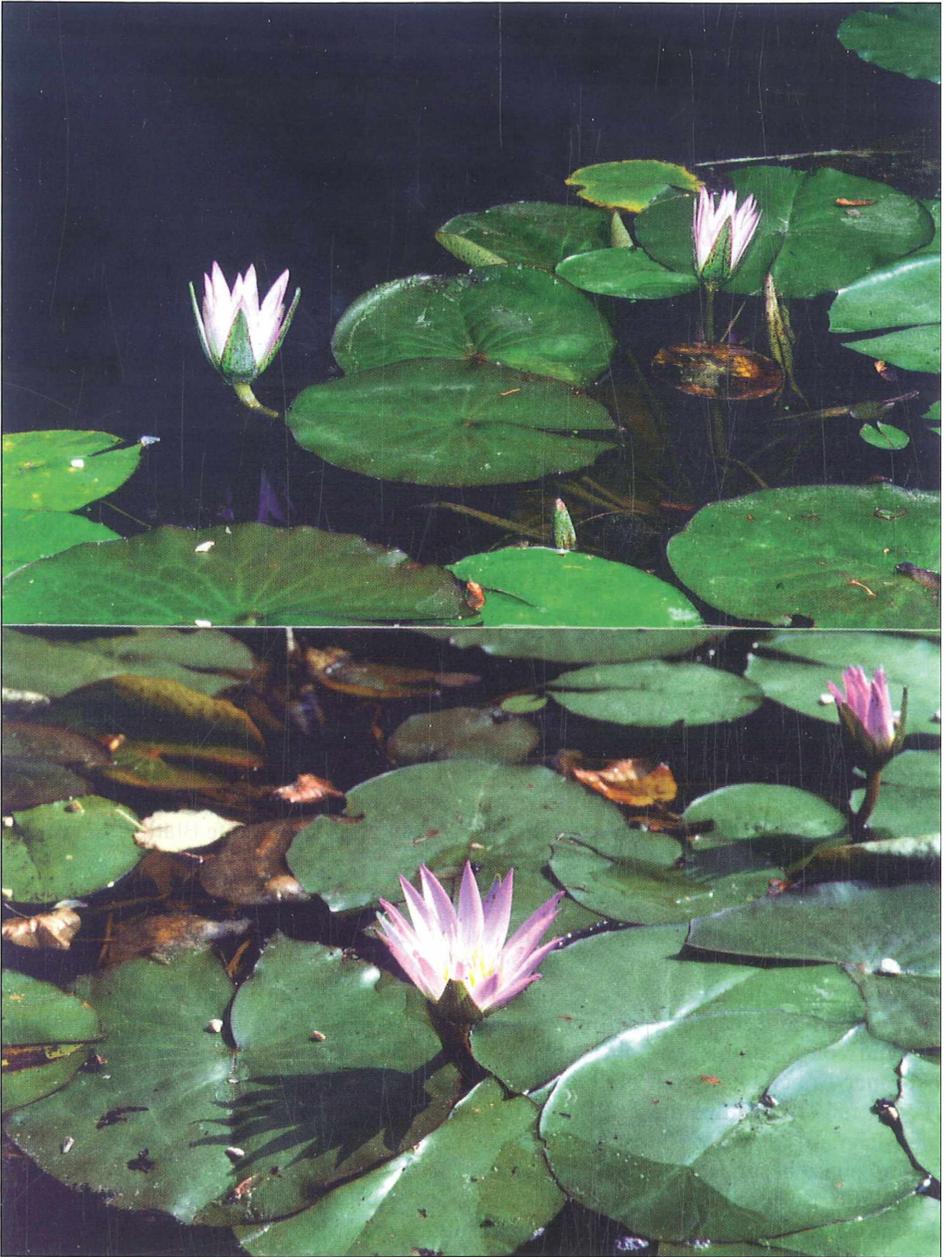


Abb. 1 Die blaue ägyptische Lotosblume *Nymphaea coerulea*. Botanischer Garten Wien, 23. 9. 1992

bens. Die Heiligkeit der Lotospflanzen im pharaonischen Ägypten war aber möglicherweise auch dadurch bedingt, daß Priester und vor ihnen Schamanen in prädynastischer Zeit die Pflanzen als Droge zur Erreichung von Trancezuständen und zur Kontaktaufnahme mit dem Jenseits verwendet hatten. EMBODEN (1978, 1989) hat mehrfach ausführ-



Abb. 2 Die weiße ägyptische Lotosblume *Nymphaea lotus*. Botanischer Garten, 15. 9. 1992

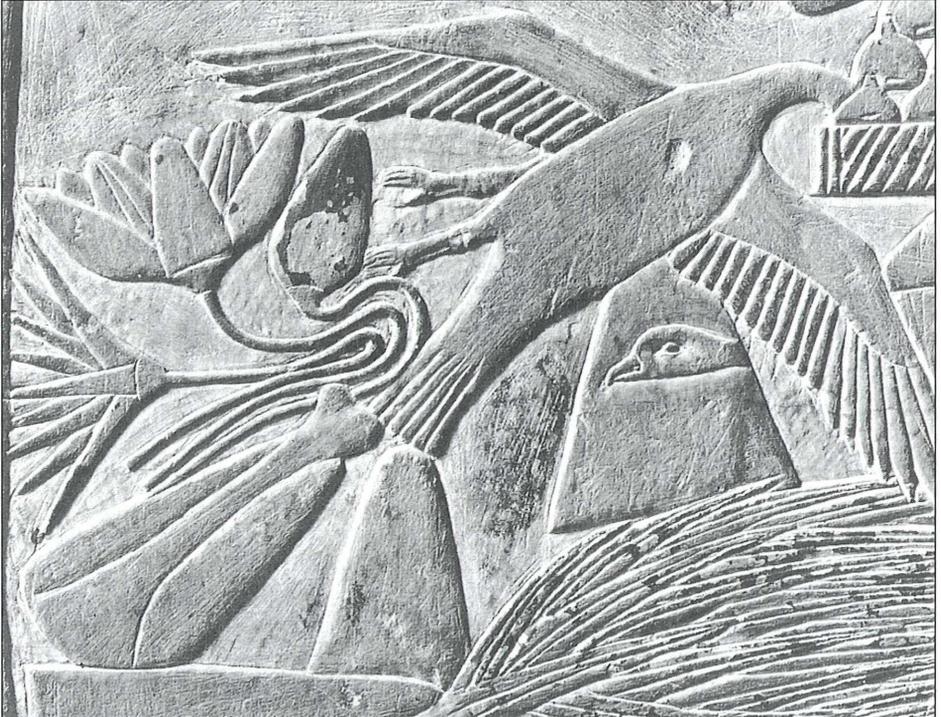


Abb. 3 Kalksteinrelief aus einer Grabanlage bei Saqqara, etwa 2500 v. Chr., links *Nymphaea coerulea* und *N. lotus*. AUS: LANGE & HIRMER 1967

lich darüber berichtet, daß die ägyptischen ebenso wie die mexikanischen *Nymphaea*-Arten morphinähnliche Alkaloide enthalten, die opiumartig wirken (Kap. 7.6).

Die magischen Kräfte, die dem Knoten aus Lotosstengeln offensichtlich zugesprochen wurden, lassen sich gut ablesen von einem Kalksteinrelief, das im Totentempel des Pharaos Sahure in Abusier gefunden wurde (Abb. 4). Wadj-wer, der „große Grüne“, die Gottheit des Meeres, der Sümpfe und des Fayum-Sees, trägt eine Opfermatte mit Brot, das Uas-Szepter als Zeichen göttlicher Macht und 3 Henkelkreuze für den verstorbenen Pharaon heran. Zur Zeit der Entstehung des Reliefs (5. Dynastie, 25. Jh. v. Chr.) war die Lebensschleife „anch“ jedoch nicht nur magisches Belebungsmedium, sondern auch schon das Symbol für „Leben“. So ist sie z. B. in der Hieroglyphenschrift oberhalb des Gewässergottes zu sehen.

Mehr als eintausend Jahre später ist die Bedeutung der blauen Lotosblume ungebrochen. Als Howard Carter im Grab des Tutanchamun (1347–1338 v. Chr.) die ineinander geschachtelten Särgen einen nach dem anderen öffnete, fand er sowohl auf dem zweiten als auch auf dem dritten innersten Sarg Gewinde aus vertrockneten Blumen. Die Untersuchung durch NEWBERRY (1973) ergab dann, daß neben Kornblumenblüten und einigem anderen Material immer wieder die Blütenblätter von *Nymphaea coerulea* verwendet worden waren. Der dritte mumienartige Sarg aus massivem Gold trug einen großen Blumenhalskragen, in dessen 4. Reihe Lotosblütenblätter aufgereiht waren. Die 6. Reihe enthielt u. a. elf Alraunenfrüchte (*Mandragora*). Das Auftreten dieser berühmten Zauberpflanze macht deutlich, daß auch die Lotosblütenblätter als magisches Agens gedacht waren (Kap. 7.6).

Etwa zur gleichen Zeit wurden blaue Lotosblumen auch bei Festbanketten zu Ehren der Toten getragen. Im Grab des Nacht in Theben (18. Dynastie, um 1410 v. Chr.) ist als Wandmalerei eine festliche Szene dargestellt, bei der ein Mädchen eine Lotosblüte als Kopfschmuck trägt und ein anderes sich eine solche Blüte vor Gesicht hält, um ihren Duft einzusatmen (LECLANT 1980). Hier ist Lotos zu einem festlichen Ingredienz zur Erhöhung des Lebensgefühls geworden.

### 2.3 Die indische Lotosblume in hellenistischer und römischer Zeit

*Nelumbo nucifera*, die indische Lotosblume mit ihren weit aus dem Wasser ragenden, weißlich bis rosaroten Blüten, stammt aus der weiteren Verwandtschaft der Nymphaeaceen (Abb. 5). Sie ist auf dem indischen Subkontinent und darüber hinaus in ganz Südasiens in stehenden Gewässern weit verbreitet. Nach Ägypten wurde die Pflanze vermutlich zur Zeit der persischen Oberherrschaft im 5. Jahrhundert v. Chr. oder etwas später eingeführt (GERMER 1985) und war dann in der ganzen Antike eine der Pflanzen des Nils. Heute ist sie dort nicht mehr vorhanden.

Im Hinduismus war Lotos seit alters eine besonders heilige Pflanze (Kap. 7.6). Sie galt als Erstgeburt der Schöpfung und magischer Schoß des Universums, so auch der Götter. Meist war mit Lotos *Nelumbo* gemeint, doch auch die anderen großblumigen Wasserpflanzen, insbesondere die *Nymphaea*-Arten, waren unter Lotos mit inbegriffen. In Ägypten scheint sich die indische Lotosblume im Nildelta bald sehr stark ausgebreitet zu haben. So ersetzte sie auch im Isiskult die einheimischen Arten. In der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. begann der Isiskult den des Osiris zu überflügeln. Sie war jetzt nicht nur Schutzgöttin und Gottesmutter, sondern auch Herrscherin der Unterwelt und Himmelskönigin (HELCK 1979). Die Lotosblüte war dabei eines ihrer wichtigsten Attribute (WITT 1997).



Abb. 4 Gewässer-Gottheit Wadj-wer, mit Opfermatte, Uasszepter und 3 Henkelkreuzen. Kalksteinrelief aus dem Totentempel des Sahure, um 2500 v. Chr. Aus: LECLANT 1979

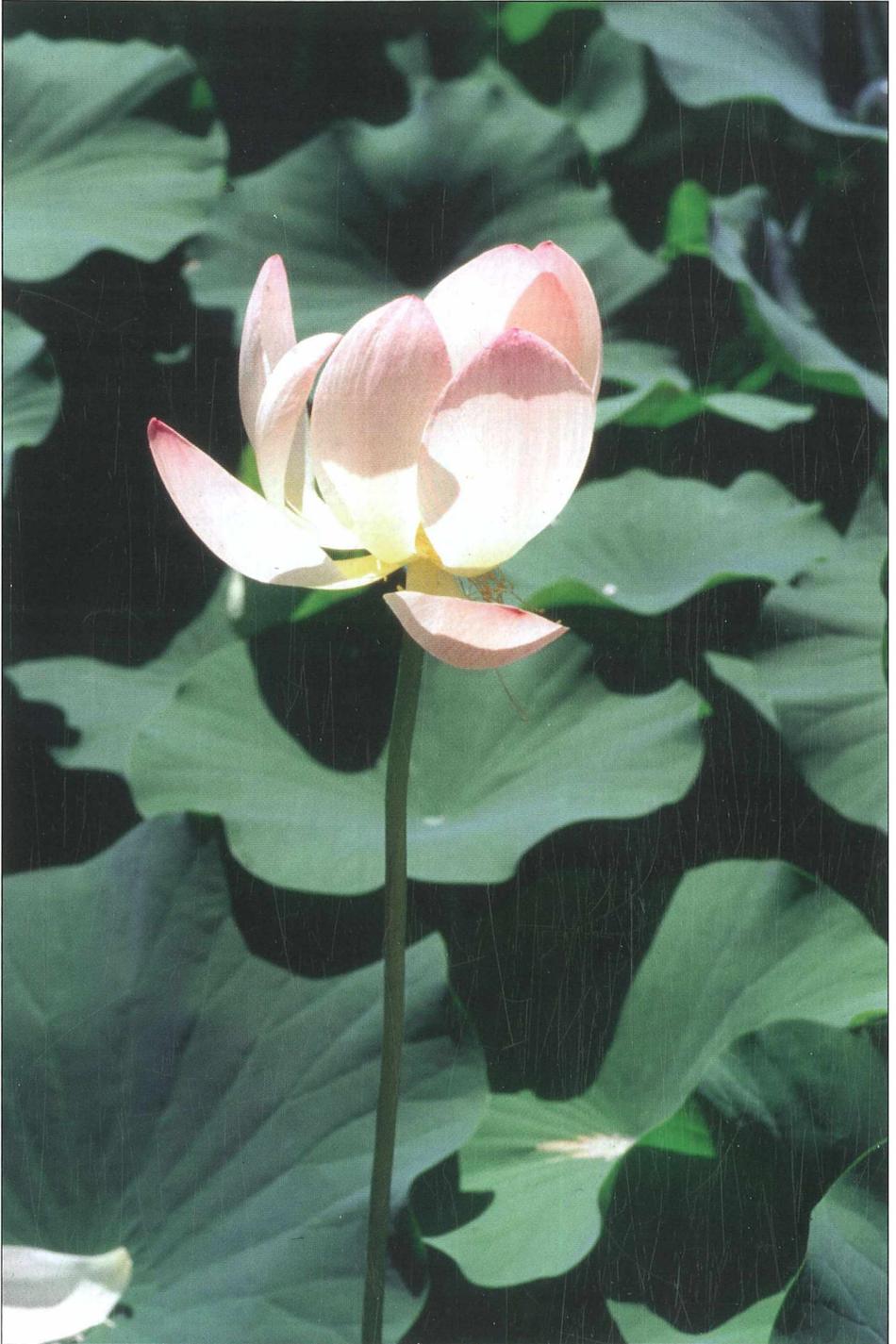


Abb. 5 Die indische Lotosblume *Nelumbo nucifera*. Botanischer Garten Wien, 12. 8. 1995

Im Heiligtum der Fortuna Primigenia in Praeneste südöstlich von Rom wurde ein großes Fußbodenmosaik aus der Zeit um 80 v. Chr. gefunden, das eine Nilandschaft mit vielen Einzelszenen zeigt (CHARBONNEAUX et al. 1991). Immer wieder werden dabei die Gewässer dadurch charakterisiert, daß Blätter oder Blüten der indischen Lotosblume aus dem Wasser ragen. Fortuna war eine römische Schicksalsgöttin, die um ein besseres Geschick, glücklichen Gewinn und vor allem um Kindersegen angerufen wurde. In der Kaiserzeit wurde dann Fortuna mit Isis zu einer gemeinsamen Verehrung verbunden (EISENHUT 1979). Dieser Synkretismus scheint sich bereits im 1. Jahrhundert v. Chr. anzudeuten, auch wenn das Mosaik sicher primär als die Schilderung eines glücklichen Lebens aufzufassen ist. Immerhin scheint das Leben am Nil Sehnsüchte geweckt zu haben, die dann letztlich auch zur Verehrung der Isis im ganzen römischen Reich führten.

Die indische Lotosblume war immer wieder der Inbegriff des Kultes der Isis als Muttergottheit. Als dann auf dem Konzil von Ephesos 431 Maria zur Theotokos, zur Gottesgebäerin, erklärt worden war, entstanden in kurzer Zeit viele Marienkirchen, die die älteren Mutterkulte mit integrieren sollten. Ein gutes Beispiel ist die Panagia Theotokos (jetzt Panagia Achiropiitos) in Thessaloniki, die 450–460 n. Chr. gebaut wurde. Von der Mosaikausstattung der Kirche sind heute vor allem die Mosaiken der Arkadenbögen erhalten. An besonders prominenter Stelle, dem mittleren Arkadenbogen der Eingangsseite, wird das goldene Kreuz auf blauem Grund flankiert von zwei Schalen, aus denen Lotos-Blätter, Blüten und Früchte entsprossen (Abb. 6). Daß es sich hier nicht nur um festlichen Schmuck handelt, wie der flüchtige Betrachter glauben könnte, zeigt sich daran, daß jeweils zwei Getreideähren zwischen den Lotosblüten zu sehen sind. Getreide



Abb. 6 Mittlerer Arkadenbogen, der Westseite in der Panagia Theotokos, Thessaloniki (450–460 n. Chr.). Die Mosaikverkleidung zeigt in zwei Schalen die indische Lotosblume und je 2 Getreideähren. Foto 1991

war nämlich neben Lotos ein Attribut der mütterlichen Erdgöttin Isis, das Fruchtbarkeit und Auferstehung symbolisierte (BEUCHERT 1995). In Abschnitt 2.6 wird berichtet werden, daß auch Lilien und Rosen zu den Pflanzen gehören, die die Arkaden der Marienkirche in Thessaloniki schmücken.

## 2.4 Lilien in der minoischen Kultur

Unter den Lilien war schon immer *Lilium candidum*, die Madonnenlilie, die wichtigste. Ausgehend von natürlichen Standorten in Palästina und Libanon wurde sie sehr bald von den Phöniziern im ganzen östlichen Mittelmeergebiet verbreitet. Ihr hoher unverzweigter Sproß, ihre großen weißen Blüten und der angenehme Duft machen sie zu einer besonders auffallenden, unverwechselbaren Pflanze (Abb. 20). Sie besitzt eine Ausstrahlung, die hoheitsvoll und Scheu auslösend ist und zugleich die Unberührtheit und Reinheit des jungen Lebens zum Ausdruck bringt. So ist sie seit alter Zeit einerseits als Hoheitszeichen für Könige und Herolde verwendet worden, andererseits als Zeichen für jungfräuliche Unschuld und den Brautstand.

Beide Bedeutungen sind im Bereich der minoischen Kultur zu finden. Aus einer herrschaftlichen Villa in Amnisos, Kreta, wurden Fresken aus der Zeit zwischen 1600 und 1500 v. Chr. geborgen, die Pflanzen von *Lilium candidum* zeigen, umgeben von den gebänderten Stufen einer Mauerkrone (Abb. 20). Die Darstellung sollte möglicherweise den Anspruch des Hausherrn auf adelige Lebenshaltung und Ehrerbietung unterstützen. Noch stärker war dies beabsichtigt im etwa gleichzeitig entstandenen Thronsaal des Palastes von Knossos, wo die beiden Wände um den Thron des Priesterkönigs mit stilisierten Lilien und Greifen bemalt waren. Sir Arthur Evans hat den Raum wie viele andere in Knossos auf Grund seiner Ausgrabungsbefunde rekonstruiert, sodaß man heute einen guten Eindruck von der ursprünglichen Situation erhält. Lilien und Greife erzeugen eine Atmosphäre hoheitsvoller Würde, die den Eintretenden mit Ehrfurcht und Scheu erfüllen mußten.

Ganz anders ist zweifellos die Bedeutung des Lilienfreskos aufzufassen, das von Sp. Marinatos in Acrotiri auf Thera (dem heutigen Santorin) ausgegraben wurde. Drei Wände eines relativ kleinen Raumes waren bis zum Fußboden mit einer Felslandschaft bemalt, in der rotblühende Lilien wachsen und darüber, meist paarweise, Schwalben fliegen (Abb. 21). Die aufrechte Stellung der Blütenknospen und Blüten und auch die kurzen Blätter am Blütenschaft bis weit hinunter sind an sich Merkmale des weißblühenden *Lilium candidum*, nur die Blütenfarbe ist nach rot hin abgeändert. Das rotblühende *Lilium chalconicum*, das wie *L. candidum* noch heute in Griechenland vorkommt, hat hängende Blütenknospen und Blüten sowie lange Blätter weit am Stengel hinauf. Denkbar wäre, daß ganz absichtlich die Merkmale der weißen und roten Lilie kombiniert wurden. Die Lage des Raumes im Gesamtkontext der verschiedenen rituellen Bereiche von Acrotiri und die Bodenfunde in diesem Raum sprechen nämlich dafür, daß das Zimmer im Zusammenhang mit Hochzeitsbräuchen, eventuell sogar als rituelles Brautgemach genutzt wurde (Kap. 3.7). Bei den Griechen und Römern wurde später die Madonnenlilie für die Herstellung des Brautkranzes verwendet. Das Weiß der Blüten symbolisierte jungfräuliche Reinheit und die „Milch der Hera“; die Pflanze war der Göttin des Ehestandes und der Geburten geweiht. Das Rot der kalchedonischen Lilie konnte andererseits das blutvolle Leben und die erhoffte Fruchtbarkeit zum Ausdruck bringen.

## 2.5 Rosen im Hellenismus und der römischen Antike

Das älteste schriftliche Zeugnis für die Nutzung von Rosen durch den Menschen stammt aus Mesopotamien. Bei der Freilegung der Königsgräber von Uruk fand Sir Leonard Wolley Keilschrift-Texte, die über einen Kriegszug des Sargon von Akkad berichten. Der Herrscher, der etwa im 24. Jahrhundert v. Chr. lebte und dessen Großreich von Westiran bis Kleinasien reichte, überschritt den Taurus und brachte dann als Kriegsbeute unter anderem Weinstöcke, Feigen und Rosen mit (BEUCHERT 1995, HEINZ-MOHR & SOMMER 1988). Als eigentliches Ursprungsland der Gartenrosen wird jedoch meist Persien angesehen. KRÜSSMANN (1974) hat eine Karte mit der möglichen Ausbreitung der Gartenrosen im Altertum und Mittelalter gezeichnet, bei der die Linien nach Syrien, Kreta, Griechenland usw. vom Iran ausgehen. Die Weitergabe von Kleinasien nach Griechenland soll etwa um 400 v. Chr. erfolgt sein. Theophrast (um 370–287 v. Chr.) unterscheidet bereits einfache, 12-, 20- und bis 100blättrige (also gefüllte) Rosen (SPRENGEL 1822).

Als Stammpflanze aller antiken Gartenrosen gilt *Rosa gallica*, die Gallische Rose oder Essigrose, die heute auch in Mittel- und Südeuropa natürlich verbreitet ist (Abb. 7). Diese Art zeichnet sich durch eine Tendenz zur Umwandlung von Staubblättern in Blüten-



Abb. 7 Die Gallische Rose oder Essigrose *Rosa gallica*. Hadersdorf bei Wien, 6. 6. 1998

blätter aus. Auf der Akropolis in Pergamon wurde im Palast V in dem Raum mit dem Hausaltar ein Fußbodenmosaik aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. gefunden, das Rosengirlanden mit gefüllten Blüten und Knospen zeigt (Abb. 42). Außerdem ist eine „Kreuzrose“ zu sehen, die das stilisierte Bild einer Rosenblüte mit dem Kreuzzeichen kombiniert. Eigene Untersuchungen haben ergeben, daß diese Kreuzrosen als Apotropaion (Schutzzeichen) anzusehen sind (Kap. 5). Die Rosengirlanden auf dem pergamenischen

Mosaik hatten also nicht nur eine schmückende, sondern auch eine magisch-schützende Funktion, wie sie im Altargemach des Palastes zweifellos gebraucht wurde.

In römischer Zeit waren die Rosen vor allem das Attribut der Venus (wie schon früher der Aphrodite und der Kybele). Sie symbolisierten den Frühling, die Liebe, Schönheit und Anmut, aber auch die Vergänglichkeit. Es gab große Plantagen für die Anzucht und auch in den Privatgärten wurden sie überall kultiviert. Das Wandfresko aus einem pompejanischen Wohnhaus, das die Illusion eines Gartens vermitteln sollte, gibt eine gefüllte Form von *Rosa gallica* sehr naturgetreu wieder (2. Viertel des 1. Jhs. v. Chr., siehe AUSSTELLUNGSKATALOG 1993a).

## 2.6 Lilien und Rosen in der christlichen Spätantike

Kreuzrosen wurden im ganzen römischen Reich immer wieder bei der Ausgestaltung ornamentaler Fußbodenmosaiken verwendet. Als dann im 5. Jahrhundert die Marienkirche in Thessaloniki entstand, wurden bestimmte Arkadenbögen nicht nur mit Mosaiken von Lotosblumen, sondern auch mit Kreuzrosen, Lilien und Getreideähren ausgestattet (Abb. 8). Das bestätigt noch einmal die oben gemachte Feststellung, daß Pflanzen, die früher einmal antiken Göttinnen zugeordnet gewesen waren, ohne Bedenken für die Verehrung der Maria übernommen werden konnten.

Die Mosaiken von etwa 545 n. Chr. in der Apsis von San Vitale, Ravenna, belegen sehr gut, daß mit den Kreuzrosen tatsächlich Rosen gemeint waren. Zu Füßen des Gründerbischofs der Kirche Ecclesius breitet sich ein paradiesisches Gefilde mit Lilien und Rosen aus. Dabei entspringen den Rosenstöcken sowohl Kreuzrosenblüten als auch seitlich



Abb. 8 7. Arkadenbogen der Südseite in der Panagia Theotokos, Thessaloniki (450–460 n. Chr.). Die Mosaikverkleidung zeigt Lilien, Kreuzrosen und Getreideähren. Foto 1991

gesehene Rosenknospen in verschiedenen Stadien der Öffnung (Abb. 31). Das weiße Saftmal am Grunde der roten Knospen und die deutlich eingetragenen langen Kelchblätter sind typische Merkmale von *Rosa gallica*.

In San Apollinare in Classe (bei Ravenna, Mitte 6. Jh.) zeigt das Apsismosaik den Berg Tabor mit der Verklärung Christi. In der Mitte unter dem großen goldenen Kreuz steht der Heilige Apollinaris, der erste Bischof von Ravenna. Er ist umgeben von einer paradiesisch anmutenden Landschaft, die durch grüne Matten und verschiedene Bäume charakterisiert wird. Vor allem im Vordergrund sind Lilien und Rosen zu sehen, die deutlich machen sollen, daß die Verklärung auch auf die Natur ausstrahlt.

## 2.7 Lilien und Rosen im Mittelalter

Als Karl der Grosse 812 eine Verordnung für die kaiserlichen Pfalzen (Capitulare de villis) erließ, war in dieser auch ein Verzeichnis der anzubauenden Gewächse enthalten. Die Liste der 73 krautigen Pflanzen enthielt ausschließlich Nutz- und Arzneipflanzen, an erster und zweiter Stelle waren dabei „lilium“ und „rosas“ genannt. Strabo, der Abt des Klosters Reichenau (809–849), rühmt in seinem Hortulus-Gedicht Lilienzwiebeln als Mittel gegen Schlangenbiß und Rosen wegen der Früchte und des Rosenöls. Doch wird dann auch gesagt, daß die Lilie auf die Reinheit des Glaubens hinweise und die Rose auf das Blut der Märtyrer (HEINZ-MOHR & SOMMER 1988). Zu Beginn des Mittelalters stand bei der Anlage von Gärten der Nutzen der Pflanzen zweifellos im Vordergrund. Die Symbolsprache der Pflanzen war aber durchaus geläufig und so wurde den Lilien und Rosen ein prominenter Platz eingeräumt. Wie schon in der Spätantike, treten beide Pflanzen auch in der Kunst des Mittelalters häufig gemeinsam auf. Die kühlen, hoheitsvollen Lilien und die blutvollen Rosen bilden zusammen ein Paar, das gerade durch den Kontrast die Fülle der paradiesischen Natur und damit den Morgen der Schöpfung gut zum Ausdruck bringen kann. Im Dom von Monreale in Sizilien (um 1180) gibt es unter den vielen Mosaiken auch eine Darstellung des dritten Schöpfungstages. Nach der Scheidung von Land und Meer werden die Pflanzen und Bäume erschaffen. Von den drei Bäumen, die zu sehen sind, tragen zwei Lilienblüten und einer Rosenblüten.

Zweieinhalb Jahrhunderte später (um 1420) hat ein oberrheinischer Meister das berühmte Paradiesgärtlein gemalt, das heute im Städelschen Museum in Frankfurt am Main hängt. Das Bild hat viele Interpretationen erfahren (Lit. siehe VETTER 1965). WOLTERS (1932) hat darauf hingewiesen, daß es kulturgeschichtlich an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit steht. Es hat noch das Geheimnisvoll-Mystische der Glaubenswelt des Mittelalters und andererseits schon das Menschlich-Natürliche der Neuzeit. Himmliches Paradies und irdischer Lustgarten halten sich die Waage. Als mögliches Thema des Bildes kann man die Aufnahme eines Ritters mit seinem Knappen in das Paradies ansehen, geführt durch den Erzengel Michael als Seelenführer. Ein Rosenstock und Lilien flankieren die Szenerie auf der linken und rechten Seite. Darüber hinaus ist der Garten erfüllt von 20 weiteren, botanisch gut erkennbaren Pflanzen. Die meisten von ihnen können als in Beziehung zu Maria angesehen werden, die im Bild mit einer Heiligen, dem Jesusknaben und zwei weiteren Frauen selbst anwesend ist. Das Paradies ist offensichtlich bereit, die Fülle der reinen Natur und auch die geläuterten Menschen aufzunehmen.

Ebenfalls aus der Übergangszeit zwischen Gotik und Renaissance stammt ein Tafelbild von Giovanni di Paolo, das um 1440 gemalt wurde (HEYDENREICH 1972). Es zeigt die

Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch den Erzengel Michael. Das Paradies ist durch Lilien, Rosen, Nelken und Granatapfelbäume charakterisiert.

Gegen Ende des Mittelalters werden Pflanzen in der Thomaskirche in Leipzig noch einmal vorwiegend wegen ihres Symbolgehaltes dargestellt. Das Hallenlanghaus dieser Kirche wurde zwischen 1482 und 1496 gebaut und sein Kreuzrippengewölbe jeweils um die Schlußsteine herum mit stark stilisierten Pflanzenbuketts bemalt. Im Mittelschiff nimmt die erste Position zum Altar hin ein Rosengesträuch ein. Es folgen Schwertlilie und Lilie und danach weitere Marienpflanzen. Im linken Seitenschiff beginnen die Darstellungen mit der Eiche als Lebensbaumpflanze, es folgen Bittersüß (Abb. 49, 50, 51) und Weinrebe als Christuspflanzen (Kap. 6). Im rechten Seitenschiff ist zunächst eine Pflanze zu sehen, die wahrscheinlich den Drachenbaum, also auch einen der möglichen Lebensbäume (CASPER 2000) darstellt. Es folgen eine unbekannte Pflanze und der Granatapfelbaum, ebenfalls einer der Lebensbäume. In dem von PETZOLDT (2000) herausgegebenen Buch über die Thomaskirche wird das Kreuzrippengewölbe mit seinen Pflanzen als Paradieslaube gedeutet.

Zum Vergleich möge noch darauf hingewiesen werden, daß auch im osmanisch-islamischen Bereich Rosen und wenige andere Pflanzen eine Vorahnung des Paradieses vermitteln sollten. Sowohl im Inneren und im Hof von Moscheen als auch im Privatbereich des Sultanspalastes wurden die Wände mit Fliesen geschmückt, die vor allem Rosen und Tulpen (also lilienähnliche Blüten), ferner Nelken, Hyazinthen und Pflaumenblüten zeigten. Die Tulpen waren dabei ein Hinweis auf Allah, denn Tulpen heißen im Türkischen „lale“, in arabischer Schrift ein Anagramm für Allah. Als Beispiele seien eine Fliesenwand im Hof der Eyüb Sultan Moschee nahe Istanbul (Abb. 9) und eine Wand im Harem des Topkapi-Serail, Istanbul, genannt. Die Fliesen wurden in dem großen Produktionszentrum in Iznik südöstlich von Istanbul hergestellt und stammen stilistisch gesehen aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

## 2.8 Lilien und Rosen in der Neuzeit

Nur etwa 120 Jahre liegen zwischen dem Bau des Langhauses der Leipziger Thomaskirche (s. o.) und dem Wiederaufbau der Bamberger Michaelskirche nach einem Brand (ab 1610). In beiden Kirchen ist das Deckengewölbe mit Pflanzen geschmückt, doch haben die Malereien in Bamberg einen völlig anderen Charakter. Zwischen den Rippen des Gewölbes sind insgesamt 578 weitgehend naturnahe Pflanzendarstellungen zu sehen (DRESENDÖRFER 1998). Wenn auch eine Reihe von Arten mehrfach vorkommt, geht doch die Artenzahl in die Hunderte (Abb. 10). Es sind einheimische, alpine und mediterrane Pflanzen vertreten. Auch die ab 1554 nach Mitteleuropa gelangten Tulpen sind mehrfach zu sehen. Vor allem aber finden sich Pflanzen, die erst nach der Entdeckung Amerikas (also nach 1492) nach Europa gebracht wurden, wie Tomate, Tabak und Mais. Rosen sind dagegen nicht dargestellt. Feuerlilie und Madonnenlilie sind immerhin im südlichen Seitenschiff vorhanden. Ganz offensichtlich kam es bei der Gewölbeausmalung darauf an zu zeigen, daß schon auf dieser Erde eine paradiesische Fülle von Gewächsen zu entdecken ist und also die hiesige Welt als Schöpfungsgarten angesehen werden kann. Die symbolische Bedeutung der Einzelpflanzen tritt zurück zugunsten des allgemeinen Hinweises auf den Reichtum, ja die Unerschöpflichkeit der erschaffenen Natur.

In Flandern und Holland gab es vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine Schule der Blumenmalerei mit einer großen Zahl von Vertretern (HAIRS



Abb. 9 Fliesenwand im Hof der Eyüb Sultan Moschee nahe Istanbul, mit der Darstellung von Rosen, Tulpen, Nelken und Hyazinthen. Die Fliesen stammen aus Iznik aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und wurden um 1800 als Spolien verbaut. Foto 1992

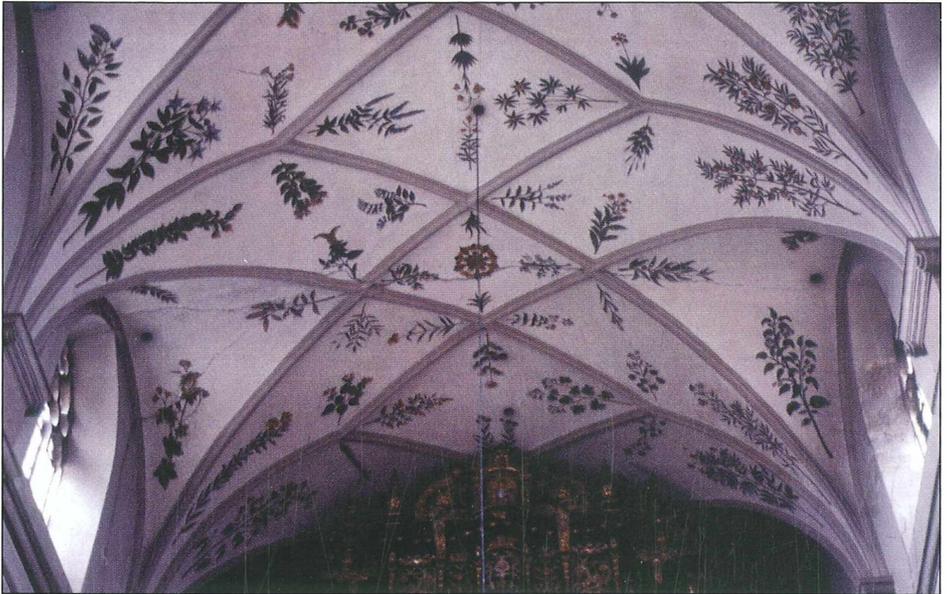


Abb. 10 Deckengewölbe mit Pflanzendarstellungen (nach 1610), Mittelschiff in St. Michael, Bamberg. Foto 2002

1985). Begründer und Hauptvertreter war Jan Brueghel d. Ältere (1568–1625), der Samt- oder Blumen-Brueghel (Sohn von Pieter Brueghel d. Ä., dem Bauern-Brueghel). Ab 1609 war Jan Brueghel Hofmaler des Erzherzogs Albrecht von Österreich, dem damaligen Statthalter der Niederlande. Neben vielen reinen Blumenstillleben hat J. Brueghel auch Bilder mit anderen Themen gemalt, diese jedoch gerne mit einer Fülle von Blüten eingerahmt. So gibt es etwa ein Bild von Maria und dem Kind, Elisabeth, Johannes dem Täufer und Engeln in einer Landschaft, wo üppige Blumengirlanden die Szene an den Seiten und oben einrahmen (Abb. 11). Vor allem Rosen, aber auch Madonnenlilien und viele andere Blumen und Früchte sind vertreten. Ein Sohn des Malers, Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678), hat die Blumenmalerei des Vaters fortgesetzt. Von ihm gibt es „Das Fest des Bacchus“, das in bewaldeter Landschaft stattfindet und wo der Durchblick in die Ferne von rankenden Rosen, roten und weißen Lilien und einer Reihe weiterer blühender Pflanzen eingerahmt wird (Gemäldegalerie Berlin).

In der Blumenmalerei der Niederländer werden vor allem Fülle und Üppigkeit der Pflanzenwelt betont, daher sind gefüllte Rosen nach wie vor besonders beliebt. Es ist dabei der Lebensgenuß, dem hier Tribut gezollt wird, blühende Pflanzen sind jetzt vorwiegend Zeichen der Sinnenfreude. Zwei Jahrhunderte später wird in den Blumenstillleben der Biedermeierzeit vor allem die Naturliebe zum Ausdruck gebracht. Das wissenschaftliche Interesse an der Natur hat zugenommen, die Darstellungen bemühen sich um botanische Exaktheit. In Wien gab es damals eine eigene Tradition für die Malerei von Blumenstillleben und an der Akademie eine entsprechende Schule für Blumen- und Früchtemalerei. Anton Hartinger (1806–1890), gefördert durch den botanikbegeisterten Erzherzog Anton, war 15 Jahre lang Korrektor an dieser Schule und von 1843–1851 auch Akademiemitglied. 1851 gründete er dann eine eigene Lithographicanstalt für botanische Werke. Auf einem Blumenstück, das A. Hartinger 1836/37 gemalt hat, nimmt eine große weiße Rose die zentrale Stellung ein (Abb. 12).



Abb. 11 · Jan Brueghel d. Ältere, Blumengirlande um Maria mit dem Kind, Elisabeth, Johannes dem Täufer und Engel; 1. Viertel 17. Jahrhundert. Aus: HAIRS 1985

Auch in Dänemark gab es im 19. Jahrhundert eine eigene Schule der Blumenmalerei, bei der jedoch natürliches Ambiente und romantische Verinnerlichung eine stärkere Betonung erfuhren. Ein charakteristisches Beispiel ist ein Gemälde von Emma Thomsen (1820–1897), das ungefüllte Rosen, blühende und fruchtende Erdbeeren und Glockenblumen wiedergibt (VON DER HEIDE & NOLLEN 1985).



Abb. 12 Anton Hartinger, Blumenstillleben, 1836/37. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 1993

Daß auch im 20. Jahrhundert Seerosen, Lilien und Rosen bei einem Maler eine Rolle spielen konnten, der ansonsten bahnbrechend auf dem Weg zur abstrakten Malerei war, zeigt das Beispiel Augusto Giacometti. Der Maler aus dem Bergelltal im Süden Graubündens, ein Onkel von Alberto Giacometti, hat zwischen 1919 und 1943 immer wieder Ölbilder mit Rosen gemalt (HARTMANN 1981). Auch Seerosen, die mitteleuropäischen Vertreter der Lotosblumen, sind auf mehreren Bildern als Thema gewählt (Abb. 13). Auf der Pastellzeichnung „Verkündigung an Maria“ von 1928 steht die Madonnenlilie im



Abb. 13 Augusto Giacometti, Seerose, 1945. Öl/Leinwand. Aus: HARTMANN 1981

Krug an der Stelle, wo die nicht anwesende Maria zu erwarten wäre (Abb. 14). Die Lilie hat ihre symbolische Bedeutung wiedererlangt, wenn auch gewissermaßen als Zitat. Das Bild, bei dem der Verkündigungengel durch ein enges Stiegenhaus hernieder schwebt, ist als Rätselbild angelegt und läßt mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Hier ist etwas von der Aura und der Magie wiedergewonnen, die den Lilien von der minoischen Zeit an bis zum Mittelalter eignete.

## 2.9 Schlußbetrachtung

Der Mensch der Frühzeit lebte in einer magischen Welt. Tausend Fäden verbanden ihn mit dem Kosmos, dem Diesseits und auch dem Jenseits. Diese Offenheit der Seele ist später immer wieder als Paradieszustand beschrieben worden und ist oft auch heute noch in den ersten Lebensjahren des Menschen vorhanden. Erst mit dem Entwicklungsalter (des Menschen wie des Menschengeschlechts) reißen viele Verbindungen ab, der Mensch wird aus dem Paradies der Kindheit vertrieben. Magische Hilfsmittel können jedoch manche Verbindungen wiederherstellen, so der Duft der Rose oder die Narkotika des Lotos.

Bei Schwächerwerden der Magie wurden die Verbindung stiftenden Mittel zu Symbolen, zu Erinnerungszeichen an die Kräfte, die diese Mittel einst beinhalteten. So wurden Lotos zu einem Attribut der Isis, die Lilien standen für Hera, die Rosen für Aphrodite, und alle zusammen würden zu einem Zeichen des Paradieses. Mit vollem Recht hat das Christentum diese Symbole übernommen, denn seine Botschaft war ja doch auch die Nähe und die Wirksamkeit des Unsichtbaren.

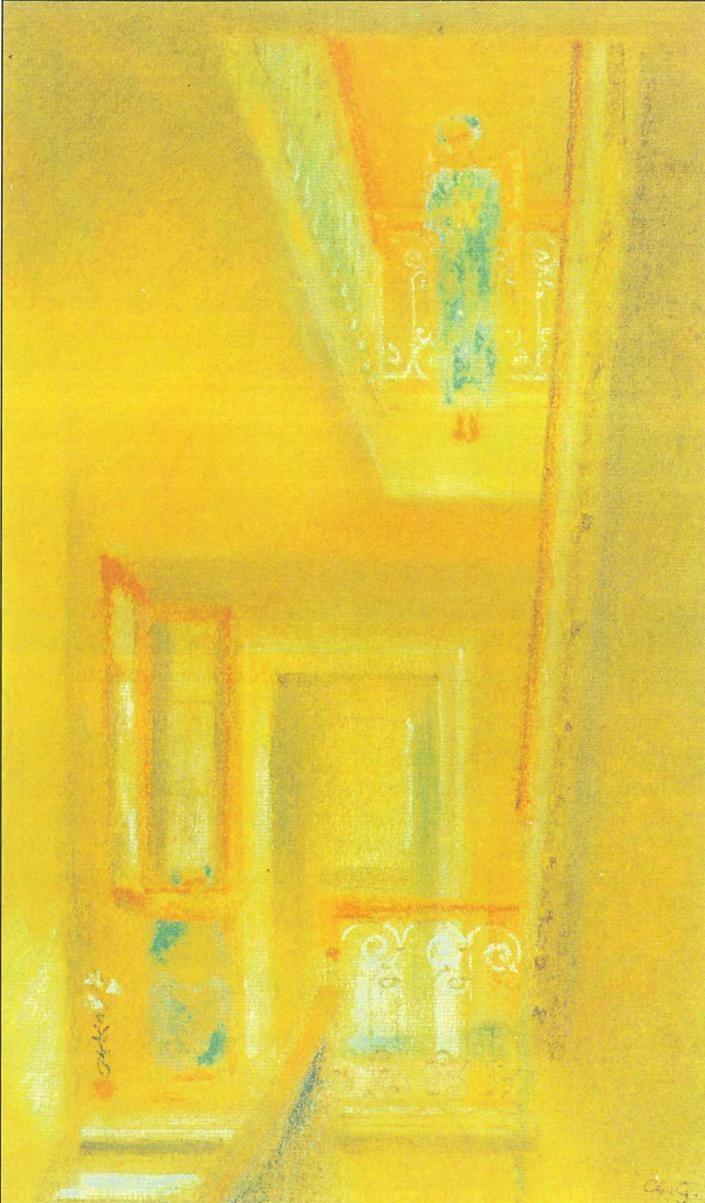


Abb. 14 Augusto Giacometti, Verkündigung an Maria, 1928, Pastell/Papier.  
Aus: HARTMANN 1981

Erst die Neuzeit hat sich im Europa der Aufklärung meist der alten Symbole geschämt und ihre Gegenwart als Ornament, als Schmuck deklariert. Mehr oder weniger unerschwinglich ist bei uns jedoch die Symbolik und sogar die Magie von Lotos, Lilie und Rose immer noch vorhanden. Wer heutzutage einen Blumenstrauß verschenkt, kann (oder muß) immer noch mit geheimen Botschaften und Wirkungen rechnen.

## 3. Krokus, Lilien und Strandnarzisse: Minoische Fresken auf Santorin

### 3.1 Einleitung

Seit 1967 hatte Spyridon Marinatos auf der Kykladeninsel Thera, auch Santorin genannt, archäologische Grabungen durchgeführt und dabei das „Pompeji der antiken Ägäis“ entdeckt. Ähnlich wie in Pompeji war auf Thera eine antike Stadt bei einem Vulkanausbruch verschüttet worden. Die Mauern der Gebäude waren zwar durch vorangegangene Erdstöße in vielen Fällen bereits umgestürzt, als sie von Vulkanasche bedeckt wurden, doch konnten bei den Ausgrabungen viele kleine Bruchstücke vom bemalten Wandverputz geborgen und später zu großflächigen Wandbildern wieder zusammengesetzt werden. Die bildlichen Darstellungen dieser Malereien vermitteln ein außerordentlich lebendiges Bild vom Leben und den Riten der Minoer auf Thera vor dem Vulkanausbruch im 17. Jahrhundert v. Chr. (oder um etwa 1500 v. Chr.). Einige Häuser waren im Inneren in einen profanen und in einen Zeremonialbereich gegliedert. Speziell dieser, bestimmten Festen vorbehaltene Bereich war mit Wandfresken ausgestattet.

Die in den ersten Jahren erhaltenen Funde wurden 1972/73 im Archäologischen Nationalmuseum Athen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und sind dort bis heute zu sehen. Sie bedeuteten damals eine archäologische Sensation. Schon 1974 kam dann leider der Entdecker, S. Marinatos, infolge eines tragischen Unfalls bei den weiteren Grabungsarbeiten ums Leben. Die jüngeren Funde, deren Aufarbeitung viel Zeit in Anspruch nahm, haben bisher noch keine Aufstellung in einem Museum gefunden. Zwei Publikationen mit reichhaltigem Abbildungsmaterial ermöglichen es jedoch, eine Übersicht über das bisher Entdeckte zu gewinnen. Ein großer Bildband mit dem Text von DOUMAS erschien 1992 in griechischer Sprache und auch in einer englischsprachigen Ausgabe. Eine deutschsprachige Ausgabe wurde 1996 herausgebracht (DOUMAS 1996). Die hervorragend reproduzierten farbigen Bilder geben die beste Möglichkeit, die Fresken genauer zu studieren. Die Tochter Nanno von S. Marinatos, selbst auch Archäologin, schrieb ein Buch „Kunst und Religion im alten Thera—Zur Rekonstruktion einer bronzezeitlichen Gesellschaft“, das auch in deutscher Übersetzung erschienen ist (MARINATOS 1988). Frau Marinatos konnte ganz wesentliche Einsichten dadurch gewinnen, daß sie die jeweilige Fundsituation, die Bodenfunde und das Bildprogramm in einen Zusammenhang brachte. So gelang ihr in vielen Fällen eine plausible Deutung des Sinngehaltes der Bilder. In den folgenden Kapiteln soll dargestellt werden, daß man ihre Interpretation noch um einiges weiterführen kann, wenn man die dargestellten Kulturpflanzen botanisch genauer bestimmt und dann ihre jeweilige Blütezeit berücksichtigt.

In drei von den fünf ergiebigeren Zeremonialbereichen beziehen sich die Darstellungen offensichtlich auf Riten oder Feste, die im Zusammenhang mit Wendepunkten im Leben eines Mädchens bzw. einer Frau stehen: dem Eintritt in das heiratsfähige Alter (Initiation), dem Beginn der Ehe und Mutterschaft und schließlich dem Beginn der Verehrung als weiser Frau bzw. Oberpriesterin. Die beiden verbleibenden Zeremonialbereiche sind den Wendepunkten im Leben heranwachsender Jünglinge gewidmet: dem Beginn und dem Abschluß der Ausbildungszeit.

Für den Botaniker haben die Bilder ein besonderes Interesse, weil Wiedergaben von Pflanzen, Tieren und ganzen Landschaften eine besondere Rolle spielen. Die Darstellungen zeigen eine genaue Kenntnis und eine besondere Verehrung der belebten freien

Natur. Daß diese Verehrung religiösen Charakter hatte, wird deutlich vor allem bei der Schilderung der Initiation der Mädchen. Hier ist eine Göttin der aufblühenden Natur, auf einem Thron sitzend, im Zentrum des Geschehens zu sehen. Ihr Charakter als Göttin ist abzulesen an ihrem Gefolge. Ein Naturgeist in Gestalt eines Affen tritt ihr mit einem Krokusstrauß entgegen und ein Greif steht als Wächter in ihrem Rücken. Die große Muttergöttin, die seit Jahrtausenden in Kleinasien, der Ägäis und darüber hinaus verehrt wurde, hat hier eine besonders lebenswürdige Gestalt gefunden. Als Mutter der Natur, Beschützerin des Werdens und Vergehens, waren ihr immer bestimmte Pflanzen und Tiere besonders heilig.

Im minoischen Bereich wurde die Vegetationsgöttin meist mit einem ihrer Beinamen benannt: Ariadne. Diese kretische Form von Ariadne bedeutet „die überaus heilige“. Die Göttin wurde auf Kreta mit Kulttänzen geehrt. Auf einem Goldring und einem Miniaturfresko aus Knossos sind die Tänze detailliert dargestellt. So wie die Kleidung der Göttin von den Frauen als Festtracht bei den religiösen Riten getragen wurde, konnte auch der Beiname der Göttin auf andere Personen übertragen werden. So ist uns heute Ariadne als die Tochter des Minos und der Pasiphae vertraut. Der Mythos von Ariadne und Theseus bewahrt durchaus Züge, die an die Göttin des Werdens und Vergehens erinnern. Die jugendliche Ariadne erwählt Theseus, rettet ihn aus dem Irrgarten des Labyrinths, folgt ihm auf sein Schiff und wird dann aber auf Naxos von Dionysos geraubt (so die ältere Version des Mythos). Sie ist gezwungen, diese Welt zu verlassen, und wird dann aber die Gemahlin des Dionysos, des Gottes der Naturkräfte, der Fruchtbarkeit und des Rausches. Der Wechsel von Freude und Trauer, der hier zum Ausdruck kommt, spiegelt das Wesen der Vegetationsgottheit deutlich wider. Ariadne erleidet in gewissem Sinne das Schicksal ihrer Namenspatronin.

Im folgenden soll den Kultpflanzen von Thera näher nachgegangen werden. Dabei wird sich ergeben, daß die Verehrung der Ariadne eine Form gefunden hatte, die erstaunlich „modern“ anmutet. Andere Kulte der Großen Göttin, auch die zeitlich gesehen jüngeren, hatten weitaus archaischere Züge und standen viel mehr unter dem Einfluß der Jahrtausende alten Traditionen.

### 3.2. Die Krokusarten als Frühlings- und Wiedergeburtssymbol

Auf den Kykladen und Kreta kommen gegenwärtig insgesamt 7 Arten der Gattung *Crocus* vor. Sie sind vor allem im steinig-felsigen Weideland der Berge zu finden und blühen fast alle im Spätherbst oder Winter. Nur *Crocus sieberi* treibt seine Blüten im Frühling. Als Blütenfarben kommen Weiß, Hellviolett und Blauviolett vor. Einen auffälligen Kontrast zur Farbe der Blütenblätter bilden jeweils die kräftig orange gefärbten Narbenschenkel im Innern der Blüte. Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist zunächst der meist blauviolett blühende *Crocus cartwrightianus*, der sowohl auf den Kykladen als auch auf Kreta vorkommt. Er ist vermutlich die Stammpflanze des Safrans *Crocus sativus*, der seit alten Zeiten wegen des hohen Farbstoffgehaltes der Narbenschenkel in weiten Bereichen des Mittelmeergebietes und sogar bis Nordindien hin angebaut wurde. Der Farbstoff, Crocetin oder Safranbitter genannt, der vor allem zum Färben von Stoffen, aber auch als Gewürz und für medizinische Zwecke benützt wurde, war wegen der relativ geringen Erntemengen immer besonders wertvoll. Noch heute gibt es Anbaugebiete des Safrans von Marokko und Spanien bis Mittelasien, ohne daß jedoch eine Ansiedlung in freier Natur vorkommt. *Crocus sativus* ist also eine reine Kulturpflanze. Die dritte für uns wichtige Art ist der schon genannte *Crocus sieberi*. Die Pflanze blüht

weiß bis violett und ist noch heute in ganz Griechenland einschließlich Euböa, Samos und Kreta zu finden. Entscheidend ist, daß sie erst im Frühjahr, vor allem im März und April blüht (Abb. 15).

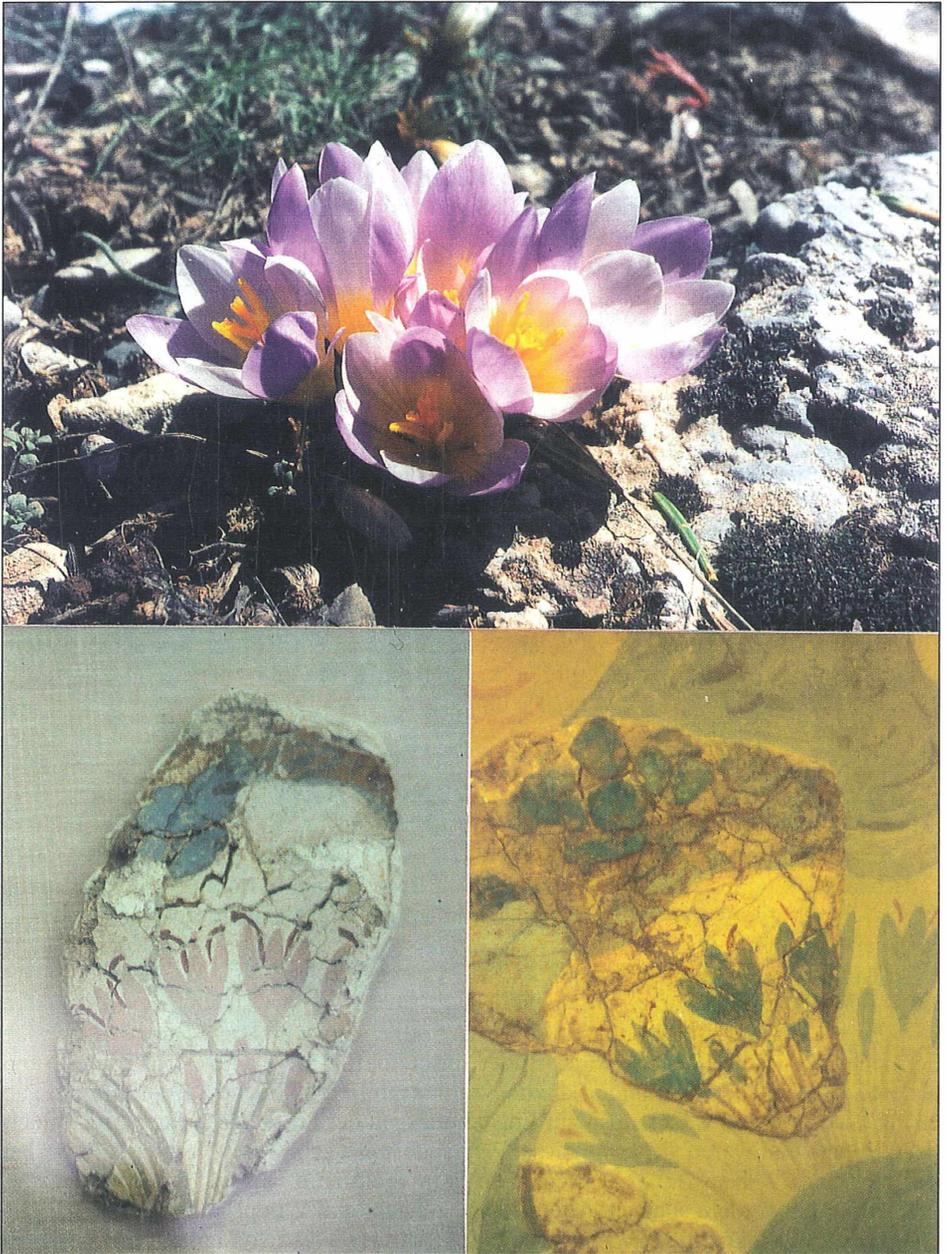


Abb. 15 Oben: *Crocus sieberi*. Chelmos-Gebirge, Peloponnes, 17. 4. 1971.  
Unten: Zwei minoische Freskenreste mit Krokusdarstellungen. Archäologisches Museum Heraklion, Kreta, 12. 4. 1995

Sowohl auf Thera als auch auf Kreta sind zahlreiche Krokusdarstellungen aus minoischer Zeit auf Wandfresken und auf Gefäßen und Kultgegenständen gefunden worden. In der Mehrzahl der Fälle sind dabei offensichtlich wildwachsende Pflanzen gemeint. Auf kretischen Fresken können die Pflanzen eine weiße, rosa oder blaue Blütenfarbe besitzen. Auch ist oft ein felsiger Naturstandort deutlich erkennbar (Abb. 15).

Schon die Hethiter, die in der Zeit um 2000 v. Chr. auf der anatolischen Hochebene lebten, feierten ein Frühlingsfest, bei dem bestimmte Zwiebelpflanzen eine Rolle spielten. Dies läßt sich aus einem der beiden Namen des Festes (An. tah. *\_um-sar*) schließen. MATHEW & BAYTOP (1984), die diese Ergebnisse von M. S. Ar zitieren, vermuten, daß hier vor allem die im Frühling auf der anatolischen Hochebene wachsenden Krokusarten gemeint sein könnten. Sie weisen darauf hin, daß noch heute in der Türkei jeweils am 6. Mai ein Frühlingsfest mit dem Namen Hidrellez gefeiert wird, bei dem in bestimmten Gegenden ein spezielles Pilav, zubereitet mit Weizenschrot und Krokuszwiebeln, gegessen wird. Der hethitische Name für Safran war Azupiru. Die Pflanze wurde damals bereits kultiviert und ist auch auf einem Täfelchen, das in Hattusa gefunden wurde, abgebildet.

Soweit bei den verschiedenen Riten im Jahresverlauf blühende Pflanzen verwendet werden, ist eine entsprechende Blütezeit jeweils die erste Voraussetzung. Umgekehrt kann daher aus der Verwendung bestimmter Pflanzen auf die jahreszeitliche Einordnung von Festen geschlossen werden. Bei Krokus besteht nun allerdings die Schwierigkeit, daß sowohl Herbst- als auch Frühjahrsblüher vorkommen. Krokusblüten müssen also durchaus nicht immer nur ein im Frühling verwendetes Symbol sein. Es wäre sogar denkbar, daß gerade dieser Doppelcharakter als Herbst- und Frühlingsblüher sie für bestimmte Kultzwecke besonders prädestinierte. Krokus sind einerseits im Frühling ein Zeichen für das Erwachen der Natur und andererseits im Herbst ein Hinweis auf deren spätere Wiedergeburt. Gerade für den Kult der Ariadne auf Kreta und Thera könnte diese Eigenschaft besonders wichtig gewesen sein.

### 3.3 Krokuspflücken als Ritus

Im Gebäude Xeste 3 der Ausgrabungen in Akrotiri (Thera) finden sich auf der Nord- und Ostwand des Raumes 3 im Obergeschoß ausführliche Szenen vom Sammeln von Krokus durch junge Mädchen. Die Blüten werden eindeutig von Felsen gepflückt und sind also Wildpflanzen (Abb. 16). Im Hintergrund der Darstellung ist jedoch außerdem eine ganz regelmäßig über die Fläche verteilte Anordnung von Krokuspflanzen-Büschelein zu sehen, die wahrscheinlich nicht rein ornamental zu verstehen ist. Ornamente werden in der minoischen Malerei in der Regel deutlich von bildlichen Darstellungen abgesetzt. Auch der hoch entwickelte Realismus der Bilder spricht dafür, die Pflanzen im Hintergrund als eine Krokus-, d.h. Safranpflanzung zu interpretieren. Solche Safrankulturen gab es im 2. Jahrtausend v. Chr., also zur Entstehungszeit der Fresken auf Thera, im Nildelta Ägyptens und waren sicher zu dieser Zeit auch sonst schon weit verbreitet (etwa bei den Hethitern, s. Kap. 3.2). Der Bedarf an Safrangelb zum Färben von Geweben war, wie wir sehen werden, auch auf Thera selbst so hoch, daß Wildpflanzen den Bedarf sicher nicht decken konnten. Das Suchen der in der freien Natur vorkommenden Pflanzen beschränkte sich also wohl auf das Sammeln der Opfergabe für die Göttin und fand im Spätherbst oder eher Frühling im deutlichen Zusammenhang mit dem Fest der Initiation der jungen Mädchen statt. Die Ernte der Safranblüten fällt in die Monate Oktober bis



Abb. 16 Zwei Krokuspflückerinnen. Ostwand im Obergeschoß von Xeste 3. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

Dezember und wurde vermutlich auch von den Mädchen in der Vorbereitungszeit zur Initiation durchgeführt.

Die Verwendung von safrangelben Stoffen in klassisch griechischer Zeit läßt sich sehr gut aus dem „feministischen“ Theaterstück *Lysistrata* von ARISTOPHANES (1992) entnehmen, das 411 v. Chr. zum ersten Mal aufgeführt wurde. Schon gleich zu Beginn überlegen die Frauen, mit welchen Mitteln sie sich für die Männer attraktiv machen können.

Dabei werden safrangelbe Schals für besonders wirksam gehalten. In anderem Zusammenhang berichtet der Chor der Frauen dem Publikum über die Riten zur Erziehung der Mädchen bis zur jungen Frau:

Sieben Jahr alt, trug ich schon  
 Herses Heiligtum beim Fest,  
 Mit zehn Jahren mahlt' ich dann  
 Opfermehl der Artemis,  
 Ward im Safrankleid in Brauron  
 ihr geweiht beim Bärenfest,  
 Ward sodann als hübsche Jungfrau  
 Festkorbträgerin,  
 In der Hand die Feigenschnur!

(Herse ist eine der beiden Taugöttinnen und Dienerin der Athene)

Diese schrittweise Einführung der Mädchen in das Leben einer jungen Frau, die keusch wie Artemis und doch attraktiv für den späteren Hochzeitswerber sein sollte, ist vom Sinn her weitgehend vergleichbar mit den Frühlingsriten, die bei den Minoern auf Thera stattfanden. Im Zeremonialbereich des Gebäudes Xeste 3 wurde ein Freskenzyklus gefunden, der die Riten in allen Einzelheiten schildert. Die Darstellung beginnt an der Nord- und Ostwand des Obergeschosses und ist von rechts nach links zu lesen (Abb. 16). Es beginnt mit einem jungen Mädchen in Festkleidung, die beide Hände nach im Felsen wachsendem Krokus ausstreckt. Ihren Sammelkorb hat sie hinter sich auf den Boden gestellt. Durch ihre Haartracht ist sie deutlich als Novizin oder Lehrling charakterisiert. Ein großer Teil des Kopfes ist kahlgeschoren, nur eine Stirnlocke und ein „Pferdeschwanz“ sind stehengeblieben. (Kahlgeschorene Kopfparten zeigen auch die mit Prüfungsaufgaben beschäftigten Knaben und Jünglinge in den ihnen gewidmeten Zeremonialbereichen.) Das freie Wachsen der Haare war zweifellos das wichtigste Zeichen für den bestandenen Abschluß des Noviziats bzw. der Lehrlingszeit. Mit Hilfe dieses Merkmals läßt sich das nächste Mädchen auf dem genannten Fresko als eine schon „Freigesprochene“ einstufen. Sie hat einen Haarschopf aus kurzen Locken und scheint eine Helferin für die Novizin beim Suchen der Krokusblüten zu sein. Sie wendet ihren Kopf dem ersten Mädchen zu. Die Gestik ihrer rechten Hand beim Pflücken wird von der Novizin ganz und gar nachgeahmt. Vergleicht man die Haltung der beiden Gestalten, so ist die noch unsichere Haltung der Jüngeren und die aufrecht-selbstsichere Haltung der Älteren unverkennbar. Die Helferin behält ihren Korb beim Pflücken in der linken Hand.

Die Nordwand des Obergeschosses wird ganz beherrscht von der auf einem Thron sitzenden Göttin. Zu ihr werden die gesammelten Krokusblüten getragen und vor ihr in einen flachen breiten Korb geschüttet. Von rechts kommt eine junge Frau mit Lockenschopf, die einen Sammelkorb auf der Schulter trägt. Vor der nach links gewendeten Göttin ist eine weitere junge Frau dabei, ihren Sammelkorb in den breiten Korb am Boden zu entleeren. Von den herabfallenden Blüten sind nur die orangefarbenen Narben noch gut zu erkennen. Alle kurzlockigen Frauen tragen immer noch die Stirnlocke und den „Pferdeschwanz“ zum Zeichen, daß ihr Haar noch im Wachsen begriffen ist und sie also wohl die Initiandinnen des Vorjahres sind. Die vor der Göttin stehende ist durch ein gelb gefärbtes Kleid mit blauer Borte besonders hervorgehoben. Vielleicht ist sie mit diesem safranfarbigen Kleid die Anführerin der jungen Frauen. Alle tragen Ritualschürzen, die mehrfarbig gestreift sind. Die Kleider sind meist mit blauen Borten geschmückt und rot nur dann, wenn das Kleid selbst blau ist. Auf der gegenüberliegenden Südwand

sind zwei ältere Frauen zu sehen, die den Ritus des Krokussammelns und -opfern als Beistand oder Zuschauer verfolgen. Ihr langes Haar tragen sie zu einem Knoten hochgebunden.

### 3.4 Die drei Aspekte der Krokusgöttin

Die Wiedergabe der Göttin mit ihrem Gefolge nimmt den ganzen Mittelteil der Nordwand im Obergeschoß von Raum 3, Xeste 3, ein. Auf einem dreistufigen Unterbau steht der Thron, den die Göttin innehat. Ihre Gestalt ist deutlich größer gezeichnet als die der Krokuspflückerinnen, doch wirkt sie in ihrer Haltung, ihren Gesichtszügen und der Kleidung ganz wie eine lebende junge Frau. Die Haltung ist ganz entspannt und hat durch die leichte Drehung der Schultern nichts von der strengen Frontalität, die Standbilder von Göttinnen in minoischer Zeit sonst auszeichneten. Es ist daher daran zu denken, daß die Göttin bei bestimmten Riten durch eine junge Frau stellvertretend dargestellt wurde. Im minoischen Kreta ist ganz offensichtlich, daß die Festtracht der Frauen mit der der Schlangengöttin weitgehend übereinstimmte. Jede Frau durfte sich wie eine Inkarnation der Göttin fühlen.

Das Festkleid der Göttin ist, dem Anlaß entsprechend, ganz in den Krokusfarben Weiß und Blau gehalten. Die blauen Borten des Oberteils tragen Krokusblüten als Applikation, der transparente hellblaue Oberteil des Kleides ist mit Safrannarben verziert. Die Wangen des Gesichtes sind mit zwei Krokusblüten oder -narben tätowiert, wohl um eine Verfremdung der Gesichtszüge zu erreichen. Der Gesamteindruck ist zweifellos der einer jugendlichen Krokusgöttin und damit einer Gottheit, die das Wiedererwachen der Vegetation im Frühling sicherte (Abb. 17).

Daß ihre Macht jedoch nicht nur auf den Neubeginn des pflanzlichen Werdens und Wachsens beschränkt war, wird angedeutet durch zwei Halsketten, den großen mondsichelförmigen Ohrring und die besondere Art der Haarfrisur. Auf das eine Halsband ist eine Kette von blauen, weißen und roten Enten aufgefädelt, das andere Halsband trägt blaue, weiße und rote Libellen als Anhänger. Nanno Marinatos hat darauf hingewiesen, daß durch diese Tiere eine Beziehung der Göttin zu den besonders fruchtbaren Feuchtstandorten hergestellt wird. In Ägypten galten die Sümpfe des Nildeltas als der Ort der Schöpfung allen Lebens. Im Mittelmeergebiet sind Teiche, Gewässerränder und Sümpfe die einzigen Stellen, die in der Dürre des Sommers üppiges Wachsen und Gedeihen ermöglichen. Auf der anschließenden Westwand des gleichen Raumes war, wohl um den Fruchtbarkeits- und Sommeraspekt der Göttin mit anwesend sein zu lassen, eine Sumpflandschaft mit Vogeljagdscene dargestellt. Leider sind nur wenige Bruchstücke von diesem Bild erhalten, so eine aus dem Schilf auffliegende Ente.

Der Ohrring in der Form einer Mondsichel deutet auf den dritten Aspekt der Göttin hin, den Aspekt des ständigen Wandels, des Zunehmens und Abnehmens, des Werdens und Vergehens. Es ist wichtig zu sehen, daß dieser Ohrring von allen Frauen getragen wird, die am Ritual des Krokuspflückens und an der noch zu betrachtenden Initiation der Mädchen aktiv beteiligt sind, aber eben nur von ihnen, also z. B. nicht von den etwas älteren Zuschauerinnen mit hochgebundenem Haar. Die Krokusarten eignen sich, wie schon in Kapitel 3.3 betont, als Kultpflanzen der Göttin besonders auch deshalb, weil sie nicht nur als erste das Wiedererwachen der Natur ankündigen, sondern auch im Herbst, wenn viele Pflanzen absterben, ein Signal für das Weiterleben trotz allen Vergehens sind.



Abb. 17 Die Krokusgöttin (Ausschnitt). Nordwand im Obergeschoß von Raum 3, Xeste 3. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

Betrachtet man die Haartracht der Göttin genauer, erkennt man, daß eine kräftige Strähne zu einem schlangenartigen Gebilde hochgebunden ist. Dieser Teil des herabfallenden Haares ist auf der Außenseite mit einer Reihe von roten Kugeln besetzt. Die Strähne beginnt auf der Oberseite des Kopfes der Göttin und ist dort wie der Kopf einer Schlange gestaltet. Vor diesem Schlangenkopf sind zwei Haarlocken spiralgig nach oben gekrümmt und imitieren auf diese Weise die gespaltene Zunge der Schlange. Mit dem Attribut der Schlange weist die Gestalt auf ihre Verbindung zu der Schlangengöttin Kretas hin, die dort seit mehreren tausend Jahren beheimatet war. In Kato Hierapetra an der Südküste

Kretas wurde eine polierte Terrakotta-Schlangengöttin gefunden, die aus der Zeit um 6000 v. Chr. stammt. Aus minoischer Zeit gibt es dann so viele Beispiele für die Darstellung der kretischen Schlangengöttin, das Buffie JOHNSON (1990) schreiben konnte: „Wenn auch Schlange und Schlangentanz in vielen Kulturen zu finden sind, gibt es doch in der Welt der Antike keinen Ort, wo die Zeugnisse ausgeprägter sind als in Kreta“. Besonders berühmt sind die beiden Fayencestatuetten, die Arthur Evans im Schrein des Tempelpalastes von Knossos fand (DEMARGNE 1965). Bei der einen Figur winden sich drei Schlangen um die Arme bzw. um Schürze, Gürtel und Mieder bis zum Kopf oder der Tiara hinauf, die andere Figur hält in ihren ausgestreckten Händen je eine Kreuzotter. In dem Schrein wurde außerdem ein großes, schön poliertes gleichschenkliges Kreuz gefunden (s. Kap. 3.6).

Die Schlangensymbolik gehört in erster Linie zum Wandlungsaspekt der Göttin. Die Schlange ist gefährlich und todbringend und doch auch durch ihre Häutung ein Symbol der Wiedergeburt. Darüber hinaus ist sie Ausdruck der chthonischen, erdgebundenen Mächte, die lebensschaffend ebenso wie lebensverschlingend sind.

### 3.5 Die Göttin als Herrin der Tiere

Das Gefolge der Göttin macht deutlich, daß sie auch – wie etwa Artemis – als Herrin der Tiere gelten kann. Vor ihr steht ein Affe aufrecht und erhebt die Vorderpfoten mit einem Krokusstrauß zu ihr. Darstellungen von Affen sind auf Kreta und Thera mehrfach anzutreffen. Ihre Wiedergabe ist so naturgetreu, daß sie sicher auf direkter Beobachtung fußt. Sie gehören zur Familie der Meerkatzenartigen und sind entweder Makaken oder Meerkatzen. Gut bekannt waren den Minoern sicher die Berberaffen, *Macaca sylvanus*, da sie früher in ganz Nordafrika vorkamen. Diese Art ist allerdings schwanzlos. Langschwänzige Meerkatzen aus Zentralafrika könnten vielleicht über Ägypten importiert worden sein.

Im Block B von Akrotiri gibt es einen Raum (B 6), bei dessen Ausmalung kletternde Affen eine große Fläche einnehmen. Die Funktion des Raumes war sicher auch zeremonieller Natur, doch geben die Bilder keinen Anhaltspunkt für die spezielle Verwendung. Es ist jedoch von Bedeutung, daß der Raum mit dem Affenfresco in dem Kultbereich liegt, in dem offensichtlich die Riten zum Beginn der Lehrlingszeit der Knaben vollzogen wurden. Ritualisierte Kämpfe zwischen Knaben (Boxkampf) und zwischen Antilopen bzw. Gazellen sind das Thema der Wandmalerei im Raum B 1. Denkbar erscheint, daß der Raum mit den Affen im Rahmen der Vorbereitung auf die eigentliche Lehrzeit der Knaben genützt wurde. Die Affen zeigen auf dem Fresko und auch *in natura* eine kindliche Verspieltheit, die dem Wesen der noch kindlichen Knaben entsprach. Auf Kreta sind die Reste einer umfangreichen Wandmalerei gefunden worden, wo Affen und Vögel Mitglieder einer paradiesisch anmutenden Landschaft sind. Insgesamt legen die Befunde nahe, daß die Affen als Inkarnation von eher kindlichen Naturgeistern aufgefaßt wurden. In diesem Sinne läßt sich auch das Auftreten eines Affen als „dienstbarer Geist“ der Göttin Ariadne verstehen. Bei der Krokuszeremonie könnte ein dressiertes Tier die Aufgabe des Krokus Darbietens übernommen haben.

Greife sind Mischwesen aus geflügeltem Löwenkörper und Adlerkopf und galten in den Mythen der altorientalischen Kulturen als besonders gefährliches Raubtier. Sie wurden oft als Trabanten und Wächter von Göttern dargestellt, wurden in diesem Sinne auch in die kretisch-mykenische Kultur übernommen und waren später in der griechischen

Kunst ein häufig verwendetes apotropäisches Symbol. Auf dem berühmten Sarkophag aus Hagia Triada, der heute im Archäologischen Museum von Heraklion steht und aus der Zeit von 1450–1400 v. Chr. stammt, ist auf der einen Stirnseite ein Wagen mit zwei Göttinnen zu sehen, der von einem Greif und einem Stier gezogen wird (DEMARGNE 1965). Auch für die Göttin von Thera hat der hinter ihr stehende Greif eine dienende und schützende Funktion. Er könnte bei den Riten in der freien Natur als Standbild hinter dem Thron der Göttin aufgestellt worden sein.

Interessant ist nun, daß ein Greif zu den jagenden Raubtieren gehört, die im Zeremonialbereich für die „Freisprechung“ der Jünglinge dargestellt wurden. Ein Seegefecht, ein Festaufzug auf See, eine Prozession der Jünglinge mit einem Opfertier und das Herantragen von Bündeln aus gefangenen Fischen waren die weiteren Themen, die auf den Fresken des Raumes 5 im Obergeschoß des sog. Westhauses zu sehen waren. Neben der Beteiligung an den Opferhandlungen hatten die Jünglinge vermutlich Prüfungsaufgaben zu erfüllen, die ihre männliche Reife unter Beweis stellen sollten. Seemännische Fähigkeiten, die Fähigkeit zur Verteidigung der Stadt gegen Feinde sowie Jagd und Fischfang waren mögliche Themen der Prüfung.

Für den vorliegenden Zusammenhang kommt es nun nur darauf an zu sehen, daß die jagende Tätigkeit eines Greifen eine der von Männern geforderten Fähigkeiten sinnbildlich zum Ausdruck brachte. Das bedeutet letztlich, daß die Begleiter der Göttin von Thera, Affe und Greif, als männlich verstanden wurden. In verdeckter Form ist die Herrin der Tiere also ein Zeichen für die immer noch beanspruchte Dominanz des Weiblichen über das Männliche, wie sie Jahrtausende zuvor als sog. Matriarchat gültig war. Zur Zeit der minoischen Kultur bezog sich die Dominanz des Weiblichen allerdings wohl nur noch auf den religiösen Bereich. Bei der genannten „Freisprechung“ der Jünglinge waren jedenfalls weibliche Personen beteiligt. Im Durchgang vom Vorbereitungsraum 4 zum genannten Raum 5 des Westhauses ist das Bild einer „Ministrantin“ zu sehen. Daß sie selbst eine Initiandin ist, kann man an ihrem kahlgeschorenen Kopf erkennen. Sie ist in ein sonst nicht anzutreffendes sariartiges Gewand gehüllt, hat Lippen und Ohr rot geschminkt und trägt eine Räucherpfanne. Auch die Wiedergabe von großen Vasen mit eingestellten Lilien im Raum 4 betont die Anwesenheit des Weiblichen bei den Initiationsriten der Männer (zu den Lilien vgl. Kapitel 3.7).

### 3.6 Die Göttin des Werdens und Vergehens

Der Zeremonialbereich im Erdgeschoß von Xeste 3 war so eingerichtet, daß eine größere Zahl von Menschen am Ritual der Initiation der jungen Mädchen teilnehmen konnte. Sogenannte Polythyrai, mehrtürige Wände, sorgten dafür, daß drei aufeinanderfolgende Räume weitgehend ineinander übergingen. Der dritte, im rechten Winkel zu den ersten beiden gelegene Raum enthielt das Adyton, das Allerheiligste. Auch dieses war noch einmal innerhalb des Raumes durch eine Polythyra abgegrenzt und konnte wahrscheinlich durch Schließen der Öffnungen den Blicken der Außenstehenden entzogen werden. Das Adyton selbst bestand aus einem etwa 1 Meter tiefer gelegenen quadratischen Platz, der über eine Treppe erreicht werden konnte. Die ersten Stufen führten in Richtung auf die Nordwand des Raumes, die weiteren dann im rechten Winkel dazu in Richtung Ost. Durch die räumliche Gesamtsituation war der Weg der Initiandinnen zum Adyton hin klar vorgezeichnet. Sie konnten daher im dritten Raum zunächst nur den linken Teil der Nordwand wahrnehmen und dann erst beim Weitergehen zunehmend auch den rechten

Teil und schließlich die Ostwand. Damit war auch das „Lesen“ des Bildprogramms in Raum 3 von links nach rechts vorgegeben.

Aus dem ersten der drei Räume sind Reste eines Ornamentfrieses mit einem durchlaufenden Spiralmäander erhalten, der wahrscheinlich oberhalb der Polythyra angebracht war. Dieses auf den Kykladen und Kreta schon im 3. Jahrtausend benützte Ornament hatte zweifellos symbolische Bedeutung. Die in sich gegenläufige Spirale läßt sich als ein Weg verstehen, der zunächst ins Zentrum und dann wieder hinaus führt. Sie kann damit den Weg zurück zum Ursprung und die anschließende Neuentfaltung symbolisieren. Es ist der Gang durch Leben, Tod und Wiedergeburt, der hier zum Ausdruck kommt, und der insbesondere von der Großen Göttin geschützt und selbst auch erlitten wird. In Süd-rumänien wurde ein weibliches Tonidol aus dem 5. Jahrtausend v. Chr. gefunden, dessen sehr breite Vorderseite mit einer eckigen gegenläufigen Spirale geschmückt ist (JOHNSON 1990). Ariadne war die Göttin, die das Geheimnis kannte, aus dem Weg in den Tod den Weg zurück ins Leben zu finden. Die Minos-Tochter Ariadne rettet Theseus und die zum Opfer bestimmten Jünglinge durch den Faden, der beim Abwickeln im Labyrinth den Hinweg und damit den Rückweg markiert. Ingrid RIEDEL (1985) schreibt, daß im mykenischen Kreta im Frühling kultische Gruppentänze stattfanden, die die Figur der sich einrollenden und wieder ausrollenden Spirale nachvollzogen. Auch im Ägypten des Mittleren und Neuen Reiches bedeutete die Spirale die Lebenslinie, den Kreislauf von Werden und Vergehen.

Verschiedene frühe Kulturen kannten Steinlabyrinth. Die Labyrinthdurchwanderung, schreibt I. Riedel, galt als rituell gleichnishafter Nachvollzug der Wandlung vom Sterben zum Neuwerten, der meist im Rahmen der Frühlingsfeste begangen wurde, oft als Initiationsritus.

Die Malerei der Nordwand in Raum 3 umfaßt drei weibliche Gestalten, von denen nur die rechte an ihrem kahlgeschorenen Kopf als Initiandin erkennbar ist. Die Deutung der anderen beiden jungen Frauen ist schwieriger. Während die linke mit beschwingtem Schritt nach rechts geht (Abb. 18), sitzt die mittlere auf einem kleinen Erdhügel und hat ihre rechte Hand zum linken Fuß ausgestreckt, von dem Blut tropft (Abb.19). MARINATOS (1988) hat den wichtigen Hinweis gegeben, daß hier anscheinend ein Schicksal vergegenwärtigt wird, wie es Persephone und Eurydike erlitten haben. Ein Mädchen geht mit ihren Freundinnen blumenpflückend über eine Wiese. Eine junge Frau entflieht ihrem Verfolger. Beide werden dabei vom Tod überrascht. Persephone wird von Hades entführt und Eurydike von einer Giftschlange gebissen. MARINATOS (1988) schreibt hierzu: „Man kann annehmen, daß beide Episoden nur Variationen ein und desselben Themas sind, und daß sie Elemente ritueller Verhaltensmuster enthielten, etwa: Initiation durch Begegnung mit dem Tod. Letzteres ist ein gut bezeugtes Schema in sog. Durchgangsriten (rites de passage), wie A. van Gennep gezeigt hat. Der Einzuweihende muß zuerst symbolisch sterben, bevor er in ein neues Leben 'hineingeboren' wird und eine neue Identität erlangt.“ Frau Marinatos nimmt an, daß zu den Riten der Initiation eine rituelle Verwundung gehörte. Das erscheint durchaus wahrscheinlich, da sie darauf hinweisen kann, daß zu den Initiationsriten der Mädchen im Heiligtum der Artemis in Brauron ein kleiner, blutender Schnitt in den Nacken gehörte. Zweifelhaft erscheint mir nur, daß im Fresko eine Initiandin nach der Verletzung dargestellt ist. Die linke und die mittlere Gestalt sind deutlich älter als die Initiandin rechts und besitzen lang herunterfallendes Haar ganz ähnlich wie die Krokusgöttin im Obergeschoß. Sowohl bei der Göttin als auch bei den beiden Frauen des Erdgeschosses ist das Haar durch dünne Ketten zopfartig zusammengefaßt. Meine Vermutung ist daher, daß mit den beiden Frauen zwei Szenen eines

Mysterienspiels wiedergegeben sind, das im Rahmen der Feierlichkeiten im Freien stattgefunden hatte und nun den Initiandinnen auf ihrem Weg ins Adyton noch einmal in Erinnerung gerufen werden sollte.

Schon beim rituellen Krokussammeln war die Rolle der Göttin wahrscheinlich von einer jungen Frau stellvertretend übernommen worden. Wir können das Krokussammeln und -opfern vermutlich als den Beginn eines Weihespiels interpretieren, bei dem das Schicksal der Göttin nachvollzogen wurde und bei dem die Initiandinnen als Gefährtinnen mit einbezogen waren. Unter den Blumen, die Persephone mit ihren Gespielinnen vor dem Raub durch Hades pflückte, wird von Homer ausdrücklich auch Krokus genannt.

In den zwei weiteren Akten des Weihespiels wird zwar nicht direkt auf den Ariadne-Mythos Bezug genommen. Das Spiel vergegenwärtigt offensichtlich Persephone und Eurydike, meint aber doch sicher auch Ariadne, die „Sehr Heilige“, die immer wieder das Sterben der Vegetation durchleiden muß. Die linke Seite des Nordwandfreskos zeigt die Protagonistin des Spiels, wie sie mit leichtem Schritt vorwärtsgeht und in ihrer Hand eine Perlenkette schwingt. Auf den Schultern trägt sie einen weiten Kranz, der aus Bündeln von Safrannarben zusammengesetzt ist, wohl um ihre Verwandtschaft oder Identität mit der Krokusgöttin zu betonen (Abb. 18).

Ihr Kleid ist noch das transparente hellblaue Gewand mit Safrannarbenmuster aus der Krokusopferszene, doch die Ritualschürze ist jetzt in dunklem Braun, Schwarz und Blau gehalten. Insbesondere der schwarze Teil der Schürze ist mit einer Musterung versehen, die stark an die Ornamentierung der Flächen oberhalb der Szene der Einkleidung einer Priesterin (s. Kap. 3.8) erinnert. In beiden Fällen ist die Fläche mit Hilfe von Punktlinien in schrägliegende Quadrate aufgeteilt. Bei der Schürze sitzen vierstrahlige Sterne in den Flächen der Quadrate, beim Wandornament befinden sich ebensolche Sterne an den Kreuzungsstellen der Punktlinien. Auch die braunen und blauen Teile der Schürze zeigen eine Reihe von schrägen Balken, die Kreuze, Quadrate oder Rhomben bilden. Im braunen Teil sind nochmals vierstrahlige Sterne zu sehen. Diese Ornamente scheinen eine bestimmte Bedeutung zu haben, da die obere der beiden Halsketten, die die Protagonistin trägt, ebenfalls schrägliegende Kreuze aufweist.

Das Kreuz ist eines der ältesten Symbole und ursprünglich ein magisch wirksames Zeichen. Es wurde zum Beispiel auf einen Knochenanhänger eingeritzt, der aus einer der eiszeitlich bewohnten Höhlen Frankreichs stammt und mehr als 20000 Jahre alt ist. In den Grabkammern der Pharaonenzeit Ägyptens sind immer wieder Götter zu sehen, die in ihrer Hand das Henkelkreuz „anch“ tragen. Dieses Zeichen war damals das Symbol ewigen Lebens und wurde auch auf Tempelwänden, Denksteinen und Gegenständen angebracht. Schon in der vordynastischen Zeit der Schamanen war es wahrscheinlich, aus Lotosstengeln geflochten, als magisch wirksames Zeichen in Gebrauch. Das Kreuz war durch die Kreuzung, den Schnittpunkt zweier Linien, ein Zentrum magischer Kräfte. Auch der Kreuzscheideweg war im Mittelalter ein Treffpunkt zwischen Menschen, guten und bösen Geistern und mußte durch Abwehrzauber (Steinaufrichtung, christliche Kreuze) geschützt werden. Das Quadrat ist andererseits als Umgrenzung einer Fläche, eines Feldes oder auch eines Körpers verstanden worden und war daher seit alters ein Symbol für die Erde, die Materie und den menschlichen Leib.

Für die Deutung der genannten theräischen Ornamente muß noch auf eine kleine Frauen-Statuette verwiesen werden, die aus dem mittelanatolischen Çatal Höyük stammt, einer neolithischen Siedlung des 6. Jahrtausends v. Chr. (Abb. 45). Die Tonfigur zeigt eine füllige Frau in sitzender Haltung und ist auf beiden Beinen mit einem breitflächigen

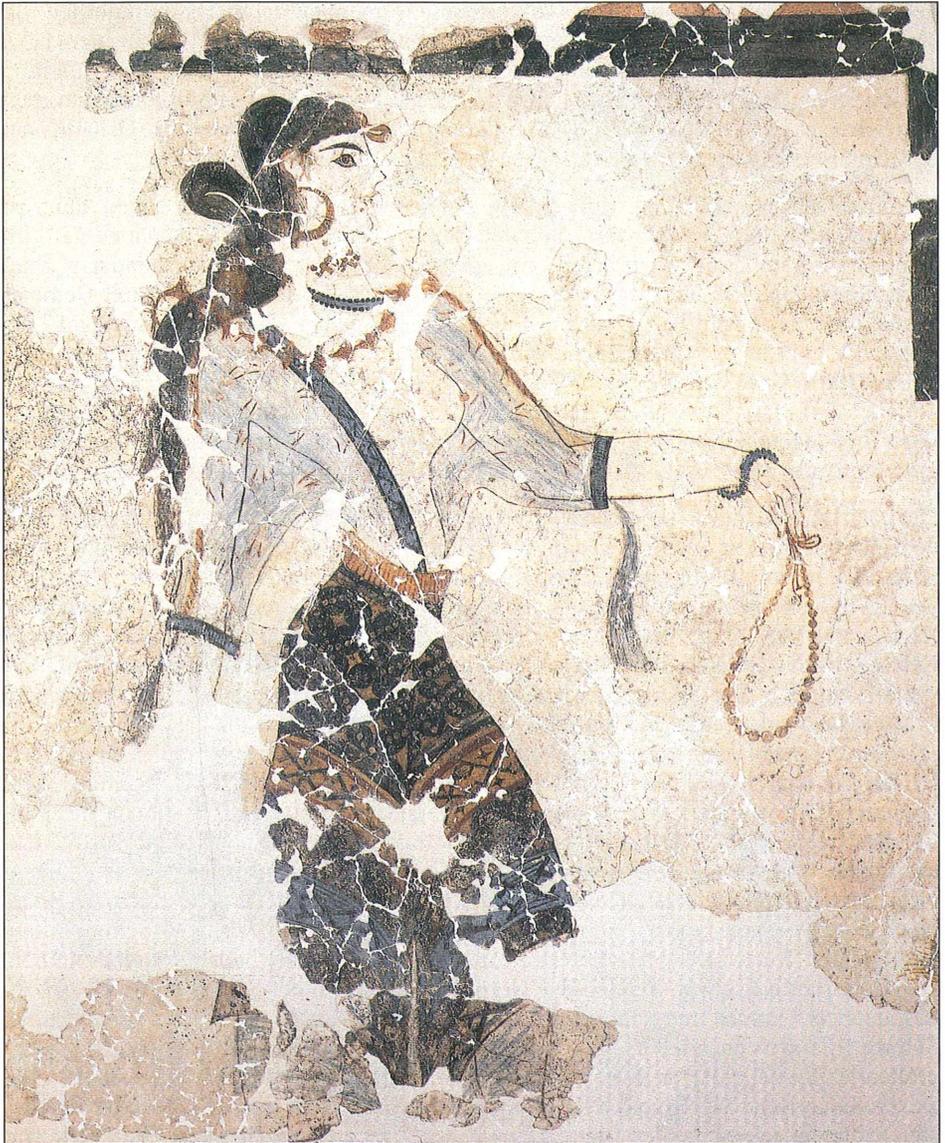


Abb. 18 Die als Persephone gedeutete Gestalt. Nordwand von Raum 3, Erdgeschoß Xeste 3. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

gen Kreuz bemalt, das nur in den Umrißlinien angegeben ist. Dadurch nimmt das Kreuz das Zeichen des umgrenzenden Feldes mit auf und scheint den Sitz magischer Erdkräfte zum Ausdruck zu bringen. Diese Deutung wäre für eine weibliche Figur, die zweifellos im Zusammenhang mit dem Kult der Großen Mutter stand, durchaus plausibel.

Trotz des großen zeitlichen Abstandes könnten die breitflächigen Kreuze auf der Halskette der beschwingt schreitenden Frauengestalt in Thera die gleiche Bedeutung besitzen wie auf der Figur aus Çatal Höyük. Der Kult der Großen Göttin nahm zwar im Lauf

der Jahrtausende immer wieder neue Formen an, überdauerte aber kontinuierlich. So sind etwa die aus dem Fels gehauenen Heiligtümer der Kybele in Phrygien aus dem 8.–7. Jahrhundert v. Chr. mit Ornamenten bedeckt, die breitflächige Kreuze und Quadrate kombinieren. Der chthonische Bereich war eine der Domänen der Muttergöttin und eben dieser Bezug zu den dunklen Erdkräften kommt auch in den Farben und Ornamenten der Ritualschürze der besprochenen Frauengestalt zum Ausdruck.

Wenn wir tatsächlich in dem Bild die Szene eines Weihespiels vor uns haben, dann ist am ehesten an die Vergegenwärtigung der Persephone zu denken. Persephone wird im Moment ihrer unbeschwerten Jugend von Hades in die Unterwelt entführt und darf dann nach Eingreifen des Zeus zwei Drittel des Jahres auf die Erde zu ihrer Mutter Demeter zurückkehren. Sowohl Persephone als auch Demeter gelten als Sonderformen der Erdgöttin. Der Mythos von Persephone war bereits in mittelminoischer Zeit bekannt (etwa 2000–1700 v. Chr.), wie die Darstellung auf einem Becher aus Phaistos zeigt (KERÉNYI, zit. nach JOHNSON 1990). In der rituellen Darstellung der Göttin auf Thera kommen sowohl ihre Jugend als auch ihr Bezug zu den Mächten der Erde und der Unterwelt sehr gut zum Ausdruck.

Die nächste Frauengestalt an der Nordwand von Raum 3 nimmt ihren Platz schon über dem Adyton ein. Die Szene zeigt eine auf einem Erdhügel sitzende, trauernde junge Frau (Abb. 19). Links von ihr ist eine felsige Landschaft mit Krokusbüscheln zu sehen. Den geneigten Kopf hat sie in die linke Hand gestützt und hält dabei den oberen Saum ihres Kleides zur Verhüllung der linken Gesichtshälfte. Die rechte Hand faßt an den linken Fuß, der offensichtlich verwundet ist. Besonders diese Geste macht die Gestalt als Eurydike kenntlich. Der Oberteil der Kleidung besteht aus leichtem Stoff und ist mit einem Muster von quadratisch sich kreuzenden Punktlinien versehen. Vom breiten blauen Gürtel, dessen lange Enden vorne verschlungen sind, hängen blaue und braune Bänder herab, die den unteren Teil des Kleides fast ganz bedecken. Dieser festliche Schmuck hebt die junge Frau sehr stark von allen anderen Frauendarstellungen ab. Er scheint Bestandteil des Brautkleides zu sein, das die jungverheiratete Eurydike noch trägt. Das Schicksal ihres bevorstehenden Todes ist durch zwei Pflanzen zum Ausdruck gebracht. Die im Nacken weit herausstehende Haarnadel trägt am Ende die Wiedergabe einer *Iris*-Blüte. Noch heute werden Frauengräber in Griechenland gerne mit *Iris*, also Schwertlilien, geschmückt. Auch in der Antike waren *Iris*-Pflanzen äußerst beliebte Grabblumen. Die Götterbotin Iris war, ähnlich wie Hermes, Begleiterin der Seelen in die Unterwelt, besonders bei Frauen und Kindern. Unter dem Namen Agallis gehörten wahrscheinlich Schwertlilien zu den von Persephone gepfückten Blumen. Die andere Pflanze der Trauernden ist ein beblätterter Zweig, der in das Haar oberhalb der Stirn gesteckt ist. Eine sichere botanische Bestimmung ist zwar in diesem Fall nicht möglich, doch ist am ehesten (trotz der sehr schmalen Blätter) an einen Myrtenzweig zu denken. Die Myrte war vor allem der Aphrodite und dem Dionysos heilig. Von Dionysos wird berichtet, daß er die Myrte der Persephone abgetreten habe, um die Seele seiner Mutter Semele auszulösen. So behielt er selbst nur Rebe und Efeu als eigene Pflanzen. Auch die Myrte war eine Grabpflanze, zumal Aphrodite die Funktion einer Todesgöttin mit innehatte.

Die eigentliche Initiation der Mädchen fand wahrscheinlich bald nach Abschluß des Weihespiels im Zeremonialbereich des Hauses Xeste 3 statt. Die Initiandin wurde hinunter in das Adyton geführt, also gewissermaßen ein Stück in die Erde hinein, dem symbolisch angedeuteten Eingang zu einer Kulthöhle oder aber dem Beginn des Ganges in die Unterwelt. Über dem Adyton war auf der Ostwand ein Bild angebracht, das nach MARINATOS (1988) und auch DOUMAS (1996) einen Altar darstellt. In meiner Interpreta-



Abb. 19 Die als Eurydike gedeutete Gestalt. Nordwand von Raum 3, Erdgeschoß Xeste 3. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

tion handelt es sich um die Wiedergabe eines Heiligtums mit einer Scheintür, wie sie wohl auch unten im Adyton selbst angebracht war. Im Mittelteil des dargestellten Bauwerkes sind zwei schmale Streifen zu sehen, die wie die Flügel einer Tür wirken und mit Lilien-Blüten bemalt sind. Über dem Türsturz erhebt sich das bekannte Symbol der minoischen Stierhörner, von denen Blut heruntertropft. Vor allem diese letzte Einzelheit wird MARINATOS (1988) bewegt haben, an einen Opferaltar zu denken. Das angeedeut-

te Bauwerk ist im Vergleich zu den Personen der Nordwand recht hoch und im Zusammenhang mit einer fast mannshohen Mauer aus Quadersteinen dargestellt. Es erscheint durchaus denkbar, daß die Initiandin an die Pforte des Todes und des Jenseits geführt wurde, um den Gang der Persephone, der Eurydike und der Ariadne selbst nachzuvollziehen und damit das kindlich-jugendliche Leben hinter sich zu lassen. In den Totentempeln und Gräbern des pharaonischen Ägypten war eine Nische für Opfergaben eingerichtet, deren Rückseite die Form einer geschlossenen Tür hatte und als Symbol für die Verbindung zwischen Lebenden und Toten galt. In den Felsgräbern des Neuen Reiches bei Theben waren die Scheintüren großenteils nicht mehr plastisch ausgeführt, sondern nur noch gemalt. Die zu eben dieser Zeit lebenden Minoer könnten derartige Kultstätten sehr wohl gekannt haben.

Das auf der rechten Seite der Nordwand dargestellte Mädchen hat die Konfrontation mit der Tür zur Unterwelt offensichtlich gerade hinter sich. Sie schaut zu der Scheintür zurück, doch ist ihr Blick durch einen übergeworfenen safrangelben Schleier gemildert. Ihre Ritualschürze zeigt die gleichen Farben und Ornamente wie die von Persephone. Die Lilienornamente der Scheintür weisen auf den kommenden Lebensabschnitt, der das Mädchen nach Abschluß der Initiation erwartet (s. Kap 3.7).

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß in dem nach Westen anschließenden Raum 3 b, der durch eine Polythyra engen Kontakt zu dem Initiationsraum und dem Adyton hatte, vier männliche Gestalten dargestellt sind. Drei von ihnen sind Initianten mit geschorenem Kopf, die eine Schale bzw. ein farbig-gestreiftes Tuch tragen. Das kann entweder bedeuten, daß männliche Initianten als „Ministranten“ an den Riten zur Initiation der Mädchen beteiligt waren, wie umgekehrt Mädchen bei der Initiation der Jünglinge (s. Kap. 3.5), oder aber, daß zu einem anderen Zeitpunkt Riten im Adyton vollzogen wurden, die im Zusammenhang mit der Initiation der Jünglinge standen.

### 3.7 Die Lilie als Frühsommersymbol

In dem langgestreckten Gebäudekomplex, der sich zwischen den Einzelbauten Xeste 3 und Westhaus hinzieht, ist im nördlichen Teil das berühmte Lilienzimmer (Delta 2) gefunden worden. Seine Wandmalereien sind das Prunkstück der in Athen ausgestellten Funde von Thera, da drei der vier Wände weitgehend erhalten sind und daher bei entsprechender Aufstellung neben dem Bildprogramm auch der ursprüngliche Raumeindruck vermittelt werden kann. Dargestellt ist ringsherum eine bergig-felsige Landschaft, in der rotblütige Lilien wachsen und Schwalben fliegen. Eine Besonderheit gegenüber allen theräischen Fresken besteht nach DOUMAS (1996) darin, daß sich die Darstellung bis zum Fußboden erstreckt, ein unteres Register mit Ornamenten also fehlt. Dadurch muß sich der Besucher des Raumes wie von einer natürlichen Landschaft umgeben fühlen.

Betrachtet man dann die Lilien genauer, so stellt sich heraus, daß die Pflanzen von den Formen her zweifellos *Lilium candidum*, von der Blütenfarbe her aber *Lilium chalcedonicum* zuzuordnen sind. Für das weißblütige *Lilium candidum*, die Madonnenlilie, sprechen die aufrechte Stellung der Blütenknospen und Blüten und die sehr kurzen Blätter am Blütenschaft entlang bis weit hinunter (Abb. 20). Auch das geringe bis mäßige Ausmaß der Auswärtkrümmung bei den Blütenblättern ist für *Lilium candidum* typisch. *Lilium chalcedonicum* besitzt hängende Blütenknospen und Blüten, die hellrot gefärbt sind. Lange Laubblätter reichen weiter am Stengel hinauf.

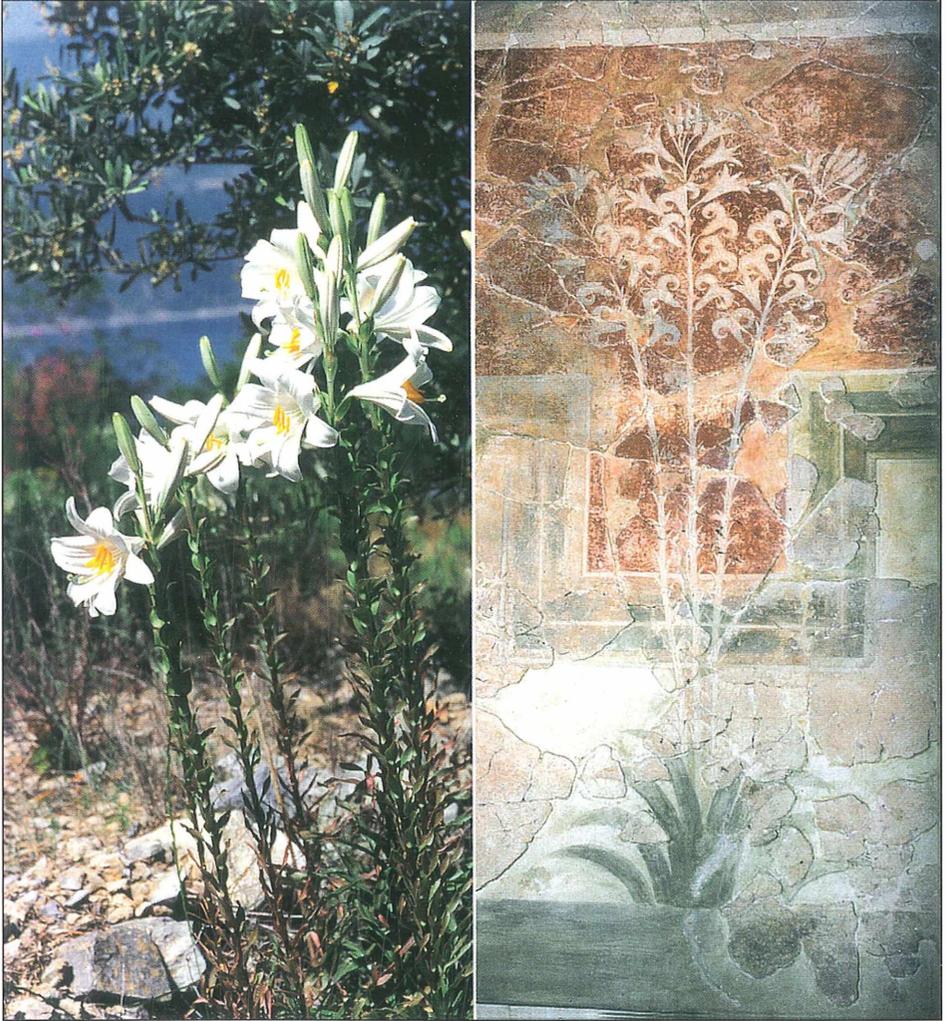


Abb. 20 Links: *Lilium candidum*: Samos, 18. 5. 1995. Rechts: minoisches Lilienfresko aus Amnisos (um 1600 v. Chr.). Archäologisches Museum Heraklion, Kreta, 4. 2. 1981

Beide Arten kommen in Griechenland bis zum Peleponnes vor, *Lilium candidum* auch auf den ostägäischen Inseln. *Lilium chalcedonicum* ist auf das feuchtere bewaldete Bergland beschränkt und blüht von Juni bis Juli. *Lilium candidum* ist als Wildpflanze nur noch selten an trockenen Felsstandorten und in der Macchie zu finden und kommt aber in den niederen Lagen auch als verwilderte Gartenpflanze vor. Sie blüht von Mai bis Juni.

Daß die Madonnenlilie den Minoern gut vertraut war, ist aus den Fresken von Amnisos, Kreta, zu entnehmen (Abb. 20). Hier sind weißblühende Pflanzen vor rotem Hintergrund dargestellt, die auch im Wuchs besonders typisch sind. Die Blütenblätter zeigen das gleiche Ausmaß der Auswärtskrümmung wie die theräischen Exemplare. Die Anpassung der Pflanze an trockene Standorte und die frühere Blütezeit sprechen dafür,

daß die Minoer vor allem *Lilium candidum* kannten und auch als Kultpflanze zur Verfügung hatten. Ob allerdings das Rot der Blüten im Lilienzimmer nur wegen der Kontrastwirkung zum hellen Hintergrund eingesetzt wurde, bleibt immerhin fraglich. Denkbar wäre, daß der Künstler einerseits mit den Formen der Pflanze an die weißblühende Lilie erinnern wollte, andererseits aber die rote Blütenfarbe ganz bewußt aus symbolischen Gründen einsetzte.

Die Ausmalung und auch die Bodenfunde geben, für sich genommen, keinen Hinweis darauf, daß die Lilien als eine der Kultpflanzen der theräischen Göttin verstanden wurden. Ihre sakrale Funktion ist jedoch zu erkennen im Zusammenhang mit der Initiation der Mädchen, wo sie auf der Scheintür des Heiligtums als Emblem aufscheinen. Auch die eine der beiden Zuschauerinnen bei der Krokusopferszene trägt ein Kleid, dessen Oberteil mit roten Lilienblüten geschmückt ist. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß in dem in Amnisos, Kreta, ausgegrabenen Raum außer den weißen Lilien auch Darstellungen von Krokus, Schwertlilien und dem Frühlingsblüher *Salvia triloba*, dem griechischen Salbei, gefunden wurden, sowie ein Ornamentfries, der stilisierte Blüten der Strandnarzisse enthält. Es liegt nahe, hier eine kultische Vergegenwärtigung all der Pflanzen zu vermuten, die der Großen Göttin heilig waren. In späterer Zeit war *Lilium candidum* der Zeus-Gemahlin Hera geweiht und seit dem 8. Jahrhundert n. Chr. der Gottemutter Maria.

Lilien eignen sich auf Grund ihrer Blütezeit als Symbol der beginnenden Lebensfülle. Sie stehen gewissermaßen an der Schwelle zu Braut- und Ehestand, da sie sowohl die jungfräuliche Reinheit und Unschuld, als auch durch ihre Üppigkeit die erhoffte Fruchtbarkeit zum Ausdruck bringen können. Weiße Lilien konnten bei Griechen und Römern den Brautkranz bilden. Hera war Hüterin des Ehestandes und der Geburten, im Mythos war die weiße Lilie die „Milch Heras“, da sie aus der Milch entsprossen war, die die schlafende Hera beim Säugen des Herakles verloren hatte. In römischer Zeit galt die Lilie als Symbol der erhabenen Liebe, der Zeugung und des Ruhmes. Im Mittelalter stand dann die Lilie für die Seelenreinheit und Keuschheit Marias und wurde daher manchmal ohne Staubgefäße dargestellt.

Im byzantinischen Bereich scheinen im frühen Mittelalter auch rote Lilien ein Mariensymbol gewesen zu sein. An der Außenwand einer Marienkirche auf Andros ist eine Marmorplatte eingesetzt, deren Relief Maria als lebensspendenden Quell in symbolischer Form darstellt. Neben den Marienpflanzen Rose und Nelke entspringen aus dem Vasenquell Tulpen anstelle der zu erwartenden Lilien. Die meist rotblühenden Tulpenarten wurden im Altgriechischen möglicherweise auch als Lilien bezeichnet. Ein eigener Name für diese mit den Lilien verwandten Pflanzen ist aus antiker Zeit nicht bekannt. Leirion war wahrscheinlich der Name für weiße lilienartige Pflanzen. Lilienhaft zart sind bei Hesiod die Stimme der Musen und bei Homer die Stimme der Zikaden. Krinon dagegen waren wohl die Lilien, Schwertlilien und andere ähnliche Pflanzen mit dunklerer Blütenfarbe. Plinius sagt, die rote Lilie heiße bei den Griechen crinon. Im Neugriechischen bedeutet Krinos die Lilie und die Schwertlilie.

Die Ambivalenz, die die Pflanzen im Lilienzimmer von Thera zwischen weißer und roter Lilie zeigen, könnte durchaus beabsichtigt sein (Abb. 21). Weiße Lilien waren möglicherweise die Pflanzen der Brautwerbung (wie die silberne Rose im „Rosenkavalier“), rote lilienartige Pflanzen dagegen das Zeichen des Ehestandes. Im Lilienzimmer ist auffällig, daß drei Schwalbenpaare in den verschiedenen Stadien der Annäherung dargestellt sind. Das Lilienzimmer könnte also eine Brautkammer gewesen sein, in das die

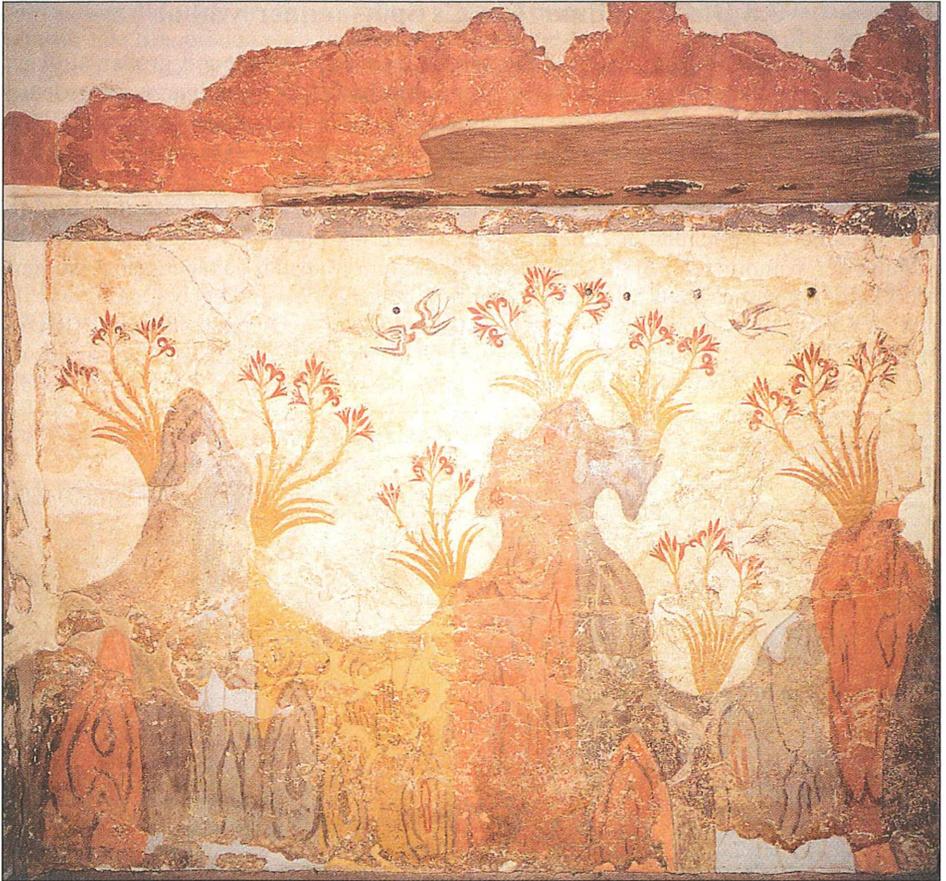


Abb. 21 Landschaft mit Lilien und Schwalben. Ausschnitt aus der Westwand des Raumes 2 im Erdgeschoß des Gebäudekomplexes Delta. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

jungen Eheleute nach Abschluß der Zeremonien geführt wurden. Im Boden des Raumes wurden die Reste eines Bettes, sowie eine große Zahl von Vasen und einige Bronzegefäße und -kessel gefunden. Die Funktion als Brautgemach würde auch erklären, warum hier die bildliche Darstellung bis an den Fußboden reichte. Sie hatte, anders als sonst, die Funktion einer Kulisse, die den Aufenthalt in freier Landschaft suggerieren sollte. Die Gegenwart der Göttin in Gestalt der Lilien heiligte den Beginn der Ehe.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß die Lilien in ihrer weißen und auch in ihrer roten Form als der frühsummerliche Aspekt der Göttin von Thera gelten können. Als Vegetationsgöttin wachte Ariadne nicht nur über dem Wiederbeginn des Wachstums und Gedeihens, sie ermöglichte auch die Fruchtbarkeit und den Erntesegen, bevor sie sich dann im Herbst in das unterirdische Reich zurückzog.

### 3.8 Die Strandnarzisse als Spätsommersymbol

Im Westteil des Raumes 1, im sog. Frauenhaus, waren die Wände mit großen stilisierten Pflanzen bemalt, die schon der Ausgräber S. Marinatos als Strandnarzissen gedeutet hat. Später haben zwar WARREN (zit. n. DOUMAS 1996) und dann auch MARINATOS (1988) die Pflanzen für Papyrus gehalten, doch konnte BAUMANN (1982) zeigen, daß Herbar-exemplare der Strandnarzisse *Pancretium maritimum* weitgehend wie die Pflanzen auf den Fresken aussehen, wenn man die glockige Blumenkrone an einer Seite aufschneidet und die äußeren Blütenblätter entfernt (Abb. 22). Ferner muß die zu vergleichende Abbildung der Wandmalerei in wesentlich verkleinertem Maßstab danebengelegt werden. Man kann annehmen, daß Strandnarzissen in Übergröße wiedergegeben sind, was ihnen eine gewisse Ähnlichkeit mit Papyrusstauden verleiht. Die abgebildeten Pflanzen erreichen bis 1,40 m Höhe, während *Pancretium* maximal 60 cm, meist aber nur 30–40 cm hoch wird. Im Zusammenhang mit dem Zeremonialcharakter des Raumes sollten die

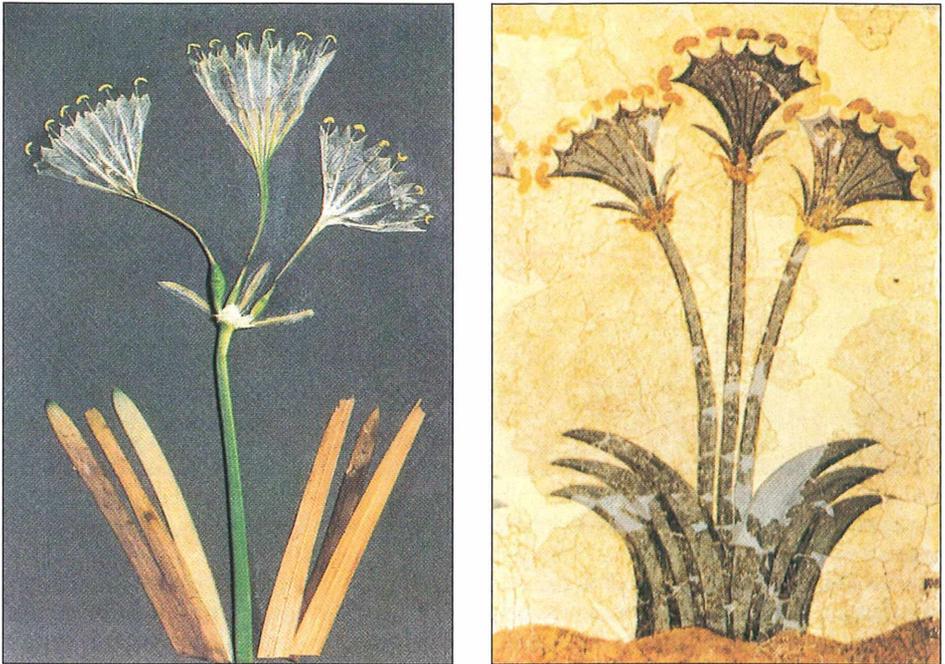


Abb. 22 Die Strandnarzisse *Pancretium maritimum*. Links ein Herbarexemplar (vorpräpariert). Rechts ein Ausschnitt aus dem Fresko im Raum 1 des Obergeschosses im sog. „Frauenhaus“. Akrotiri, Thera. Aus: BAUMANN 1982

Pflanzen offensichtlich den Raum dominieren und damit die Atmosphäre bestimmen. Da es eine andere Darstellung der Pflanze gibt, bei der das Größenverhältnis zur Umgebung nur wenig vom natürlichen Maßstab abweicht, kann kein Zweifel an der Identität als Strandnarzisse bestehen (s. die Wiedergabe auf einer Bronzeklinge aus mykenischer Zeit; BAUMANN 1982).

Der Name Strandnarzisse bezeichnet zwei typische Eigenschaften der Pflanze. Sie wächst im Mittelmeergebiet an sandigen Meeresstränden und ist mit den Narzissen eng verwandt. Die sog. Nebenkronen der Blüte, die bei den weißblütigen Narzissen nur kranz- oder kronenartig ausgebildet und meist gelb gefärbt ist, besteht bei dem weißblütigen

*Pancratium* aus einer großen Glocke, wie sie auch bei den gelbblütigen Narzissen vorkommt. Die Staubfäden sind bei *Pancratium* an die Glocke angedrückt und ragen mit den in der Mitte angehefteten Staubbeuteln nicht sehr weit hinaus. Gerade dieses Merkmal läßt die Pflanzen auf den Fresken trotz ihrer Stilisierung gut erkennen. Wichtig ist nun, daß *Pancratium* von Juli bis September, also vorwiegend im Spätsommer, blüht. Das ist für die symbolische Wirkung der Pflanze zweifellos von Bedeutung.

Diese Annahme bestätigt sich, wenn man auf die Zusammenhänge achtet, in denen *Pan-  
cratium* sonst dargestellt wird. Im Museum von Heraklion ist ein minoischer Tonsarko-  
phag aus Ostkreta zu sehen, dessen bemalte Seitenwand links zwei Strandnarzissen und  
rechts einen Greif aufweist. Eine mykenische Bronzeklinge zeigt Strandnarzissen neben  
einem Leoparden, der zwei Wildenten reißt. In beiden Fällen steht die Pflanze im Kon-  
nex mit Tod bzw. gewaltsamem Lebensende. Diesen Charakter als Zeichen für natürli-  
ches Lebensende oder vorzeitigen Tod haben in der griechischen Mythologie die Narziss-  
sen. Auf Geheiß des Zeus läßt Gaia eine große, weithin duftende Narzisse aus der Erde  
sprießen, um Persephone von ihren Gefährtinnen wegzulocken und so ihre Entführung



Abb. 23 Links und rechts: Frau bei Kulthandlungen in einer Höhle. Ausschnitte aus Fresken in Raum 1 des Obergeschosses im sog. „Frauenhaus“. Akrotiri, Thera. Aus: DOUMAS 1992

in die Unterwelt zu erleichtern. Gemeint sein könnte *Narcissus poeticus*, unsere Dichter-Narzisse, die allerdings vorwiegend in Nordgriechenland vorkommt, oder aber die im Mittelmeergebiet weit verbreitete und Dezember bis April blühende Tazette, *Narcissus tazetta*. Nach einer böotischen Sage verliebte sich der schöne Jüngling Narkissos in sein eigenes Spiegelbild, das er im Wasser sah. Er schwand vor Sehnsucht dahin und wurde in die gleichnamige Blume verwandelt. Narzissen waren ganz allgemein ein Symbol des Todes, eine Blume, die am Styx, dem Fluß der Unterwelt, wuchs, und oft als Gräberblume verwendet wurde. Erst in christlicher Zeit wurden die gelben Narzissen als Osterglocken ein österliches Auferstehungssymbol. Auf einem Tafelbild vom Meister des Göttinger Barfüßeralters (um 1410) mit der „Noli me tangere“-Szene des Ostermorgens sind von den 15 verschiedenen Pflanzen des Gartens die Osterglocken dadurch besonders hervorgehoben, daß sie zwischen der segnenden Hand des Auferstandenen und Maria Magdalena wachsen.

Strandnarzissen sowohl wie Narzissen weisen also auf den Wandlungsaspekt des Lebens hin, auf die Unabwendbarkeit des Todes vor einer Erneuerung. Während die Narzissen mehr den unzeitigen Tod mitten im Frühling symbolisieren, kündigen die Strandnarzissen den bevorstehenden Herbst mit dem allgemeinen Dahinschwinden der Pflanzenwelt an. Die Strandnarzissen gehören daher zu den Pflanzen der Vegetationsgöttin, die in jedem Jahr alle Phasen des Lebenszyklus durchläuft.

Daß die Strandnarzissen auf den Fresken des Frauenhauses in Akrotiri im Zusammenhang mit dem Kult der Göttin stehen, ergibt sich aus den beiden Bildern, die im Ostteil des gleichen Raumes zu sehen sind (Abb. 23). An der Nordwand bückt sich eine Frau und hält eine Ritualschürze in der Hand. Vom nach rechts anschließenden Teil ist nur der Arm einer zweiten Frau erhalten. Die Szene ist als Einkleidung einer Priesterin gedeutet worden. Das ist auch durchaus plausibel. Man muß dabei allerdings annehmen, daß ihr gerade die Ritualschürze, die aussieht wie die der ersten Frau, abgenommen wird. Priesterinnen trugen ein Tierfell als Schürze, wie aus kretischen Darstellungen hervorgeht.

Leider ist der größte Teil der Fresken im östlichen Teil des Raumes nicht erhalten, so auch die ganze Ostwand, die sicher das Zentrum der dargestellten rituellen Handlungen wiedergab. Von der Südwand ist eine weitere Frauengestalt erhalten, die sich in Richtung auf die Ostwand zu bewegt. Sie besitzt langes frei herunterfallendes Haar wie die Frau der Nordwand. Beide tragen den mondsichelartigen Ohrring. Das Kleid der zweitgenannten Frau ist safranfarbig, sie könnte daher—wie die junge Frau der Krokusopferszene—die Funktion einer Anführerin haben.

Besonders wichtig für die Deutung der ganzen Szenerie ist die Tatsache, daß oberhalb von beiden Frauen ein schwarz-blau-schwarzes Band verläuft, das den Gestalten nur wenig Platz läßt. Nach oben hin ist dann die Fläche bis zum streifenförmigen Abschlußregister mit netzförmig sich kreuzenden Punktlinien bemalt. Vierstrahlige blaue Sterne besetzen die Kreuzungsstellen. Die Punkte sind rot gefärbt und erinnern damit an die Verzierung des schlangartigen Haarzopfes der Krokusgöttin. In Kapitel 3.6 wurde bereits gesagt, daß quadratisch aufgeteilte Felder als Symbol der Erde verstanden werden können. Das führt zu der Annahme, daß das Streifenband die Oberwand einer Höhle bzw. Grotte symbolisieren soll, die dargestellten Zeremonien also in einer Kulthöhle stattfinden. Auf Kreta gab es eine größere Zahl von Höhlen, die dem Kult der verschiedenen Personifikationen der Großen Göttin dienten. Als wichtigstes Beispiel sei die Kultgrotte der Eileithya südlich von Amnisos genannt, die im frühen Neolithikum als Wohn- und Begräbnisstätte diente und dann vom 3. Jahrtausend v. Chr. bis um das 6. Jh.

n. Chr. Kultstätte war. In dieser Höhle, die der Göttin der Kindergeburt und Fruchtbarkeit gewidmet war, fand man Idole und Keramiken aus mehreren Jahrtausenden.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Fresken des Raumes 1 des Frauenhauses eine Verbindung zwischen den Strandnarzissen und dem Höhlenkult der Großen Göttin herstellen. Die jahreszeitliche Einordnung der übergroß dargestellten Pflanzen und ihre Wiedergabe auf einem minoischen Sarkophag lassen darauf schließen, daß der Zeremonialbereich des Frauenhauses dem Wandlungsaspekt der Göttin und deren Wissen um Altern, Tod und Wiedergeburt gewidmet war.

### 3.9 Die Stellung der Ariadne im Pantheon der Großen Göttin

In dem Pantheon der Großen Göttin, das POGAČNIK (1993) in seinem Buch „Die Landschaft der Göttin“ entworfen hat, ist Ariadne eine von neun Personifikationen, die bestimmte Teilaspekte der Göttin repräsentieren. Der Autor geht davon aus, daß es die drei Bereiche Ganzheit, Lebensfülle und Wandlung sind, die die Göttin auszeichnen und die auch in jeder ihrer Erscheinungen wirksam sind. Die Differenzierung in einzelne charakteristische Vertreterinnen ergibt sich dadurch, daß die drei Aspekte mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung auftreten. So kommt POGAČNIK (1993) zu einer Gliederung, bei der einer der drei Aspekte zunächst den Schwerpunkt bildet. Jedem dieser Schwerpunkte werden auf einer nächsten Ebene erneut die drei genannten Bereiche zugeordnet, die damit jetzt zu Unteraspekten der Schwerpunkte werden. So ergibt sich eine Gliederung von neun Haupttypen, die der Autor mit Namen aus der griechischen Mythologie belegt, obwohl sein Hauptinteresse dem Wirken der Göttin in Irland, Westdeutschland, Oberitalien und Slowenien gilt. Eine weitere Differenzierung der neun Personifikationen in jeweils drei Subaspekte hat es teilweise schon in der Antike gegeben, so etwa bei Aphrodite. Nach dem Prinzip der stufenweisen Dreigliederung läßt sich von einem Zentrum ausgehend durch Verästelung eine Art Stammbaum der Göttinnen erstellen. POGAČNIK (1993) hat dies bis zur Ebene der 27 Subaspekte weitgehend durchgeführt.

Der Aspekt der Ganzheit bedeutet Weltzusammenhang, Geborgenheit des Neubeginns und jugendliche Unversehrtheit. Im Jahreszyklus und ebenso auch im Lebenszyklus steht der Aspekt der Ganzheit am Beginn. Alle Initiationsriten, die unter dem Schutz der Göttin stehen, werden daher im Frühling durchgeführt. Sonnenaufgang, Quellen, Frühlingsblumen, Tauben und als Farbe das Weiß sind vielbenützte Zeichen für diesen Aspekt. Der Ausdruck Lebensfülle weist auf unbegrenzte Fruchtbarkeit, auf den mütterlich-nährenden Aspekt der Göttin. Zugleich bedeutet Lebensfülle auch schöpferische Tätigkeit, reale und sakrale Vollmacht, die durch Allwissen legitimiert ist. Der Sommer und die Zeit des tätigen Erwachsenseins sind der Ausdruck der Lebensfülle. Sommer-sonne, Regenwasser, Getreide, Apfel und Quitte, Feige und Granatapfel, nestbauende Schwalben, Stiere, Löwen und die Farbe Rot gehören als Zeichen zu diesem Aspekt. Wandlung ist die dritte Phase im Jahres- und Lebenszyklus. Herbst und Winter, Altern und Tod führen zum Abschluß des Lebens, doch ist diese Zeit auch geprägt durch erfahrungsgesättigte Weisheit. Die Augen öffnen sich anders als bisher. Die Verbindung zu unsichtbaren Kräften wird stärker, es ist daher eine Zeit der Weissagung und Orakelkunst. Das Zukünftige wird deutlich und so auch die spätere Wiedergeburt. Der Tod wird damit zum Durchgang in ein neues Leben. Wandlungszeichen sind Mondsichel und Sonnenuntergang, Weinstock, Zypresse und Immortelle, die nachtsichtige Eule, Drache und Phönix, das Schwarz und die Lemniskate (die Achterschleife).

Ariadne nimmt im Pantheon der Göttin die Stelle ein, wo Ganzheit den Schwerpunkt und Wandlung den Unteraspekt bildet. Sie ist wie Aphrodite und Artemis eine Göttin, deren Jugendlichkeit besonders ausgeprägt ist, die jedoch anders als die anderen beiden schon bald die Erfahrung des Todesdurchgangs machen muß. Die Lebensfülle ist ihr durchaus nicht fremd, doch tritt diese im Vergleich zu den beiden anderen Aspekten zurück. Die Betrachtung der theräischen Fresken hat gezeigt, daß die auf Thera verehrte Göttin als eine solche Ariadne verstanden werden kann. Den Frühlingsriten ist mit dem Krokussammeln ein besonders großer Zeremonialbereich gewidmet, hier erscheint die Göttin selbst als Beteiligte an den Riten. Gleichzeitig wird aber auch dem Wandlungsaspekt mit dem Aufrufen der Persephone und der Eurydike eine besondere Bedeutung zugemessen. Ihre Attribute Krokus und Safrannarben, Enten und Libellen, Mondsichel und Schlange weisen auf die Anwesenheit aller drei Wirkungsbereiche der Göttin, doch ihr Gefolge betont mit dem Affen den kindlich-jugendlichen Charakter und mit dem Greif den drohenden Todesaspekt. Die drei wichtigsten Symbolpflanzen stehen jeweils für den Übergang von einem zum nächsten Bereich. Die Lilien markieren den Schritt von der jugendlichen Ganzheit zur sommerlichen Lebensfülle, die Strandnarzissen sind das Zeichen für den Beginn der herbstlichen Wandlungszeit und die Safranpflanzen stellen die Brücke zum Neubeginn des nächsten Frühlings dar.

Schaut man rückblickend auf die Lage der Zeremonialbereiche innerhalb der Stadt, so scheinen sie wie in einer Reihe zu liegen, die dem Gang durch die Jahreszeiten entspricht. Im Süden beginnt es mit dem Gebäude Xeste 3 für die Frühlingsriten der Mädchen. In Richtung Norden folgt dann der Bereich, indem die Riten zum Beginn der Lehrzeit der Knaben durchgeführt wurden. Der nächste Zeremonialbereich ist das frühsummerliche Lilienzimmer, vielleicht im Zusammenhang mit dem Beginn des Ehestandes genützt. Nicht weit entfernt dann das sog. Westhaus, dessen sakraler Bereich wahrscheinlich für die Riten zum Abschluß der Ausbildungszeit der jungen Männer zuständig war und als jahreszeitliches Zeichen ebenfalls Lilien (in Vasen gestellt) aufweist. Schließlich trifft die von Süd nach Nord verlaufende Linie auf das sog. Frauenhaus, in dem die spätsommerlichen Strandnarzissen eine so dominierende Rolle spielen. Auch in einem weiteren, noch weiter nördlich gelegenen Bau (Sektor A) ist ein Freskenrest mit dem Strandnarzissenmotiv (zwei Blüten aufgesetzt auf das obere Ende einer Säule) gefunden worden.

Insgesamt gewinnt man den Eindruck einer Kultur, deren Leben in einer dezentralen Weise organisiert und doch auch wohl geordnet war. Eine Reihe von Patrizierfamilien könnte für die weltliche und sakrale Leitung des Anwesens verantwortlich gewesen sein. Alle Bilder scheinen ein ruhiges und geduldiges Eingefügtsein des Menschen in die Gemeinschaft und in das Walten der Natur zu zeigen. Die Göttin Ariadne hatte offensichtlich die Kraft, den Weg des Ausgleichs zwischen Jung und Alt, zwischen Mann und Weib und auch zwischen Gefühl und Nüchternheit zu führen. So bleibt die Welt der antiken Theraer eines der Beispiele, wo der Schlüssel zu einem menschlichen Leben zum Greifen nahe lag.

## 4. Silphion, Mohn, Schwertlilie und Getreideähren: Ein Siegelring aus Mykene

### 4.1 Einleitung

Eines der besonderen Charakteristika der minoischen Kultur ist die Bedeutung von Pflanzen im kultischen und alltäglichen Bereich. Tongefäße tragen sehr häufig pflanzliches Dekor und auch Tonsärge können mit Pflanzendarstellungen versehen sein. Auf Fresken und Siegelringen finden sich immer wieder Pflanzen im Zusammenhang mit rituellen Handlungen oder als Kennzeichen eines sakralen Ortes. Viele der Gewächse sind gut erkennbar, andere dagegen stark stilisiert oder ins Phantastische gehend verformt. Dattelpalme, Ölbaum, Feige, Granatapfel, Weide, Efeu, Weinrebe, Mohn, Salbei, Krokus, Lilien, Schwertlilien, Strandnarzisse, Schlangenzwurz und Gräser (Schilf) sind

die wichtigsten Beispiele für näher bestimmbare Arten bzw. Gattungen. Auch die Säulenzypresse ist wahrscheinlich auf mehreren Siegelringen abgebildet.

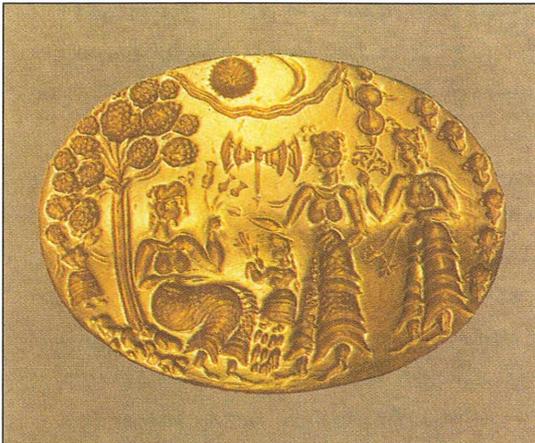


Abb. 24 Platte des goldenen Siegelringes aus Mykene (Querdurchmesser 3,4 cm). Die Darstellung zeigt Aphrodite, der drei Göttinnen mit Pflanzengaben entgegen treten. Hinter Aphrodite steht ein baumhohes Gewächs, das sich als das Aphrodisiakum Silphion deuten lässt. Aus: KONTORLIS 1985

Auf einem besonders großen, goldenen Siegelring, der aus dem von Drossinos 1877 gefundenen und von Schliemann publizierten Schatz von Mykene stammt, ist in einer sehr detailreichen Szene ein großes Gewächs zu sehen, das stets als Baum oder konkret sogar als Ölbaum gedeutet wird (Abb. 24). Seit Schliemann und Evans haben sich viele Bearbeiter mit diesem Ring beschäftigt und sind dabei zu sehr unterschiedlichen Deutungen gekommen (MARI-NATOS 1986; SIMON 1985; KEHN-SCHERPER 1975).

### 4.2 Das Silphion als Emblem der Aphrodite

Bezugspunkt für die ganze Darstellung ist zweifellos die junge Frau, die unter dem baumartig wirkenden Gewächs sitzt. Links hinter dem „Baum“ ist ein kleines Mädchen zu sehen, von rechts treten der Sitzenden drei weibliche Gestalten entgegen und überbringen Pflanzengaben. SIMON (1985) hat die sitzende Gestalt als Aphrodite gedeutet. Das baumähnliche Gewächs hinter ihr sollte diese Interpretation nach Möglichkeit stützen, da es zweifellos ihr zugeordnet ist. Betrachtet man nun diese Pflanze mit den Augen eines Botanikers, so ist sie die stilisierte Darstellung eines Doldenblütlers, also einer Umbellifere. Sehr typisch sind sowohl die stark geriefte Sproßachse als auch der doldenartige Blüten- oder Fruchtstand, der seinerseits aus vielen „Döldchen“ besteht. Zu den Umbelliferen gehören viele Gewürz- und Arzneipflanzen, doch für die nähere Bestimmung ist vor allem an eine möglichst hochwachsende Pflanze zu denken. Unter den Dolden-

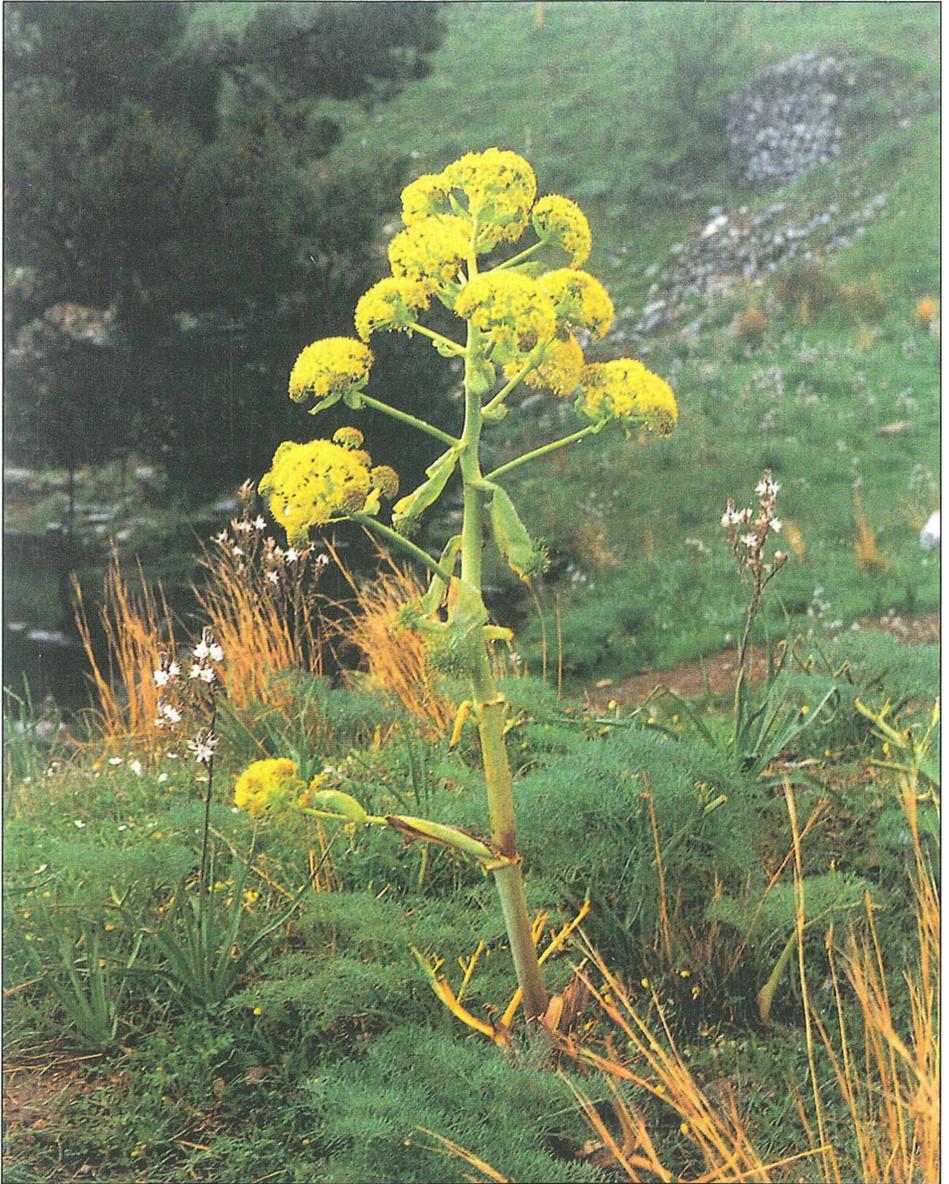


Abb. 25 Blütenstand von *Ferula communis*, dem Narthex der Alten. Priene, 9. 4. 1993

blütlern sind das in erster Linie bestimmte Arten der Gattung *Ferula*. Mehrere Vertreter, die teils im Mittelmeergebiet und teils in Asien vorkommen, werden übermannshoch. Für *Ferula communis* (Abb. 25), den Narthex der Alten, gibt es sogar Angaben, die von bis zu 4 oder 5 Metern Höhe sprechen. Der Narthex, auch Steckenkraut oder Riesen-Fenchel genannt, ist die Pflanze, die von Prometheus wegen ihres lange schwelenden Stengelmarks benutzt wurde, um das Feuer aus der Schmiede des Hephaistos heimlich hinunter zu den Menschen zu bringen. Später war dann das Steckenkraut als Zunder im

Haushalt und als Stock zum Treiben des Viehs in Gebrauch und schließlich als festliches Szepter und Erkennungszeichen in Form des efeugeschmückten Thyrsosstabes bei den Mänaden und dem sonstigen Gefolge des Dionysos. Es lassen sich nun zwar auf Grund dieser Bedeutung des Narthex für Mythos, Alltagsleben und Kult der Griechen Verbindungen zu Aphrodite herstellen, denn Hephaistos war der erste Gemahl der Göttin und Dionysos ihr Urenkel. Doch reichen diese Beziehungen sicher nicht aus, um die Pflanze als Emblem der Aphrodite anzusehen.

Sehr viel mehr gilt dies jedoch für einen anderen Vertreter der Gattung *Ferula*, der in der Antike eine Art Allheilmittel und sicher vor allem ein Aphrodisiakum war. Es handelt sich um das Silphion, das nur aus der Kyrenaika bekannt war und so hoch geschätzt wurde, daß es durch Export den Reichtum der Stadt Kyrene begründete (ZIEGLER 1979a; MURR 1890). Die Abbildungen der Pflanze auf den Münzen der Stadt lassen eindeutig erkennen, daß es sich um eine besonders kräftige Umbellifere gehandelt haben muß (FRANKE UND HIRMER 1972). Anders als auf dem Siegelring, ist immer der beblätterte Stengel mit sehr jungen Blütenständen dargestellt, wahrscheinlich der Zustand, in dem die Pflanzen für den Versand geerntet wurden (Abb. 26). Zu Beginn der römischen Kai-



Abb. 26 Links: Das Silphion auf einem Tetradrachmon aus Kyrene (um 520–480 v. Chr.). Rechts: Tetradrachmon aus Kyrene (um 323–305 v. Chr.). Aus: FRANKE & HIRMER 1972

serzeit gingen die Liefermöglichkeiten aus unbekanntem Gründen zurück, das letzte Exemplar soll Kaiser Nero geschickt worden sein. Die Pflanze scheint heute ausgestorben zu sein (HEGI ab 1906). Wichtig ist nun, daß als Ersatz Pflanzenmaterial aus dem Orient importiert wurde. In der Diskussion um die Identität des Silphion sind die Bearbeiter dieser Frage immer wieder zu dem Schluß gekommen, daß es sich bei der orientalischen Ersatzdroge um *Ferula assa-foetida* L., den Stink-Asant und verwandte Pflanzenarten gehandelt haben muß (ZIEGLER 1979, WITTSTEIN 1882). Die Pflanzen dieser Gruppe kommen heute von Persien und Afghanistan bis Zentralasien vor und sind als Gemüse, Gewürz, Heilpflanzen und Aphrodisiakum bekannt und genutzt (RÄTSCH 1990). Die antiken Autoren erwähnen für das Silphion die Verwendung als Gemüse, Gewürz und Heilmittel ohne nähere Spezifizierung (ZIEGLER 1979). Gerade diese letzte Tatsache weist darauf hin, daß die Hauptverwendung wohl eher delikater Natur war.

Werden die asiatischen *Ferula*-Arten zur Gewinnung der Droge *Asa Foetida*, dem Teufelsdreck, benutzt, so wird der obere Teil der mehrjährigen Wurzel freigelegt und angeschnitten. Der austretende Milchsaft verdickt sich im Verlauf von drei Tagen zu einer gummiartig-harzigen Masse, die in Klumpen abgenommen werden kann. Es ist nun in der Darstellung der Umbellifere auf dem Goldring auffällig, daß an der Basis des Stengels unförmige Klumpen, teilweise auch tropfenartig gestaltet, zu sehen sind. Den größten dieser Klumpen benutzt die als Aphrodite gedeutete Gestalt als Sitzplatz. Es erscheint plausibel, daß mit der Umbellifere eine Gummiharz liefernde Drogenpflanze gemeint ist. Nach dem oben Gesagten kommt im ägäischen Bereich für diese Pflanze am ehesten das Silphion in Frage, dessen Nutzungsmöglichkeiten also offensichtlich schon in mykenischer Zeit bekannt waren. Auf einer Karte, die die Ausbreitung der mykenischen Zivilisation im östlichen Mittelmeergebiet zeigt, hat KONTORLIS (1985) Kyrene als mykenische Kolonie eingetragen.

### 4.3 Das Silphion auf anderen Siegelringen

Auch bei mehreren anderen minoisch-mykenischen Siegelringen ist an die Wiedergabe des Silphion zu denken. Auf einem Goldring aus Mochlos (Ostkreta) sitzt die Göttin in einem Boot (ALEXIOU 1976). Der neben ihr stehende Altar trägt einen Pflanzenstrauß, bei dem aus zwei Stengeln insgesamt fünf doldenartige Blütenstände entspringen (Abb. 27). Die Vielzahl der Blüten einer Dolde ist durch außen umlaufende Punkte angedeu-



Abb. 27 Umzeichnung der Platte eines Goldringes aus Mochlos. Links neben der Göttin ein Altar mit zwei silphionartigen Stauden. Aus: ALEXIOU 1976

tet. Eine sehr ähnliche, aber noch genauere Darstellung ist auf dem Goldring aus einem Kammergrab in Mykene zu sehen (KONTORLIS 1985). Hier trägt der Stengel am oberen Ende fünf sehr dicht stehende Dolden oder Döldchen, bei denen die kleinen Blüten nicht nur am Rand umlaufend, sondern auch auf der Oberseite des kugeligen Blütenstandes angeordnet sind (Abb. 28). Die Pflanze steht auf einem Altar und wird anscheinend von einer sich rückwärts wendenden männlichen Gestalt nach vorn gebogen. In der Mitte der Darstellung ist eine Frau in Festtracht

zu sehen, nach MARINATOS (1986) „wehklagend und die Schenkel schlagend“ (nach dem Ausdruck Homers). Rechts beugt sich eine Frau, anscheinend weinend, über einen zweiten Altar. Die ganze Szene ist von MARINATOS (1986) und anderen Autoren als die sakrale Entwurzelung des Heiligen Baumes gedeutet worden. Die Zeremonie, bei der vermutlich das herbstliche Sterben der Vegetation im Ritus mitvollzogen werden sollte, wäre jedoch nicht so sehr an einem Baum, sondern eher an einer Kultpflanze sinnvoll, die in ihren ganzen in die Höhe gewachsenen Teilen im Herbst tatsächlich abstirbt. Zweifellos genossen auch bestimmte Bäume, insbesondere der Ölbaum und die Dattelpalme kultische Verehrung, doch brachten diese das jahreszeitliche Werden und Vergehen der Natur durch Austreiben und Absterben von Blättern und Ästen zum Ausdruck. Auf einer cypro-phönikischen Schale aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. ist neben vielen anderen Szenen zu sehen, wie ein Mann mit der rituellen Doppelaxt den unteren Teil eines Baumes bearbeitet, also wohl die abgestorbenen Teile entfernt (DEMARGNE 1965). Silphion und Narthex waren als besonders hochwachsende und wieder absterbende krautige Pflan-



Abb. 28 Goldring aus einem Kammergrab in Mykene. Die Darstellung zeigt auf dem linken Altar eine silphionartige Staude. Aus: KONTORLIS 1985

zen mehr als jede andere geeignet, das jährliche Schicksal der Vegetation zu symbolisieren. Sie also könnten zu den Pflanzen gehört haben, die zur Kennzeichnung kultischer Plätze dienten.

Es muß nun noch auf einen Goldring aus Phaistos hingewiesen werden, auf dessen Siegelbild die „Entwurzelung des Heiligen Baumes“ von einer unbedeckten weiblichen Gestalt vorgenommen wird (ALEXIOU 1976). Der „Baum“ besteht aus einem quergliederten Stengel, von dem sich oben die

vier Teile der „Krone“ bzw. des Fruchtstandes abgelöst zu haben scheinen (Abb. 29). Aus dem obersten Teil wird eine Reihe von kleinen Früchten ausgestreut. Für die Deutung der weiblichen Gestalt als Aphrodite sprechen vor allem zwei Gründe. Zum einen war weibliche Nacktheit der kretischen Kultur an sich fremd und muß daher eine Göttin meinen, die—wie Aphrodite—aus dem Orient übernommen worden war (FAUTH 1979; PARROT et al. 1977). Zum anderen ist eines der wichtigsten Attribute der Aphrodite, die Taube, so dargestellt, daß sie das Pendant zur weiblichen Gestalt am gegenüberliegenden Altar bildet. Darüber hinaus ist in der Mitte der Darstellung ein großer Stein in Form eines Eies zu sehen, an dem ein junger Mann kniet, die Arme zur Schüttlerin der Hochstaude, der fruchtausstreuenden Göttin ausgestreckt.

Auch das Ei als Fruchtbarkeitssymbol unterstützt die Deutung der Göttin als Aphrodite. Der zuletzt genannte Ring ist deshalb so wichtig, weil er nochmals eine Verbindung zwischen Aphrodite und einem silphionartigen Gewächs herstellt. Zurückkehrend zum Ausgangspunkt der Betrachtung kann daher zusammenfassend festgestellt werden, daß eine ganze Reihe von Argumenten für SIMON'S Deutung (1985) der Sitzenden als Aphrodite auf dem Goldring aus Mykene spricht. Das Silphion aus Kyrene, dessen Bekanntheit in mykenischer Zeit vorausgesetzt werden kann, wurde offensichtlich wegen seines stimulierenden Milchsafteftes zur Kulpfpflanze der Aphrodite erkoren

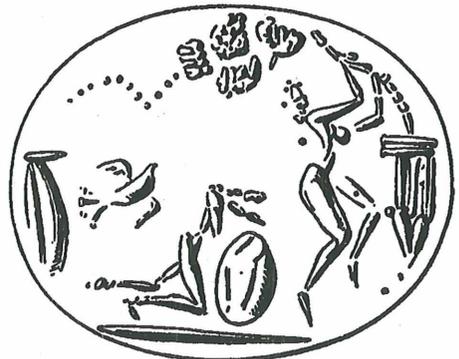


Abb. 29 Umzeichnung der Platte eines Goldringes aus Phaistos. Auf dem Altar rechts ein silphionartiges Gewächs, dessen Früchte von der Göttin durch Schütteln ausgestreut werden. Aus: ALEXIOU 1976

und spielte in der kultischen Verehrung dieser Göttin durch die Jahreszeiten hindurch eine wichtige Rolle. So konnte diese Pflanze, die so „exotisch“ war, wie die mit ihr verbundene Göttin, zum Emblem werden, wenn es darum ging, die verschiedenen Göttinnen in einer gemeinsamen Darstellung zu kennzeichnen.

#### 4.4 Das Thema des großen Goldringes

Bevor die weiteren Details des goldenen Siegelringes aus dem Schatz von Mykene (Abb. 24) besprochen werden, muß zunächst hervorgehoben werden, daß das Pantheon der Götter, wie es uns Hesiod und Homer überliefert haben, in mykenischer Zeit bereits weitgehend ausgebildet war. Die Entzifferung der Linear-B-Schrift hat ergeben, daß damals Zeus und Hera schon ein Paar bildeten und auch die Namen von Athene, Artemis und Hermes existierten. Apollon wurde noch in einer Frühform als Paian bezeichnet (KEHNSCHERPER 1975). Die große Muttergöttin Gaia/Rhea hatte also ihr umfassendes Wirken weitgehend an ihre Kinder und Kindeskinde abgeben, die nun an ihrer Stelle tätig waren. Jede dieser Göttinnen besaß zwar letztlich alle Kräfte der Urmutter, doch hatte sie sich jeweils bestimmten Aufgaben besonders zugewandt. Es war daher gut, sie alle in ihren Stärken und Vorlieben zu kennen und den Kult nicht nur auf eine von ihnen zu beschränken, auch wenn jeweils besondere Beziehungen zwischen dem Einzelnen, der Sippe, der Stadt, dem Volk und einer bestimmten Göttin bestanden. Die Weltoffenheit der Kreter hatte zu einer Art Synkretismus geführt, der aber durch Ausbildung eines Mythensystems mit Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den Göttern in ein geschlossenes Weltbild eingebettet wurde. Nach dem Einbruch der Urnenfelderleute von Norden und der Zerschlagung der minoisch-mykenischen Kultur haben diese Mythen für mehrere Jahrhunderte nur im Untergrund durch mündliche Überlieferung überleben können, bis dann Hesiod und Homer die Bruchstücke sammeln, als Ganzes darstellen und erneut zur Wirkung kommen lassen konnten.

Von diesem allgemeinen Rahmen aus gesehen, erscheint es also durchaus möglich, daß auf dem Siegelring von Mykene der Aphrodite drei andere Göttinnen gegenüberreten. So hat denn auch MARINATOS (1986) die pflanzenüberbringenden Frauengestalten als Göttinnen oder Nymphen gedeutet, SIMON (1985) immerhin zwei der Gestalten als Chariten. KEHNSCHERPER (1975) hält sie dagegen für eine „Schar fröhlicher junger Leute“, die einer Priesterin Mohnkapseln und Blumen überreichen.

Eine wichtige Rolle für die weitere Interpretation spielt die kleine, Doppelschild und Speer tragende Figur, die schräg über der mittleren der stehenden Frauen schwebt. MARINATOS (1986) hat sie für einen Kuros, also den jungen Heros einer Göttin, gehalten. SIMON (1985) dagegen führt Gründe dafür an, daß es sich um das Palladion, also Athene in ihrer Form als Idol, handeln müsse. Auch KEHNSCHERPER (1975) deutet die Figur als Vorläuferin der waffentragenden Pallas Athene. Nicht einsichtig bleibt trotz ausführlicher Diskussion dieses Punktes in der Argumentation von SIMON nur, warum die Athene als der Aphrodite gleichwertige Göttin so sehr viel kleiner dargestellt sein soll. Die Frage löst sich jedoch recht einfach, wenn man annimmt, daß alle weiblichen Gestalten (außer dem kleinen Mädchen ganz links) durch ein ihnen zugeordnetes Emblem charakterisiert werden: Aphrodite durch das Silphion, Athene durch das Palladion schräg über ihr, Artemis durch die hinter ihr angeordneten Löwenköpfe und die als Kore kindlich klein dargestellte Persephone durch den steinigten Weg aus der Unterwelt zu ihren Füßen.

Die hier vorgeschlagene Deutung hat den Vorzug, sämtliche Details des Bildes in einen einheitlichen Zusammenhang bringen zu können. Interpretiert man die Szene insgesamt als Patenschaftsübernahme der Athene, Artemis und Persephone für die von Aphrodite geborene Harmonia, so erhalten sowohl die weiblichen Gestalten als auch die um sie herum verteilten Zeichen eine in sich schlüssige Deutung. Zum Verständnis des Bildes muß sich der Betrachter zunächst an die Geschichte von Aphrodite, Hephaistos und Ares erinnern (KERÉNYI 1994a). Hephaistos hatte seine Gemahlin mit Ares überrascht und mit einem unzerreißlichen Netz an das Lager gefesselt. Erst Poseidon konnte die Situation lösen, die Ehe zwischen Hephaistos und Aphrodite wurde gegen Rückgabe der Hochzeitsgeschenke aufgehoben. So wurde eine dauerhafte Verbindung zwischen Aphrodite und Ares möglich, aus der Harmonia als Tochter, und Eros, Deimos (Furcht) und Phobos (Grauen) als Söhne hervorgingen.

Das kleine Mädchen hinter Aphrodite wäre also als ihre Tochter Harmonia zu deuten. Um den Namen des Kindes zu rechtfertigen, war es offensichtlich notwendig, Patinnen zu gewinnen, die das Temperament der Eltern, Aphrodite und Ares, in sinnvoller Weise ergänzen und ausbalancieren konnten. Tatsächlich ist Harmonia später dann als Gemahlin des Kadmos der Prototyp einer glücklichen Ehefrau geworden (VON GEISAU 1979a).

#### 4.5 Mohn als Gabe der Athene

Die durch das Palladion gekennzeichnete Athene nimmt in der Darstellung eine zentrale Position ein. Sie ist es, die als eine der beiden erwachsenen Göttinnen ihre Pflanzengabe an Aphrodite bereits übergeben hat. Ihr rechter Arm ist noch in Richtung der von Aphrodite gehaltenen Mohnkapselstengel ausgestreckt. Der Schlafmohn *Papaver somniferum* hatte schon immer eine so große Bedeutung, weil er sowohl die nahrhaften Samen als auch die vielseitig verwendbare Droge Opium lieferte (ZIEGLER 1979b, RÄTSCH 1995). Eine Kapsel kann mehr als 30000 Samen enthalten (MURR 1890), so ist sie in der Hand einer Göttin, und so auch für Aphrodite auf dem Goldring, das Zeichen für besondere Fruchtbarkeit. Die Form der Kapsel und die Höhe ihres Deckels können bei den in Anatolien angebauten Sorten sehr unterschiedlich ausgebildet sein (STOCKERT 1929). Der extrem hochgezogene Deckel in der Darstellung auf dem Goldring ist aber vermutlich als Hinweis auf die reife, also samen-ausstreuende Kapsel zu verstehen. Zu bedenken bleibt allerdings, daß Opium seit alters als berauschendes Aphrodisiakum bekannt war (RÄTSCH 1990, 1995). Auch das würde, wie das Silphion, gut zu Aphrodite passen.

Vermutlich werden die dargestellten Mohnfrüchte erst in der Hand der Aphrodite zu einem Zeichen überquellender Fruchtbarkeit. Athene hat sie wahrscheinlich noch in ihrer unreifen, Milchsaft liefernden Form als Gabe mitgebracht. Die Göttin, die für den Ausgleich zwischen Streitenden, etwa Achill und Agamemnon, sorgen konnte (SIMON 1985), kennt sicher den entspannenden, beruhigenden Einfluß, den die Inhaltsstoffe des Milchsaftes bei entsprechender Dosierung haben. Die Tochter der Aphrodite und des Ares braucht zusätzliche Gaben, um die Harmonia wirklich verkörpern zu können. Gerade die beruhigenden, ausgleichenden Kräfte, die von der nüchternen, klar blickenden Athene ausgehen, sind ein wichtiges Patengeschenk, das Harmonia zur Ergänzung des von den Eltern überkommenen Erbes benötigt.

## 4.6 Löwen und Lilien als Zeichen der Artemis

Die Gestalt rechts von Athene wird durch sechs hinter ihr angeordnete Löwenköpfe und die Lilien- oder Schwertlilienblüten in ihren Händen festgelegt. Beide Zeichen deuten auf Artemis. Löwen und andere Großkatzen konnten schon im 6. Jahrtausend das herrscherliche Signum der Großen Göttin, der nachmaligen „Herrin der Tiere“, etwa in Çatal Höyük (Anatolien) sein (JOHNSON 1990, TEMIZSOY et al. o. J.). Der Löwe wurde später dann auch von einer Reihe anderer Göttinnen und Götter beansprucht (RICHTER 1979). Die Herrin der Tiere mußte daher ihr Primat durch zusätzliche andere Tiere oder eine Vermehrung der Löwen über die alte Zweizahl hinaus deutlich machen. Artemis war in ihrer Eigenschaft als Göttin der Jagd die wichtigste Repräsentantin der Herrin der Tiere. Die berühmte Kultstatue der Artemis in Ephesos, die in einer ganzen Reihe von Nachbildungen aus der römischen Kaiserzeit erhalten geblieben ist, trug einen bodenlangen Schurz, der mit Protomen von Löwen, Stieren, Equiden und Greifen besetzt war. Auch das nimbusartige Kopftuch zeigte geflügelte Löwen und Stiere. Vor allem aber saßen bei der Mehrzahl der Nachbildungen je ein bis drei kleine Löwen auf den beiden Armen der Göttin (FLEISCHER 1973). Als Begleittiere konnten sonst nur zwei Hirsche neben ihr stehend postiert sein. Löwen spielten also als Begleiter der Artemis eine besondere Rolle. Am Hals einer Bronzhydria vom Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr., die in Grächwil in der Schweiz gefunden wurde, ist die geflügelte Herrin der Tiere von vier Löwen, zwei Schlangen, zwei Hasen und einem Adler umgeben (JOHNSON 1990).

Die Pflanzen, die die Göttin als Gabe in beiden Händen trägt, sind mehrfach als Lilien gedeutet worden (MARINATOS 1986, KONTORLIS 1985). Den Formen nach könnten jedoch auch–zumindest teilweise–Schwertlilien gemeint sein. Die Blüten beider Gattungen finden sich auf minoischen Fresken und Vasen dargestellt. Weiße Lilien waren schon damals (Kap. 3.7) und sind bis heute das Zeichen jungfräulicher Keuschheit. Sie bringen also eine wichtige Eigenschaft der Artemis zum Ausdruck. Die weiße Madonnenlilie *Lilium candidum* blüht im Mittelmeergebiet vor allem im Mai, dem Monat, in dem der Geburtstag der Artemis gefeiert wurde. Als Geschenk der Göttin an Harmonia wären weiße Lilien als Gegengewicht zum Silphion der Mutter Aphrodite bedeutsam. Bei den Schwertlilien käme im Zusammenhang mit Artemis vor allem die Sumpfschwertlilie in Frage. Der Geburtsort der Artemis auf Delos lag an einem palmenbestandenen See, dessen Ränder wahrscheinlich von Sumpfpflanzen gesäumt waren. Auch ihre Heiligtümer konnten in schilfreichem Gelände errichtet sein, so vor allem in der Eurotas-Ebene bei Sparta. Die Pflanzen an solchen Standorten sind oft schwer erreichbar, sie sind „unnahebbar“. Schwertlilien, die ja später im europäischen Mittelalter des öfteren als Hoheitszeichen gewählt wurden, bringen den jungfräulich-hoheitsvollen und–wegen der Schwertblätter–auch den kämpferischen Charakter der Artemis besonders gut zum Ausdruck.

## 4.7 Getreideähren als Gabe der Kore/Persephone

Die direkt vor Aphrodite stehende weibliche Gestalt ist sehr viel kleiner als Athene und Artemis. Auch sie überbringt jedoch Pflanzen und muß daher einen mit den beiden Göttinnen vergleichbaren Status haben. Ferner ist ihr Kopf wie bei den großen Frauen an der Stirnseite mit Blumen geschmückt. Ihre kindlich-kleine Gestalt bedeutet zweifellos, daß sie noch sehr jung ist. Unter ihr sind drei Reihen von je vier länglichen Steinen angeordnet, die insgesamt als Steinhaufen oder Sockel gedeutet worden sind (KEHNSCHERPER 1975, MARINATOS 1986, KONTORLIS 1985). Viel plausibler ist es jedoch, die sehr

regelmäßig angeordneten Steine als gepflasterten Weg anzusehen. Das Mädchen scheint diesen Weg heraufgekommen zu sein und überbringt nun Pflanzen, die am ehesten als Getreideähren gedeutet werden können. Das Ackerland und das Getreide waren an sich unter der Obhut der Demeter. Die Göttin verweigerte diesen Dienst, als ihre Tochter Persephone von Hades in die Unterwelt entführt worden war. Erst nachdem Zeus vermittelnd eingegriffen und bewirkt hatte, daß Persephone für einen Teil des Jahres an die Oberwelt zu ihrer Mutter zurückkehren durfte, ließ sich Demeter versöhnen (KERÉNYI 1994a). Die jährliche Wiederkehr der Tochter ermöglichte fortan das erneute Wachsen und Gedeihen der Feldfrüchte. Persephone war bei ihrer Rückkehr immer wieder Kore, das junge Mädchen, das dann wie die Vegetation heranwuchs und schließlich im Herbst in die Welt des Todes zurückkehren mußte. Das jährlich erneute Gedeihen des Getreides verkörperte sich also in der Tochter der Demeter und beide wurden immer mehr als eine Einheit angesehen (SIMON 1985). Der steinige Weg aus der Unterwelt, den Persephone in jedem Frühling zu gehen hat, und die kindliche Jugend der Kore sind als Erkennungszeichen besonders geeignet. Daß Persephone auf dem Siegelring so sehr viel kleiner als Athene und Artemis dargestellt ist, könnte zusätzlich aber auch noch einen Grund darin haben, daß ihre Gabe nicht in gleichem Maße wichtig ist für Harmonia, wie die der beiden anderen Göttinnen. Fruchtbarkeit war eine Mitgift, die Harmonia auch von ihrer Mutter Aphrodite erhalten konnte. Auf dem Siegelring erhebt Harmonia ihre beiden Arme zu dem Silphion und berührt fast einen der Blüten- bzw. Fruchtstände. Nicht nur die klassische Dreizahl wird es gewesen sein, die veranlaßte, Persephone dennoch unter die Spenderinnen einzureihen. Sie war schließlich unter den weiblichen Nachkommen der Gaia neben Aphrodite, Athene und Artemis die vierte wichtige Urenkelin. Das Bild auf dem Ring meint wahrscheinlich nicht nur die Gratulationsszene für Harmonia, sondern bedeutet darüber hinaus eine Vergegenwärtigung des weiblichen Pantheons. Die beiden Generationen der mütterlichen Göttinnen, also vor allem Rhea als Vertreterin der älteren, Leto, Demeter, Hera und Dione als Vertreterinnen der jüngeren Generation, sind mit ihrem Emblem, der Doppelaxt anwesend. Der Ausgangspunkt für die Theogonie der Göttinnen, die Urmutter Gaia und der von ihr geborene Himmel schweben als oberste Zeichen über der gesamten Darstellung.

#### 4.8 Die Bedeutung der Doppelaxt und der Himmelszeichen

So wie die Großkatzen waren auch Stierprotome und doppelaxtähnliche Zeichen bereits im 6. Jahrtausend v. Chr. wichtige Symbole, denen wahrscheinlich besondere Kräfte zugesprochen wurden. In Çatal Höyük, der ältesten stadtähnlichen Siedlung in Zentralanatolien, wurden entsprechende bildliche bzw. plastische Darstellungen an den Wänden der Kulträume gefunden (TEMIZSOY et al. o. J., ALEXIOU 1976, UHLIG 1991). Während Großkatzen und Stierhörner vermutlich als Inbegriff elementarer Naturkräfte angesehen wurden, war die Doppelaxt ein Zeichen, das die Souveränität der höheren Mächte gegenüber der Natur zum Ausdruck brachte. Ursprünglich Waffe und Werkzeug für die Holzgewinnung und die Tierschlachtung, wurde sie wohl im Zusammenhang mit rituellen Opferhandlungen zum Kultgegenstand und schließlich zum Sitz numinoser Kräfte. Ihre Gegenwart im Kultus bedeutete die Garantie, daß die übernatürlichen Mächte anwesend waren. Diese Mächte wurden in den Ackerbaukulturen vor allem in der Gestalt von Muttergöttinnen verehrt. Sie waren es, die die Doppelaxt als ihr Zeichen annahmen und mit ihren Kräften ausstatteten. Das Zeichen besaß schließlich solche Gewalt, daß es in einem weiten Bereich des Orients und später auch des Mittelmeergebietes von vielen weiblichen und männlichen Gottheiten und weltlichen

Mächten als Herrschaftszeichen übernommen wurde (GROSS 1979a, 1979b). Die ältesten Worte für Beil und Axt sind sumerischer Herkunft (KÜHN 1963). Das könnte darauf hindeuten, daß Mesopotamien eher noch als Anatolien das eigentliche Ursprungsland dieses Werkzeugs war.

Auf Kreta spielte die Doppelaxt im kultischen Bereich eine besonders große Rolle. Auf dem berühmten Kalkstein-Sarkophag aus Hagia Triada ist dargestellt, wie die rituellen Opferhandlungen im Freien auf einen Altar und einen Kultkessel hin orientiert waren, die jeweils von hohen Säulen mit Doppelaxt und einem Vogel an der Spitze flankiert wurden. Die Opfer galten zwei Göttinnen, die—auf einem Wagen stehend und von einem Greif und einem Stier gezogen—auf der einen Stirnseite des Sarkophags zu sehen sind (DEMARGNE 1965). Andere Beispiele für die Bedeutung der Doppelaxt in minoischer Zeit sind die Exemplare aus Bronze, die in Kulthöhlen gefunden wurden und die Ritzzeichnungen, die im Kultbereich von Gebäuden angebracht waren. Sowohl KEHNSCHERPER (1975) als auch ALEXIOU (1976), die das oft besprochene Thema in neuerer Zeit nochmals behandelt haben, kommen zu dem Ergebnis, daß die Doppelaxt im minoischen Bereich als Symbol für den Beistand oder doch die Anwesenheit der mächtigen Göttin aufzufassen ist. Keiner der Bearbeiter hat allerdings bisher eine Erklärung dafür gegeben, daß das Zeichen in minoischer Zeit des öfteren in besonderer Weise verstärkt wurde. Der Umriß und die Linienführung auf den beiden Seiten der Axt wurde so verändert, daß der Eindruck zweier ineinander sitzender Doppeläxte—einer breiteren und einer schmäleren—entstand.

Auch die Doppelaxt, die auf dem Siegelring von Mykene zwischen und über den Göttinnen schwebend dargestellt ist, besitzt dieses Aussehen einer Vierfachaxt. Sie ist zweifellos der Szene als Ganzes übergeordnet und betrifft nicht etwa nur eine der dargestellten Göttinnen. Als ehrwürdiges Zeichen kann sie einfach die Heiligkeit des Ortes und der Handlung zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus ist aber daran zu denken, daß die Doppelaxt in ihrer gedoppelten Form die Gegenwart einer Mehrzahl von älteren Muttergottheiten repräsentiert. Die Doppelaxt als Zeichen war viel älter als die jugendlichen Göttinnen des Siegelringes. Sie konnte daher die Anwesenheit der älteren Muttergöttinnen symbolisieren. Andererseits war Zeus der Vater von Persephone, Artemis, Aphrodite und Athene, die er zusammen mit Demeter, Leto, Dione und Metis gezeugt hatte. Die Doppelaxt meint sicher in erster Linie die Vertreterinnen der Muttergottheit, läßt aber vielleicht auch Zeus mit anwesend sein, dem später das Zeichen in besonderer Weise zugeordnet war. Von der Insel Tenedos gibt es aus späterer Zeit (420–400 v. Chr.) eine Münze, die auf der Vorderseite einen janusartigen männlich-weiblichen Doppelkopf und auf der Rückseite die Doppelaxt zeigt.

Für die Interpretation der Doppelaxt und der Gesamtdarstellung des Ringes ist schließlich von Bedeutung, daß im oberen Bereich des Bildes die Zeichen von Sonne und Mond sowie eine doppelte Wellenlinie zu sehen sind. Eine Verbindung zwischen den Wellenlinien und der Doppelaxt wird durch zwei kurze schräge Striche angedeutet. Wellenlinien sind seit alter Zeit immer wieder das Zeichen für Wasser gewesen (KÜHN 1963). Im vorliegenden Fall umschließt das Wasser Sonne und Mond wie in einem Schoß. Das läßt daran denken, daß Gaia, die Urmutter nicht nur die großen Gebirge und das schäumende Meer gebar, sondern auch Uranos, den gestirnten Himmel (KERÉNYI 1994a). Gaia und Uranos zeugen dann die Titanen und Titaninnen, die Kyklopen, die hundertarmigen Riesen, und eine ganze Zahl weiterer Söhne und Töchter. Zu diesen gehören die Eltern von Zeus und Demeter (Kronos und Rhea), von Leto (Koios und Phoibe), sowie von Dione und Metis (Okeanos und Tethys). Es sind also zwei Generationen von Göttinnen und

Göttern, die zwischen dem Urelternpaar Gaia-Uranos und den jugendlichen Göttinnen des Siegelringes stehen. Nimmt man an, daß die Zeichen von Wasser, Mond und Sonne Gaia und Uranos symbolisieren und die beiden kurzen Striche eine Deszendenz andeuten, so sollte die Vierfachaxt die beiden nächsten Generationen repräsentieren, entweder vorwiegend die weibliche Seite, also die Muttergöttinnen, oder die weibliche und männliche Seite in ihrer Gesamtheit.

#### 4.9 Die Harmonie im Wirken der vier Göttinnen

Die minoische Kultur hatte in ihrer sozialen Organisation anscheinend eine Ausgeglichenheit erreicht, wie sie in der Geschichte von größeren Staatswesen nicht oft wieder erreicht worden ist. Minos hat später immer als der Prototyp eines großen und gerechten Königs und als der erste Gesetzgeber der Menschheit gegolten. Insbesondere war ein sich ergänzendes Verhältnis zwischen weiblichen und männlichen Fähigkeiten und Bedürfnissen erreicht worden. Diese Balance der Kräfte, wie sie insbesondere aus den großartigen Fresken von Thera ablesbar wird (Kap. 3), führte zu innerem sozialen Frieden und einer Offenheit gegenüber den benachbarten Kulturen des östlichen Mittelmeergebietes. Soweit die erhaltenen Zeugnisse Auskunft geben, waren die Minoer dem Geheimnis harmonisch entfaltetem Leben sehr nahe gekommen.

Für ihre mythologischen Vorstellungen war daher sicher die Geburt der Harmonia ein besonders wichtiges Ereignis. Der Siegelring von Mykene zeigt uns die Einzelheiten des Geschehens, dessen mündliche und schriftliche Überlieferung verloren gegangen ist. Eine Vierzahl von Göttinnen ist es, die an der Wiege der Harmonia steht. Kore/Persephone, das kindlich jugendliche Mädchen repräsentiert den Sieg der belebten Natur über die Welt des Hades und der winterlichen Dunkelheit. Auf Thera sind der Vegetationsgöttin unter anderem der von Oktober bis Dezember blühende Safran und der im März und April blühende *Crocus sieberi* zugeordnet (Kap.3). Artemis besitzt die jungfräuliche Unversehrtheit des Frühlings, die sie kämpfend verteidigt. Das weiße *Lilium candidum*, im Mai (bis Juni) blühend, und eventuell die Wasserschwertlilie *Iris pseudacorus* sind ihre Zeichen. Aphrodite, die Gattin des Ares und Mutter der Harmonia, vertritt die sommerliche Fruchtbarkeit und Lebensfülle. Das aphrodisische Silphion, die vielsamige Mohnkapsel und (auf Thera) das rotblühende *Lilium chalconicum*, von Juni bis Juli blühend, bringen ihren Charakter zum Ausdruck. Athene schließlich ist die abgeklärt-erwachsene Göttin, die Weisheit des Lebensherbstes, der bewaffnete Friede. Der beruhigend wirkende, in höherer Dosierung aber tödliche Milchsaft der Mohnkapsel und möglicherweise die Strandnarzisse *Pancreatum maritimum* symbolisieren ihre Eigenschaften. Das jungfräulich weißblütige *Pancreatum* blüht von Juli bis September. Auf den Fresken von Thera ist die Pflanze vor allem in dem Kultraum erwachsener Frauen, aber auch in paradiesischer Landschaft dargestellt.

Die sich ergänzenden Charaktere der vier Göttinnen ermöglichen es, daß sich in Harmonia die Kräfte und Fähigkeiten der Urmutter auf einer höheren, differenzierteren Ebene wieder vereinigen. Harmonia wird tatsächlich an der Seite des Kadmos zunächst zu einer glücklichen Frau. Ihr weiteres Leben, das der Mythos berichtet, macht jedoch deutlich, daß auf Erden der Schutz der Göttinnen auf Dauer nicht ausreicht. Ihre Kinder unterliegen alle einem tragischen Schicksal und sie selbst wird zusammen mit Kadmos erst nach einer langen Wanderung von Zeus (oder Ares) auf die Insel der Seligen versetzt (KERÉNYI 1994b).

Für die Trägerin des Siegelringes war aber letztlich entscheidend, daß die Hilfe der Göttinnen für einen langen Teil des Lebensablaufes ein ausgeglichenes und erfülltes Leben ermöglichen konnte. Auch für uns, die wir den Ring nach bald dreieinhalb Jahrtausenden betrachten, ist die damals erreichte Synthese immer noch beeindruckend.

## 5. Kreuzrosen: Spätantike Mosaiken und Textilien

### 5.1 Einleitung

Die Rose nimmt unter den blühenden Gewächsen von jeher eine besonders bevorzugte Stellung ein. Ihr wird in der Regel der Rang einer „Königin der Blumen“ zugesprochen. Von Persien ausgehend, haben der Orient und Europa in dieser Pflanze immer den Inbegriff einer höchsten Form von Leben gesehen. Überall wurde sie in den Ziergärten bevorzugt und übernahm Funktionen im profanen und religiösen Bereich. Sie wurde zur Pflanze der Aphrodite ebenso wie der Jungfrau Maria; sie wurde Frühlingsymbol, Festschmuck, Vergänglichkeits- und Paradieszeichen. Sowohl die zarte Hinfälligkeit der Blüten als auch der betörende Duft haben immer wieder eine besondere Anziehungskraft entwickelt.

Über die Rose in Dichtung, bildender Kunst und im Brauchtum existiert eine ausführliche Literatur (s. SCHLEIDEN 1873, HEINZ-MOHR & SOMMER 1988). Die Zahl der Veröffentlichungen zu allen Aspekten der gärtnerischen Nutzung und Züchtung ist kaum überschaubar (s. KORDES 1960, JACOB et al. 1990). So gewinnt man den Eindruck, daß zum Thema Rosen alles schon gesagt und immer wieder gesagt ist.

Erst bei näherem Zusehen ergibt sich, dass doch auch Lücken existieren. So ist etwa auf dem Feld der Kunstgeschichte immer noch die Möglichkeit gegeben, eigene Entdeckungen zu machen. Der vorliegende Beitrag soll auf eine besondere Form von Rosendarstellungen und Ornamenten in der Spätantike aufmerksam machen, bei denen die Blüten mit dem Kreuzzeichen verbunden sind.

### 5.2 Frühchristliche Mosaiken in Ravenna und Textilien aus dem koptischen Ägypten

Die Bilderfülle der Mosaiken in den Kirchen von Ravenna ist so groß, daß man zunächst nicht darauf achtet, daß in ihnen Pflanzen sowohl als Staffage als auch als Ornament eine wichtige Rolle spielen. So stehen etwa in San Vitale, S. Apollinare Nuovo und in S. Apollinare in Classe die dargestellten Personen auf einem Untergrund, der durch Rosen und Lilien als jenseitiges Gefilde charakterisiert wird.

Betrachtet man dann die kriechend oder aufrecht wachsenden Rosen genauer, so zeigt sich, daß neben den vereinfacht-naturalistischen Darstellungen von Blüten auch Typen vorkommen, die eine ungewöhnliche Art der Stilisierung besitzen. Bei runden, von oben gesehenen Blüten kann nämlich ein grünes Kreuz die Blüte in vier Sektoren teilen. In Abbildung 30 sind zunächst jedoch Rosen zu sehen, die kein derartiges Kreuz besitzen. Die Szene, die im Presbyterium von S. Vitale zu sehen ist, zeigt den Besuch der drei Engel bei Abraham und Sara. Am Boden wachsen Pflanzen, aus denen sowohl Lilien- als auch Rosenblüten hervorsprossen. Bei den Rosenblüten sind vor allem von der Seite gesehene Knospen in verschiedenen Stadien der Entfaltung zu sehen. Sie sind an den großen Kelchblättern und der rot-weißen Färbung der Blütenblätter gut als Rosen erkennbar. *Rosa gallica*, die Stammform aller antiken Rosen, besitzt nämlich ein weißes Saftmal am Grunde der roten Blüte. An 3 Stellen der Abbildung 30 wird die Blüte von oben wiedergegeben, und zwar als rot-weißer Kreis mit etwas hervorstehenden Kelchblättern. Die starke Stilisierung lässt offen, ob einfache oder gefüllte Blüten gemeint sind (beide kommen bei *Rosa gallica* vor).



Abb. 30 Rosen und Lilien zu Füßen von Abraham und den drei Engeln im Hain Mamre. Mosaik in S. Vitale, Ravenna, um 545 n. Chr. Foto 1967

In der anschließenden Apsis von S. Vitale wird das Gewölbe beherrscht von der Darstellung des auf der Weltkugel thronenden Christus, der von zwei Erzengeln, dem hl. Vitalis und dem Stifter der Kirche, Bischof Ecclesius, flankiert ist. Unterhalb der Personen breitet sich das Paradies mit den 4 Flüssen, Pfauen, Lilien und Rosen aus. Abbildung 31 zeigt links die rechte untere Ecke dieses Mosaiks. Die Rosen sind ganz ähnlich dargestellt wie in Abbildung 30, jedoch mit einem bemerkenswerten Unterschied. Die geöffneten Blüten sind durch Eintragung eines dunkelgrünen Kreuzes zu einer viergliedrigen Blume umstilisiert. Da die Blüte von *Rosa gallica* fünfzählig ist, muß die Wiedergabe als „Kreuzrose“ besondere Gründe haben. Daß hier keine Eigenwilligkeit des Mosaizisten vorliegt, läßt sich erkennen an der Tatsache, daß dieser Rosentyp als Ornament während der Spätantike im gesamten römischen Herrschaftsbereich vorkommt, so in Antiochia, Zypern, Tunesien und Algerien. Von den Bearbeitern der großen Monographie über römische Mosaikornamentik werden sie neutral als Blüten, Kreuzblüten oder Blümchen bezeichnet (BALMELLE et al. 1985). Ein Beispiel für die Verwendung der Kreuzrosen als symbolträchtiges Ornament läßt sich bereits in Abbildung 31 demonstrieren. Auf der rechten Seite sind unter den sich kreuzenden Füllhörnern jeweils isoliert auftretende Kreuzrosen zu sehen. Das hier schwarz eingetragene Kreuz zeigt an den Enden kurze Gabeläste, ist also ein Gabel- oder Ankerkreuz, wie es unter den vielen Kreuztypen auch sonst vorkommt (DINKLER & DINKLER-V.SCHUBERT 1994, SPITZING 1989).

Genau derartige Gabelkreuzrosen findet man nun auch auf einem Wandbehang aus dem koptischen Ägypten des 5./6. Jahrhunderts, der also etwa zeitgleich mit den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (um 545 n. Chr.) entstanden ist (Abb. 32). Daß auch in diesem Fall wirklich Rosen gemeint sind, ist an den Knospen zu erkennen, die mit den Kreuzrosen abwechseln. Die ebenfalls rot-rosa-weiß abgestuften Knospen mit gut ausgebildeten Kelchblättern haben der Form nach große Ähnlichkeit mit Knospen auf einem



Abb. 31 Links: Lilien, Rosen und Kreuzrosen zu Füßen von Bischof Ecclesius. Rechts: Füllhörner und Rosen mit Gabelkreuz. Mosaik in S. Vitale, Ravenna, um 545 n. Chr. Foto 1967



Abb. 32 Streumuster aus Rosenknospen, Gabelkreuzrosen und Vögeln sowie Schale mit Rosen von zwei Engeln gehalten. Wandbehang, Ägypten, 5.-6. Jh. Photograph © 1984 The Metropolitan Museum of Art



Abb. 33 Darstellung des Königspalastes von Ravenna, dessen Vorhänge mit Kreuzrosen geschmückt sind. Mosaik in S. Apollinare Nuovo, Ravenna, vor 526 n. Chr., Vorhänge 557–570 n. Chr. Foto 1967

Fresko in der Katakombe von SS Marcellino e Pietro in Rom (Anfang 5. Jh.), wo durch die gleichzeitige Darstellung von naturalistischen Rosenblüten und Rosengirlanden die Bestimmung als Rosenknospen eindeutig gesichert ist (FIOCCHI NICOLAI et al. 1998). Die im oberen Teil des Wandbehanges der Abbildung 32 schwebenden Engel halten gemeinsam eine Schale, die offensichtlich ebenfalls Rosenblüten enthält (jedoch ohne Kreuzeintragung).

GRABAR (1967b) gibt einen Ausschnitt aus einem Wandbehang (5. Jh.) wieder, der auch aus Ägypten stammt. Kreuzrosen, zwei mit Rosen gefüllte Körbe und drei kleine Rundbilder sind streumusterartig über die Fläche verteilt. Die einzeln stehenden Rosen besitzen eine deutliche Lappung der Quadranten, in deren Buchten grüne Punkte eingetragen sind. Gemeinsam mit den Gabeln des Kreuzes wirken sie wie Kelchblätter, die über die Blütenblätter hinausragen.

Weiß man erst einmal, daß Kreuzrosen als Applikation auf Textilien eingesetzt wurden, so fällt es nicht schwer, entsprechende Darstellungen auch auf den Mosaiken von Ravenna zu finden. In S. Apollinare Nuovo wurden die Mosaiken 557–570 unter Bischof Agnello nach dem Zusammenbruch des Ostgotenreichs (535) sehr stark verändert. Alles was an die „Ketzer“, die Arianer erinnern konnte, wurde entfernt, so etwa die Personen, die den Königspalast bevölkerten. Nur einzelne Hände und Unterarme, die die Säulen umfassen, erinnern noch an den ursprünglichen Zustand der Mosaiken. Die Arkaden des Palastes wurden dann mit weißen Vorhängen drapiert, die mit einem Streumuster aus Kreuzrosen geschmückt sind (Abb. 33). Rosen und Kreuzrosen wurden damals als Ornament vom byzantinischen Kaiserhaus besonders bevorzugt; das Mosaik mit der Wiedergabe der Kaiserin Theodora und ihrem Gefolge in der Apsis

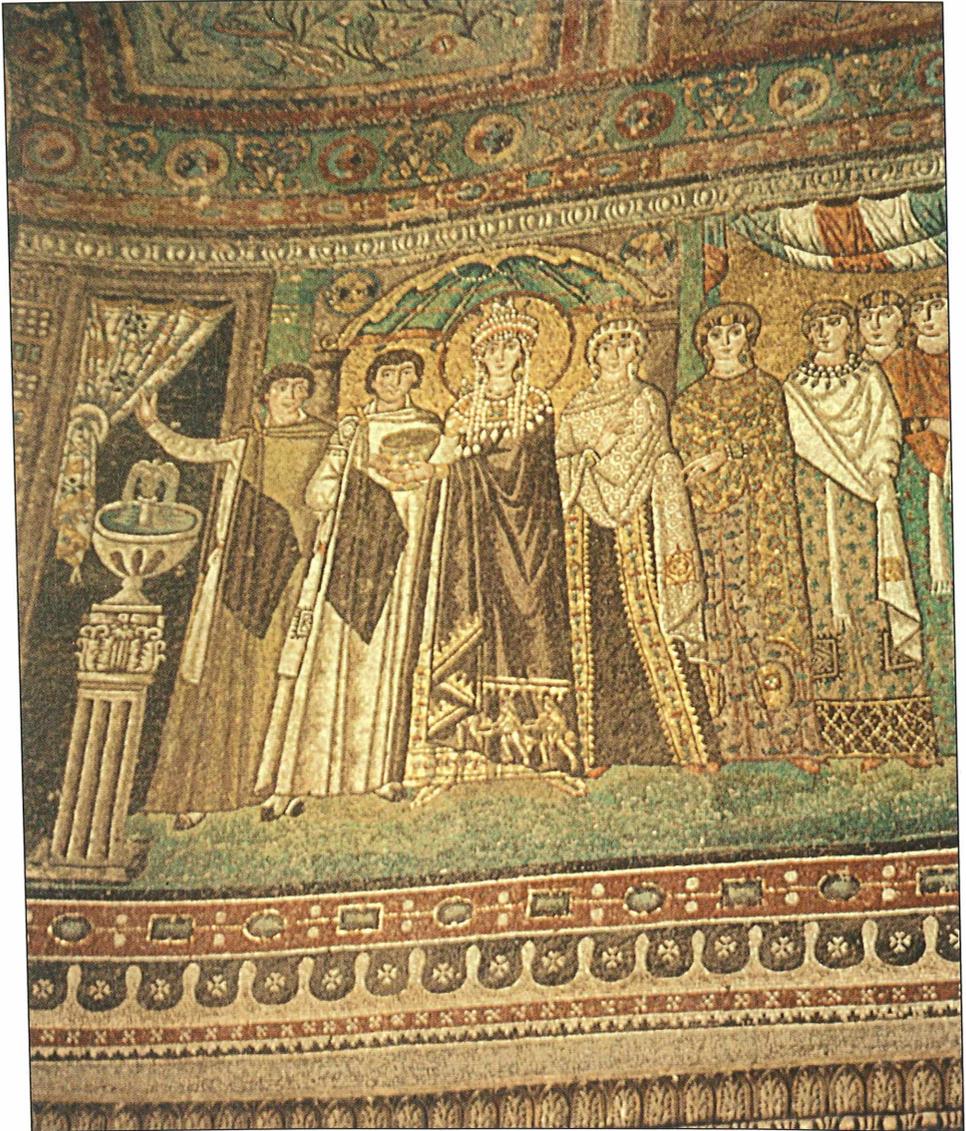


Abb. 34 Kaiserin Theodora mit Gefolge beim Einzug in die Kirche. Mosaik in S. Vitale, Ravenna, um 545 n. Chr. Foto 1967

von S. Vitale macht das deutlich (Abb. 34). Sowohl bei der Kaiserin als auch vor allem bei der neben ihr stehenden Hofdame laufen am Kleid goldene Borten herab, die mit einer Reihe von Rosenblüten geschmückt sind. Im unteren Teil des Kleides der zweiten Hofdame sind zwei goldene Scheiben zu sehen (eine halb verdeckt), die jeweils eine Kreuzrose als Zentrum tragen. Der goldene Überwurf dieser Hofdame ist mit einem dichten Muster von Kreuzrosen bedeckt. Der Goldgrund aller Rosen-Darstellungen hebt diese besonders hervor. Die weiteren Damen des Gefolges sind wesentlich schlichter gekleidet.

Eine ganz andere Form des Rosensymbols findet sich im unteren Teil des Manteltuches der ersten Hofdame (Abb. 34). Ein durch zwei Quadrate gebildetes Achteck schließt auf Goldgrund einen Kreis mit vier kleinen Rosen ein, die um eine weiße Mitte angeordnet sind. Im vorliegenden Fall sind die Rosen als solche nur ansprechbar, wenn man andere Darstellungen des gleichen Motivs zum Vergleich heranzieht. Es liegt hier ein erstes Beispiel für ein Rosenkreuz vor, wie es im nächsten Kapitel in zwei Varianten genauer vorgeführt wird. Schon das ravnatische Theodora-Mosaik zeigt jedoch an anderer Stelle solche Rosenkreuze. Am linken Rand des Bildes schiebt ein Begleiter der Kaiserin einen Vorhang etwas zur Seite, der mit verschiedenen Ornamenten geschmückt ist. Unterhalb des Knotens im Vorhang ist ein grünes Gabelkreuz zu sehen, das in den vier Nischen mit je einem kleinen roten herzförmigen Gebilde versehen ist. Auch hier sind sicher junge Rosenblüten gemeint, das ganze Ornament daher ein Rosenkreuz. Weiter unten und oben ist das Ornament in der Form variiert, daß das Kreuz im Mittelteil nicht völlig durchgezogen ist. Dadurch entsteht der Eindruck einer Einzelblüte. Im folgenden Kapitel wird dargelegt, wie die Rosenkreuze der Spätantike durch unterschiedlich starkes Zusammenrücken von vier Rosenblüten zustande kommen. Ob die Gabelkreuze mit schwarzen Drei- oder Vierecken einfach als weitere Varianten der Rosenkreuze anzusehen sind, muß offen bleiben.

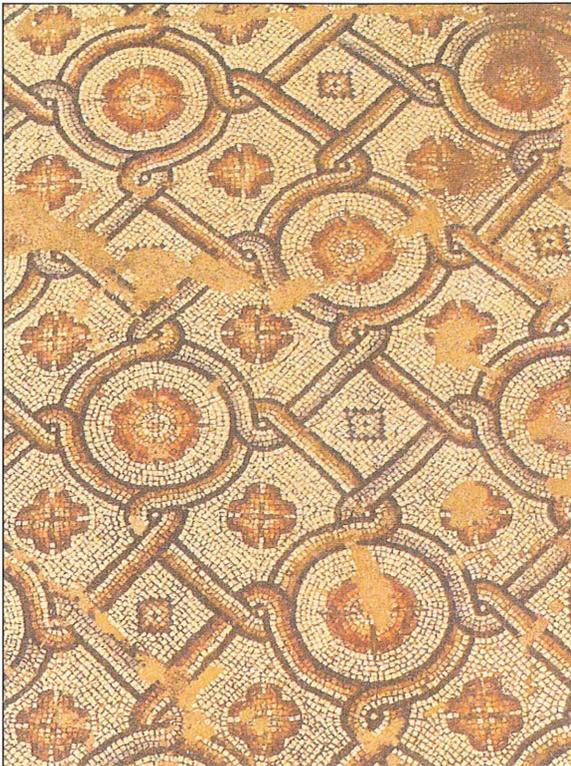


Abb. 35 Mosaikfußboden mit Flechtbandornament, in den runden Freiflächen Kreuzrosen, in den umgebenden Flächen Rosenkreuze. Basilika von Chrysopolitissa, Nea Paphos, Zypern, 5./6. Jh. Aus: MICHAELIDES 1992

### 5.3 Frühchristliche Mosaiken auf Zypern und in Kilikien

Kreuzrosen entstehen, wenn Einzelblüten von Rosen mit einem Kreuzzeichen versehen werden. Von Rosenkreuzen kann man dagegen sprechen, wenn vier junge Rosenblüten in eine kreuzförmige Anordnung gebracht werden. Die vier Blüten können dabei entweder in den Nischen eines Kreuzes sitzen oder an den Enden des (oft nur kurzen) Kreuzes. Bei der zweiten der beiden Möglichkeiten können die Arme des Kreuzes so kurz sein, daß das Kreuz praktisch ausschließlich von den 4 Rosenblüten gebildet wird. Solche Rosenkreuze sind dann bei Einzelbetrachtung oft nicht mehr von Kreuzrosen zu unterscheiden. Im Folgenden werden jedoch Beispiele dafür gebracht, daß die Unterscheidung beider Möglichkeiten durchaus sinnvoll bleibt,



Abb. 36 Mosaikfußboden mit Raster aus seitlich gesehenen Rosenblüten, die an den Kreuzungstellen zum Rosenkreuz gruppiert sind. In den Freiflächen neben Seegetier und Salomonsknoten auch Kreuzrosen. Basilika A von Agios Georgios, Pegia, Zypern, 6. Jh. Aus: MICHAELIDES 1992

auch wenn in der Ornamentik oft eine Doppeldeutigkeit vorhanden ist. In Abbildung 35 ist ein Ausschnitt aus dem Mosaikfußboden im äußeren Nordschiff der Basilika von Chrysopolitissa, Nea Paphos, Zypern, aus dem 5./6. Jahrhundert wiedergegeben. In den runden Schlaufen des Flechtbandes sind Kreuzrosen zu sehen, bei denen das Kreuz nicht ganz durchzogen ist und daher die Kreuzarme als 4 schmale Kelchblätter gelesen werden können. Das Kreuz tritt hier gewissermaßen in verhüllter Form auf. Deutlich anders sehen die Rosetten in den viereckigen Zwischenfeldern aus. Das Kreuz ist nur im zentralen Teil des Ornaments zu sehen. Die in den Nischen sitzenden Quadranten sind außen stark gelappt und besitzen auf diese Weise eine Herzform. Sie sind sicher als von der Seite gesehene Rosenblüten aufzufassen, sodaß hier ein Fall von Rosenkreuzen vorliegt. Das Kreuz wird dabei von den seitlichen Kelchblättern der Blüten gebildet. Einen Beleg für die Richtigkeit dieser Interpretation liefert die Ornamentik des Mosaikfußbodens aus dem Bema der Basilika A von Agios Georgios, Pegia, Zypern (6. Jh.). In Abbildung 36 ist zu sehen, wie Ketten von Rosenblüten die Fläche in quadratische Felder aufteilen. An den Kreuzungspunkten rücken die Blüten jeweils zu einem Rosenkreuz zusammen, das – für sich genommen – einer Kreuzrose völlig entspricht. Solche von der Seite gesehene Rosenblüten sind sonst vor allem in Antiochia, aber auch in Syrien und Kilikien gefunden worden (BALMELLE et al. 1985, STRUBE 1996, BUDDÉ 1969, CAMPBELL 1988). Gerne werden sie auch für Flächenmuster eingesetzt, sowohl ornamental, etwa auf Zypern im Baptisterium der Basilika von Shyrvallos, Nea Paphos, Zypern (6. Jh.) (MICHAELIDES 1992), als auch als paradiesische Rosenwiese in bildlichen Darstellungen (z.B. im Michaelion von Huarte, Syrien; STRUBE 1996).

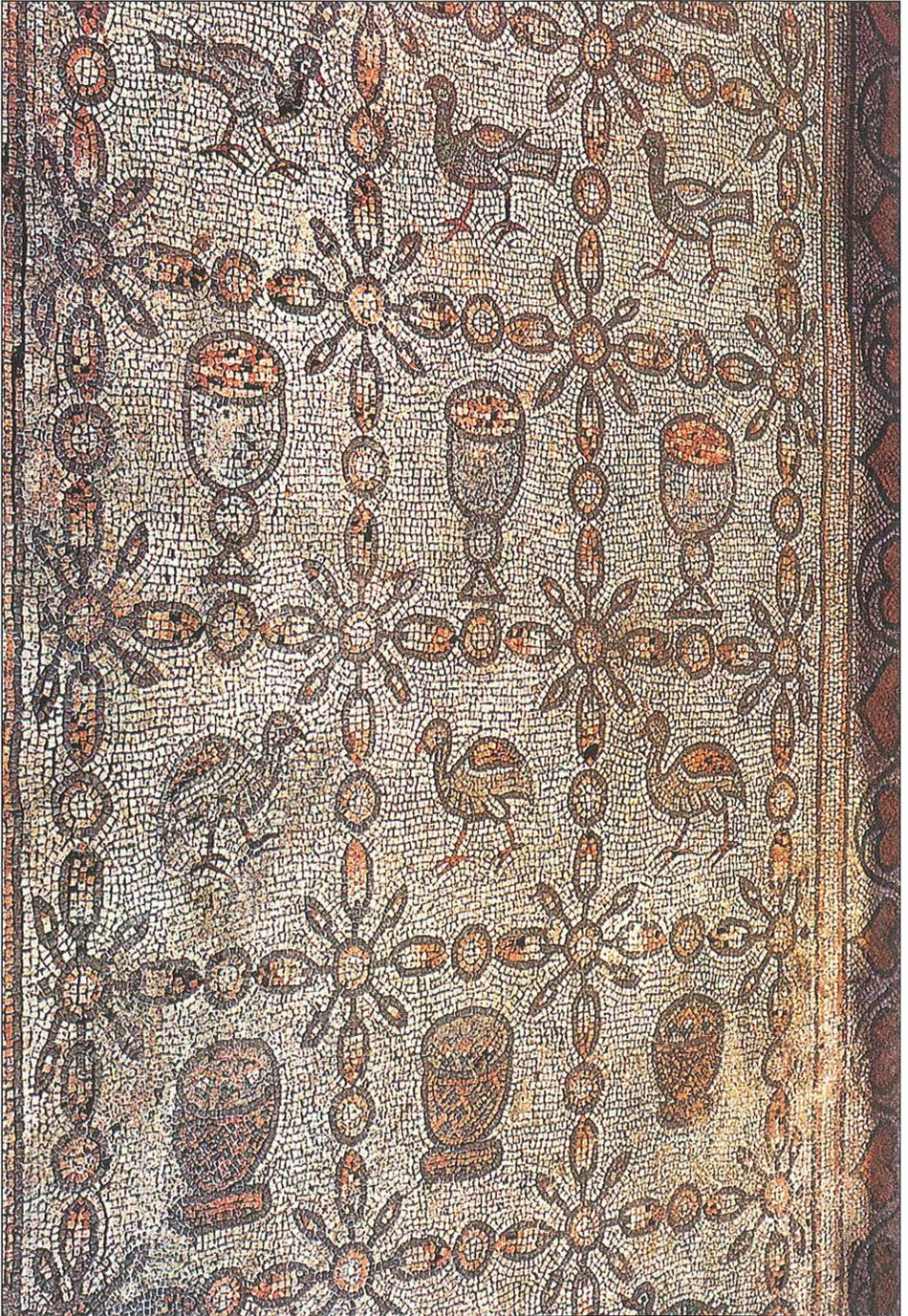


Abb. 37 Mosaikfußboden mit Felderung aus Rosenknospengestecken, in den Feldern Vögel, Pokale und Körbe mit Rosenblüten. Südschiff von St. Pantaleon, Aphrodisias in Kilikien, 4. Jh. Aus: BUDE 1987

Rosenkreuze ähnlich denen von Zypern wurden auch in Antiochia und Anemurion (West-Kilikien) gefunden (BALMELLE et al. 1985, CAMPBELL 1988, 1998). Noch stärker stilisierte oder vereinfachte Formen sind in großer Mannigfaltigkeit aus Kilikien, Tunesien, Marokko, Italien, Deutschland, Frankreich und Spanien bekannt (BALMELLE et al. 1985).

Ein besonders schönes Beispiel für Rosenornamentik in einem frühchristlichen Mosaikfußboden hat BUDE (1987) publiziert, auch wenn der Autor selbst nicht von Rosen, sondern nur von Knospen, Kreuzblumen und Rosetten spricht. Er fand (zusammen mit seinem türkischen Kollegen Hadi Altay) die Ruinen einer Kirche an der kilikischen Küste oberhalb des Osthafens des antiken Aphrodisias (westlich des heutigen Silifke) und konnte dann später die zum großen Teil unzerstörten Mosaikfußböden freilegen. Aus Inschriften konnte erschlossen werden, daß die Kirche von dem Reeder Olympios Paulos gestiftet und dem kilikischen Arzt und Märtyrer St. Pantaleon geweiht worden war. Die Erbauung wurde von BUDE (1987) auf das letzte Viertel des 4. Jahrhunderts datiert. Im Mittelschiff und im Südschiff ist ein Großteil der Fläche durch Knospengestecke gefeldert (Abb. 37). Meist haben die Knospen eine länglich-ovale Form, wie sie sonst nirgends in den Mosaiken der Spätantike auftritt. Eine Bestimmung als Rosenknospen ist jedoch möglich, weil in der 7., 13., 14. und 15. Reihe des Mittelschiffs die aus Antiochia und Zypern bekannten herzförmigen Rosenblüten die Knospen ersetzen (Abb. 38). Zudem besitzen die ovalen Knospen abgesehen von der Form die in den Mosaiken üblichen Rosenmerkmale: die rot-rosa-weiße Farbabstufung und die Betonung der Kelchblätter. Auch die Körbe in der untersten Reihe von Abbildung 37 sind mit (stark vereinfacht dargestellten) Rosenblüten gefüllt (nicht mit Getreidekörnern, wie BUDE, 1987, glaubte).

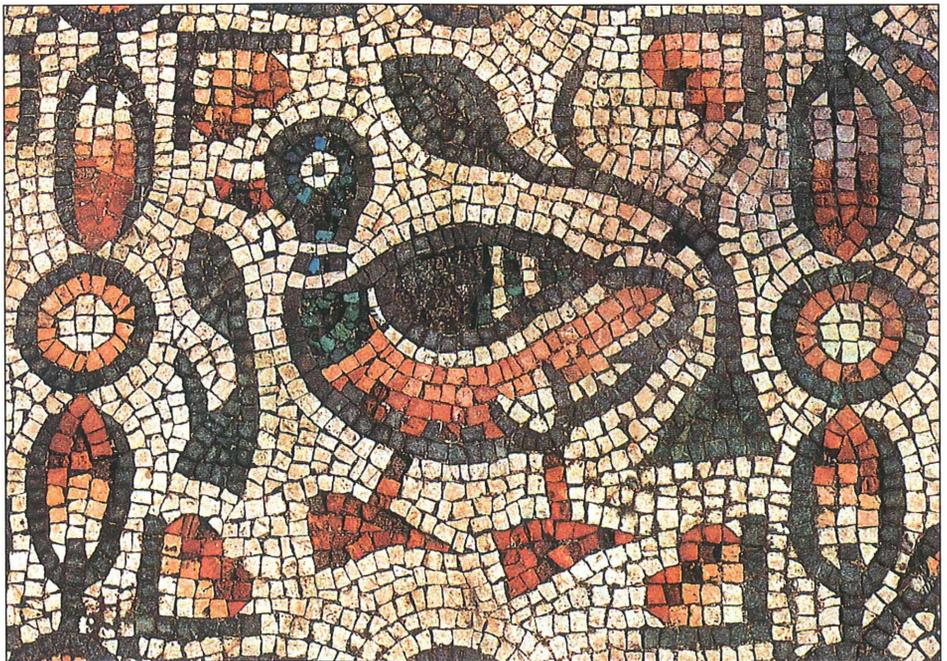


Abb. 38 Stockente, umgeben von länglichen Rosenknospen und herzförmigen Rosenblüten. Ausschnitt aus dem Mosaikfußboden des Mittelschiffs von St. Pantaleon, Aphrodisias in Kilikien, 4. Jh. Aus: BUDE 1987



Abb. 39 Mosaikfußboden mit Flechtbandornament, in den runden Feldern Rosen mit Dreizinkengabelkreuz, in den Zwischenfeldern Rosenkreuze. Altarraum von St. Pantaleon, Aphrodisias in Kilikien, 4. Jh. Aus: BUDE 1987

Die Felder des Rosenknospenrasters werden vorwiegend von Vögeln eingenommen, die zoologisch durchaus bestimmbar sind. Sie sollen nach BUDE (1987) die paradiesische Welt symbolisieren und sind zudem ein Sinnbild für die Kraft der Seele, sich über das Irdische zu erheben.

Die Kreuzrosen und Rosenkreuze sind in St. Pantaleon dem Altarraum vorbehalten (Abb. 39). Flechtbänder gliedern die Fläche und umrahmen in den Rundfeldern große Rosenblüten, deren Kreuz an den Enden zu einem Dreizinken-Gabelkreuz ausgebildet ist. Derartige Kreuze sind auch in die Wand des Baptisteriums in Alahan eingeritzt, nur etwa 100 km nördlich von Aphrodisias in den Bergen des Taurus gelegen und im 6. Jahrhundert entstanden. Später sind die Dreizinken-Gabelkreuze in der anikonischen Kunst Kappadokiens häufig (SPITZING 1989). Die Zwischenfelder des Bema-Mosaiks von St. Pantaleon werden von Rosenkreuzen eingenommen. Vier seitlich gesehene Rosenblüten sind jeweils im Quadrat mit dem Stiel zur Mitte hin angeordnet und bilden auf diese Weise ein Kreuz. Dabei kann der Abstand der Blüten zueinander weiter oder enger sein, sodaß auf die kreuzartige Stellung der Blüten zusätzlich aufmerksam gemacht wird. Der hier nur im Ausschnitt wiedergegebene Ornamentteppich nimmt den vorderen Altarraum in seiner ganzen Breite ein; so wird dem Doppelsymbol von Rose und Kreuz in dem Bereich der Kirche, der den Klerikern vorbehalten ist, eine besondere Bedeutung beigemessen.

## 5.4 Kreuze und Rosen als Schutz- und Lebenszeichen

Kreuze und Rosen waren schon in der heidnischen Antike in vielfacher Weise präsent. Das Christentum konnte die Jahrtausende alten Zeichen ohne Bedenken übernehmen, weil ihr symbolischer Gehalt elementare Bedürfnisse menschlichen Lebens zum Ausdruck brachte und nicht an bestimmte heidnische Kulte gebunden war. Man wußte, daß das Heidnische die Wurzel des Menschen bleibt, ohne die ein Blühen nicht möglich ist (vgl. die Formulierung bei MALLASZ 1993).

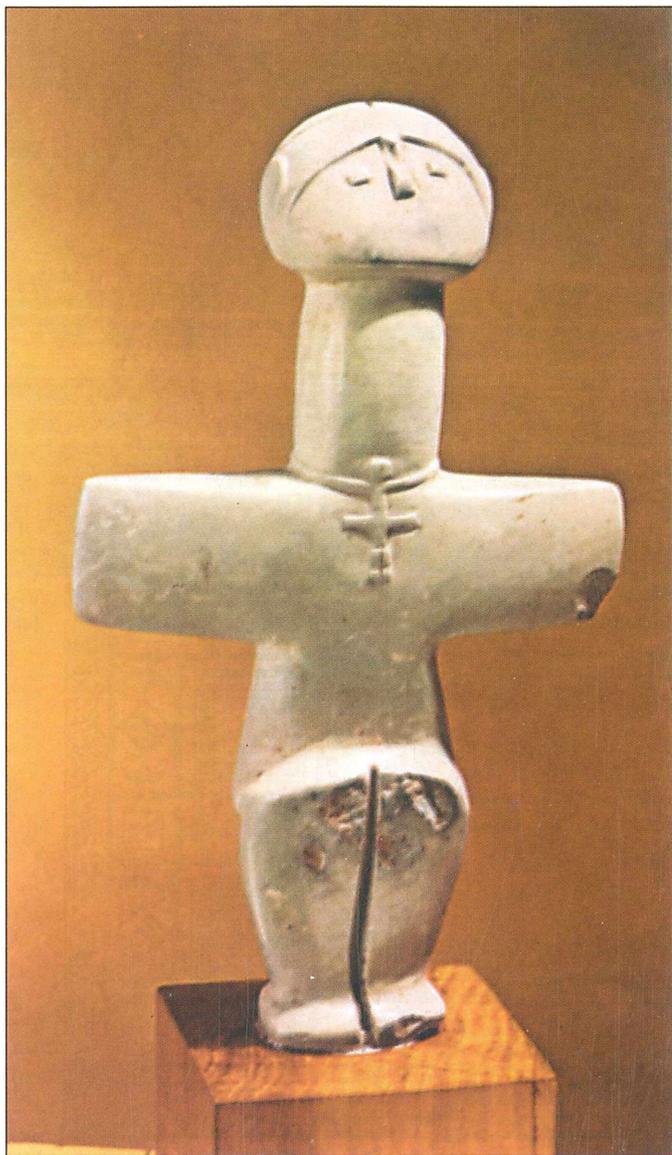


Abb. 40 Kreuzförmige Statuette aus Steatit mit kleiner Statuette am Halsband. Prov. Paphos, Zypern, Chalkolithikum 3000–2300 v. Chr. Aus: KARAGEÖRGHIS 1991

Im ältesten und zugleich allgemeinsten Sinn war das Kreuz sicher ganz einfach eine Markierung, aber schon in der Altsteinzeit auch ein Zeichen für Verwunden und Töten. Sehr bald konnte es dann auch eine Art Sperre oder Versiegelung sein und damit ein apotropäisches Zeichen, das den Schutz vor Gefahren und bösen Geistern ermöglichte. In der Geste des Bekreuzigens ist diese Bedeutung noch heute anwendend. Vor 4000–6000 Jahren wurden auf Zypern kleine Statuetten am Halsband getragen, die das Kreuzzeichen mit dem Abbild der Muttergöttin verbinden (Abb. 40). Auf den griechischen Vasen der geometrischen Periode (10.–8. Jh. v. Chr.) ist das Kreuz in vielen Varianten immer wieder zu sehen (KUNISCH 1998). In der Spätantike gab es mehrere wichtige apotropäische Zeichen, zu denen auch das Kreuz gehörte. In Abbildung 41 ist ein

Mosaikfußboden aus Flavia Solva, Noricum, wiedergegeben, der aus dem Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. stammt und jetzt im Lapidarium von Schloß Eggenberg, Graz, untergebracht ist (JOBST 1985). Das Mosaik bietet eine Art Kompendium von schutzgebenden Zeichen: Salomonsknoten (zwei ineinander geknotete Schlaufen), Pelten (halbmondförmige Amazonenschilder), in sich zurücklaufende Mäander und zwei verschiedene Arten von Kreuzen, die als stark vereinfachte Formen von Rosenkreuzen angesehen

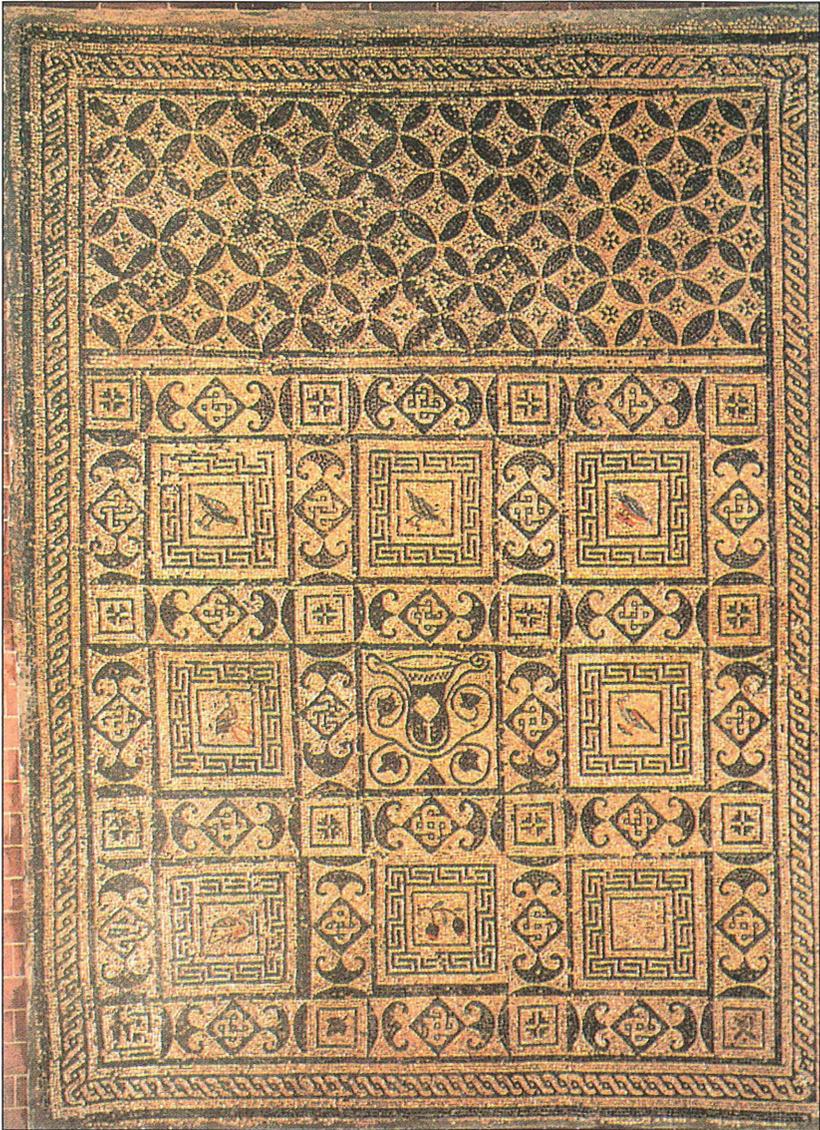


Abb. 41 Mosaikfußboden mit mehreren apotropäischen Zeichen: Salomonsknoten, Pelten, Mäanderbändern und Kreuzen (s. Text). Haus der Attier, Flavia Solva, Noricum, Beginn des 3. Jhs. n. Chr. (jetzt Schloß Eggenberg, Graz). Aus: JOBST 1985

werden können. Beschützt werden im vorliegenden Fall färbig wiedergegebene Vögel, ein Blütenzweig und ein Weinmischkrug mit Efeuranken. Johannes von Damaskus, der von etwa 650 bis vor 754 n. Chr. lebte und von sich programmatisch sagte, er wolle nichts Eigenes sagen (also nur das Wissen der Vorväter wiedergeben), zählt in einer seiner Schriften folgende Bedeutungen des Kreuzes auf (nach SPITZING 1989):

1. (Geistiges) Zeichen auf der Stirn, an dem die Christen kenntlich sind, so wie die Juden an der Beschneidung



Abb. 42 Mosaikfußboden mit einer Girlande, die neben Rosenblüten auch eine Kreuzrose enthält. Altarraum des Palastes V, Pergamon, 2. Jh. v. Chr. Aus: BINGÖL 1997

2. Schild gegen Teufel und Dämonen
3. Waffe gegen den Teufel
4. Siegel, das den Christen verschließt, damit der Böse nicht in ihn eindringt
5. Halt und Stütze der Schwachen
6. Hirtenstab, an dem sich die Schafe (Christen) orientieren
7. Anführer derjenigen, die sich zum Christentum bekehren
8. Symbol Christi selbst
9. Baum (Holz), durch den das Leben in die Welt kommt, Gegenstück zu jenem Paradiesbaum, der den Tod brachte
10. Ordner des gesamten Weltalls.

Auch im Christentum hat also – sicher von Anfang an – das Kreuz als schutzgebendes Zeichen eine große Bedeutung gehabt. Nur indirekt angesprochen ist bei Johannes Damaskenus das Kreuz als Passionszeichen (in Punkt 8). Gerade diese Bedeutung spielt aber bereits bei den Evangelisten Matthäus (10, 38 u. 16, 24) und Lukas (9, 23) eine wichtige Rolle, auch wenn der Ausdruck Kreuz dort mehr im Sinne von Joch gemeint ist.

Während beim Kreuzzeichen in alten Zeiten die schutzgebende Funktion im Vordergrund stand, war es bei der Rose die Beschwörung jugendlichen Lebens. Daher war die Rose Zeichen für Aphrodite und viele andere Liebesgöttinnen, für die Grazien, für den Frühling und für das paradiesische Jenseits, das ElySION. Selbst die Bedeutung der Rosen im Totenkult stand sicher mit der Paradieseshoffnung im Zusammenhang. Ein Pilaster vom Grabmal der Haterii in Rom (100–110 n. Chr.) zeigt ganz naturalistisch blühende Rosenzweige, die sich um eine Säule ranken. Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist, daß die Blüten meist vierzählig dargestellt sind.

Zur Anerkennung der Rosen im jungen Christentum hat vielleicht beigetragen, daß Anfang des 3. Jahrhunderts die hl. Perpetua in ihren Visionen kurz vor ihrem Märtyrertod



Abb. 43 Mosaikfußboden mit einer Darstellung des Achill in Frauenkleidern, nachdem er von Odysseus verlockt wurde, zu den vorgelegten Waffen zu greifen. Vom Schild fallen drei Kreuzrosen herab. Kourion, Zypern, 1. Hälfte 4. Jh. n. Chr. Aus: MICHAELIDES 1992

Rosenbäume als Zier des Paradieses sah (ALTANER & STUIBER 1993, SCHUMACHER-WOLFGARTEN 1994). Beispiele für die Rose als Paradieszeichen im Frühchristentum sind die Mosaiken der Basilika von Misis-Mopsuestia (Kilikien) aus dem 3. Viertel des 4. Jahrhunderts (BUDE 1969), Grabplatten mit Mosaikschmuck in Tabarka und Kelibia (Tunesien) aus dem 4./5. Jh. (GRABAR 1967a) und das schon erwähnte Fresko in der Katakombe von SS Marcellino e Pietro, Rom, vom Anfang des 5. Jhs. (FIOCCHI NICOLAI et al. 1998).

Die schutzgebende Wirkung des Kreuzes und die verlebendigende Wirkung der Rose vereinigen sich in den Zeichen der Kreuzrose und des Rosenkreuzes zu einem umfassenden Schutz- und Lebenszeichen. Sowohl in der heidnischen als auch in der christlichen Antike, ob als Ornament oder als Symbol gebraucht, lassen sich die Kreuzrosen und Rosenkreuze in diesem Sinne verstehen. Das gilt für alle in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Beispiele und ebenso für einige weitere, die nun noch vorgeführt werden sollen.

Das älteste Beispiel einer Kreuzrose ist in einem Fußbodenmosaik aus Pergamon zu sehen (Abb. 42). Es wurde in dem Raum mit dem Hausaltar des Palastes V der Akropolis gefunden und stammt aus dem 2. Jahrhundert vor Chr. Mitten in einer Girlande, die ganz naturalistisch aus gefüllten Rosen, Rosenknospen und Blattwerk besteht, sitzt – fast wie ein Fremdkörper – eine Kreuzrose mit einem dunklen Zentrum. Das auffällige Zeichen sollte vermutlich die Lebensfülle der Girlande durch ein Apotropaion ergänzen.

In Kourion, Zypern, wurde in einem Gebäude, das wahrscheinlich dem Empfang von prominenten Besuchern diente, ein Fußbodenmosaik aus der 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. gefunden, das Achilleus am Hof von Lykomedes darstellt (Abb. 43). Es schildert die Szene, wie der in Frauenkleidern versteckte Achilleus von Odysseus über-



Abb. 44 Wandmosaik mit Mäanderband und Blumensternen. Die großen kreisförmigen Sterne enthalten Kreuzrosen bzw. Liliensterne. Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna, 5. Jh. Foto 1967

führt wird, da er sich nicht enthalten kann, zu den vorgelegten Waffen zu greifen. Zwischen Achilleus und Odysseus fallen drei große Kreuzrosen herab (die dritte ist fast ganz zerstört). Sie dienen hier mit zur eindeutigen Identifizierung der Begebenheit, da nach Homer der Schild von Achilleus mit Rosen geschmückt war (BEUCHERT 1995).

In Thessaloniki wurde die Basilika Panagia Achiropiitos nach dem Konzil von Ephesos (431) als Marienkirche erbaut. Im 15. Jahrhundert wurde sie in eine Moschee umgewandelt und erst 1930 ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben. In den Arkadenbögen sind heute wieder die alten Mosaikverkleidungen zu sehen, die vor allem pflanzliche Motive zeigen. In mehrere dieser Ornamente sind Kreuzrosen eingestreut. Im 7. Arkadenbogen der Südwand sprießen aus einer gemeinsamen Basis Kreuzrosen, Lilien und Getreideähren. In der Mitte dieses Bogens ist ein Lilienkreuz zu sehen, das in den Zwickeln 4 kleinere Lilienblüten enthält und dadurch fast wie eine Einzelblüte wirkt (Abb. 8).

Im Grabmal der Galla Placidia (5. Jh.) in Ravenna, das innen ganz mit blaugrundigen Mosaiken ausgekleidet ist, wird das Tonnengewölbe des Hauptganges von einem Muster aus Blumensternen eingenommen. Nach der Vierung überspannt ein breites Band aus perspektivischen Mäandern das Gewölbe und wird dann wieder von dem Himmel aus Blumensternen abgelöst (Abb. 44). In diesem Bereich steht der Sarkophag, den die Erbauerin für sich selbst vorgesehen hatte. Betrachtet man die Mosaiken genauer, so zeigt sich, daß jeder zweite von den durch Kreise hervorgehobenen Sternen im Zentrum eine Kreuzrose enthält. Die anderen Kreise enthalten eine weiße Blume, die wahrscheinlich als Lilienstern zu deuten ist. Schutz durch das Gehege der sich überkreuzenden Mäander und Leben durch einen Himmel aus Rosen und Lilien sollten also den Ort umgeben, den die Kaiserin Galla Placidia für ihre Bestattung erbauen ließ.

## 5.5 Schlußbetrachtung

Bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten hat es immer wieder magische Zeichen und Symbole zum Schutz des Lebens gegeben. Dabei wurde jeweils das schützende Kreuz mit einem Lebenszeichen verbunden: mit der Muttergöttin in Anatolien und auf Zypern (Abb. 40), mit der Sonnenscheibe bei den vorhethitischen Hattiern in Anatolien, mit Lotosstengeln im alten Ägypten und mit Weinreben oder anderen Pflanzen im christlichen Bereich.

Ein Beispiel, bei dem die mütterliche Göttin durch mehrere Kreuze geschützt wurde, stammt bereits aus der Jungsteinzeit, und zwar der ersten Hälfte des 6. Jahrtausends v. Chr. Die nur 4,1 cm hohe Terrakottafigur wurde in Çatal Höyük südöstlich von Konya gefunden und ist jetzt in Ankara im Museum für anatolische Zivilisationen zu sehen. Die füllige Figur, der der Kopf fehlt, sitzt mit angezogenen Beinen, die Hände auf die Knie gelegt. Über die Schultern und die Brüste sind mit roter Farbe große Linienkreuzzeichen gemalt. Auf die Unterschenkel ist je ein großes Kreuz als Umrißzeichnung aufgetragen (Abb. 45).

Im nördlichen Mittelanatolien gab es dann in der frühen Bronzezeit schon Fürstentümer als Zentren politischer und kultureller Macht, so etwa in Alaca Höyük. Die dort gefundenen 13 Gräber waren sehr reich ausgestattet und enthielten unter anderem Bronze-Standarten. BITTEL (1976) gibt eine solche Standarte aus der Zeit um 2200–2000 v. Chr. wieder. Über einem Stierhörnerpaar sitzt eine runde Scheibe, die mit einem Kreuzmuster gitterartig durchbrochen ist. Vom Rand gehen Strahlen aus, die mit Zypressenzapfen und kleinen Vögeln bestückt sind. Auf der Vorderseite der Scheibe sind in beweglicher Form drei kleine Radkreuze angebracht, die bei Bewegung ein rasselndes Geräusch hervorrufen. Von den meisten Bearbeitern wurden derartige Standarten für Sonnenscheiben oder für allegorische Darstellungen des Himmelsgewölbes erklärt. Im vorliegenden Fall tritt die Verbindung von Kreuz- und Kreiszeichen in doppelter Form auf und wird damit besonders betont. Sie wird ergänzt durch das Fruchtbarkeitssymbol der Stierhörner, sowie durch Vögel und Zypressenzapfen. Die Zypresse stand einerseits in Beziehung zu verschiedenen Lichtgottheiten, andererseits zu vorderasiatischen Naturgöttinnen (MURR 1890).

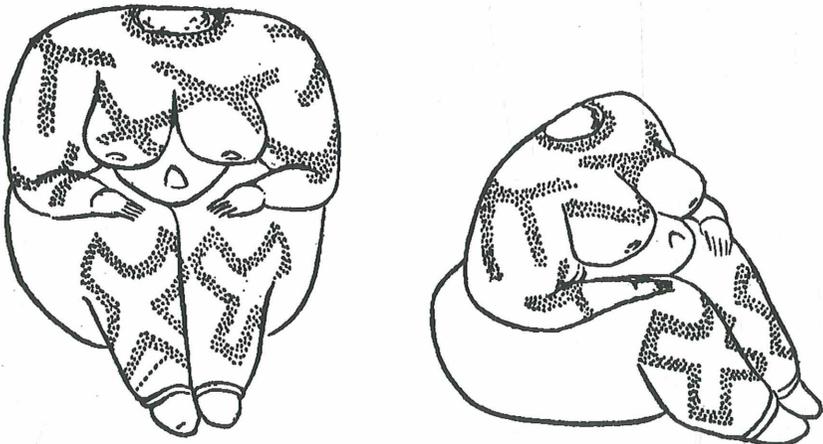


Abb. 45 Terrakottafigur aus Çatal Höyük, Zentralanatolien. 1. Hälfte 6. Jahrtausend v. Chr. Aus: UHLIG 1991

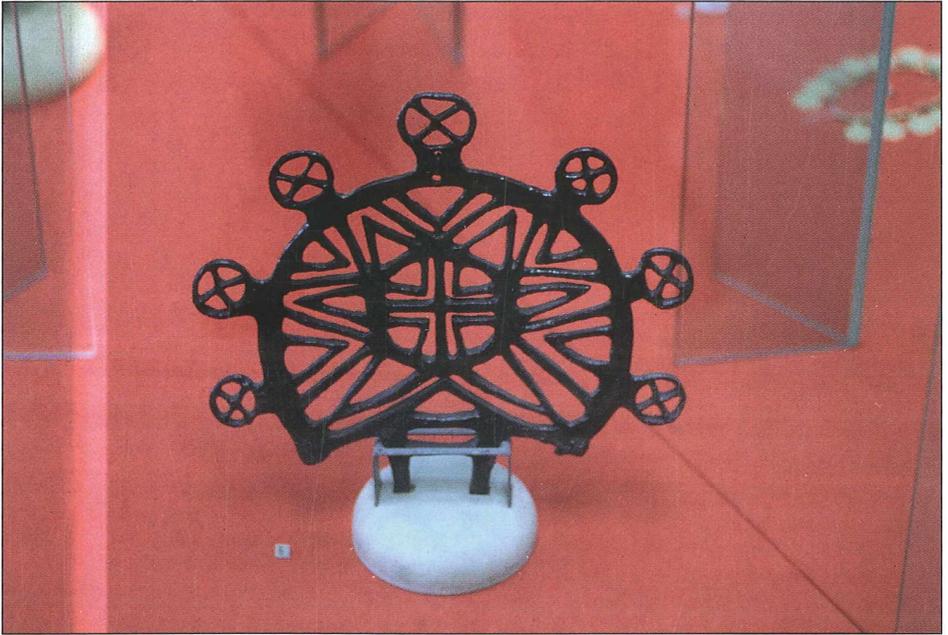


Abb. 46 Vorhethitische Standarte aus Bronze. Strahlendes Sonnenkreuz mit Halo und 7 kleinen Radkreuzen. Alaca Höyük, Grab E, nördliches Mittelanatolien, frühe Bronzezeit, 2. Hälfte 3. Jahrtausend v. Chr. Museum für anatolische Zivilisationen, Ankara. Foto 1992

Ein zweites Beispiel für eine Sonnenkreuzstandarte aus Alaca Höyük ist in Abbildung 46 zu sehen. Sie ist einfacher im Aufbau und beschränkt sich auf die Zeichen von Kreuz und Sonne. Der innere Kreis wird von einem einzigen Kreuz eingenommen, das durch zusätzliche Winkel besonders betont wird. Von diesem inneren Kreis gehen Strahlen aus, die an einer Art Halo, dem äußeren Kreis enden. Außen aufgesetzt sind 7 kleine Radkreuze, die in vereinfachter Form das Zentralsymbol wiederholen.

Älter als die Sonnenkreuze der Hattier sind die „Henkelkreuze“ der Ägypter. In Grabreliefs der 5. Dynastie um 2500 v. Chr. sind sie mehrfach zu sehen (Abb. 4). Zu dieser Zeit wurde das Zeichen „anch“, das Leben bedeutet, bereits auch als Hieroglyphe benutzt. Zweifellos geht seine Geschichte bis in die vordynastische Zeit zurück und war ursprünglich wohl ein magischer Knoten, der aus Lotosstengeln gebildet wurde (Kap. 2. 2). Das Lebenskreuz „anch“ und Lotosblüten gehörten im Leben und im Totenkult der Ägypter durch mehrere Jahrtausende hindurch zu den wichtigsten Zeichen. Noch vom koptisch-christlichen Ägypten wurde „anch“ als Kreuzzeichen übernommen.

Ganz anders haben sich die Lebensbaumkreuze im Christentum entwickelt. Hier war der Ausgangspunkt das Christuszeichen, das dann als neu austreibendes Holz (*lignum vitae*) mit Blattwerk, Ranken oder Ästen versehen wurde. Besonders häufig waren es Weinreben, die das Kreuz zum Lebenszeichen machten (FLEMMING 1994, THOMAS 1994), in Anspielung auf die Aussage „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben“ (Joh. 15, 5). Andererseits sollte stets ein Bezug zum Lebensbaum des Paradieses und seiner Rückgewinnung durch Christus hergestellt werden.

Darstellungen von Lebensbaumkreuzen gibt es schon seit dem frühen 5. Jahrhundert. In der östlichen Basilika der Klosteranlage von Alahan (Kilikien) aus dem 6. Jh. findet sich



Abb. 47 Lebensbaumkreuz mit Weinreben und Amphore. Relief auf einem Steinsockel in der Ostkirche der Klosteranlage von Alahan, Kilikien, 6. Jh. n. Chr. Foto 1992



Abb. 48 Kreuz, umgeben von 8 miteinander verschlungenen Rosetten. Relieftafel aus byzantinischer Zeit, Museum von Alt-Korinth. Foto 1976

eine sehr schöne Darstellung, bei der aus einer Amphore (dem göttlichen Lebensquell) sowohl das Kreuz als auch zwei Weinreben entspringen (Abb. 47). Eine ganz einfache Formulierung des Lebensbaumkreuzes, bei der lediglich aus den Nischen des Kreuzes jeweils ein Blatt entspringt, ist ebenfalls in der Ostkirche von Alahan zu sehen.

Abschließend sei noch eine byzantinische Relieftafel gezeigt, die im Museum von Alt-Korinth ausgestellt ist (Abb. 48). Hier sind es 8 miteinander verschlungene Rosetten, die das Kreuz umgeben und damit zum Lebenskreuz machen. Wenn man will, kann man das Kreismotiv, das Rosen- und Seerosenmotiv und bis zum gewissen Grade das Rankenmotiv vereint wiederfinden.

Ganz unabhängig von den antiken Zeichen ist in neuerer Zeit mehrfach eine Verbindung von Kreuz- und Rosensymbol hergestellt worden, jedoch jeweils mit anderem Sinngehalt. Bei Luther meint das Kreuz den Glauben an den Gekreuzigten und die weiße Rose den Trost und Frieden im Glauben (HEINZ-MOHR & SOMMER 1988). Für Johann Valentin Andreae, den Gründer oder doch Sprecher der Bruderschaft der Rosenkreuzer Anfang des 17. Jahrhunderts, ist das Rosenkreuz primär ein Hinweis auf sein Familienwappen und damit auf die Autorschaft seiner drei anonymen Schriften (WEHR 1999). Man kann es aber auch als die von ihm ausgegebene Losung verstehen, Christusglauben und freie Naturwissenschaft miteinander zu verbinden. Der Impuls bei Andreae war an sich aufklärerisch, jedoch in der Zeit direkt vor dem Dreißigjährigen Krieg notgedrungen verdeckt, um nicht Verfolgungen durch die protestantische Kirche auszulösen. Bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel geht es schließlich um eine Versöhnung von Vernunft (Rose) und dem Kreuz (Joch) der Wirklichkeit (HEINZ-MOHR & SOMMER 1988).

In der Neuzeit sind Kreuzrose und Rosenkreuz also Symbole für theologische, kirchenpolitische und philosophische Grundgedanken. In der Spätantike stand dagegen meist die Bedeutung als magisch wirksames Zeichen oder als Ornament im Vordergrund. Das „vom Tode zum Leben hindurchdringen“ (Joh. 5, 24) war jedoch in einem Teil der Fälle sicher mitgemeint.

## 6. Bittersüßer Nachtschatten: Spätmittelalterliche Bilder

### 6.1 Einleitung

Aus Anlaß des Gedenkjahres für Johann Sebastian Bach im Jahre 2000 wurde in Leipzig die Thomaskirche restauriert, in der der Meister von 1723 bis 1750 als Kantor tätig war. Dabei wurden auch die Pflanzenmalereien des Gewölbes überarbeitet, die bei einer früheren Restaurierung 1962 zutage getreten waren (PETZOLDT 2000). Es handelt sich um ornamental gestaltete, in der Mehrzahl jedoch bestimmbare Pflanzenbuketts, die jeweils um die Schlußsteine des Rippennetzgewölbes angeordnet sind (Kap. 2. 7). Die Darstellungen stammen aus vorreformatorischer Zeit und waren offensichtlich in direktem Zusammenhang mit dem Bau des Hallenlanghauses 1482–1496 angebracht worden. In der Publikation von PETZOLDT (2000), die die verschiedenen Aspekte der Thomaskirche behandelt, ist auch ein Teil dieser Pflanzensträuße abgebildet, jedoch zum Teil mit falschen Namen versehen. Das vordere Vorsatzbild des Buches zeigt die Gewölbe im vorderen Teil der Kirche (seitenverkehrt). Zwischen Eiche und Weinrebe ist im linken Seitenschiff eine Pflanze zu sehen, die deutlich als Bittersüß, d.h. Bittersüßer Nachtschatten ansprechbar ist (Abb. 49). Im Lageplan des Buches wird die Pflanze als „nicht deutbar“ bezeichnet.

Es sind vor allem zwei Merkmale, an denen der Bittersüße Nachtschatten auf Abbildungen erkannt werden kann. Zum einen bestehen die Blüten aus einer zentralen gelben Säule, die aus den Staubbeuteln gebildet wird, und die von den mehr oder weniger zurückgeschlagenen fünf violetten Blütenblättern umgeben wird (Abb. 50). Zum anderen besitzen die Laubblätter am Grunde der Spreite gerne zwei kleine Extralappen, als eine

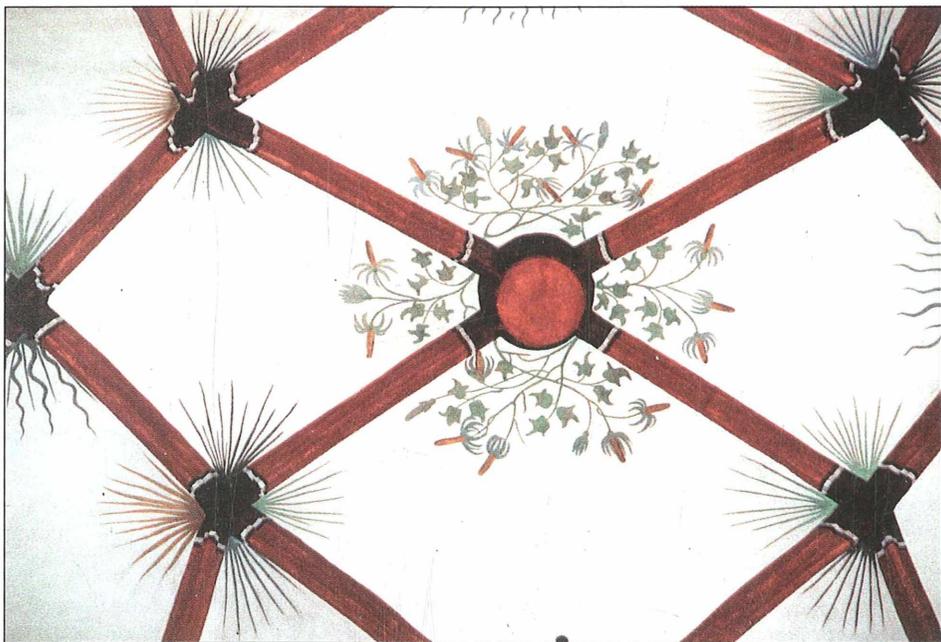


Abb. 49 Rippennetzgewölbe in der Thomaskirche, Leipzig, mit der Darstellung des Bittersüß, Ende des 15. Jahrhunderts. Foto: Martin Sommerfeld 2001



Abb. 50 Blüten des Bittersüß *Solanum dulcamara*. Wienerwald bei Rekawinkel, 11. 7. 2001

Andeutung zu einer Fiederung (Abb. 51). Ein weiteres Merkmal von *Solanum dulcamara* ist die Eigenschaft der Pflanze, rankenartig zu klettern, so etwa im Weidengebüsch oder im Erlbruchbereich an den Gehölzen hinauf, ohne Ranken oder andere Haftorgane auszubilden. Die Pflanzen eignen sich daher zum Herstellen von Kränzen und anderen Gewinden.

Die nähere Beschäftigung mit dem Bittersüß als mittelalterlicher Symbolpflanze zeigt sehr bald, daß sie im 15. Jahrhundert relativ häufig auf Tafelbildern und Bildteppichen dargestellt wurde. Einige Beispiele wurden von BEHLING in einem Aufsatz behandelt (abgedruckt in BEHLING 1975). Die Autorin kommt dabei zu dem Schluß, daß Bittersüß auf Grund seiner unheilabwehrenden Eigenschaften als Brautkranz verwendet wurde und auch in anderen Zusammenhängen diese Funktion ausübte. LÖBER (1988), der ein Buch über die Akelei in der mittelalterlichen Kunst verfaßte, widmet dem Bittersüß einen eigenen Exkurs, da er feststellte, daß diese Pflanze mit der Akelei in einer Reihe von Fällen gemeinsam auftritt. Eine Deutung dieser Tatsache war ihm jedoch nicht möglich.

Ganz andere Perspektiven für die Deutung der Bittersüßsymbolik ergeben sich erst, wenn man die oberrheinischen Bildteppiche des 15. Jahrhunderts in die Betrachtung einbezieht. Es stellt sich dann heraus, daß die Deutung von BEHLING (1975) revisionsbedürftig ist, und auch für die Beziehung zwischen Bittersüß und Akelei ergibt sich eine Erklärung.

Im Folgenden werden aus der großen Zahl der vorhandenen Beispiele einige genauer besprochen, die für die Symbolik des Bittersüß besonders wichtig sind. So wird letztlich auch eine Interpretation des Bittersüßvorkommens in der Leipziger Thomaskirche möglich.



Abb. 51 Der Bittersüße Nachtschatten *Solanum dulcamara*. Wienerwald bei Rekawinkel, 20. 7. 2002

## 6.2 Bittersüß als Treuesymbol

So wie schon der lateinische Artnamen von *Solanum dulcamara* spielen auch der deutsche, niederländische, englische, dänische, schwedische, französische und italienische Name (MARZELL 1937–1979) auf die Tatsache an, daß der Stengel der Pflanze einen glykosidischen Bitterstoff enthält, der beim Kauen gespalten wird und dann süß schmeckt. Diese Eigenschaft, zuerst bitter und dann süß zu schmecken, hat dem Bittersüß im Mittelalter einen besonderen symbolischen Wert verliehen, der auch in dem Namen Jelängerjelierer zum Ausdruck kam. (Dieser Name wurde dann später auf das Geißblatt *Lonicera caprifolium* übertragen). Die Belohnung der Beständigkeit wird durch den Geschmackswandel besonders gut ausgedrückt. So konnte das Bittersüß letztlich zum Symbol der Treue werden.

Auf Bildteppichen läßt sich die Treuesymbolik des Bittersüß besonders gut ablesen, weil hier den Darstellungen immer wieder erklärende Spruchbänder beigefügt sind. In der Monographie über die Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts (RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990) wird auf Seite 73 eine Mitteilung von Dr. Eva Zimmermann zitiert: „Auf einer 1580 datierten, Schweizerischen Leinenstickerei im Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, Inv. 60/83, überreicht eine Jungfrau ihrem Galan einen Bittersüßzweig und sagt: <tu ich dich weggeben ye länger ye lieber Dir will ich leben>“. Der Treueschwur der Jungfrau wird hier also durch den Namen der überreichten Pflanze „Jelängerjelierer“ zum Ausdruck gebracht.

Besonders eindrucksvoll ist dann die Treuesymbolik des Bittersüß auf dem Fragment eines Wandbehanges zu sehen, der aus Straßburg um 1500/1510 stammt (Abb. 52). Eine Dame sitzt auf einer Rasenbank und hält in ihrer Rechten eine Waage, deren eine Schale

Bittersüßpflanzen enthält. Diese können von dem Gold der anderen Schale nicht aufgewogen werden. Das Spruchband sagt: „Je lengerie lieb (?) bin ich hold Sie wigt das Silber und das goldt“ (Jelängerjelierer bin ich hold, sie wägt das Silber und das Gold). Hier ist zweifellos auch wieder das Jelängerjelierer, also das Bittersüß, als Treuesymbol aufgefaßt. Dementsprechend bezeichnen RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER (1990)



Abb. 52 Treuewägerin. Fragment eines Wandbehangs (48 cm × 56 cm), hergestellt in Straßburg um 1500/1510. Aus: RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990



Abb. 53 Tugendreiche Jungfrau. Kissenplatte (69–72 cm × 82 cm), hergestellt in Straßburg um 1500. Aus: RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990

die Dame als Treuewägerin, ohne dies allerdings näher zu erklären (auch nicht im Kapitel über die Pflanzendarstellungen der Bildteppiche). Auch im Kranz der Dame und im Hintergrund taucht das Bittersüß noch einmal auf.

Die „tugendreiche Jungfrau“ (RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990), die auf einer Kissenplatte aus Straßburg (um 1500) inmitten einer paradisischen Landschaft dargestellt ist (Abb. 53), hält ein Herz in der Hand, aus dem eine Pflanze mit Rosen- und Bittersüßblüten entspringt. Es ist offensichtlich das Wunschherz der Dame, denn sie sagt auf dem Spruchband links neben ihr: „Mein Herz ist aller Tugend voll, weil es anders werden soll“. Sie wünscht sich Liebe (Rosen) und Treue (Bittersüß) vereint in einem Gewächs. Die Situation wird erst dann verständlich, wenn man für die Blüten ihre jeweilige symbolische Bedeutung einsetzt. Ausgesprochen wird der Wunsch in einer Landschaft, die mehrere Merkmale eines Paradieses aufweist: einen Pfau, einen grünen Papagei, zwei Schwäne, einen jagenden Hund, zwei Eichen und einen Granatapfelbaum (als Lebensbäume) sowie im Vordergrund mehrere „Tugendpflanzen“ (Akelei, Kornblume, Nelke (?), Märzenbecher und Holunder). Leider ist der Spruch auf der rechten Seite nur in seinem Anfang zu entziffern („Niemand soll sich selber...“). Die Darstellung stammt wahrscheinlich aus einem größeren Zusammenhang (s. die Anschnitte an der linken Kante), der jedoch nicht mehr zu rekonstruieren ist.



Abb. 54 Treuegelöbnis unter einem Holunderbaum (Ausschnitt). Fragment eines Wandbehanges (77–83 cm × 179–184 cm), hergestellt in Basel um 1470. Aus: RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990

In einem Aufsatz, der primär dem Brautkranz der Prinzessin Sybille von Cleve gewidmet ist, hat BEHLING (1975) die Bedeutung des Bittersüß in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei behandelt. Der Brautkranz ist auf einem 1526 von L. Cranach d. Ä. gemalten Porträt-Bild zu sehen (jetzt Weimar). Er ist eine mit Korallen und Perlen verzierte Goldschmiedearbeit und imitiert ein Gewinde von Stengeln mit eindeutig erkennbaren Bittersüßblüten. BEHLING (1975) kann zum Vergleich auf einen Kupferstich des Meisters bg von 1480 verweisen (jetzt Wien), wo bei einem bräutlichen Paar der junge Mann einen Kranz von lebenden Bittersüßpflanzen im Haar trägt und die Braut einen Bittersüßzweig in der Hand hält. Zur Deutung dieser Situation verweist BEHLING (1975) auf die Angaben im Kräuterbuch von Hieronymus Bock, wo gesagt wird, daß das Bittersüß den Rindern um den Hals gehängt wurde, um sie vor Hirsch (Keuchen) zu schützen. Sie vermutet daher eine Nutzung des Bittersüß als eine Art Amulett zum Schutz gegen böse Geister. Weiß man aber, daß Bittersüß damals das Jelängerjelierer, also ein Treuesymbol war, so ist es viel naheliegender, gerade bei Brautleuten an diese Bedeutung zu denken.

Ganz entsprechend findet man das Bittersüß auf einem Bildteppich, der nach RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER (1990) ein Treuegelöbnis (Abb. 54) und – rechts davon – die Heimkehr von der Jagd darstellt. Der Teppich ist die Replik eines Wandbehanges aus Basel von 1470 und gibt einen Ausschnitt aus den Sinnbildern für hoffnungsvolle und enttäuschte Liebe wieder, die der letztgenannte Wandbehang zeigt. Die Autorinnen beschreiben die Szene des Treuegelöbnisses folgendermaßen:

„Als nächstes steht ein junges Paar unter einem blühenden Holunderbaum, den es gemeinsam veredelt, um mit dieser Handlung die Beständigkeit der Liebe zu besiegeln.“



Abb. 55 Stifterbild aus dem Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden mit Bittersüßranken. Oberrheinischer Buchmaler, um 1515. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 2001

Die frischen Zweige sind am Stamm unter einem Schutzmantel aus Stroh festgebunden. Der junge rote Wildmann hält mit der Linken einen Zweig und bittet seine Gefährtin: ‚köndn.ihr.mich.under.wisen.das.der.holder.nit.wrd.risen‘ (Könnt Ihr mich unterweisen, daß der Holunder nicht wird reißen?) Sie rät ihm: ‚wilt.du.stet.und.fest.beliben.so.hilf.mir.dise.holder.zwigen‘ (Willst Du stetig und feste bleiben, hilf mir, diesen Holunder zweien <veredeln>). Die junge Schöne trägt ein grün-gelbes Fellkleid und hat ihr blondes Haar zu einem festen Zopf geflochten. Ein schnuppernder Jagdhund und ein springendes Windspiel durchkreuzen die Szene, um ihrem Herrn im nächsten Bild nachzueilen.“ Für unseren Zusammenhang ist es nun wichtig, darauf hinzuweisen, daß auf dem ganzen Teppich nur speziell unter dem Treue gelobenden roten Wildmann eine

Pflanze mit drei Bittersüßblüten dargestellt ist. Auch hier wird also auf den Zusammenhang Jelängerjelierber und Treue Bezug genommen.

Das Bildnis des Walter von Rottkirchen im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das BEHLING (1975) abbildet, zeigt einen ernsten jungen Mann, der in seiner linken Hand kurze Zweige von Bittersüß und einer Distel hält. Das Bild wurde ursprünglich 1479 in Köln gemalt und existiert jetzt nur noch in einer Kopie von 1624. Die Inschrift links unten nennt nicht nur Namen und Alter (31) des Dargestellten, sondern auch seine Fahrt nach Jerusalem, zum S. Katharinenkloster und nach Rom. Der Lebensernst des jungen Pilgers wird unterstrichen durch einen Rosenkranz in seiner rechten Hand und insbesondere durch einen großen, die ganze Landschaft überragenden kahlen Baum im Bildhintergrund. Derartige Bäume mit einem einsamen Vogel waren damals ein Zeichen für Vergänglichkeit und Tod. Die Situation des Porträtierten läßt sich erst dann deuten, wenn man darauf achtet, daß er am linken Ringfinger zwei Eheringe trägt. Er ist also Witwer und hat seine Pilgerfahrt zum S. Katharinenkloster wahrscheinlich auf Grund eines Gelübdes seiner verstorbenen Frau Katharina zuliebe unternommen. Das Bittersüß bringt seine bleibende Treue zum Ausdruck, das distelartige Gewächs soll wahrscheinlich ein Mannstreu (*Eryngium*) darstellen und hätte damit die gleiche Bedeutung wie das Bittersüß. Die beiden mit Edelsteinen besetzten Ringe, die in den Rosenkranz eingearbeitet sind, haben BUCHNER (1953) anscheinend veranlaßt anzunehmen, daß der Jüngling sich auf Freiersfüßen zu befinden scheine. Diese Verlobungsringe sind jedoch sicher ein Merkzeichen für Gebete an die hl. Katharina zu Gunsten seiner verstorbenen Frau.

Als letztes Beispiel sei nun noch eine Buchmalerei genannt (AUSSTELLUNGSKATALOG 2001), die sich als zweites Stifterbild (von ca. 1515) in dem Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden findet (Abb. 55). Das Bild zeigt Christoph vor seinem Namenspatron Christophorus kniend. Hinter ihm steht die heilige Odilia, Namenspatronin seiner Frau. Eingerahmt ist das Bild von Bittersüßranken, die wohl auf die Devise des Markgrafen TSOE (wahrscheinlich „Trüw Stet On End“ In Treue fest ohne Ende) Bezug nehmen. Als Parteigänger seines Veters Maximilian I. hielt er diesem in den burgundischen Kriegen immer wieder die Treue und wurde dafür u.a. mit der Aufnahme in den Orden des Goldenen Vlieses belohnt.

### 6.3 Bittersüß als Christuszeichen

Treue bedeutet nicht nur Bindung an den Ehepartner oder den politischen Partner wie bei Christoph, sondern auch Bindung an Gott, also Glaubenstreue. Zudem meint Treue Beständigkeit trotz Widerständen und ist also mit Ertragen von Unbill und Schmerzen verbunden. Sowohl für die Glaubenstreue als auch für das Ertragen von Schmerzen sind für den mittelalterlichen Menschen vor allem Christus und Maria Vorbilder gewesen. So konnte das Bittersüß auch zum Symbol für Christus werden, der in der Offenbarung des Johannis (1, 5) der treue Zeuge und Erstgeborene von den Toten genannt wird.

Die Beispiele für das Vorkommen von Bittersüß auf Tafelbildern, die BEHLING (1975) zur Ergänzung der Brautkranzbilder bringt, sind ein sehr guter Beleg für diese Tatsache. Ein Bild des Meisters der Aachener Marienfeln von etwa 1485 stellt besonders deutlich einen Bezug zwischen dem Bittersüß und dem Leidensweg Christi her. Dargestellt ist die Erscheinung des Schmerzensmannes vor Maria, auf deren Herz ein Schwert niederfährt. In der Mitte zwischen den beiden Personen steht eine große Staude von Bittersüß, die zweifellos auf die Standhaftigkeit von Christus und Maria verweisen soll. Auf der Tafel



Abb. 56 Bittersüß im Vordergrund (links und rechts) bei der Darstellung der Geburt Christi. Bildteppich (102 × 188/190 cm), hergestellt in Freiburg(?), 1501. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 2001

eines Niederrheinischen Meisters von 1506 (Kunsthalle Karlsruhe) knien der Schmerzensmann und Maria als Fürbitter vor Gottvater. Auch hier ist zwischen ihnen, jedoch mehr zu Christus hin ein blühendes Bittersüß zu sehen. Daneben und zugleich im Zentrum steht ein wildes Stiefmütterchen, das als Trinitätssymbol gelten kann und zugleich auch das Veilchen als Marienpflanze vertritt.

Abschließend sei noch ein Tafelbild von Hugo van der Goes (um 1480) erwähnt, das BEHLING (1957) in ihrem Buch über „Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerie“ behandelt. Das Bild zeigt die Anbetung der Hirten, sowie rechts und links je einen Propheten. Links vorne ist neben anderen Pflanzen das Bittersüß *Solanum dulcamara* zu sehen, deutlich erkennbar an den basalen Fiederlappen der Blätter. Außerdem hält das Jesuskind eine Bittersüßblüte in der Hand. Wegen der fast weißen Blütenblätter hat BEHLING (1957) die Pflanze fälschlich als *Solanum nigrum* bestimmt, bespricht dann aber die Bedeutung der Pflanze unter Hinweis auf die apotropäische Wirkung des verwandten *Solanum dulcamara*. Das Bild hängt jetzt in der neuen Gemäldegalerie in Berlin.

Auch auf den oberrheinischen Bildteppichen sind mehrere Beispiele dafür zu finden, daß das Bittersüß um 1500 als Christuszeichen verwendet wurde. In Abbildung 56 ist ein Bildteppich wiedergegeben, der die Geburt Christi mit der Anbetung der Hirten darstellt. Links vom Christuskind, das auf einem Zipfel des Gewandes der Maria liegt, wächst eine hohe Staude von Bittersüß und auch auf der Rückseite der Maria ist ein kleineres Bittersüß zu sehen. Der spezielle Bezug des Bittersüß zu Christus ist in dieser Darstellung nicht so deutlich wie auf dem vorher genannten Tafelbild von Hugo van der Goes mit dem eine Bittersüßblüte haltenden Jesuskind. Auch auf einem der Tafelbilder des Rohrdorfer Altars in der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. 57), das ebenfalls die Anbetung des Kindes darstellt, ist die Bittersüßstaude direkt vor das auf einem Stein liegende Kind gerückt (von RETTICH, 1992, fälschlich als Akelei bestimmt). Eine zweite Tafel des Rohrdorfer Altars, die ebenfalls in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt ist (RET-



Abb. 57 Bittersüß auf einer Tafel des Rohrdorfer Altars (1482/85) mit der Anbetung des Kindes (Ausschnitt). Staatsgalerie Stuttgart. Foto 2001



Abb. 58 Die Heilige Sippe, mit Bittersüß in der Hand von Joseph (Ausschnitt). Bildteppich (Gesamtausmaße 87/89 × 263 cm), hergestellt in Straßburg um 1490/1500. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 2001

TICH 1992), zeigt die Verkündigung an Maria. Hier trägt der Verkündigungsendel einen Kranz von Bittersüß (nicht Akelei!) im Haar und damit die Botschaft, die er bringt, in Form des Christuszeichens.

Ein sehr deutlicher Bezug zwischen Christus und dem Bittersüß ist auch auf einer Martin Schwarz zugeschriebenen Tafel in Karlsruhe zu sehen, die die Krönung Mariens zum Thema hat (AUSSTELLUNGSKATALOG 2001). Hinter dem breiten Thron, auf dem Christus und Gottvater sitzen und eine Krone über die kniende Maria halten, sind vier Engel zu sehen, die alle einen Blumenkranz im Haar tragen. Nur der Engel direkt hinter Christus trägt einen Bittersüßkranz.

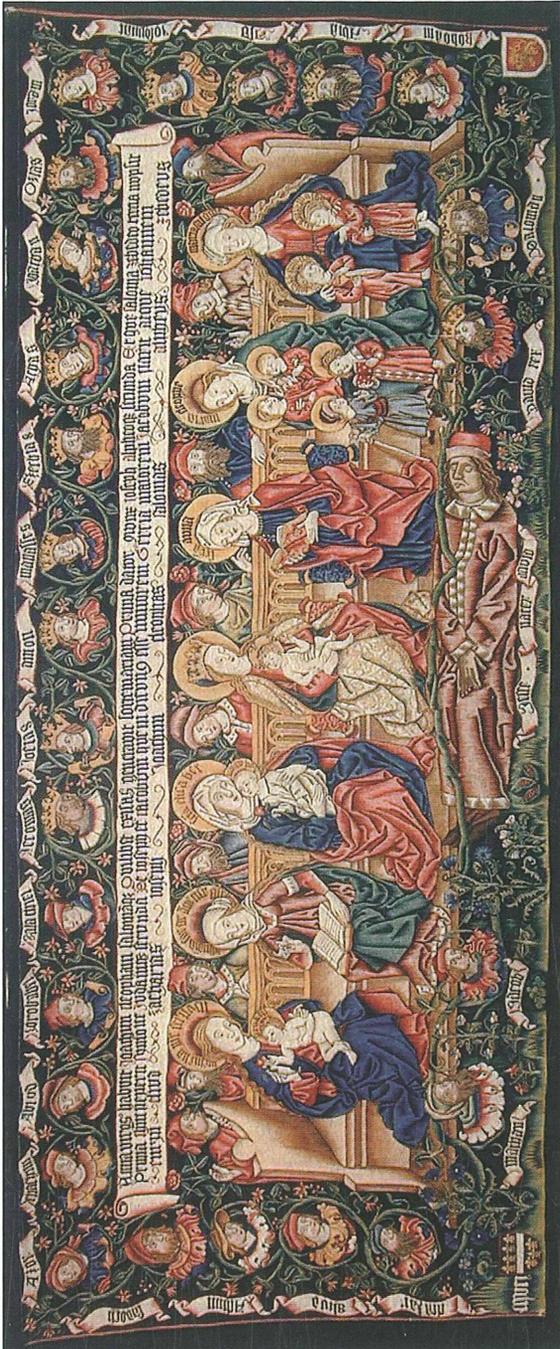


Abb. 59 Die Heilige Sippe, umrahmt von der „Wurzel Jesse“ als Bittersüßbranke. Mittelrheinischer Bildteppich von 1501, jetzt Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Aus: WILHELMY 2000

In Abbildung 58 ist ein Ausschnitt aus einem weiteren Bildteppich zu sehen, der als Ganzes die Heilige Sippe darstellt. Maria sitzt auf einer Rasenbank und hat den Jesusknaben auf dem Schoß. Rechts neben ihr steht Joseph hinter der Bank und faßt mit seiner linken Hand vorsichtig eine von zwei Bittersüßstauden an, die neben dem Kind aus der Rasenbank sprießen. Er betont mit dieser Geste die Wichtigkeit des Bittersüß für die Hl. Familie. Neben ihm steht Joachim, der Mann der hl. Anna, die dann als nächste auf der Rasenbank sitzt. Von ihr ist auf unserem Ausschnitt nur das rote, pelzbesetzte Kleid und die Hand mit dem Apfel zu sehen. Hinterfangen ist unsere Szene, und zwar nur sie, von Akeleistauden mit weißen oder auch bräunlichen Blüten, die wie die Bittersüßpflanzen auf Christus hinweisen sollen (s. Kap. 6.4). Die Eiche links hinter Maria ist wie in vielen anderen Fällen als Lebensbaum aufzufassen und daher ebenfalls auf Christus bezogen. Nur das gelbe Stiefmütterchen vor der Mauer der Rasenbank ist als Demutszeichen Maria zugeordnet.

Die Heilige Sippe ist auch auf einem mittelrheinischen Bildteppich von 1501 wiedergegeben (Abb. 59). Das Besondere an diesem Teppich ist, daß nicht nur die nähere Verwandtschaft von Maria dargestellt ist, sondern auch in Form eines Stammbaumes die Linie von Vorvätern des Joseph seit Jesse und David, wie sie bei Matthäus (1, 6–16) aufgezählt wird. Der Stammbaum ent-

springt aus dem vorne am Boden liegenden Jesse und wird entgegen dem Uhrzeigersinn um die zentrale Darstellung der Hl. Sippe herumgeführt. Dabei wird die Linie der Vorväter von zwei Bittersüßranken umgeben, die beide aus der Brust Jesses entspringen und von dort nach links bzw. rechts um den Mittelteil des Bildes herumlaufen. Trotz dieser falschen Linienführung sollen die Ranken die genealogische Verbindung zwischen Jesse und Joseph, dem Nährvater Christi, zum Ausdruck bringen. Das Treuesymbol Bittersüß, das hier neben den Blüten auch Früchte trägt, ist ein Garant für die Heilsgeschichte, die bis zu Christus führt. Das Christuskind auf dem Schoß der gekrönten Maria hält eine birnenartige Frucht in der Hand, zum Zeichen, daß es die süße Frucht der „Wurzel Jesse“ ist. Hinter der Bank, auf der (von links) Memelia, Hismeria, Elisabeth, Maria, Anna, Maria Cleophas und Maria Salome sitzen, stehen (immer ein Stück nach links versetzt) die zugehörigen Männer: Enim, Eliud, Zacharias, Joseph, Joachim, Cleophas, Salomas, Alphaeus und Zebedeus. Hinter den Männern wechseln die weiblichen Rosen mit den männlichen Bittersüßpflanzen ab. Auch im Vordergrund sind abwechselnd vor allem die wohl männlich verstandenen Wegwarten (oder Kornblumen) und die eher weiblichen Stiefmütterchen zu sehen. Auffällig ist natürlich, daß die Bittersüßblüten rosa bis rot eingefärbt sind. Der Entwerfer des Teppichs hat entweder nur die Form der Blüten aus Abbildungen gekannt oder die Form für so charakteristisch gehalten, daß er meinte, sich Farbabweichungen aus Kontrastgründen leisten zu können. Auch auf anderen Teppichen (Abb. 54, 61b) kommen immer wieder rotblütige Bittersüß vor.

## 6.4 Bittersüß und Akelei

Wie schon in der Einleitung gesagt, hatte LÖBER (1988) festgestellt, daß Bittersüß und Akelei auf mittelalterlichen Darstellungen gerne gemeinsam auftreten. Darüber hinaus hatte er beobachtet, daß die „Akelei, sobald sie zusammen mit dem Bittersüßen Nachschatten dargestellt wird, ihren bevorzugten Platz (rechte untere Ecke) an *Solanum dulcamara* abtritt.“ Die Beziehung der beiden Pflanzen wird sofort verständlich, wenn man LÖBER's Schlußfolgerung aus seinen Untersuchungen über die Akelei übernimmt, „daß die Akelei die Blume Christi im Ablauf der Heilsgeschichte ist“. An anderer Stelle sagt er: „So sicher die Lilie als die Blume Mariens zu gelten hat, so sicher ist allerdings auch, daß die Akelei die Blume Christi ist, das Zeichen des durch ihn vollendeten Erlösungswerkes im Heilsplan Gottes vom Weltenanfang bis zum Welteneende“. Da nun unsere Untersuchung (Kap. 6.3) ergeben hat, daß auch das Bittersüß in einer Reihe von Fällen als Christuspflanze anzusehen ist, ist die Affinität der beiden Pflanzen zueinander ohne weiteres verständlich.

Das Material, auf dem LÖBER (1988) seine Schlußfolgerung für die Akelei aufbaut, ist außerordentlich umfangreich. Er bespricht 29 Beispiele mit Darstellungen, die die Gottesmutter Maria mit dem Kind zeigen, dann 21 Bilder, die die Menschwerdung Christi mit Verkündigung, Geburt, Anbetung und Flucht behandeln und schließlich 20 Darstellungen von Passion und Auferstehung Christi. Er bestätigt dabei die Beobachtung von FRITZ (1952), daß die Akelei auf den betrachteten Bildern in auffälliger Weise der Person Christi zugeordnet ist. Auch zitiert er ausführlich FRITZ (1952) für die Ableitung des mittelhochdeutschen Namens Aglei (Akelei) von AGLA. Dieses Wort ist ein Akronym für das hebräische „Atna Gibbor Leolam Adonai“, d. h. das Psalmwort (89, 53) „Gelobt sei der Herr ewiglich! Amen, Amen“.



Abb. 60 Blüten der Akelei *Aquilegia vulgaris*, Ansicht von oben und von unten. Semmering, 24. 5. 2000

Die Akeleiblüte zeigt eine besonders auffällige Gliederung durch die fünf nach oben ragenden Sporne der Nektarblätter (Abb. 60). Sie sieht dadurch besonders prächtig und reich gegliedert aus, sie ist „über die Maß schön“, wie es in einem der alten Kräuterbü-





Abb. 61 a, b linke (a) und rechte Hälfte (b) eines Bildteppichs mit der Verkündigung an Maria im verschlossenen Garten. Teppich mit den Gesamtausmaßen 104 × 380 cm, hergestellt in Basel 1480. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 2001



cher (nach GALLWITZ 1996) heißt. Diese Eigenschaft war es sicher, die sie zum Lobpreis Gottes und letztlich zur Christuspflanze besonders geeignet gemacht hat. Hinzu kommt, daß die Blüten an fünf zusammensitzende Tauben erinnern und damit an den Hl. Geist. „Fünf Vögel zsmamm“ war ein Name der Akelei in der Oststeiermark (MARZELL 1943–1979). Columbine, also Täubchen, wird die Pflanze in Großbritannien genannt.

Nicht immer sind Akelei und Bittersüß jedoch auf die Deutung einer Christuspflanze festzulegen. Hierfür sei ein Bildteppich (Abb. 61a, b) besprochen, der auch von LÖBER (1988) in seinem Sinn. behandelt wird. Bei Beachtung des Gesamtzusammenhanges stellt sich heraus, daß Akelei und Bittersüß hier nur eher zufällig in einer engeren Nachbarschaft stehen.

Das Thema des Teppichs ist die Verkündigung der Geburt Jesu an Maria durch den Erzengel Gabriel. Begleitet wird der Vorgang durch die Jagd nach dem Einhorn, da diese den Sinn des Geschehens deutlich machen kann.

Im Physiologus, einer christlich-symbolischen Zoologie der Antike, war das Einhorn auf den von der Jungfrau geborenen Christus bezogen worden (FRAUENFELDER 1936, VIZKELETY 1994). Daher kann man das Einhorn hier auch als Sinnbild für die Einheit und Unversehrtheit der Schöpfung sehen, die durch Christus wiederhergestellt werden soll. Adam hat das Einhorn verletzt, Eva fängt immerhin das Blut in einem Kelch auf. Nun hat sich das Einhorn in den durch Mauern geschützten Garten der Maria geflüchtet, in dem sich auch viele Tugenden versammelt haben. Gabriel, noch außerhalb des Gartens, hat mit Hilfe seiner vier Jagdbegleiter, der Tugenden Wahrheitsliebe, Gerechtigkeit, Friedensliebe und Barmherzigkeit das Einhorn bei Maria aufgespürt und begrüßt sie daher mit dem Englischen Gruß „Ave gracia plena dominus tecum“. Innerhalb des Gartens wird er zunächst auf die Tugenden Festigkeit (Eiche), Treue (Kornblume), Opferbereitschaft (Pelikan) und Geisterfülltheit (Akelei) stoßen. Dann werden ihm die Marienpflanzen Erdbeere und Maiglöckchen begegnen, die man als bescheidene Vorboten von Rose und Lilie betrachten kann. Die drei Haupttugenden Marias, Keuschheit, Demut und Nächstenliebe sind dann durch Lilien, Veilchen und Rosen repräsentiert. (In der Beschriftung von Rose und Lilie sind offensichtlich – wohl wegen des Gleichklanges der Namen – caritas und castitas verwechselt worden).

Die Jungfräulichkeit Marias wird besonders dadurch betont, daß die Lilien zweifach vertreten sind (innerhalb und außerhalb des Gartens), sowie durch die verschlossene Pforte (porta clausa) und den versiegelten Brunnen (fons signatus), der in dem breit angelegten Bild eine zentrale Stellung einnimmt. Eine ganze Anzahl weiterer Allegorien innerhalb und außerhalb des Gartens sind als alttestamentliche Hinweise auf das Kommen des Messias zu verstehen. Der über Nacht aufgeblühte Stab zwischen den trockenen Stecken der anderen Fürsten Israels erinnert an die Erwählungsgeschichte Aarons. Nach dem Propheten Ezechiel, dem die Herrlichkeit Gottes erschienen war, ist eine der drei Pforten des Gartens genannt.

Die Deutung der Akelei ergibt sich bei diesem Bildteppich einerseits aus dem Zusammenhang mit anderen Tugenden und andererseits aus der Betrachtung der Blüte als 5 Tauben (s. o.). Das Bittersüß nimmt eine zentrale Stellung zwischen dem versiegelten Brunnen und dem knienden Stifter ein. Dieser ist anhand des beigegebenen Wappens als der Schaffhausener Bürger und Statthalter des Richteramtes Hans Irmensee vermutet worden (AUSSTELLUNGSKATALOG 2001). Das Bittersüß steht hier sowohl für Treue als auch für Christus, denn es soll den Auftraggeber in seiner Treue zu Christus charakterisieren. Zusätzlich verweist die Pflanze auch noch auf die Demut des Stifters, denn sie zitiert ein Geschehen, das am rechten Rand des Bildteppichs zu sehen ist. Das Bittersüß steht dort im Vordergrund der Szene, wo Moses vor dem brennenden Busch heiligen Boden betritt und aufgefordert wird, seine Schuhe auszuziehen. Das Bittersüß stellt hier die Verbindung zur Person des Stifters her.

Bei den übrigen 7 Beispielen, die LÖBER (1988) für das gemeinsame Auftreten von Akelei und Bittersüß beschreibt, treten die beiden Pflanzen meist paarweise auf, sodaß jeweils an eine gleichartige Bedeutung zu denken ist. Wenn sie, wie auf der „Verkündigung an Maria“ (von einem mainfränkischen Meister um 1470 gemalt, jetzt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg) in den beiden unteren Bildecken stehen, zwischen sich eine Blumenrabatte von anderen Kräutern, kann durchaus an eine unheilabwehren-

de Wirkung gedacht werden. Hier wie in anderen Fällen nimmt LÖBER (1988) einen Abwehrzauber an, d. h. eine Abwehr von in Ecken und Schlupfwinkeln hausenden Dämonen. Hierfür würden sich natürlich Christuspflanzen besonders eignen.

## 6.5 Schlußbetrachtung

In mehreren Darstellungen, die wir in den Kapiteln 6.2 und 6.3 betrachtet haben, waren die Bittersüßblüten nicht in violett oder wenigstens blauer Farbe wiedergegeben, sondern in rosa oder rot. Das bedeutet zweifellos, daß im Mittelalter für die Symbolik des Bittersüß die Blütenfarbe letztlich keine Rolle gespielt hat. An sich wäre sonst die Kombination Violett (Blütenblätter) mit Gelb (Staubblätter) eine verlockende Möglichkeit, eine Übereinstimmung zwischen Bittersüß und Akelei zu konstatieren und damit die gleiche Symbolik der beiden Pflanzen zu erklären.

Violett ist durch seine Mittelstellung zwischen Rot und Blau eine besonders zwiespältige Farbe (PAWLIK 1987), die damit Bewegung und Wandlung symbolisiert (Abb. 72). In der christlichen Kirchensymbolik wird Violett für Passion, Buße und Opfer gesetzt (FRIELING 1988). Sie ist die Farbe der Einkehr- und Fastenzeiten, Advent und Passion (RIEDEL 1989).

Mit Gelb wird dagegen vor allem Licht und Sonne und damit Lebendigkeit assoziiert (Abb. 72). Als Gold ist sie Symbol der Ewigkeit und Unsterblichkeit (RIEDEL 1989).

Violett/Gelb ist also mit der Verbindung von Passions- und Lichtfarbe eine Kombination, wie sie für Christus besonders geeignet ist (und auch für Altersweisheit bzw. das Greisenalter, s. Abb. 70 u. Kap. 8.3). Die Verbindung von Leiden und Hoffnung, von Tod und Auferstehung wird durch das Violett-Gelb von Bittersüß und Akelei sehr gut zum Ausdruck gebracht. „Nur das dem Leiden geraubte Glück ist wirklich, der Rest ist die Bequemlichkeit des Besitzes“ sagt Grillparzer (zitiert nach WILDER 1974). Das Leiden als Voraussetzung für wahres Leben ist eine der Grunderfahrungen des Menschen und von Dichtern und Mystikern immer wieder hervorgehoben worden. Auch Paulus betont dies im Römerbrief (5, 3–5).

Insgesamt hat unsere Untersuchung der Symbolik des Bittersüß ergeben, daß diese Pflanze im Mittelalter vor allem Treue und Christus repräsentiert hat. In diesem Sinne ist sie zweifellos auch in der eingangs zitierten Thomaskirche in Leipzig verwendet worden. Hier ist sie im linken Seitenschiff zwischen Eiche und Weinrebe zu sehen. Die Eiche wurde damals wegen ihrer Langlebigkeit gerne als Lebensbaum des Paradieses dargestellt und war damit ein Hinweis auf Christus (FLEMMING 1994). Die Weinrebe ist seit frühchristlicher Zeit immer wieder mit Christus verbunden worden und wurde auch als Lebensbaum angesehen (THOMAS 1994). So ist die Stellung des Bittersüß zwischen Eiche und Weinrebe in der Leipziger Thomaskirche erklärlich und bestätigt letztlich noch einmal ihren Symbolgehalt.

## 7. Wegwarte, Hyazinthe, Kornblume und Lotus: Die Blauen Blumen des Novalis

### 7.1 Einleitung

Der Beginn der Romantik in der Literatur Ende des 18. Jahrhunderts ging sehr stark von Jena aus. Mehrere ihrer wichtigsten Vertreter lebten in den entscheidenden Jahren hier, und die anderen kamen wenigstens vorübergehend. Friedrich von Hardenberg, der seine schriftstellerischen Arbeiten unter dem Namen Novalis veröffentlichte, hatte schon 1790/91 in Jena studiert und kam dann in den folgenden 8 Jahren immer wieder zu Besuch, so auch zu dem später berühmt gewordenen Romantikertreffen im November 1799. In den Monaten nach diesem Treffen schrieb Novalis neben seiner Tätigkeit als Salinenassessor in Artern den 1. Teil seines Romans „Heinrich von Ofterdingen“ (NOVALIS 1982). Die blaue Blume, die später zu dem Symbol der Romantik wurde, ist eines der Leitmotive in diesem Roman.

In dem Bild der blauen Blume verdichten sich viele Erinnerungen und Sehnsüchte des Menschen. NOVALIS selbst hat eine besondere Affinität zu bestimmten blauen Blumen gehabt und dies in einem Märchen, dem Roman selbst und den Aufzeichnungen für die Fortsetzung des 2. Teils des Romans erkennen lassen. Es lohnt sich, die Natur- und Kulturgeschichte dieser Pflanzen zu betrachten, um die Fülle an Bedeutung, die das Symbol der blauen Blume besitzt, besser zu erfassen.

### 7.2 Blaue Blumen als Signal für Tier und Mensch

Wenn sich ein Botaniker mit blauen Blumen beschäftigt, so meist im Rahmen der sogenannten Blütenbiologie, die die verschiedenen Bestäubungsmechanismen bei Pflanzen untersucht. Eine erste Feststellung betrifft zunächst die Tatsache, daß im Pflanzenreich blaue Blumen viel seltener sind als andersgefärbte. In Mitteleuropa sind es – bezogen auf die Zahl der Arten – nur 5%. Weitere 6,2% der Pflanzen blühen blauviolett. Die rot- bis purpurfarbigen, die gelben, die weißen sowie die unscheinbaren (grün, bräunlich oder schwarzen) Blüten sind dagegen mit jeweils 20 bis 25 Prozent vertreten (ermittelt nach den Angaben in ROTHMALER 1987).

Eine Erklärung für die relative Seltenheit blaugefärbter Blüten gibt vielleicht der Hinweis, daß es besonderer chemisch-physiologischer Mechanismen bedarf, um den blauen Farbton der Anthocyane im Zellsaft der Pflanzenzellen zu stabilisieren. In der Evolution der Blütenpflanzen treten blaublühende Arten in der Mehrzahl erst relativ spät auf. Zumindest in Mitteleuropa haben bei weitem die meisten der blaublühenden Pflanzen eine verwachsenblättrige Blumenkrone.

Von den wichtigsten Bestäubern der Pflanzen, den Insekten, kann das Blau gut wahrgenommen werden. Die Farbempfindlichkeit des Insektenauges reicht – anders als beim Menschen – vom Gelb über Blau zum Ultraviolett. Wenn also blaue Blüten auch das Ultraviolett reflektieren, wird das Blau von Insekten als Mischfarbe mit Ultraviolett wahrgenommen. Nur das Saftmal im Zentrum der Blüte oder des Blütenköpfchens ist in solchen Fällen meist frei von Ultraviolett-Reflexion und wird dann in seiner Farbe von Insekten genauso gesehen wie vom Menschen, so etwa bei der Kornblume (KUGLER 1970).

Ob das Blau der Blüten über die Anlockung von Bestäubern hinaus auch als Warnfarbe für pflanzenfressende Tiere dienen kann, müsste erst noch untersucht werden. Es ist jedenfalls auffällig, daß in vielen Gattungen mit blaublühenden Arten Giftstoffe wie Alkaloide, Saponine oder Phenole vorkommen.

Sicher ist dagegen, daß die Farbe Blau auf den gefühlsmäßig denkenden Menschen seit Urzeiten vor allem eine abweisende Wirkung ausgeübt hat. Das läßt sich zunächst durch vergleichend-linguistische Studien belegen. BERLIN & KAY (1969) sowie KAY & McDANIEL (1978) untersuchten das Farbvokabular von 98 Sprachen unterschiedlicher Entwicklungsstufe und stellten fest, daß Blau von allen Grundfarben diejenige ist, die als letzte, also auf einer späten Sprachentwicklungsstufe mit einem eigenen Namen belegt wird (Kap. 8.2). Im Altarabischen, Griechischen und Lateinischen gab es nur den Ausdruck für Blau und Grün gemeinsam, so wie heute noch im Japanischen. Blau war eine gemiedene und daher unbenannte Farbe. Die tiefsitzende Scheu des Menschen vor dem Blau könnte dadurch bedingt sein, daß Blaugefrohensein, Blausucht und Blauanlaufen Zeichen für Krankheit und Tod sind. Noch heute dürfen auch bei uns Nahrungsmittel, die gegessen werden sollen, nicht blau sein. Den abweisenden Charakter haben für den einfachen Menschen auch blaublühende Pflanzen. Im Volksmund gelten sie oft als Gewitter- oder Donnerblumen, so etwa die rundblättrige Glockenblume. Wer sie abreißt oder abpflückt, zieht Blitz und Donner herbei. Genutzt worden ist das als gefährlich empfundene Blau dementsprechend bei der Herstellung von Amuletten, denn Böses kann Böses vertreiben. Im Orient bekommen die Neugeborenen als erstes eine blaue Glasperle angesteckt und auch die Älteren tragen gerne ein blaues Amulett mit Auge als Schutz gegen den bösen Blick.

Der Bedeutungswandel des Blau zu einer akzeptierten und dann positiv bedeutungsvollen Farbe ist anscheinend an eine bestimmte Stufe der Rationalität und damit eine Zurückdrängung rein gefühlsmäßiger Reaktionen gebunden. Die Ambivalenz der Farbwirkung ist jedoch immer erhalten geblieben. „Es ist etwas Widersprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick“ sagt GOETHE (1979).

### 7.3 Das abweisende Blau der Wegwarte

Das eindrucksvollste Beispiel für den apotropäischen, d.h. Böses abwehrenden Gebrauch einer blaublühenden Pflanze ist die Wegwarte. *Cichorium intybus* (Abb. 62) war im ausgehenden Mittelalter und weiter bis ins 17. Jahrhundert eine wichtige Zauberpflanze und wurde aber auch (wie schon im Altertum) als Heilpflanze, Salat- und Gemüsepflanze genutzt (MARZELL 1935). In den sog. Sympathiebüchern wurden jeweils genaue Sammelvorschriften gegeben: Für das Ausgraben der rübenartigen Wurzel an einem bestimmten Tag des Jahres (Peter und Paul oder Jacobi), zu einer bestimmten Stunde (etwa nachts um  $\frac{3}{4}$  2 Uhr) und mit einem besonderen Gerät (einem vom Blitz getroffenen Stück Holz, einem Hirschgeweih oder auch einem Geldstück). Die unverletzte Wurzel mußte fortan – in ein sauberes Schnupftuch eingebunden – am Körper getragen werden. Dann konnte sie Schutz gegen alle Feinde gewähren, war kugelabweisend, degenzerspellend und strickereißend. Die Pflanze wurde also für alle möglichen Abwehrzauber benutzt und dabei spielte die blaue Farbe ihrer Blütenkörbe zweifellos eine Rolle. Blau wurde bei den Naturvölkern sprachlich mit Schwarz gleichgesetzt. Für ihre eher dunklen Kräfte, die in der Lage waren, Dunkles, d.h. Böses abzuwehren, sprach außerdem, daß sie vor allem an Wegrändern wuchs. Dieses Niemandsland war ein Ort der Verlassenheit, ein Gebiet, wo der Teufel umging und die Selbstmörder begraben wurden. Unter den vielen Namen,



Abb. 62 Die Wegwarte *Cichorium intybus*. Wien, 10. 8. 1991

er sitzt Maria inmitten von Blumen vor dem Stall mit Joseph, dem Ochs und dem Esel, und hält dem auf ihrem Schoß sitzenden Kind das Blütenköpfchen einer Wegwarte entgegen. Das Jesuskind schaut auf die Blume und erhebt seine rechte Hand zum Segensgestus. Hier wird der ursprünglich heidnische Gebrauch der Pflanze ganz betont in das christliche Geschehen einbezogen.

Der heute geläufige Name Wegwarte ist schon in einem Lehrgedicht aus dem 15. Jahrhundert „Blumen der Tugend“ von Hans Vintler enthalten. Das verlassene Mädchen, das am Wegesrand auf ihren Liebsten wartet, ist hier bereits zum Symbol der Treue geworden. Hier haben jedoch sicher ältere Geschichten vom vergeblich wartenden Mädchen einen Bedeutungswandel erfahren. Viele Namen von *Cichorium intybus* (MARZELL 1943–1979) wie verfluchte Jungfrau, verwünschte Jünger, verlorene Jünger, verwünschte Prinzessin, deuten darauf hin, daß die blaue Blume am Wegrand zunächst vor allem als abschreckendes Beispiel gedient hat. Erst die Ausdauer, mit der die Blume trotz allem

die die Wegwarte früher gehabt hat, findet sich auch – und zwar nur bei ihr – der Name Armesünderblume.

Der apotropäische Gebrauch der Wegwarte ist sehr schön auf zwei Tafelbildern aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu sehen, die auf unterschiedliche Weise jeweils Maria mit dem Kinde darstellen (beide heute in der Alten Pinakothek in München). Das Bild von Francesco Francia zeigt das Motiv der Madonna im Rosenhag. Das Jesuskind liegt vor ihr auf dem Boden gegen ein Polster gelehnt. Unter den verschiedenen Pflanzen, die um das Kind herum wachsen, sind als größte sehr deutlich zwei Exemplare der Wegwarte zu erkennen. Zweifellos sollen sie das neugeborene Kind schützen. Auf einem kleinen Tafelbild von Martin Schongauer

ausharrt, hat ihr später doch die Anerkennung eingetragen. Hier spiegelt sich zweifellos der langdauernde und mühselige Prozeß, den die psychische Wirkung der Farbe Blau in vielen Kulturen von einer angstbedingten Ablehnung zu einem nüchternen Akzeptiertwerden und schließlich gar einer besonderen Wertschätzung zurückzulegen hatte.

MARZELL (1935) berichtet in seinem Buch „Volksbotanik“ von einer Sage, die aus der weiteren Umgebung von Artern am Harz stammt. „Da wuchs auf dem Grenzrain, der früher die Flurgrenze zwischen Hornburg und Unterfarnstedt bildete, alle Jahre eine Wegwarte. Das war die Wunderblume. Wer sie pflückte, dem wurde in allen Dingen geholfen. Aber viele bekamen Angst. Wenn sie die Hand nach der Blume ausstreckten, dann glotzte sie ein Hund mit feurigen Augen an. Wer aber die Blume ausriß und dann noch schnell einen Blick zurückwarf, der konnte bei der Blume eine weiße Frau sehen, die weinte.“

Artern war auch der Ort, wo Friedrich von Hardenberg neben seiner Tätigkeit als Assessor bei der kursächsischen Salinendirektion seinen „Heinrich von Ofterdingen“ schrieb. Der Roman beginnt damit, daß sich Heinrich an die Erzählungen eines Fremden erinnert. Die Sage von einer blauen Blume hat ihn besonders ergriffen. Er ist jedoch an der Fähigkeit der Pflanze, Schätze zu erschließen, nicht interessiert und sehnt sich danach, mit ihrer Hilfe die Sprache der Tiere, Bäume und Felsen verstehen zu können. Bei der Erzählung des Fremden hat NOVALIS sicher an verschiedene Sagen seiner näheren Heimat gedacht (NOVALIS 1981, HECKER 1931, HIEBEL 1951). Das Schätze-Erschließen spielt bei einer thüringischen Bergmannssage eine Rolle, wo die Wunderblume im Innern des Kyffhäuserberges wächst und den Finder zum weisen Mann und zum glücklichsten Geschöpf der Welt macht. Hier wird jedoch die Farbe der Blume nicht erwähnt. Die von MARZELL (1935) übermittelte Geschichte ist die einzige, in der eine blaublühende Pflanze mit Namen genannt wird. Dem Finder wird Hilfe in allen Dingen versprochen. Die Nähe der Sage zum Entstehungsort des Romans und die lange Tradition von *Cichorium* als Zauberpflanze sprechen dafür, daß die Wegwarte letztlich als die Blume in der Erzählung des Fremden anzusehen ist. Das bedeutet aber nicht, daß sich die blaue Blume durch den Roman hindurch auf die Wegwarte festlegen ließe. Im Gegenteil, schon Heinrichs Vorstellung von der Blume hat einen ganz anderen Charakter. Zweifellos ist NOVALIS davon ausgegangen, daß sich die blaue Blume in den verschiedensten Gestalten zeigen kann. Hyazinthe, Kornblume, blaue Lotosblume und vielleicht auch eine Glockenblume sind weitere Pflanzen, die für Novalis im Zusammenhang mit dem Roman eine Bedeutung gehabt haben.

## 7.4 Die Pflanzen des Hyakinthos: Das Blau als Kontrastfarbe zu Rot

Eines der Hauptmotive des „Heinrich von Ofterdingen“ ist bereits in dem Märchen Hyazinth und Rosenblüte enthalten (innerhalb des Romanfragmentes „Die Lehrlinge zu Sais“, NOVALIS 1981). Hyazinth verläßt Rosenblüte und seine Eltern, nachdem ein Fremder von fernen Ländern erzählt und eine alte Frau ihm das Fortziehen geraten hat. Er sucht Isis, die Mutter der Dinge, und muß rauhe, wilde Länder und Sandwüsten durchwandern, bevor er freundlichere Gegenden und schließlich – von Blumen geleitet – den geheiligten Wohnsitz der Isis findet. Er fällt in Schlaf, geht im Traum durch unendliche Gemächer und steht schließlich vor der himmlischen Jungfrau. Er hebt den leichten Schleier und – Rosenblüte sinkt in seine Arme.

Im Roman heißt es von Heinrich, als er seine Heimat verläßt: „Er sah sich an der Schwelle der Ferne, in die er oft vergebens von den nahen Bergen geschaut, und die er sich mit



Abb. 63 Wildform von *Hyacinthus orientalis*. Samos, 2. 4. 1998

sonderbaren Farben ausgemalt hatte. Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ, mit der seltsamen Ahnung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und als reiste er daher diesem eigentlich zu.“

Das gemeinsame Motiv im Märchen und Roman ist das Fernweh des heranwachsenden Jünglings, die Sehnsucht, die Geheimnisse der weiten Welt zu entschlüsseln und dabei letztlich zu den Quellen der Herkunft zurückzufinden. Das Blau wird zur Metapher für Ferne und die blaue Wunderblume der Schlüssel zu den Geheimnissen der Welt.

Hyazinth, der den Kern der Dinge tatsächlich findet, trägt selbst den Namen einer blauen Blume. Die Wildform der Hyazinthe (Abb. 63) blüht hell- bis tiefblau und kommt in der Südtürkei, in Syrien, Libanon und Palästina vor. Sie wurde im 16. Jahrhundert nach Mitteleuropa gebracht. Eine erste Abbildung stammt von Matthioli aus dem Jahre 1560. Den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreichte die Pflanze jedoch erst im 18. Jahrhundert, als in Holland dichtblütige Formen in verschiedenen Farben gezüchtet worden waren. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts war auch Berlin ein Zentrum des Hyazinthen-Anbaus. Sicher hat NOVALIS blaublühende Formen der Garten-Hyazinthe gekannt.

Nach Griechenland gelangte die Hyazinthe vermutlich schon in der Antike und erhielt hier ihren heutigen Namen. Als Hyazinthen wurden dort ursprünglich ganz andere Pflanzen bezeichnet, Pflanzen, die mit dem großen Frühlingsfest des Hyakinthos in Zusammenhang standen. Hyakinthos war ein dorischer Vegetationsgott, der vor allem in Amyklai bei Sparta verehrt wurde und dem ein bedeutsames jährliches Fest gewidmet war (VON GEISAU 1979b). Später wurde er von Apollon in seiner dominierenden Stellung abgelöst, doch nicht ganz verdrängt. Unter der Erzstatue des Apollon gab es eine grabartige Anlage mit einem Altar, dessen Reliefs unter anderem den Einzug des Hyakinthos und seiner Schwester Polyboia in den Olymp zeigten. In der Sage wird berichtet, Apollon habe den Hyakinthos sehr geliebt, ihn aber beim gemeinsamen Diskuswerfen unabsichtlich getötet. Der untröstliche Apollo habe dann zum ewigen Andenken eine Blume aus dem Blut des Jünglings sprießen lassen und ihr den Namen Hyakinthos gegeben.

Unsere heutige Hyazinthe ist nun offensichtlich nicht identisch mit der in der Sage genannten Pflanze. OVID (1989) beschreibt ihre Blüten als lilienartig und purpurrot. Auf ihren Blütenblättern soll der Klagelaut „AI“ zu lesen sein. Dies alles sind Merkmale, die auf die in Getreidefeldern und an grasigen Plätzen in Südeuropa vorkommende Feld-Gladiole *Gladiolus italicus* (Abb. 64) zutreffen, nicht aber auf die Wildform der Hyazinthe. Denkbar wäre, daß in die Sage eine Pflanze eingegangen ist, die auch früher schon dem Gott des pflanzlichen Werdens und Vergehens zugeordnet war. Sicher sind zum Frühlingsfest des Hyakinthos Blumengewinde und Kränze getragen worden, so wie auch beim Fest der Demeter. Dabei wurden möglicherweise vor allem rote Gladiolen und blauer Rittersporn (*Consolida ambigua*) benutzt, die beide im Frühjahr auf Äckern und an Feldrändern in Griechenland blühen, die beide in besonders auffälliger Weise das Wiedererwachen der Vegetation symbolisieren können und doch auch die Klage um das Vergehen im Winter bewahren. Die Blüten von beiden Pflanzen besitzen eine Zeichnung, die einem Alpha und Iota entspricht, also dem im ganzen Orient auch heute noch gebräuchlichen Klagelaut „AI“ (Abb. 64). Die Vermutung, daß gerade rote und blaue Blumen mit Hyakinthos identifiziert wurden, erscheint nicht abwegig, wenn man daran denkt, daß im ländlichen Bereich bis heute die Kombination von blauen und roten Blumen (etwa Kornblume und Mohnblume) in Kränzen zum Erntedankfest eine be-

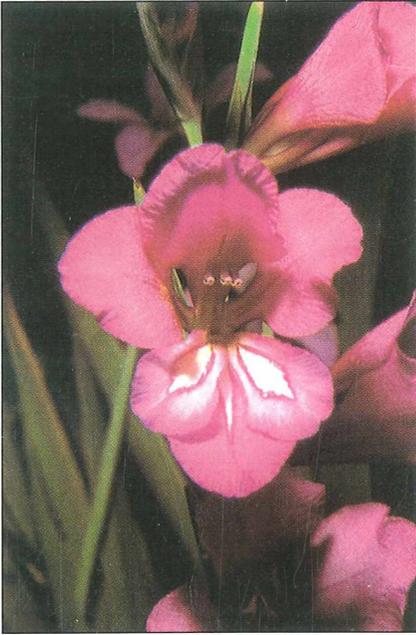


Abb. 64 Die Feld-Gladiole *Gladiolus italicus* mit der Zeichnung „AI“ auf den unteren Blütenblättern. Aus: BAUMANN 1982

sondere Rolle spielt. Nimmt man nun an, daß der Name des zu verehrenden Gottes nicht so sehr auf eine Einzelpflanze, sondern auf alle ihm besonders heiligen Pflanzen übertragen wurde (auch das ganze Fest war Hyakinthia benannt), so wäre gut zu verstehen, wie unsere heutige Hyazinthe zu ihrem Namen gekommen ist. Die Pflanze wurde vermutlich als „Frühlingszeiger“ und als stark duftendes Gewächs aus dem Orient nach Griechenland gebracht. Die nun regelmäßig zur Verfügung stehenden Blüten konnten den Rittersporn und etwaige andere blaublühende Pflanzen in den Frühlingskränzen ablösen und damit den Namen Hyakinthos miterwerben. Nur ihnen ist schließlich dieser Name erhalten geblieben.

Der Gebrauch von blaublühenden Pflanzen in Frühlings- und Erntekränzen scheint zunächst im Widerspruch zu stehen zu den Angaben, daß das Blau früher eine abschreckende Wirkung gehabt hat. Diese Aussage muß dahingehend ergänzt werden, daß sie nur für das Blau als Einzelfarbe gilt. Tritt Blau zusammen mit Rot auf, verliert es seine dominierende Rolle.

In Kombination mit Rot ist Blau daher seit Jahrtausenden akzeptiert (Kap. 8.3). Die gegensätzliche Wirkung der beiden Farben hat ihre Grundlage im physiologischen Bereich: Rot ist erregend, Blau dagegen dämpfend, beruhigend. Der Blau-Rot-Kontrast ist daher ein Mittel, um besonders weit sichtbare Wirkungen zu erzielen.

## 7.5 Das belebende Blau der Kornblume

Im alten Ägypten scheint es früher als in anderen Kulturen Pflanzendarstellungen gegeben zu haben. Gefäße mit pflanzlichem Dekor wurden in Unterägypten schon aus der 1. Hälfte des 4. Jahrtausends v. Chr. (Kupfer-Steinzeit) nachgewiesen. Zur Zeit der 5. Dynastie (2563–2423 v. Chr.) waren die Wiedergaben auf Reliefs bereits so genau, daß etwa die blaue und die weiße Lotosblume der Form nach eindeutig unterschieden werden können (Kap. 2.2, Abb. 3). Die Vorliebe der Ägypter für die orientalische Kornblume *Centaurea depressa* konnte sich erst viel später entwickeln. Die Pflanze, die große Ähnlichkeit mit der in Mitteleuropa vorkommenden Kornblume *Centaurea cyanus* hat (WAGENITZ 1983), war in Ägypten nicht einheimisch und wurde wahrscheinlich erst mit importiertem Getreidesaatgut eingeschleppt. Als Begleiter des heranwachsenden Getreides und wohl auch wegen der Farbähnlichkeit mit der blauen Lotosblume wurde sie sehr bald zum Zeichen der Belebung und Fruchtbarkeit. Sie wurde eigens kultiviert und ist dann als Gartenpflanze auf Wandfliesen, Wand- und Bodenmalereien in Häusern und Palästen der Amarna-Zeit (1364–1347 v. Chr.) zu sehen (Abb. 65). Die Blütenköpfe wurden in Fayence nachgearbeitet und als Ketten- und Kollieranhänger benutzt (GERMER 1985). Eine besondere Bedeutung besaßen die Blütenköpfe

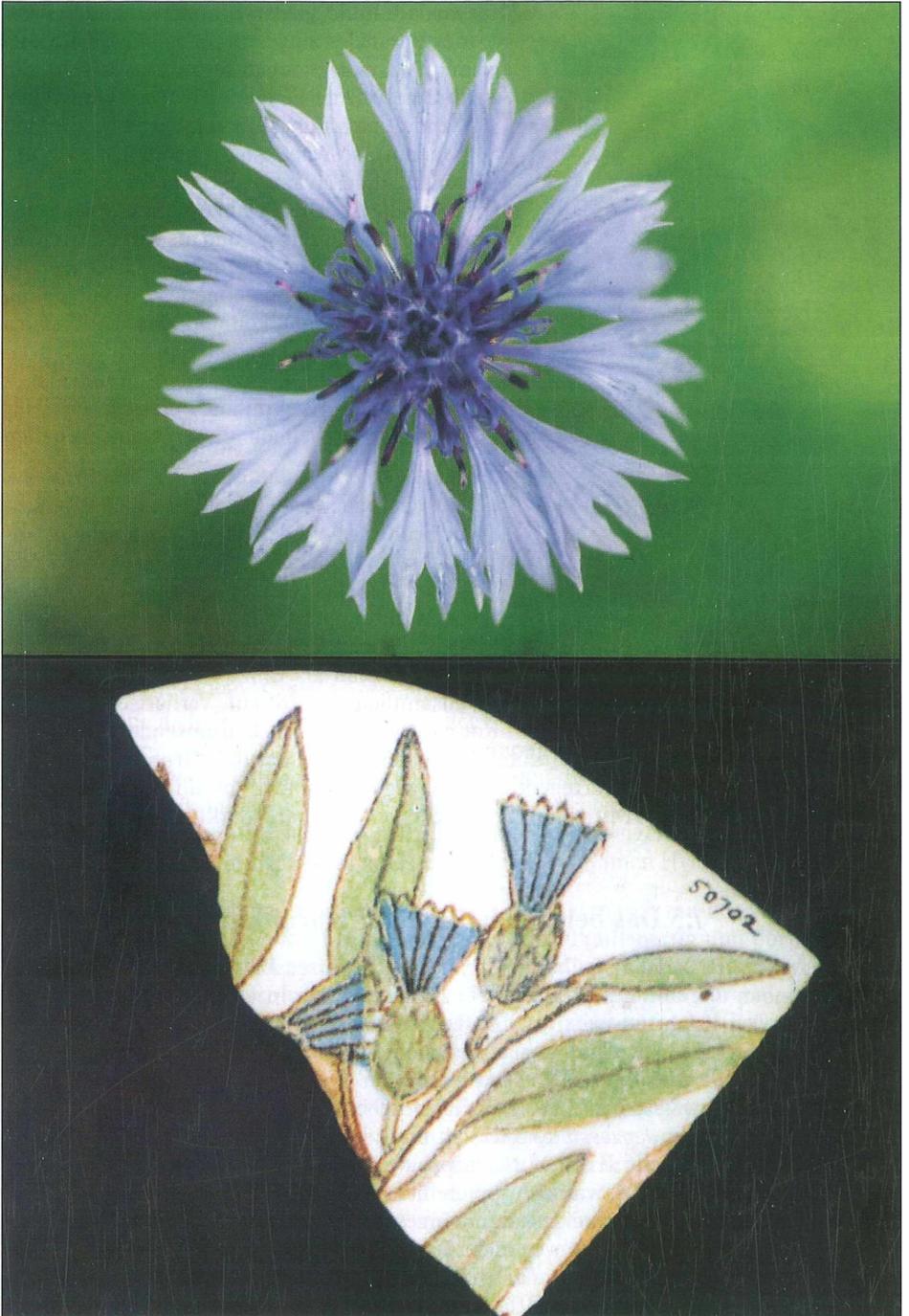


Abb. 65 Oben: Die Kornblume *Centaurea cyanus*, Wien, 24. 6. 1991.

Unten: Fragment einer Wandfliese mit Kornblumen (*Centaurea depressa*) aus Amarna zur Zeit des Echnaton, um 1350 v. Chr. Aus: AUSSTELLUNGSKATALOG 1975

als Grabbeigabe. Von der 18. Dynastie (ab 1552 v. Chr.) bis hin in die griechisch-römische Zeit wurden sie von den Blumenbindern besonders häufig für die Herstellung von Grabschmuck verwendet. Als Howard Carter 1922 das Grab des Tut-anch-Amun öffnete, fand er auf dem zweiten der 3 ineinander geschachtelten Särge einen kleinen Kranz aus Kornblumen und Blütenblättern der blauen Lotosblume sowie eine Girlande mit vier Reihen von Kornblumen. Die dritte dieser Reihen enthielt zusätzlich Lotosblumenblätter, die vierte Reihe Blätter vom wilden Sellerie. Besonders eindrucksvoll war dann der neunreihige Blumenhalskragen, der auf dem in Gold gearbeiteten dritten Sarg lag. Er enthielt neben blauen Glasplättchen die Früchte von *Withania somnifera* (GERMER 1985) und Alraune, gelbblühende *Picris coronopifolia*, zwei nicht bestimmbar Pflanzen und wiederum Kornblumen und blaue Lotosblütenblätter. Zweifellos waren hier dem Toten einige Pflanzen mit auf den Weg gegeben worden, die eine Hilfe für die Wiederbelebung sein sollten. Besonders deutlich wird dies durch die Anwesenheit der Alraunfrüchte, die schon in alten Zeiten ein berühmtes Rauschmittel und Aphrodisiakum waren. Die Pharaonen wurden beim Begräbnis mit Osiris identifiziert, dem Fruchtbarkeitsgott, der Acker- und Weinbau eingeführt hatte, der nach Ermordung durch seinen Bruder Seth zum Herrscher der Unterwelt wurde und im wachsenden Korn immer wieder auferstand (LURKER 1987). Die Kornblume als die regelmäßige Begleiterin des wachsenden Getreides war also offensichtlich eine Pflanze des Osiris und hatte die Kraft, die Wiederbelebung zu sichern.

Die Mumie der Prinzessin Nesichonsu aus der Zeit der 21. Dynastie, die 1881 in Deir-el-Bahari entdeckt wurde, war mit einer Girlande von Mohn- und Kornblumen geschmückt (NEWBERRY 1973, SCHWEINFURTH 1884). Diese Verbindung von rotem Mohn und blauer Kornblume ist noch heute ein Zeichen für Fruchtbarkeit und Erntesegen und daher der Schmuck der Erntekränze. An solche Erntekränze hat Friedrich Schiller gedacht, als er 1798 „Das Eleusische Fest“ zu Ehren der Ceres (Demeter) schrieb, der „Bezähmerin wilder Sitten“. Das Gedicht beginnt mit den Versen: „Windet zum Kranze die goldenen Ähren, flechtet auch blaue Cyanen hinein!“ Cyanus (Blau) war der Gattungsname der Kornblume vom klassischen Altertum über das Mittelalter bis hin zu Lamarck und dieser Name war auch in eingedeutschter Form zu Schillers Zeiten geläufig. Wahrscheinlich hat Novalis das „Eleusische Fest“ von Schiller gekannt und sich vielleicht auch durch dieses Gedicht mit inspirieren lassen zu dem Namen Cyane für das Heinrich begleitende Mädchen im zweiten Teil des „Heinrich von Ofterdingen“.

NOVALIS (1981, 1982) hat eine Reihe von Notizen mit Stichworten und Entwürfen hinterlassen, die eine Vorstellung davon geben, in welcher Weise der zweite Teil des Romans fortgesetzt und abgeschlossen werden sollte. Aus diesen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, daß der weitere Lebensweg des Dichters und Minnesängers Heinrich von Ofterdingen ganz so verlaufen sollte, wie es im ersten Teil des Romans in einem prophetischen Buche bereits angedeutet worden war. Als Heinrich zusammen mit einem alten Bergmann und anderen Begleitern ein System von unterirdischen Gängen und Höhlen erkundet, stößt er dabei auf den Grafen von Hohenzollern, der dort als Einsiedler lebt. Unter den Büchern des Einsiedlers findet Heinrich eine alte provenzalische Handschrift, in deren Bildern er sich selbst, seine Eltern, den Landgrafen von Thüringen und manche Freunde und Bekannte wiedererkennt. Weitere Bilder zeigen ihn als Kreuzritter im Morgenland, am kaiserlichen Hofe und als Teilnehmer des Sängerkrieges auf der Wartburg. Auch die ihn unmittelbar erwartende Zeit in Augsburg ist zu sehen, sein Lehrer und Mentor Klingsohr und dessen Tochter Mathilde, die er beide noch nicht kennt. Beim

Betrachten der Bilder fällt Heinrich nicht auf, daß ihn bei seinen späteren Fahrten stets ein junges Mädchen begleiten wird.

Der Roman berichtet in seinen noch fertiggestellten Teilen, wie Heinrich durch die Begegnung mit dem Sänger Klingsohr und der Liebe zu dessen Tochter Mathilde selbst zum Dichter heranreift. Als die ihm angetraute Mathilde stirbt, will er der Welt entsagen und wandert dem Gebirge zu. Dort trifft er jedoch – von der Stimme der Gottesmutter und Geliebten angekündigt – auf das Mädchen Cyane, das ihn fortan begleitet. Heldenzeit, das Altertum, das Morgenland, der Kaiser, der Streit der Sänger und die Verklärung sind dann die weiteren Stadien des Handlungsablaufes, die Novalis nur noch in Stichworten notieren konnte. Aus dem letzten Romanteil und den Entwürfen geht hervor, daß es Cyane bestimmt ist, den Lebensmut von Heinrich durch geschwisterliche Fürsorge wiederzuerwecken. Sie ist die Tochter des Grafen von Hohenzollern und seiner Frau Marie, die nach Rückkehr aus dem Orient ihr Kind gestorben glauben und in einem Grabgewölbe beisetzen. Der alte Arzt Sylvester errettet sie jedoch und nimmt sie bei sich auf. Dort lernt Heinrich sie kennen. Sie kann ihm seine eigene Geschichte erzählen, da sie durch ihre Mutter Kenntnis von dem Inhalt des prophetischen Buches hat. So führt sie ihn zum Bewußtsein seiner Herkunft, seiner Fähigkeiten und seiner Aufgaben als Dichter. Um auf den weiteren Wegen an seiner Seite bleiben zu können, nimmt sie verschiedene Rollen an und ist nicht nur Cyane, sondern auch Zölestine und vor allem immer wieder ein Hirtenmädchen. Wenn zum Schluß des Romans Heinrich nach dem Pflücken der blauen Blume durch mehrere mystische Verwandlungen hindurch zu einem wahren Menschen geläutert und verklärt wird, dann ist es vor allem auch der Opfersinn des Hirtenmädchens Cyane, der diesen Prozeß ermöglicht. Die blaue Blume, die Cyane, die Kornblume, ist bei Novalis Wegweiser und Helfer zu einer höchsten Form von Lebendigkeit und hat damit eine ganz ähnliche Bedeutung wie schon bei den alten Ägyptern.

## 7.6 Das magische Blau der Lotusblumen

Wenn bestimmten Pflanzen wie der blauen Blume die Fähigkeit zugesprochen wird, als Mittler zu den geheimen Kräften der Natur wirksam zu sein, so mit der Annahme, daß sie mit eben diesen Kräften in einer besonders engen Verbindung stehen. Es sind ursprünglich die Erfahrungen der Schamanen gewesen, die zu solchen Anschauungen geführt haben. Die nach rituellen Vorschriften durchgeführte Einnahme von bestimmten Blüten, Früchten oder Pflanzenextrakten führte zu Rausch, Trance und Ekstase. Das in diesen Zuständen gewonnene Wissen ermöglichte Voraussagen, die sich immer wieder bewährten. Magische Beschwörungen der unter Drogen Stehenden waren wirksam. Eine Kontaktnahme mit der Welt der Geister und Dämonen und deren Beeinflussung schien offensichtlich möglich.

In weiten Teilen des Orients hatten seit alter Zeit Schlafmohn und *Mandragora* (Alraune) eine besondere Bedeutung als Rauschmittel (RÄTSCH 1990). In Ägypten wurden diese Mittel in später Zeit zwar auch genutzt, doch haben sie die zentrale Stellung der blauen Lotusblume *Nymphaea coerulea* im kultischen Bereich nie erlangen können. Der Gehalt dieser und anderer *Nymphaea*-Arten an opiumartig wirkenden Narkotika ist zwar schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt worden, doch erst EMBODEN (1978, 1989) hat all die Belege zusammengetragen, die zeigen, daß es beim rituellen Gebrauch dieser Pflanze primär auf den Drogengehalt (morphinähnliche Alkaloide) ankam. Auf den Reliefs und Wandmalereien der Totenkammern ist dargestellt, wie sowohl die Pflanzen selbst als auch Gefäße mit den Extrakten den Göttern dargeboten und den Verstor-

benen mitgegeben wurden. In dem ägyptischen Totenbuch aus der Zeit der 18. Dynastie, einem Papyrus mit Zaubersprüchen, Beschwörungen und magischen Formeln, der für den verstorbenen Ani geschrieben wurde, bittet dieser unter anderem um die Kraft zur Verwandlung in eine blaue Lotosblume, um so für seinen Körper eine neue Geburt zu erlangen oder gar vergöttlicht werden zu können. Die Fähigkeit zur immer neuen Verwandlung war für den Verstorbenen die Garantie für seine Unsterblichkeit. Schon der wohl älteste der ägyptischen Götter, der Sonnengott Re, war aus einer Lotosblume entsprungen. Später ist es Osiris, der in der blauen Lotosblume immer wieder aufersteht. Als dann die Farbe der Pflanze als das entscheidende Signum für ihre Kräfte verstanden wurde, konnte auch die blaue Kornblume als Inkarnation des Gottes aufgefaßt werden. Von Tut-anch-Amun ist ein Porträtkopf erhalten, der aus einer Lotosblüte aufsteigt. Der Wunsch, zu einer höheren Form von Leben aufzuerstehen, ist so ganz konkret zum Ausdruck gebracht.

*Nymphaea coerulea* (Abb. 1) ist in Ägypten heimisch und noch heute in den Sumpfbegleiten des Nildeltas zu finden. Ihre Blütenknospen tauchen einzeln aus dem Wasser auf, öffnen sich 3 Tage lang morgens etwa um 8 Uhr, sind dann schwach wohlriechend und schließen sich jeweils zur Mittagszeit. Die blaß blauvioletten Blütenblätter haben eine relativ schmale, spitz zulaufende Gestalt. So ist die Pflanze nicht zu verwechseln mit *Nymphaea lotus* (Abb. 2) der weißen Lotosblume Ägyptens, die breitere, vorn abgerundete Blütenblätter besitzt und sich erst gegen Abend öffnet. Tagsüber ist sie fast geruchlos. Beide Arten wurden von den Ägyptern sehr geschätzt, doch war die blaublühende Form stets die bevorzugte, insbesondere im rituellen Bereich. Die Pflanzen wurden gärtnerisch kultiviert und waren auch in Gartenteichen zu finden. Schon die Lebenden wollten die Blüten als Schmuck und als Talisman möglichst viel um sich haben. Wie in den Wandmalereien der Gräber ausführlich geschildert wird (LECLANT 1980), trugen die Frauen Lotosblüten bei festlichen Empfängen als Kopfschmuck und in der Hand und erfreuten sich an ihrem Duft. Für die junge Tochter war es ein besonderes Erlebnis, wenn sie mit dem Vater und der Mutter auf dem Papyrusboot zur Jagd fahren und dabei wild wachsende Lotosblüten pflücken durfte.

Schon aus der 4. Dynastie gibt es ein Relief, das die Fahrt eines mit Lotosblumen geschmückten Verstorbenen im Papyrusboot durch ein dichtes Gewirr von Lotosblüten und -blättern zeigt (entstanden um 2600 v. Chr.) (LECLANT 1979). Die Häufigkeit der Darstellung von Lotosblumen nimmt dann allmählich zu und zur Zeit der 14.–18. Dynastie ist die Pflanze in der Grabkunst fast allgegenwärtig. Der Name der Lotosblüte im altägyptischen ist Sushana, die Hieroglyphe sšn besteht aus einer liegenden Lotosblüte (GERMER 1985). Namen wie shoshan, shushan, susan werden später auch in Palästina, Arabien, Syrien und Persien gebräuchlich und meinen dann aber ganz allgemein ein großblumiges, lilienartiges Gewächs von auffälliger Farbe (MOLDENKE & MOLDENKE 1952, ZOHARI 1986).

Bis heute geheiligt und verehrt sind Lotosblumen im Hinduismus und Buddhismus. Die blaue Lotosblume Indiens *Nymphaea stellata* ist eine Verwandte der ägyptischen und enthält ebenfalls narkotisch wirkende Alkaloide (EMBODEN 1978). Wenn in den Religionen des Ostens von Lotosblüten gesprochen wird, ist allerdings meist *Nelumbo nucifera* gemeint. Diese Pflanze aus der weiteren Verwandtschaft der *Nymphaeaceen* (Seerosengewächse) wächst ebenfalls in Sümpfen und hat einzeln aus dem Wasser steigende Blüten mit vielen Kronblättern (Abb. 5). Sie ist jedoch in allen Teilen größer, die Blüten sind weiß bis hellrot und die schildartigen Blätter schwimmen nicht, sondern stehen auf ihren Stielen weit aus dem Wasser.

In den verschiedenen Mythen des Hinduismus ist die Lotosblume stets die Erstgeburt der Schöpfung (MAJUPURIA & JOSHI 1988). Sie wird zum Schoß des Universums und auch viele Götter entspringen aus ihr. Sie ist die heilige Pflanze, die die höchste Form der Lebendigkeit, das göttliche Leben ermöglicht. Viele Götter und Halbgötter werden daher auf einer Lotosblüte stehend dargestellt. Auch der Buddhismus hat diese zentrale Bedeutung des Lotos übernommen. Im Mythos schreitet Buddha bei seiner Geburt über 7 Lotosblüten. Er und die Bodhisattvas, die zukünftigen Buddhas, werden auf einer Lotosblüte sitzend dargestellt. Das heiligste Gebet der Buddhisten „Om Mani Padme Hum“ ruft das Juwel im Lotos an. Die Lotosblüte ist Symbol für die Geburt der Dinge und für unendliche Wiedergeburt. Später wird sie dann zum Symbol der Erleuchtung und der Weisheit des Nirvana.

Eine strenge Trennung zwischen den verschiedenen Lotosblumen gibt es auch in Asien nicht. Von über 70 buddhistischen Gottheiten, die MAJUPURIA & JOSHI (1988) auflisten, tragen 9 eine blaue, 4 eine weiße und 3 eine rote Lotosblüte in der Hand. In dem Schauspiel *Sakuntala*, das von Kalidasa (1987) im 5. Jahrhundert n. Chr. in Nordindien geschrieben wurde, werden immer wieder Lotospflanzen erwähnt. Die Titelheldin, ein junges Mädchen, nutzt Lotosblätter als Fächer, Briefpapier, Wassergefäß und Lager, die Lotosstengel als Schmuck. Zweifellos ist als Pflanze meist *Nelumbo* gemeint, doch an einer Stelle wird ausdrücklich von den Blättern eines blauen Lotos gesprochen. In anderem Zusammenhang werden Nachtlotos und Taglotos unterschieden.

Eine erste Übersetzung des Schauspiels *Sakuntala* ins Deutsche wurde von Georg Forster nach einer englischen Vorlage vorgenommen und 1791 veröffentlicht. Goethe war begeistert und schrieb ein Gedicht, in dem es heißt: „Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen, Nenn ich, Sakuntala, dich, und so ist alles gesagt.“ Auch Novalis und die Freunde und Verwandten seiner Umgebung sahen in der Gestalt der *Sakuntala* (damals *Sakontala*) ein Mädchen, das Poesie und Leben in sich vereint. In den Briefen der drei Hardenberg-Brüder wurde die Braut von Novalis, die 14-jährige Sophie von Kühn, *Sakontala* genannt (SCHULZ 1969).

In den nachgelassenen Aufzeichnungen von Novalis für die Fortsetzung des „Heinrich von Ofterdingen“ taucht zweimal das Stichwort *Sakontala* auf. Das Mädchen war für ihn der Inbegriff einer Poesie, die Anmut, Lebendigkeit und Taktgefühl vereinte und also „sittliche Grazie“ besaß. Der Roman sollte die Poesie in der Gestalt des Heinrich zu einer Apotheose führen und das Mädchen *Sakontala*, das in einem Bütterheim aufwächst und erst nach einer Reihe von Prüfungen die rechtmäßige Gemahlin des Königs werden kann, war eines der Leitbilder, die ihm bei seiner Arbeit vorschwebten. *Sakontala* war selbst wie eine junge Blume und so hatten das Mädchen, die ihr zur Seite stehenden Lotosblumen und die „Blaue Blume“ des Romans für Novalis sicher einen inneren Zusammenhang.

## 7.7 Blaue Blumen als Schlüsselerlebnis

Für alle bisher besprochenen Pflanzen gilt, daß sie in alten Zeiten Helfer zur Bewahrung, Stärkung und Erneuerung des Lebens waren. Ihre magischen Kräfte ermöglichten den Schutz des Einzelnen, eine Steigerung der Lebendigkeit und letztlich den Übergang zu einem ewigen Leben. Auch die verschiedenen Gestalten der „Blauen Blume“, die Heinrich von Ofterdingen im Laufe seines Lebens begegnen, haben immer wieder die Fähigkeit, zu einem glücklichen, erfüllten, wahren Leben hinzuführen.

Eine Art Schlüsselerlebnis ist für Heinrich die blaue Blume, die ihm zu Beginn des Romans im Traum erscheint. Er träumt, nach langen Wanderungen in einen Felsgang zu kommen, wird auf einem unterirdischen Strom in paradiesische Gefilde geführt und sieht hier eine hohe lichtblaue Blume, die sich ihm zuneigt und in ihrer Mitte ein zartes Gesicht erkennen lässt. Fortan sehnt er sich nach dieser Blume und wird später auf seiner Reise das Gesicht in Mathilde wiederfinden, die seine Braut und Frau wird.

Die Blütenblätter der Traublume zeigen einen blauen ausgebreiteten Kragen. Es ist daher bei dieser Manifestation der blauen Blume mehrfach an eine Glockenblume gedacht worden. So schreibt STADLBAUER (1984) im Handbuch der Marienkunde, daß Literaturhistoriker hinter der blauen Blume die Marienglocke, also *Campanula medium*, vermuteten. Die Pflanze war früher in Bauerngärten weit verbreitet, Novalis konnte sie also durchaus gekannt haben. Die Tatsache, daß diese Glockenblume eine Marienpflanze war, wäre dann für ihn zweifellos besonders anziehend gewesen. Zwei seiner geistlichen Lieder sind Maria gewidmet und im Roman erfolgt eine Art Gleichsetzung von Mathilde und Maria, wenn Heinrich zu Beginn des zweiten Teils um ein Zeichen der heiligen Mutter bittet und ihm Maria mit der Stimme der verstorbenen Mathilde antwortet. Auch in dem Danklied, das Heinrich daraufhin anstimmt, gehen die Gottesmutter und die geliebte Mathilde ineinander über.

Ewald Engelhardt hat 1917 darüber berichtet, daß er hinter einem alten Turm auf dem Kyffhäuser eine Wiese voll hoher lichtblauer Glockenblumen gefunden habe. Die Umgebung stimmte mit einer im „Ofterdingen“ geschilderten Landschaft überein, sodaß er einen bedeutenden Einfluß dieser Glockenblume auf das Novalis-Symbol annahm. Dieser Bericht wird von HECKER (1931) zitiert, die eine Dissertation über „Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik“ geschrieben hat. Sie selbst hält es jedoch für irrig, nach einem botanischen Vorbild für die blaue Blume zu suchen, und meint, ihr Charakter sei rein geistig.

Wie unsere Betrachtung ergeben hat, ist es richtig, daß die blaue Blume des Novalis nicht mit einer bestimmten Pflanze gleichgesetzt werden kann. Das heißt jedoch nicht, daß sie von Novalis als allgemeines Symbol ohne konkrete Formen gedacht war. Sie wurde von ihm als Schlüssel zu den Geheimnissen des Unsichtbaren aufgefaßt, und dabei in ganz konkreten Bildern gesehen. Es sind sicher mehrere blaue Blumen gewesen, die Novalis die Gegenwart des Numinosen haben spüren lassen und die für ihn die Verbindung zu einer künftigen, poetisch-paradiesischen Welt herstellten.

## 8. Die Stellung des Blau in der Farbsymbolik

### 8.1 Einleitung

Als Johann Wolfgang v. Goethe sich in den Jahren 1798 und 1799 mit Arbeiten zu seiner Farbenlehre beschäftigte, war ihm Friedrich Schiller immer wieder ein wichtiger und anregender Gesprächspartner. Bei den Überlegungen, welche Beziehungen die Farben etwa zu den verschiedenen Temperamenten des Menschen haben könnten, wurde von beiden gemeinsam anhand des Farbenkreises eine Temperamentenrose entwickelt, „wie man eine Windrose hat“. In den Tag- und Jahresheften von 1799 schreibt Goethe: „Wir zeichneten zusammen jene Temperamentenrose wiederholt, ... Überhaupt wurden solche methodischen Entwürfe durch Schillers philosophischen Ordnungsgeist, zu welchem ich mich symbolisierend hinneigte, zur angenehmsten Unterhaltung.“ (GOETHE 1951).

Diese Temperamentenrose soll in einem späteren Kapitel (8.5) genauer besprochen werden, da sie sich besonders gut für die Begründung der symbolischen Bedeutungen der Farbe Blau eignet. Hier sei zunächst nur darauf hingewiesen, daß bei der Verteilung charakteristischer Berufe und Lebensweisen auf den Farbenkreis dem Blau der Geschichtsschreiber zugeordnet wurde. Damit war zweifellos Schiller selbst angesprochen und man darf daher vermuten, daß Schiller eine besondere Affinität zur Farbe Blau besaß. Goethe dagegen empfand das Blau als dunkel, kalt, schattenhaft, traurig (GOETHE 1979, MATTHAEI 1988).

Die gegensätzlichen Empfindungen, die das Blau auslösen kann, sind schon immer ein besonderes Charakteristikum dieser Farbe gewesen. Ausgehend von einer vor allem abweisenden Wirkung in frühen Kulturen und in Volksbräuchen, war die Besetzung des Blau mit positiven Eigenschaften erst eine sehr späte Entwicklung in der Geschichte aller Kulturen. Die Bevorzugung des Blau vor anderen Farben, wie sie heute in Europa und Nordamerika immer wieder festgestellt wird, ist erst ganz allmählich möglich geworden. Für die Tatsache, daß das Blau heute eine besonders geschätzte und bevorzugte Farbe ist, läßt sich HELLER (1989) zitieren. Aus ihrer Umfrage im deutschsprachigen Raum geht hervor, daß Blau mit Abstand am häufigsten als Lieblingsfarbe angegeben wird, nämlich von 40% der Männer und 36% der Frauen. Nur 2% der Männer und nur 1% der Frauen deklarierten das Blau als „die Farbe, die mir am wenigsten gefällt.“ PASTOUREAU (1983) schreibt sogar: „Alle seit 1952 in den USA und in Europa durchgeführten Untersuchungen zeigen mit schöner Regelmäßigkeit, daß von 100 Erwachsenen etwa die Hälfte Blau als ihre Lieblingsfarbe angibt“.

In den letzten Jahrzehnten ist es auf mehreren Gebieten zu einer besonders intensiven Beschäftigung mit der Farbe Blau gekommen. Im literarischen Bereich ist vor allem die Anthologie „Das Blaue Buch – Lesarten einer Farbe“, herausgegeben von LOCHMANN & OVERATH (1988) zu nennen. In diesem Buch sind Texte aus Farbenlehre und Färberei ebenso vertreten wie aus Mythologie, Linguistik und Symbolik, Volkskunde, Kunstgeschichte und Poesie. Eine ähnliche Spannweite weisen die Beiträge auf, die für den einleitenden Teil eines Ausstellungskataloges geschrieben wurden. Die Ausstellung „Blau – Farbe der Ferne“ fand 1990 in Heidelberg statt und präsentierte vor allem Werke der Malerei der Moderne und der Buchmalerei des Mittelalters. Das weiter anhaltende Interesse am Thema Blau zeigt sich an der Tatsache, daß der aufwendig gestaltete und reich mit Abbildungen versehene Katalog 5 Jahre nach der Ausstellung neu aufgelegt wurde (GERCKE 1995).

Die folgenden Ausführungen greifen mehrfach auf das Material zurück, das in den beiden vorgenannten Sammelwerken ausgebreitet wurde. Die eigenen Untersuchungen beschäftigen sich mit der Kulturgeschichte und der Symbolik der Farbe Blau jedoch von einem speziellen Ansatz her. Es galt, nach Möglichkeit die weit verzweigten Bezüge aufzudecken, die in dem Symbol der Blauen Blume enthalten sind. Da bestimmte blaue Blumen, die Hyazinthe, die Kornblume und die Lotosblume schon im Altertum eine kultische, ja geradezu magische Bedeutung hatten (Kap. 7), war es wichtig, das ganze Spektrum der mit Blau verbundenen Bedeutungen kennenzulernen.

## 8.2 Der Wandel vom gemiedenen zum bevorzugten Blau

In seiner 1810 bei Cotta in Tübingen erschienenen Farbenlehre hat GOETHE (1979) im Kapitel „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ konstatiert: „So wie Gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, daß Blau immer etwas Dunkles mit sich führe ... Das Blaue gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sey, ist uns bekannt.“ Dieser für den Natursinn Goethes bestehende Zusammenhang zwischen Blau und Dunkel/Schwarz gilt für die Menschen früher Kulturen offensichtlich ganz allgemein. Dies ist in den letzten Jahrzehnten durch linguistische Untersuchungen deutlich geworden. Bei der Überprüfung des Farbvokabulars in 98 Sprachen unterschiedlicher Entwicklungsstufe stellten BERLIN & KAY (1969) fest, daß Benennungen für die Grundfarben jeweils in sehr unterschiedlichem Ausmaß vorhanden sind (s. a. KAY & McDANIEL 1978). Auf einer ersten Stufe, die nur die Ausdrücke Schwarz (Dunkel) und Weiß (Hell) kennt, sind Blau und Grün noch im Schwarz, Gelb und Rot noch im Weiß enthalten. Auf einer zweiten Stufe wird Rot (incl. Gelb) von Weiß differenziert und in den nächsten beiden Stufen treten Namen für Grün (incl. Blau) und dann Gelb (oder erst Gelb und dann Grün incl. Blau) auf. Blau wird als letzte der Grundfarben mit einem eigenen Namen belegt.

Blau ist ursprünglich eine abweisende und daher gemiedene, unbenannte Farbe (Kap. 7.2). Im mittelalterlichen China ist es erst die Mongolenherrschaft gewesen, die zu einer völligen Änderung der Farbbevorzugung führte. Zugleich mit der Ernüchterung wurde das kühle Blau zu einer viel verwendeten Farbe. Der Wandel läßt sich an der Farbgebung in der Keramikherstellung ablesen. Zur Zeit der Han-Dynastie (ab 206 v. Chr.) war Keramik etwa mit grünen oder braunen Bleiglasuren versehen worden. Für die T'ang-Zeit ab 618 n. Chr. sind Glasuren mit der Bezeichnung „Dreifarbendekor“ mit Grün, Gelb bis Braun und Weiß charakteristisch. Gelegentlich ist jedoch auch eine Drei- bis Vierfarbenglasur mit Verwendung von Kobaltblau zu finden. In der Sung-Zeit (ab 960), die dem nördlichen China ab 1127 die Herrschaft der Jurtschen-Tartaren (Chin-Dynastie) brachte, tauchen zum ersten Mal pastellartige blaugraue, hellblaue und grünblaue Töne in den Glasuren auf. Das dunkle Kobaltblau wird zur Dekorierung des weißen Porzellans erst vom Beginn des 14. Jahrhunderts ab – also beginnend in der Zeit der Mongolenherrschaft (Yüan-Dynastie) – verwendet. AYERS et al. (1984) schreiben: „... jetzt wird die Betonung weg vom Gefühlsmäßigen hin zum rein Visuellen verlagert – für die Keramik beginnt damit die Neuzeit“.

Auch im islamischen Orient läßt sich verfolgen, wie die Farbe Blau bei der Herstellung von Keramik lange Zeit hindurch (8.–11. Jh.) nur vergleichsweise selten verwendet wurde (TALBOT RICE 1967). Vom 12. bis zum 14. Jahrhundert, also kurz vor und während der Mongolenzeit, nimmt dann der Anteil ständig zu. Die charakteristische blau-weiße Keramik tritt jedoch erst im 15. Jahrhundert in den Vordergrund. Bei den Fliesen, die



Abb. 66 Wandfliesen aus dem Palast des Seldschuken-Sultans Alaeddin Kaykubad in Kubadabad, Zentralanatolien, um 1230 n. Chr. Keramikmuseum in der Karatay-Medrese, Konya. Foto 1992

zur Wandverkleidung an und in Moscheen, Medresen und Türben benutzt wurden, fand der Übergang zum blauweißen Dekor erst in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts statt. H. ERDMANN (1995) spricht von einer Säkularisierung unter dem Einfluß europäisch-humanistischen rationalen Denkens. Die negative Bedeutung des Blau war im Islam immer besonders ausgeprägt. Noch heute bekommen schon die Neugeborenen blaue Glasperlen angesteckt oder blaue Amulette mit Augen umgehängt als Schutz gegen den bösen Blick, denn Böses kann Böses vertreiben. Blaue Augen gelten als angsteinflößend, als neidischer, mißgünstiger Blick. In dem „Buch der Himmelfahrt“ von 1436 trifft Mohamed auf einer nächtlichen Reise in den einzelnen Höllenbereichen blaugraue, fahlblaue und blauviolette Teufel. Sogar die blaue Himmelsfarbe wird von dem Mystiker Attar im 12. Jahrhundert als Betrübnis darüber interpretiert, daß der Himmel das Ziel seiner Suche, das Wesen Gottes zu erkennen, nicht erreicht habe. Auch das Meer ist blau aus Schmerz darüber, Gottes nicht würdig zu sein. Das für Wandfliesen verwendete Türkis/Blaugrün wurde dagegen als Grün empfunden und galt daher sogar als Symbol des himmlischen Jenseits.

Ein gutes Beispiel für die unterschiedliche Bedeutung von Türkis und Kobaltblau im islamischen Mittelalter liefern die Wandfliesen, mit denen bestimmte Räume des Palastes in Kubadabad ausgestattet waren. Der Seldschuken-Sultan Alaeddin Kaykubad I., der im zentralanatolischen Konya von 1219 bis 1237 residierte, hatte sich am Beyşehir-See eine Sommerresidenz bauen lassen. Aus den Ruinen wurden in neuerer Zeit eine große Zahl von Fliesen geborgen, die heute in Konya im Keramikmuseum der Karatay-Medrese zu sehen sind. Die Wandverkleidungen bestanden aus einem Muster von hellgründigen Sternfliesen und türkisfarbigen Kreuzfliesen. Insgesamt sollte durch die Farben, Ornamente und Bilder der Eindruck einer paradisischen, vor dem Bösen schützenden

Welt hervorgerufen werden. Während die Kreuzfliesen vegetabilische Ornamente zeigen, sind auf den Sternfliesen – außer dem Sultan selbst im „Türkensitz“ – Tiere und Fabelwesen zu sehen, die ganz oder teilweise mittel- bis dunkelblau gefärbt sind. Das Vorkommen von Sphingen, Sirenen und Doppeladlern macht deutlich, daß die dargestellten Lebewesen als Schutzgeister aufzufassen sind (OTTO-DORN 1964, MEHLING 1987). Der Wechsel der himmlisch-paradiesischen Türkisfarbe in den Kreuzfliesen mit dem Böses abwehrenden Kobaltblau in den Bildern der Sternfliesen erzeugte beim Besucher zweifellos eine Scheu, die der ehrfurchterheischenden Stellung des Sultans zugute kam (Abb. 66).

Im frühmittelalterlichen Europa ist das Meiden der Farbe Blau in der Heraldik deutlich zu erkennen: PASTOUREAU (1988) hat die Farben der Wappen in den westlichen Gebieten Europas untersucht und dabei festgestellt, daß Blau erst vom zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts an auftritt. Um 1200 ist Blau nur in 5% der (stets zweifarbigen) Wappen vertreten. Dann nimmt der Anteil ständig zu und beträgt um 1350 25%. Nach einer Stagnation im 15. Jahrhundert steigt der Wert weiter an und erreicht dann um 1650 35%.

### 8.3 Das Blau als Kontrastfarbe zu Rot

Eine Scheu vor dem Blau wird vor allem dann wirksam, wenn es als Einzelfarbe oder als dominierende Farbe auftritt. In Kombination mit Rot ist Blau dagegen seit Jahrtausenden akzeptiert. Blau tritt hier zunächst nur als Kontrastfarbe zu Rot auf und hat damit lediglich die Aufgabe, die Wirkung des Rot zu steigern.

„Rot und Blau: Kaspers Frau“ sagt der Volksmund und will damit zum Ausdruck bringen, daß vor allem einfache und schlichte Gemüter diese Farbkombination schätzen. Tatsächlich findet man das Blau-Rot bei Volkstrachten und in der Volkskunst besonders häufig. Eine gute Illustration liefern die Gemälde von Ferdinand Georg Waldmüller, der sich in seinen Bildern immer wieder mit der einfachen Landbevölkerung beschäftigt hat.

Auch kriegerische Völkerschaften haben den Blau-Rot-Kontrast immer besonders geliebt. Die auf Eroberungsfeldzüge eingestellten Assyrer ließen im 8. Jahrhundert v. Chr. die Wände ihrer Provinzresidenz in Achmar am oberen Euphrat ganz mit blau-roten Malereien schmücken. 130 Meter von diesen Mauerwänden konnten ausgegraben und kopiert werden (PARROT 1961). Ein zweites Beispiel sind die Achäer, die das Ende der minoischen Kultur auf Kreta herbeiführten und später den trojanischen Krieg organisierten. Freskenreste aus Mykene (etwa 1250 v. Chr.), die heute im Museum in Nafplion ausgestellt sind, zeigen blau-rot-gestreifte Frauenkleider. Schließlich sind die griechischen Tempel der vorklassischen und klassischen Zeit zu nennen, deren Figuren, Friese und Wände gerne in Blau und Rot bemalt wurden. Im Museum von Korinth ist das Stück eines Traufdaches mit Löwenkopf und Mäandern zu sehen, das die Farbgebung mit dem Nebeneinander von Blau und Rot noch gut erkennen läßt.

Für die Zeit des europäischen Mittelalters läßt sich zwar in vielen Fällen eine symbolische Bedeutung von Farben belegen. Oft jedoch wird die Kombination von Blau und Rot ganz einfach zur Aufmerksamkeitssteigerung eingesetzt. Sowohl in der Buchmalerei als auch bei den farbigen Glasfenstern der Kathedralen werden bei vielfarbiger Gesamtgestaltung vor allem die Hauptfiguren und darüber hinaus die Hintergründe und auch die ornamentalen Rahmen mit dem Blau-Rot-Kontrast ausgestattet.

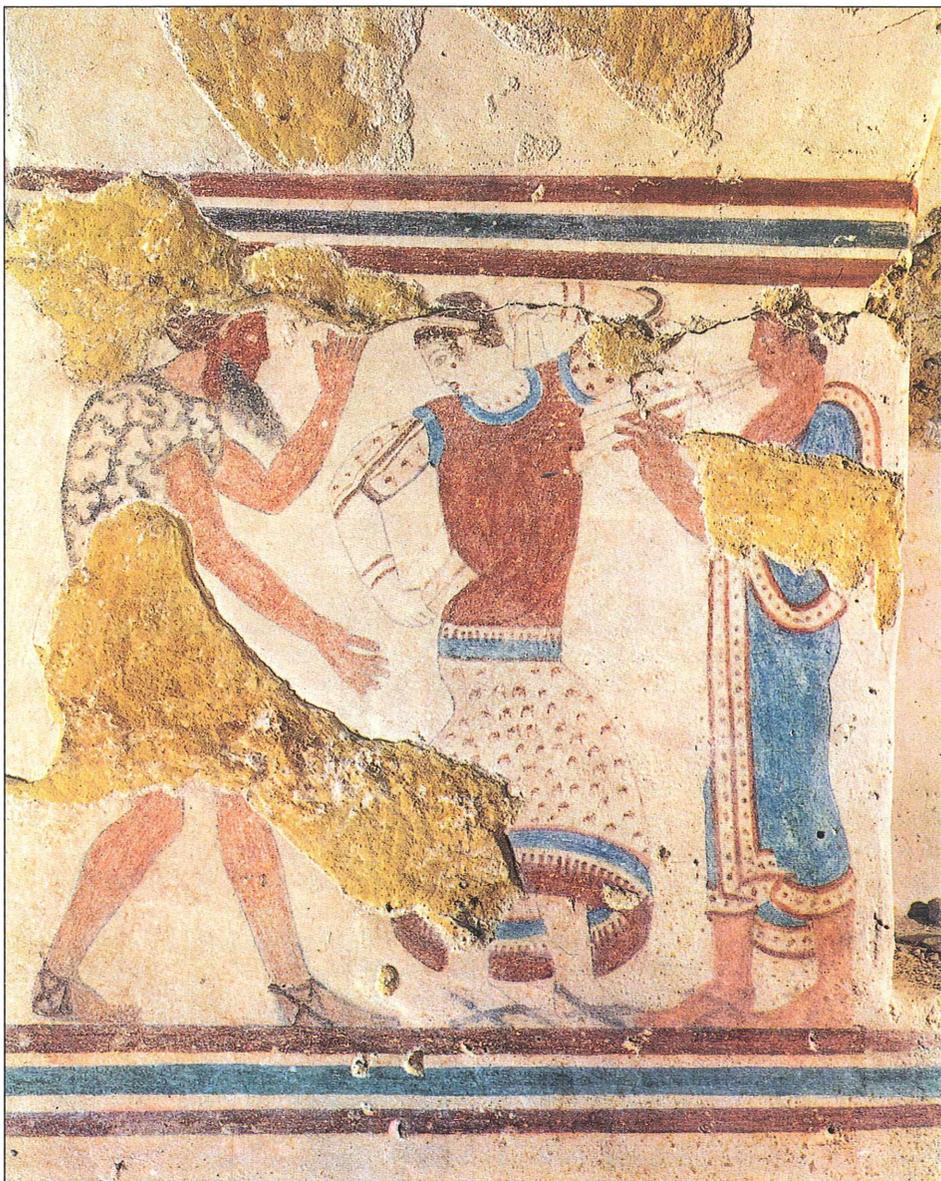


Abb. 67 Tänzerin mit Kastagnetten und Flötenspieler. Etruskische Wandmalerei aus der Tomba del Gallo, Tarquinia, Anfang des 4. Jh. v. Chr. Aus: MORETTI 1974

Den Übergang von einem reinen Kontrasteffekt zu einer symbolisch bedeutsamen Verwendung der Blau-Rot-Kombination kann man an den Wandmalereien in den etruskischen Gräbern von Tarquinia beobachten (MORETTI 1974). In der archaischen Zeit von Anfang des 7. bis zum Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. wird Blau im Wechsel zu Rot bei der Darstellung von verschiedenen Tieren und der Kleidung von männlichen und weiblichen Personen ohne bestimmte Bindung eingesetzt. In der Phase des klassischen

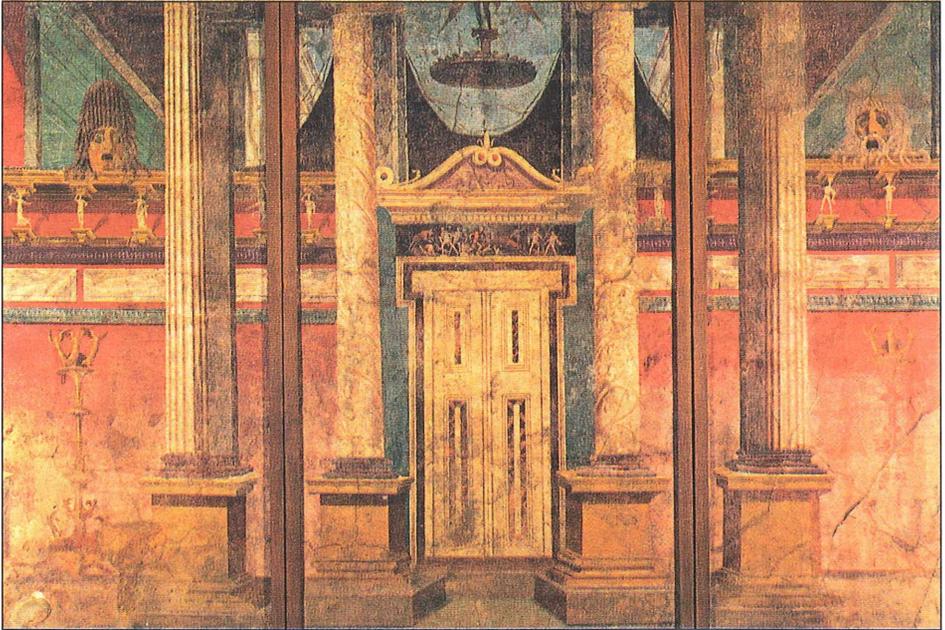


Abb. 68 Scheinarchitektur mit Durchblick auf das Jenseits. Fresko aus der Villa des Fannius Synistor in Boscoreale, um 60 v. Chr., jetzt im Museum von Neapel. Aus: PICARD 1968

strengen Stils ist dagegen in einer Reihe von Fällen zu sehen, daß die Gewänder des Mannes Blautöne aufweisen und nur an den Kanten mit roten Streifen und Mustern versehen sind. Das weiße Gewand des bekannten Flötenspielers aus der Tomba dei Leopardi ist am Rand mit einem breiten blauen und einem schmalen roten Streifen geschmückt. Die Frauen besitzen in den gleichen Darstellungen umgekehrt rote oder Weiß mit Rot gemusterte Gewänder, die an Kragen, Ärmleinsätzen und Kleidersäumen blaue Streifen aufweisen können. Der Blau-Rot-Kontrast bleibt also weiterhin in Verwendung, aber doch mit einer Differenzierung, die die Farbe Blau primär dem Manne und das Rot vor allem der Frau zuspricht (Abb. 67).

Ein zweites Beispiel für die allmähliche Zunahme an Symbolgehalt des Blau ist in bestimmten malerisch ausgestalteten Innenräumen von römischen Bürgerhäusern zu finden. Im sogenannten Zweiten Pompejanischen Stil des 1. Jahrhunderts v. Chr. sind vor allem in Boscoreale Räume zu finden, deren gemalte Scheinarchitektur unter anderem eine geschlossene Tür aufweist. PICARD (1968) hat diese Tür als einen Zugang zur anderen Welt gedeutet, der die helfende Gegenwart der Manen, Laren und Penaten in Erinnerung hielt. In der Villa des Fannius Synistor ist die Tür in eine Wand eingesetzt, über deren Balustrade hinweg sich der Blick ins Jenseitige öffnet. Während nun die dem Diesseits zugehörige Wand vorwiegend im Pompejanisch-Rot gehalten ist, zeigt sich der Hintergrund des Jenseits in graublauen, grauioletten und graugrünen Tönen. Auch die Tür ist gegen die übrige Wand durch zwei blaugüne Streifen abgesetzt. Während der oberhalb der Tür befindliche, durch schwarzes Tuch teilweise verhängte Teil wegen der seitlich anschließenden Architektur noch als graublauer Himmel gedeutet werden kann, symbolisieren das Blaugrün und Grauviolett hinter den auf der Balustrade sitzenden abweisenden Masken zweifellos den jenseitigen Bereich. Die Nähe, ja Gegenwart des

Jenseits im Diesseits, auf die es bei der Darstellung letztlich ankam (und die dem pater familias als Schutz und Rückhalt dienen sollte), ist zusätzlich dadurch zum Ausdruck gebracht, daß unterhalb der Balustrade je ein violetter und blaßblauer Fries in die rote Wand eingearbeitet ist (Abb. 68).

Blau und Gold sind schon in frühchristlicher Zeit die Farben zur Vergegenwärtigung der Transzendenz. Auf der berühmten altrussischen Ikone, die Andrej Rubljow zwischen

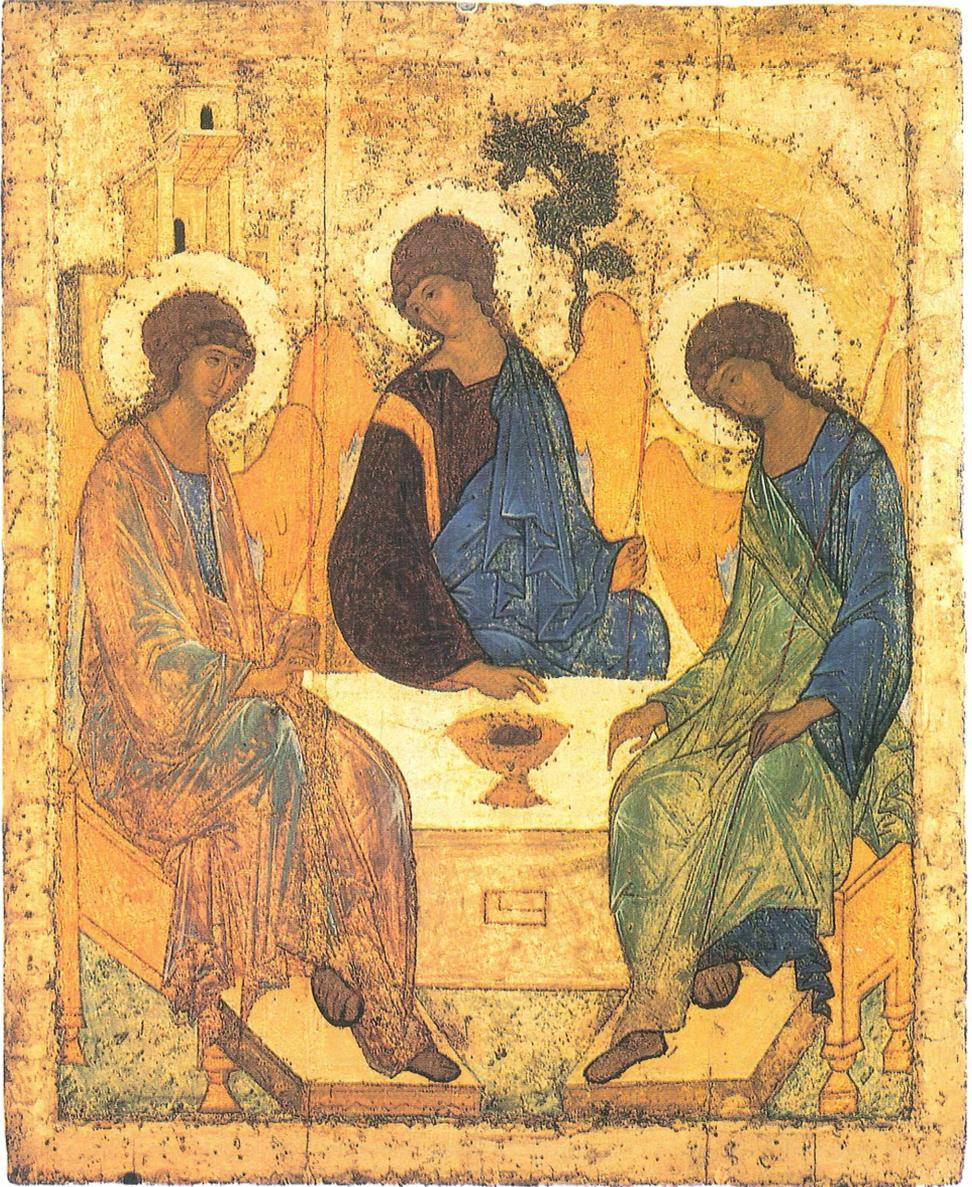


Abb. 69 Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow, entstanden zwischen 1422 und 1427, heute in der Tretjakow-Galerie, Moskau. Aus: BENTCHEV 1999



Abb. 70 Die drei Philosophen, Gemälde von Giorgione, Anfang 16. Jh., Kunsthistorisches Museum, Wien. Aus: KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN 1988

1422 und 1427 gemalt hat (MÜLLER 1990), ist bei jedem der drei dargestellten Engel ein Teil der Gewandung blau, die Flügel goldgelb und der Heiligenschein hellgelb. Ein purpurrotes Gewand mit einem blauen Mantelüberwurf trägt der mittlere Engel, der dadurch besonders hervorgehoben ist. Der linke Engel trägt über dem blauen Gewand einen goldschimmernd-transparenten Mantel, der rechte Engel über dem blauen Gewand einen grünen Mantel (Abb. 69). Die Darstellung bezieht sich auf den Besuch der drei Engel bei Abraham im Hain von Mamre und deutet diesen Besuch als Erscheinung der Trinität. Die Farbsymbolik des Bildes ordnet das Blau-Rot dem Schöpfergott in der Mitte zu, das Lichtgold-Blau Christus und das Grün-Blau dem Heiligen Geist. Der Kontrast von Rot und Blau mit seiner ursprünglichen Bedeutung von Aktivität und Ruhe, Leben und Tod, Beschützung und Bedrohung, wird hier also zu einer Einheit zusammengefaßt und kann so die Allmacht Gottes symbolisieren.

Eine gewissermaßen säkularisierte Form dieser Rot/Blau-Bedeutung ist auf dem Gemälde „Die drei Philosophen“ von Giorgione zu finden, das im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen ist. Das Bild wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig gemalt und stellte in der ersten Fassung zunächst die drei Weisen aus dem Morgenland dar. Bei der Umarbeitung wurde dann, wie SETTIS (1983) im einzelnen dargelegt hat, das Sujet weitgehend verhüllt, um eine Mehrdeutigkeit des Bildes zu gewinnen und damit den Betrachter zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Darstellung anzuregen. Die

drei Weisen sind so wiedergegeben, daß sie auch als Allegorie der drei Lebensalter des Mannes und der drei Formen des kontemplativen Lebens (Forschung, Lehre, Meditation) verstanden werden können (Abb. 70). Die Farbsymbolik in der Gewandung der drei Gestalten bezieht sich vor allem auf die verschiedenen Lebensalter. Dem Jüngling sind Weiß und Grün (Unschuld und Hoffnung) zugeordnet, dem reifen Manne Rot und Blau (Tatkraft und Vernunft), dem Greis Goldgelb (Erleuchtung) und Purpurviolett (Wandlung). Es ist gerade die farbliche Unausgewogenheit des Bildes, die besonders deutlich macht, daß dem Maler bzw. dem Auftraggeber der symbolische Gehalt des Bildes wesentlich wichtiger war als eine ästhetische Vollkommenheit. Wie schon bei Rubljow wird auch hier der Blau/Rot-Kontrast über die Bedeutung der Einzelfarben hinaus zu einer einheitlichen Bedeutung, hier der Reife des auf der Höhe seines Lebens stehenden Mannes, zusammengefaßt.

## 8.4 Das Blau als Metapher und Symbol

In der Einleitung wurde schon auf die große Ausstellung „Blau – Farbe der Ferne“ hingewiesen, die 1990 in Heidelberg stattfand. Zum Ausdruck gebracht wurde mit dem Titel der Ausstellung die Tatsache, daß Blau eine Metapher für Ferne sein kann. Die fernen Berge „blauen“ in der Luft und so kann Blau ganz allgemein die Bedeutung von Ferne annehmen. So ist etwa in den Landschaftsgemälden von Jan Brueghel d. Ä. und Paul Brill der gesamte Hintergrund in ein tiefes Blau getaucht. Weitere metaphorische Bedeutungen der Farbe Blau leiten sich von der Transparenz und der Weite des blauen Himmels und der Kühle und Klarheit des blauen Wassers ab.

Der Titel „Farbe der Ferne“ wurde aber zweifellos gewählt, um über die Metapher hinaus auf den Symbolgehalt des Blau hinzuweisen. Symbole sind Zeichen und Metapher zugleich und daher besonders reich an Bedeutung. Entgrenzung und Unendlichkeit sind symbolische Bedeutungen des Blau, in denen das Blau der Ferne als Metapher enthalten ist.

Die Farbe Blau besitzt eine größere Bedeutungsvielfalt als jede andere Farbe. RIEDEL (1989) ist in ihrem Buch „Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie“ der Vielfalt nachgegangen, und PAAS (1995) hat diese dann zu einer systematisch geordneten Liste zusammengefaßt. Blau ist also nicht auf einige wenige Inhalte festgelegt, sondern besitzt ein besonders großes Bedeutungsfeld. Bis zu einem gewissen Grade lassen sich diese Bedeutungen bestimmten Farbabstufungen des Blau zuordnen. Man kann daher versuchen, das System der Farben und Farbtöne zu nutzen, um das Feld der symbolischen Blau-Bedeutungen zu gliedern.

Die meisten Farbsysteme gehen von einer kreisförmigen Anordnung der Grundfarben aus. So hat zum Beispiel Philipp Otto Runge einen zwölfteiligen Farbkreis entworfen, bei dem sich die Gegenfarben und die in einem gleichschenkeligen Dreieck stehenden Farben zu Grauschwarz aufheben (PAWLIK 1987, FRIELING 1988). Im Farbkreis sind die kontinuierlichen Übergänge von einer Grundfarbe zur anderen ablesbar, nicht jedoch die verschiedenen Helligkeitsstufen der Farben. Runge hat daher den Farbkreis zur Farbkugel erweitert (Abb. 71), mit dem Farbkreis als Äquator, den abgestuften Aufhellungen bis zum Weiß zum oberen Pol der Kugel hin und den abgestuften Eindunkelungen bis zum Schwarz zum unteren Pol hin. Von der Außenschale der Kugel zum Mittelpunkt hin, führen von allen Seiten her die gestuften Übergänge der Farben zum reinen Grau der Mitte (die sogenannten Verschattungen) (GAGE 1994). Damit war ein System

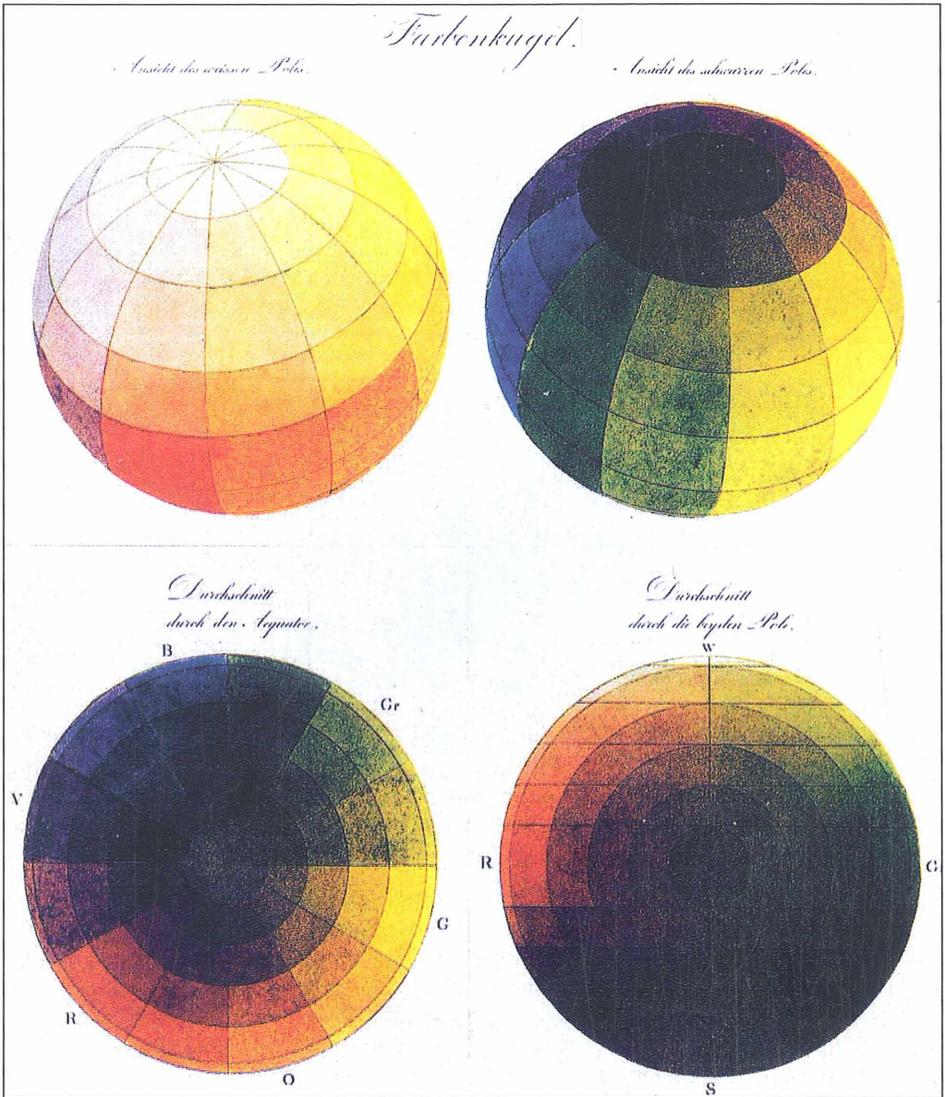


Abb. 71 Farbenkugel, entworfen von Philipp Otto Runge, 1810.

Oben links: Ansicht des weißen Poles und der Rot-Orange-Seite des Äquators.

Oben rechts: Ansicht des schwarzen Poles und der Blau-Grün-Seite des Äquators.

Unten links: Der Querschnitt durch den Äquator zeigt den Farbenkreis mit Blau (B), Grün (Gr), Gelb (G), Orange (O), Rot (R) und Violett (V).

Unten rechts: Der Längsschnitt von Weiß (W) durch die Mitte nach Schwarz (S) schneidet den Äquator bei Rot (R) und Grün (G). Aus: GAGE 1994

der Farbverwandtschaften erarbeitet, das auch von anderen Autoren in ähnlicher oder abgewandelter Weise immer wieder benützt worden ist (PAWLIK 1987, FRIELING 1988).

Die Nachbarschaft von zwei Farbflecken hat für das menschliche Auge die gleiche Wirkung wie deren Mischung. Im Pointillismus von Seurat und Signac kommt dieser Effekt

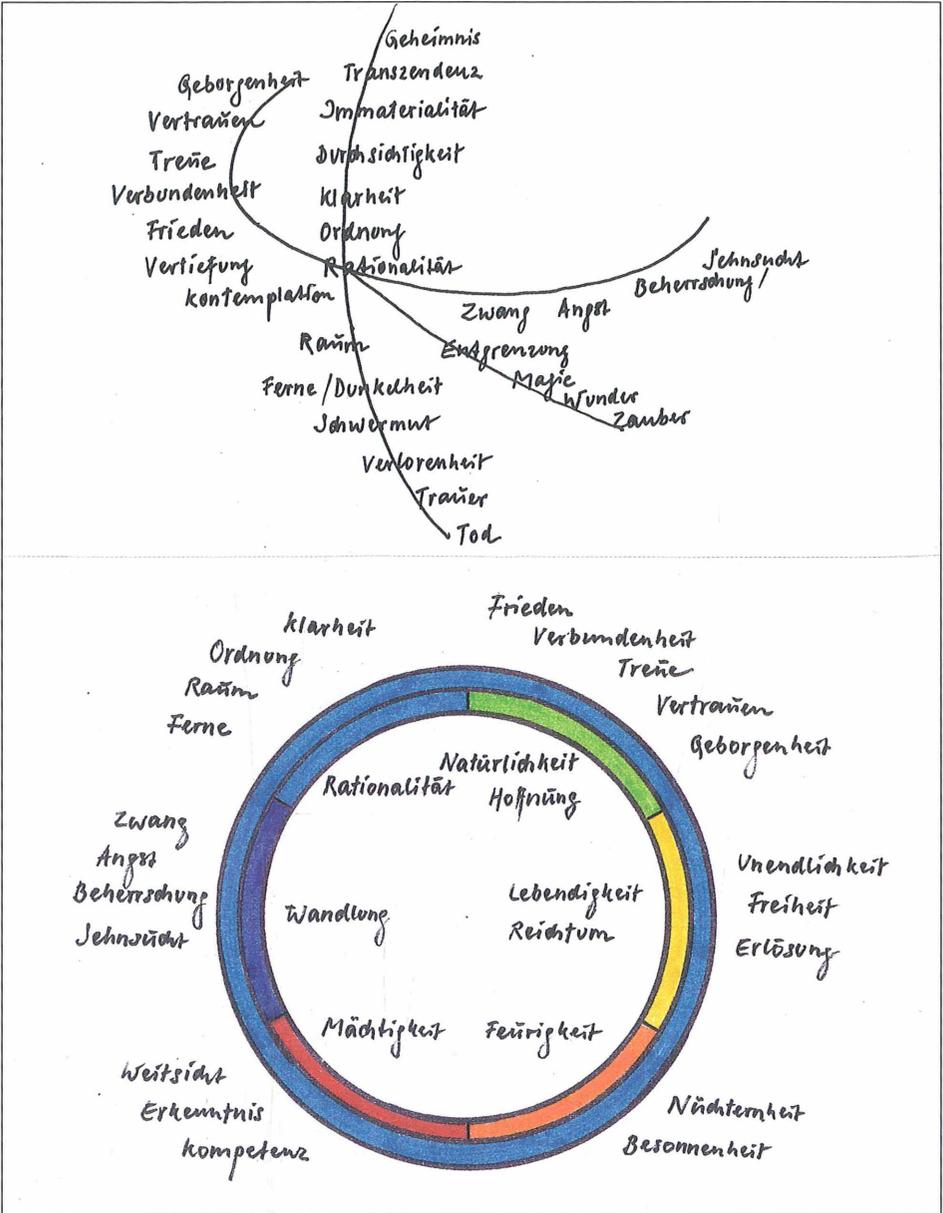


Abb. 72 Oben: Anordnung der RIEDEL/PAAS'schen Symbolbedeutungen des Blau auf der Runge'schen Farbkugel. Ausgehend vom Blau-Mittelpunkt auf dem Äquator liegen nach links hin die Farbübergänge nach Grün, nach rechts hin die Farbübergänge nach Violett. Die Linie nach oben markiert die Farbabstufungen zum Weiß hin, die Linie nach unten zum Schwarz hin, und die Linie nach schräg rechts unten die Abstufungen in den dunkel-violetten Bereich. Unten: Farbenkreis mit den symbolischen Grundbedeutungen der 6 Hauptfarben (nach innen geschrieben). Um den Farbenkreis ist ein blauer Kreis gelegt, sodass das Blau im Kontakt mit den 6 Hauptfarben zu sehen ist: Die symbolischen Bedeutungen des Blau bei Kontakt mit einer zweiten Farbe sind außerhalb des Doppelkreises angegeben.

zu eindrucksvoller Wirkung. Ein Kontakt von zwei Farben führt also zu einer gegenseitigen Beeinflussung. Dies gilt auch für die symbolische Bedeutung der Farben (Abb. 72). Grün, dessen symbolische Grundbedeutungen Natürlichkeit und Hoffnung sind, bewirkt im Kontakt oder in Mischung zu Blau, daß das kühle, rationale Blau zunehmend seine Bedeutung ändert. Von den RIEDEL/PAASSchen Stichworten liegen auf der Äquatorlinie zwischen Blau und Grün vor allem Frieden, Verbundenheit, Treue, Vertrauen und Geborgenheit. In der Gegenrichtung zum Violett hin, das selbst die Farbe der Wandlung ist, lassen sich die Blau-Bedeutungen Zwang, Angst und Beherrschung/ Sehnsucht anordnen. Zum oberen weißen Pol der Farbkugel hin folgen nacheinander die Bedeutungen Ordnung, Klarheit, Durchsichtigkeit, Immaterialität, Transzendenz und Geheimnis, denn Weiß ist die Farbe der Reinheit, Unschuld und des Allumfassenden. Der schwarze Pol des Todes zieht das Blau bei zunehmender Eindunkelung über Raum, Ferne/Dunkelheit, Schwermut, Verlorenheit und Trauer soweit, daß Blau selbst auch die Bedeutung Tod annehmen kann. In dem Zwischenbereich zwischen Violett und Schwarz lassen sich vom Blau ausgehend die Stichworte Entgrenzung, Magie, Wunder und Zauber anordnen. Die auf dem Farbenkreis vom Blau weiter entfernten Farben Gelb (Lebendigkeit, Reichtum), Orange (Feurigkeit) und Purpur (Mächtigkeit) können im Kontakt mit Blau ebenfalls eine „abfärbende“ Wirkung ausüben, können aber auch durch Kontrastwirkung dessen zentralere Bedeutung hervorheben. Gelb ruft bei Blau Unendlichkeit, Freiheit und Erlösung wach; nachbarschaftliches Orange betont die Nüchternheit und Besonnenheit des Blau, der Kontakt mit Purpur läßt die Weitsicht, Erkenntnis und Kompetenz als Bedeutungen des Blau deutlich werden.

Wirklich stichhaltig sind alle diese symbolischen Bedeutungen der Farben und Farbtöne nur dann, wenn Farben eine Affinität zu bestimmten seelischen Funktionen oder Bereichen besitzen (s. Kap. 8,5). GOETHE (1979) hat in seine Farbenlehre zwar ein Kapitel über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe aufgenommen. Doch werden hier nur Stimmungen, d. h. sehr allgemeine psychische Reaktionen auf Farben beschrieben. Für die Gruppe Blau, Blauviolett („Rotblau“) und Violett („Blaurot“) werden als Empfindungen unruhig, weich und sehnd genannt. Das Blau ist dunkel, widersprechend, zurückweichend, nach sich ziehend, kalt, schattenhaft, leer und traurig. Blauviolett meint Fortgehen, um ausruhen zu können, und hat etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit. Violett steigert die Unruhe so weit, daß sie unerträglich wird. Weitergehende symbolische Deutungen der Farben hat Goethe bewußt ausgeklammert, um sich „nicht noch zum Schlusse dem Verdacht der Schwärmerei auszusetzen“ und damit die Akzeptanz seines Werkes zu gefährden.

Betont werden muß tatsächlich, daß keinesfalls an einen festen Zusammenhang zwischen Farbtönen und einzelnen symbolischen Bedeutungen gedacht werden kann. Das Wesen eines Symbols besteht gerade darin, daß die ganze Bedeutungsvielfalt stets anwesend ist, beziehungsweise mitschwingt. Die Nennung einzelner Bedeutungen hebt jeweils nur Schwerpunkte hervor, um die sich die anderen teils enger, teils weiter gruppieren. Die Wahrheit eines Symbols hängt davon ab, daß es die Vielschichtigkeit, Mehrdimensionalität und Multivalenz einer Erscheinung zum Ausdruck bringen kann. Nur in der metaphorischen und symbolischen Sprechweise können vielsagende, ambivalente, paradoxe und Geheimnis-enhaltende Dinge zur Sprache kommen. Diese bildliche, dichterische Sprache gilt dem Hausverstand als unverbindlich, verschwommen, zu wenig konkret, da er die Sprache nur zur möglichst eindeutigen Etikettierung benutzt. Die bildliche, evozierende Sprache i s t jedoch konkret, nur vielsagender, sinnreicher. Wer sie versteht, erfährt den ganzen Reichtum, den Sinn und den Geist des Gesagten.

### 8.5 Die Stellung des Blau im Reich der Farben und der Seele

Unter vier Augen hat Goethe sehr wohl über die Zuordnung von Farben zu bestimmten menschlichen Charaktertypen gesprochen. Bei seinen Gesprächen mit Schiller kam es 1798 und Januar/Februar 1799 zum gemeinschaftlichen Entwurf einer Temperamentenrose, die in einer Ausarbeitung von Schiller erhalten geblieben ist (GOETHE 1951, MATTHAEI 1988, GAGE 1994). Als Grundlage wurde der sechsteilige Farbenkreis von Goethe benutzt, der von Purpurrot über Orange, Gelb, Grün, Blau und Violett zurück zum Purpurrot läuft. Abbildung 73 gibt oben den Originalentwurf von Schiller und unten zur besseren Lesbarkeit die Transkription nach MATTHAEI (1988) wieder. Die genannte Reihenfolge der Farben verläuft im Uhrzeigersinn, also im Vergleich zu Runge (Ab.71) in entgegengesetzter Richtung. Im oberen Teil der Abbildung 74 ist der Schiller/Goethe'sche Entwurf in der linksläufigen Form dargestellt, um den Vergleich mit Runge, den heute üblichen Farbenkreisen und den Abbildungen 72 und 74, Mitte und unten, zu erleichtern.

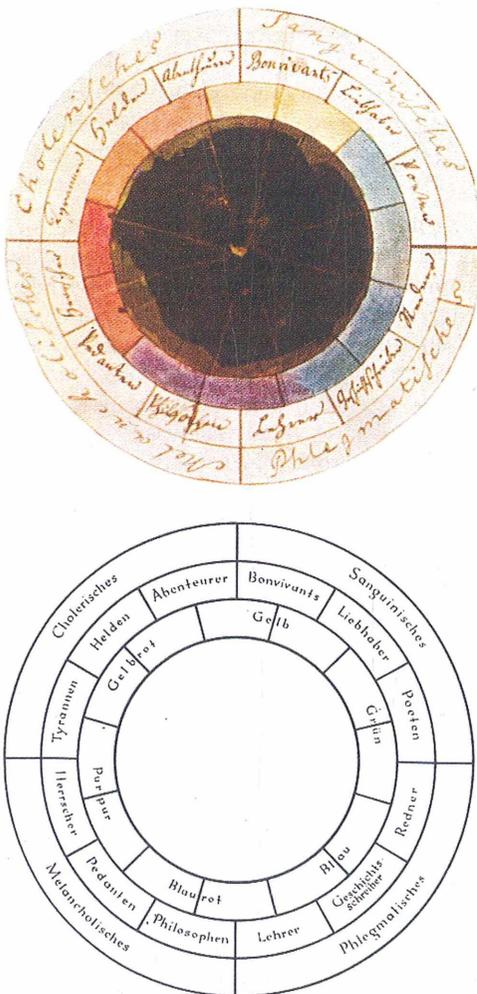


Abb. 73 Oben: Temperamentenrose von Goethe und Schiller in einer Aufzeichnung von Schiller. Unten: Transkription von MATTHAEI, 1988

Goethe'sche Entwurf in der linksläufigen Form dargestellt, um den Vergleich mit Runge, den heute üblichen Farbenkreisen und den Abbildungen 72 und 74, Mitte und unten, zu erleichtern.

Vermutlich sind Goethe und Schiller so vorgegangen, daß sie zunächst den 6 Farben bestimmte Menschentypen zugeordnet haben. Diese sind durchwegs positiv charakterisiert: Herrscher (purpurrot), Helden (orange), Bonvivants (gelb), Poeten (grün), Geschichtsschreiber (blau) und Philosophen (violett) (in Abb. 74, oben, innerhalb des Kreises eingetragen). In die Grenzgebiete zwischen zwei anschließenden Farben wurden sodann weitere Typen eingesetzt, die alle neutral bis negativ getönt sind: Tyrannen (purpurrot/orange), Abentheurer (orange/gelb), Liebhaber (gelb/grün), Redner (grün/blau), Lehrer (blau/violett) und Pedanten (violett/purpurrot). Durch die Reihung aller Typen im Kreis ergab sich eine Anordnung, bei der jeder positive, d.h. einer Grundfarbe entsprechende Menschentyp von zwei verwandten, neutral bis negativ charakterisierten Typen flankiert war. Die positiven Typen erscheinen damit jeweils als die „gute Mitte“ zwischen zwei schwächeren, weniger positiven Typen, so etwa die Herrscher zwischen den Pedanten und den Tyrannen. Zur Überprüfung des Ganzen wurden schließlich die vier klassischen Temperamente des Hippokrates herangezogen. Tatsächlich um-

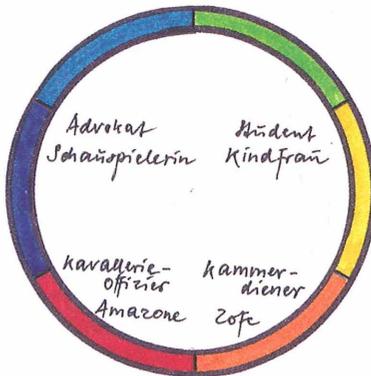
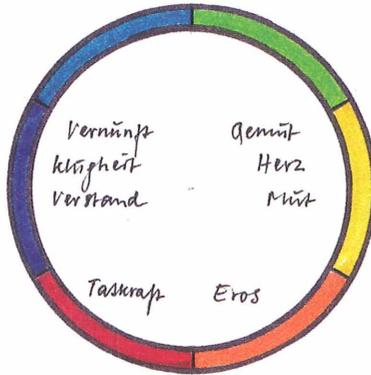
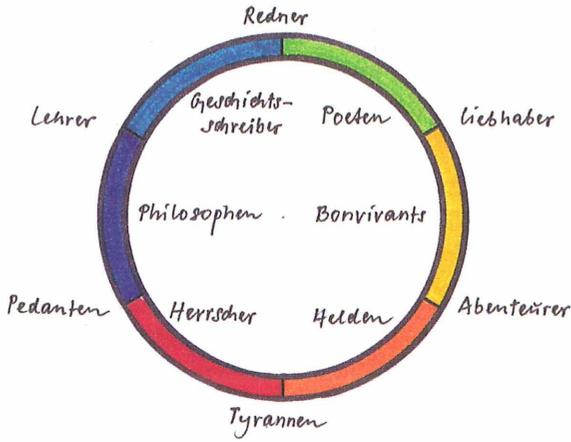


Abb. 74 Oben: Temperamentrose von Goethe und Schiller, dargestellt in umgekehrter Reihung und mit Differenzierung in Grundtypen (nach innen geschrieben) und Zwischentypen (nach außen geschrieben). Mitte: Anordnung der seelischen Bereiche im Farbenkreis. Die Gliederung der seelischen Bereiche wurde aus den Wortbedeutungen des griechischen Wortes Psyche (Seele) abgeleitet (s. Text). Unten: Anordnung der Hauptpersonen aus dem Film „Das Lächeln einer Sommernacht“ (Ingmar Bergman) im Farbenkreis nach ihren seelischen Charaktereigenschaften.

spannen sie jeweils drei der aufeinanderfolgenden Charaktere: Das choleriche Temperament die Tyrannen, Helden und Abenteurer, das sanguinische Temperament die Bonvivants, Liebhaber und Poeten, das phlegmatische Temperament die Redner, Geschichtsschreiber und Lehrer, und das melancholische Temperament die Philosophen, Pedanten und Herrscher.

Seit Hippokrates sind viele Gliederungen der menschlichen Seelenkräfte, Seelenbereiche und Seelentypen vorgeschlagen worden. Von Platon und Aristoteles über die Neuplatoniker, die Gnosis und Thomas von Aquin bis zu C. G. Carus, S. Freud, C. G. Jung, sowie den Vertretern der Psychiatrie, Psychologie und der Esoterik. Alle diese Einteilungen lassen sich ohne Schwierigkeiten um die Temperamentenrose von Schiller und Goethe herumgruppieren, wie das mit den Temperamenten des Hippokrates möglich ist. Als besonders treffend erweist sich jedoch die Gliederung, die aus den verschiedenen Wortbedeutungen des griechischen Wortes für Seele ἡ ψυχή (Psyche), ablesbar ist (Abb. 74, Mitte). Langenscheidts Taschenwörterbuch Griechisch-Deutsch von 1914 zählt folgende Bedeutungen auf: 1. Lebensodem, Lebenskraft, Leben; 2a. belebtes Wesen, Person; 2b. Seele in der Unterwelt, Geist, Schattenbild; 3. menschliche Seele a. Verstand, Bewußtsein, Klugheit; b. Gemüt, Herz, Mut; c. Verlangen, Neigung, Lust, Trieb, Sinn, Begierde, Appetit.

Die Sprache bewahrt zweifellos einen Erfahrungsschatz, der mehr enthält, als einem einzelnen Beobachter in der Regel zugänglich ist. Es erscheint daher sinnvoll, die Ergebnisse der Sprachanalyse zu übernehmen und die von ihr erarbeitete Gliederung zu akzeptieren. Die oben genannten Punkte 2a und 2b betreffen zunächst die Bedeutung des Wortes Psyche im weiteren Sinn; hier ist Psyche mit Seele identisch. Für die spezielleren Bedeutungen bleiben damit insgesamt 4 Möglichkeiten, die als Teilbereiche der Seele angesprochen werden können: die Tatkraft (Lebenskraft), der Eros (Verlangen, Neigung, Lust), das Gemüt (Herz, Mut), und die Vernunft (Verstand, Klugheit). Die wichtigsten Gruppen der menschlichen Charaktere kommen nun dadurch zustande, daß einer der vier seelischen Bereiche stärker als die anderen ausgebildet ist und damit dominiert. Beim Schiller-Goethe'schen-Typ des Herrschers dominiert die Tatkraft, beim Helden der Eros, beim Poeten das Gemüt und beim Geschichtsschreiber die Vernunft.

Dramatiker wie Schiller und Goethe haben einen besonderen Sinn für Gegensätzlichkeit und die Verwandtschaft von Charakteren. Sie kennen das Spektrum der menschlichen Leidenschaften und Strebungen besonders gut. Heute sind es Filmemacher, die weitgehend an die Stelle der Dramatiker getreten sind. Der Film „Das Lächeln einer Sommernacht“ von Ingmar Bergman etwa führt ein doppeltes Quartett von Männern und Frauen gegeneinander und sorgt dafür, daß sich im Lauf der komödienhaften Handlung letztlich die richtigen Paare finden: Der Kavallerieoffizier mit der Amazone (Tatkraft), der Kammerdiener mit der Zofe (Eros), der Student mit der Kindfrau (Gemüt) und der Advokat mit der gefeierten Schauspielerin (Vernunft) (Abb. 74 unten).

Aus der Zuordnung von Grundfarben, seelischen Bereichen und menschlichen Charakter-Typen ergibt sich für die Farbe Blau, daß sie eine besondere Affinität zum Bereich der Vernunft, Verstand und Klugheit hat und offensichtlich dabei auch zu den Typen des Wissenschaftlers („Geschichtsschreibers“), des Redners und des Lehrers. Das entspricht aber völlig dem zentralen Teil der symbolischen Bedeutung des Blau, die im letzten Kapitel besprochen wurden. Farben können also zur Bezeichnung von seelischen Schwerpunkten ebenso wie zum Aufrufen von psychischen, philosophischen und theologischen Begriffen und Wahrheiten herangezogen werden.

## 8.6 Das ambivalente Blau

Betrachtet man noch einmal das Bedeutungsspektrum der Farbe Blau, wie es in Abbildung 72 dargestellt ist, so fällt auf, daß sehr widersprüchliche Begriffe auftreten. Frieden und Verbundenheit sind ebenso vertreten, wie Zwang und Angst, Klarheit und Durchsichtigkeit ebenso wie Dunkelheit und Schwermut. Wenn auch oft durch den Kontext, in dem die Farbe auftritt, festgelegt wird, welche Bedeutung vor allem wirksam werden soll, so ist doch die Anwesenheit der anderen, auch der gegensätzlichen Bedeutungen nie ganz auszuschließen. Es sind widerstreitende Gefühle, die das Blau wachruft.

In der modernen Malerei führt gerade diese Grundeigenschaft der Farbe Blau zu einer besonderen Bevorzugung. So hat etwa Yves Klein ein tiefes gesättigtes Ultramarin zu seiner persönlichen Farbe gemacht und immer wieder in monochromen oder weitgehend monochromen Flächen präsentiert. In dem Heidelberger-Ausstellungskatalog „Blau – Farbe der Ferne“ (GERCKE 1995) sind viele weitere Beispiele dafür zu sehen, daß Maler ganz auf die Aussagekraft der Farbe Blau vertrauen und daher monochrom einsetzen. Aber auch gegenständliche Bilder können von Blau dominiert sein, wie bei Lovis Corinth, Franz Marc, Renè Magritte und Salvatore Mangione (Salvo). Ein abstraktes Bild des koreanischen Malers Ufan Lee wird im Katalog mit folgenden Worten kommentiert: „Blau ist für Ufan Lee eine Farbe des Lebens und des Todes, die im >Nicht< ihre eigentliche Vollendung findet. ... >Nicht< jedoch steht für >erfüllte Leere<, die alle Erscheinungen einschließt, in der Maler und Werk im wirklichen Sinne existieren.“

Ein Beispiel dafür, daß die Farbe Blau auch heute noch vorwiegend negativ besetzt sein kann, liefert der abendfüllende Zeichentrickfilm mit den Beatles „Yellow Submarine“. Die blaugefärbten „Blaumiesen“ lassen alles Leben erstarren und verblassen. Nach einer langen abenteuerlichen Fahrt im gelben Unterseeboot gelingt es den Beatles letztlich mit Hilfe ihrer Musik, die Blaumiesen zu vertreiben und alles wieder farbig und lebendig werden zu lassen. Im Englischen sind „blue words“ Flüche. Auch im Deutschen und Französischen wird das Wort blau in der Umgangssprache gerne dazu benutzt, um eher negative Wirkungen zu erzeugen (KEIL 1995).

Die starke Ambivalenz des Blau hat seit Jahrtausenden dazu geführt, daß es benutzt wird, wenn eine feierliche Scheu erzeugt werden soll. Im Berliner Pergamon-Museum ist das Ishtar-Tor aus Babylon in voller Größe zu sehen, das Nebukadnezar II im Rahmen seiner umfangreichen Bautätigkeit in den ersten Jahrzehnten des 6. Jahrhunderts v. Chr. hatte bauen und ausstatten lassen. Durch dieses Tor in der Stadtmauer zogen einst die Prozessionen zu Ehren des Stadt- und Staatsgottes Marduk, wenn zu Beginn des Frühjahres die Götterstatuen in das vor der Stadt gelegene Neujahrsfesthaus geführt und am 11. Tag in die Tempel innerhalb der Stadt zurückgeführt wurden. Das Tor war ganz mit farbig-glasierten Ziegeln verkleidet. Alle Wandflächen waren dunkelblau getönt, nur die Kanten zeigten zur Hervorhebung der Architekturformen goldgelbe Streifen mit schwarz-weiß-schwarzen Feldbändern. In die blauen Flächen waren mit Hilfe von mehrfarbigen Reliefziegeln zwei Göttesymbole eingefügt: Stiere, dem Wettergott Adad heilig, und Schlangendrachen, die die Gegenwart des obersten Gottes Marduk symbolisierten. Das aus Lapislazuli gewonnene Blau, das auch die Fassaden des Marduk-Tempels und des Thronsaales dominierte, war schon im alten Babylonien zweifellos eine heilige Farbe.

Im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (5. Jh.) sind die Wandflächen des Innenraumes ganz mit blaugrundigen Mosaiken verkleidet (Abb. 44). Die bildlichen Darstellungen zeigen Apostel, den hl. Laurentius und Christus als guten Hirten. Ohne künstli-



Abb. 75 Eine Doppelseite aus dem Hauptwerk des islamischen Mystikers Mevlana Celeleddin-i Rumi (etwa 1200–1273) mit dem Titel „Mesnevi“. Die abgebildete Handschrift stammt aus 1490 und liegt im Mevlana-Museum in Konya. Foto 1992

che Beleuchtung ist der Raum in ein bläuliches Dämmerlicht getaucht, da das Tageslicht nur durch kleine, mit Alabasterscheiben verkleidete Fenster einfallen kann.

Für den islamischen Bereich sei auf die Handschriften hingewiesen, die von Mitgliedern des Mevlevi-Ordens (des Ordens der tanzenden Derwische) hergestellt wurden. Der Initiator des späteren Ordens, Celeleddin-i Rumi genannt Mevlana (persisch Maulana), hatte seine mystisch-religiösen Einsichten in poetischer Form in umfangreichen Werken niedergelegt, vor allem im Mesnevi (persisch Mathnavi), das bis heute als eines der wichtigsten und am meisten verbreiteten Werke der sufistischen Literatur gilt (SCHIMMEL 1995). Im Mevlana-Museum in Konya (ÖNDER o.J.) sind eine große Zahl von Handschriften ausgestellt, so auch das in Abbildung 75 gezeigte Exemplar des Mesnevi. Der Text nimmt nur das kleine Mittelfeld einer Seite ein, sodaß der breite, vorwiegend in Blau gehaltene ornamentale Rahmen eine starke Wirkung auf den Betrachter und den Leser hat. Er erzeugt eine Stimmung religiöser Andacht, in der die Verse des Mevlana aufgenommen werden sollen.

Auch in unserer Zeit gibt es Beispiele, wo durch das Vorherrschen von Blau eine sakrale Stimmung hergestellt wird. In der Stephanskirche in Mainz ist der Ostchor von blauem Licht durchflutet, seit dort die Glasfenster von Marc Chagall eingesetzt sind (1979–1985). Der Maler hatte sich in seinen letzten Lebensjahren noch einmal bewegen lassen, Glasfenster für eine Kirche zu entwerfen und selbst auch die Schwarzlotmalerei auszuführen. Die drei Mittelfenster zeigen Szenen aus dem Alten Testament, doch sind diese eingebettet in einen tiefblauen Grund, der dem ganzen Chor seine Prägung gibt. Die Atmosphäre der Kirche ist so eindrucksvoll, daß viele Besucher von weither kommen, um die Bilder und das mystische Blau der Fenster in sich aufzunehmen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, daß das Blau in verschiedenen Bereichen der sakralen Kultur immer wieder verwendet worden ist. Das macht verständlich, daß auch blaue Blüten eine entsprechende Bedeutung haben konnten, so etwa bei den Feiern zu Ehren des Vegetationsgottes Hyakinthos im antiken Griechenland (Kap. 7.4) oder beim Totenkult im alten Ägypten (Kap. 2.2, 7.5, 7.6). Blaue Blumen haben heute immer noch einen Status, der die ambivalente Symbolik der Farbe Blau wirksam werden läßt. Für Novalis war die Blaue Blume sicher ein Agens, um die Verbindung von diesseitigem und jenseitigem Leben faßbar zu machen.

## 9. Literatur

- ALEXIOU S., 1976: Minoische Kultur, Musterschmidt, Göttingen.
- ALTANER B. & STUIBER A., 1993: Patrologie (Sonderausgabe). Herder, Freiburg, Basel u. Wien.
- ARISTOPHANES, 1992: Lysistrate. Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- AUSSTELLUNGSKATALOG, 1975: Echnaton, Nofretete, Tutenchamun. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien.
- AUSSTELLUNGSKATALOG, 1993a: Pompeji Wiederentdeckt. „L’Erma“ di Bretschneider, Rom.
- AUSSTELLUNGSKATALOG 1993b: Ein Blumenstrauß für Waldmüller. Österreichische Galerie, Wien.
- AUSSTELLUNGSKATALOG, 2001: Spätmittelalter am Oberrhein. Teil 1, Maler und Werkstätten 1450–1525. Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart.
- AYERS J., FROMENTIN H., PAUL-DAVID M. & TAMBURELLO A., 1984: Die Keramik des fernen Ostens. Herder, Freiburg, Basel u. Wien.
- BALMELLE C. et al, 1985: Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine. Picard, Paris.
- BAUMANN H., 1982: Die griechische Pflanzenwelt in Mythos, Kunst und Kultur. Hirmer Verlag, München.
- BEHLING L., 1957: Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. H. Böhlau Nachfolger, Weimar.
- BEHLING L., 1975: Zur Morphologie und Sinndeutung kunstgeschichtlicher Phänomene. Böhlau Verlag, Köln–Wien.
- BENTCHEV I., 1999: Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Verlag Herder, Freiburg i. Br.
- BERLIN B. & KAY P., 1969: Basic color terms. Their universality and evolution. Univ. of California Press, Berkeley.
- BEUCHERT M., 1995: Symbolik der Pflanzen. Von Akelei bis Zypresse, Insel, Frankfurt am Main u. Leipzig.
- BINGÖL O., 1997: Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei. Ph. v. Zabern, Mainz.
- BITTEL K., 1976: Die Hethiter. Universum der Kunst Bd. 24. München, C. H. Beck.
- BUCHNER E., 1953: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- BUDDE L., 1969: Antike Mosaiken in Kilikien. Bd. 1. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia. Aurel Bongers, Recklinghausen.
- BUDDE L., 1987: St. Pantaleon von Aphrodisias in Kilikien. Aurel Bongers, Recklinghausen.
- CAMPBELL S., 1988: The Mosaics of Antioch. Pontif. Inst. of Mediaeval Studies, Toronto.
- CAMPBELL S., 1998: The Mosaics of Anemurium. Pontif. Inst. of Mediaeval Studies, Toronto.
- CASPER S. J., 2000: Die Geschichte des Kanarischen Drachenbaumes in Wissenschaft und Kunst. Haussknechtia (Jena) Beiheft 10.
- CHARBONNEAUX J., MARTIN R. & VILLARD F., 1971: Das Hellenistische Griechenland. Universum der Kunst. C. H. Beck, München.
- DEMARGNE P., 1965: Die Geburt der griechischen Kunst. Universum der Kunst, Bd VI, C. H. Beck, München.
- DINKLER E. & DINKLER-V.SCHUBERT E., 1994: Kreuz. In: Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 2, Sp. 562–590. Herder, Freiburg im Breisgau.

- DOUMAS CH., 1992: The Wall Paintings of Thera. Idryma Theras-Petros M. Nomikos, Athens.
- DOUMAS CH., 1996: Die Wandmalereien von Thera. Metamorphosis Verlag, München.
- DRESSENDÖRFER W., 1998: Der Himmelsgarten an der Decke von St. Michael. Faltblatt im Selbstverlag, Bamberg.
- EISENHUT W., 1979: Fortuna. In: Der kleine Pauly, Bd. 2, Spalte 597–600. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- EMBODEN W. A., 1978: The sacred narcotic lily of the Nile: *Nymphaea caerulea*. Economic Botany 32, 395–407.
- EMBODEN W. A., 1989: The sacred journey in dynastic Egypt: Shamanistic trance in the context of the narcotic water lily and the mandrake. J. Psychoactive Drugs 21, 61–75.
- ERDMANN H., 1995: Sinn und Gebrauch der Farbe Blau in der islamischen Welt. In: H. GERCKE, p. 71–81.
- FAUTH W., 1979: Aphrodite. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 1, Sp. 425–431. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- FIOCCHI NICOLAI V., BISCONTI F. & MAZZOLENI D., 1998: Roms christliche Katakomben. Schnell und Steiner, Regensburg.
- FLEISCHER R., 1973: Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien. E. J. Brill, Leiden.
- FLEMMING J., 1994: Baum, Bäume. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Sp. 258–268. Herder, Freiburg im Breisgau.
- FRANKE P. R. & HIRMER M., 1972: Die griechische Münze. 2. Aufl., Hirmer Verlag, München.
- FRAUENFELDER R., 1936: Die Symbolik des Gobelins „Mystischer Garten Mariae“ vom Jahre 1480 im Schweizerischen Landesmuseum. Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 38, 133–136.
- FRIELING H., 1988: Mensch und Farbe, Psychologische Bedeutung und Wirkung von Farben für Kontakt und Kommunikation, Taschenbuchausgabe. W. Heyne Verlag, München.
- FRITZ R. 1952: Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei. Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jb. f. Kunstgeschichte XIV, 99–110.
- GAGE J., 1994: Kulturgeschichte der Farbe – Von der Antike bis zur Gegenwart. Otto Maier, Ravensburg.
- GALLWITZ E., 1996: Ein wunderbarer Garten. Die Pflanzen des Genter Altars. Insel Verlag, Frankfurt am Main u. Leipzig.
- GERCKE H. (Hrsg.), 1995: Blau: Farbe der Ferne. 2. Aufl., Wunderhorn, Heidelberg.
- GERMER R., 1985: Flora des pharaonischen Ägypten. P. von Zabern, Mainz.
- GOETHE, J. W. v., 1951: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Hrsg. im Auftrage der Deutsch. Akad. d. Naturforscher Leopoldina zu Halle, Erste Abt., Bd. 3., Weimar.
- GOETHE J. W. v., 1979: Zur Farbenlehre. 2. Aufl., Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 75. Verlag Harenberg, Dortmund.
- GRABAR A., 1967a: Die Kunst des frühen Christentums. Universum der Kunst. C. H. Beck, München.
- GRABAR A., 1967b: Die Kunst im Zeitalter Justinians. Universum der Kunst. C. H. Beck, München.
- GROSS W. H., 1979a: Bipennis. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 1, Sp. 906–907. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

- GROSS W. H., 1979b: Labrys. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 3, Sp. 431–432. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- HAIRS M.-L., 1985: Les peintres flamands de fleurs au XVII e siècle Edit d'Art. Lefebvre et Gillet, Bruxelles.
- HARTMANN H. 1981: Augusto Giacometti, ein Leben für die Farbe, Pionier der abstrakten Malerei. Schriftenreihe des Bündner Kunstmuseums, Nr. 211, Chur.
- HECKER J., 1931: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Jenaer Germanistische Forschungen XVII, Jena.
- HEGI G., ab 1906: Illustrierte Flora von Mitteleuropa, Bd. V, 2, p. 1357. Verlag Lehmann, München.
- HEINZ-MOHR G. & Sommer V., 1988: Die Rose. Entfaltung eines Symbols. E. Diederichs, München.
- HELCK H. W. 1979: Isis. In: Der kleine Pauly, Bd. 2, Spalte 1463–1464: Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- HELLER E., 1989: Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung. Rowohlt, Hamburg.
- HEYDENREICH L. H., 1972: Italienische Renaissance. Anfänge und Entfaltung in der Zeit von 1400 bis 1460. Universum der Kunst. C. H. Beck, München.
- HIEBEL F., 1951: Zur Interpretation der „Blauen Blume“ des Novalis. Monatshefte für den deutschen Unterricht 43, 327–334.
- JACOB A. et al., 1990: Alte Rosen und Wildrosen. Ulmer, Stuttgart.
- JOBST W., 1985: Antike Mosaik-Kunst in Österreich. Österr. Bundesverlag, Wien.
- JOHNSON B., 1990: Die große Mutter in ihren Tieren. Walter-Verlag, Olten u. Freiburg.
- KALIDASA, 1987: Sakuntala. Ein indisches Schauspiel. Aus dem Sanskrit übertragen von J. MEHLIG. Manesse, Zürich.
- KANDELER R., 1996: Die Blauen Blumen des Novalis. Natur- und Kulturgeschichte. Universitätsverlag Jena, Druckhaus Mayer GmbH. Jena.
- KANDELER R., 1998: Das Silphion als Emblem der Aphrodite. Zur Deutung eines Siegelringes aus dem Schatz von Mykene. Antike Welt 29, 297–300.
- KANDELER R., 2001: Leserbrief. GEO 7/2001, p. 14.
- KARAGEORGHIS V., 1991: Zypern Museum und archäologische Stätten auf Zypern. Ekdotike Athnon S. A., Athen.
- KAY P. & McDANIEL C. K., 1978: The linguistic significance of the meanings of basic color terms. Language 54; 610–646.
- KEHNSCHERPER G., 1975: Kreta, Mykene, Santorin. Urania Verlag, Leipzig–Jena–Berlin.
- KEIL R., 1995: Von Blaustrümpfen und Blaumäulern, Linguistische Betrachtungen zu einem plümeranten Thema. In: H. GERCKE, p. 209–233.
- KERÉNYI, K. 1994a: Die Mythologie der Griechen, Bd. 1. 16. Aufl. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- KERÉNYI K. 1994b: Die Mythologie der Griechen, Bd. 2, 14. Aufl. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- KONTORLIS K. P., 1985: Mycenaean Civilization. Mycenae, Tiryns, Asine, Midea, Pylos. Second edition. K. Kontorli and Co., Athens.
- KORDES W., 1960: Das Rosenbuch. Anzucht – Pflege – Verwendung der Rose. 8. Aufl., Schaper, Hannover.

- KRÜSSMANN G., 1974: Rosen, Rosen, Rosen. P. Parey, Hamburg-Berlin. Zitiert in: Der Palmengarten (Frankfurt), Sonderheft 1/85.
- KÜHN H., 1963: Vorgeschichte der Menschheit, Bd. 2. Neusteinzeit. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln.
- KUGLER H., 1970: Blütenökologie. 2. Aufl., Verlag G. Fischer, Stuttgart.
- KUNISCH N., 1998: Ornamente geometrischer Vasen. Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien.
- KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN, 1988: Giorgione, Die Drei Philosophen (Postkarte). Kunstverlag Wolfrum, Wien.
- LANGE K. & HIRMER M., 1967: Ägypten. Hirmer, München.
- LECLANT J., 1979: Ägypten Bd. 1. Das Alte und das Mittlere Reich. Universum der Kunst, Bd 26. C. H. Beck, München.
- LECLANT J., 1980: Ägypten Bd. 2, Das Grossreich. Universum der Kunst Bd. 27. C. H. Beck, München
- LOCHMANN A. & OVERATH A. (Hrsg.), 1988: Das Blaue Buch – Lesarten einer Farbe. KRATER Bibliothek, Franz Greno, Nördlingen.
- LÖBER K., 1988: Agaleia, Erscheinung und Bedeutung der Akelei in der mittelalterlichen Kunst. Böhlau Verlag, Köln-Wien.
- LURKER M., 1987: Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter. Scherz, Bern-München-Wien.
- MAJUPURIA T. C. & JOSHI D. P., 1988: Religious and useful plants of Nepal and India. M. Gupta, Lalitpur Colony, Lashkar (India).
- MALLASZ G., 1993: Die Antwort der Engel. 8. Aufl., Daimon Verlag, Einsiedeln.
- MARINATOS N., 1988: Kunst und Religion im alten Thera. I. Mathioulakis and Co., Athen.
- MARINATOS S., 1986: Kreta, Thera und das mykenische Hellas. Sonderausgabe. Hirmer Verlag, München.
- MARZELL H., 1935: Volksbotanik. Die Pflanze im deutschen Brauchtum. Verlag Enckehaus, Berlin.
- MARZELL H., 1943–1979: Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen, Bd. 1–5. Verlag Hirzel, Leipzig-Stuttgart und Steiner, Wiesbaden.
- MATHEW B. & BAYTOP T., 1984: The bulbous plants of Turkey. B. T. Batsford Ltd., London.
- MATTHAEI R., 1988: Goethes Farbenlehre. 2. Aufl., Otto Maier, Ravensburg.
- MEHLING M. (Hrg.), 1987: Knaurs Kulturführer in Farbe – Türkei. Droemer Knaur, München.
- MENGE H., 1914: Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache, 1. Teil, Griechisch-Deutsch. 2. Aufl., Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, Berlin-Schöneberg.
- MICHAELIDES D., 1992: Cypriot Mosaics. 2. Aufl. Department of Antiquities, Nicosia.
- MOLDENKE H. N. & MOLDENKE A. L., 1952: Plants of the bible. Waltham, Mass.
- MORETTI M., 1974: Etruskische Malerei in Tarquinia. M. DuMont Schauberg, Köln.
- MÜLLER L., 1990: Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow. E.ewel, München.
- MURR J., 1890: Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung, Innsbruck.
- NEWBERRY P. E., 1973: Die Blütenkränze im Grab Tut-ench-Amuns. Anhang 2 in H. Carter, Das Grab des Tut-ench-Amun, F. A. Brockhaus, Wiesbaden.
- NOVALIS, 1981: Werke (Studienausgabe). Hrsg. u. komm. von G. SCHULZ. 2. Aufl., Verlag C. H. Beck, München.

- NOVALIS, 1982: Heinrich von Ofterdingen. Hrsg. von J. HÖRISCH. Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- ÖNDER M., o. J.: Mevlana und das Mevlana Museum. aksit kultur und tourismus publikationen, Istanbul.
- OTTO-DORN K., 1964. Kunst des Islam. Holle Verlag, Baden-Baden.
- OVID, 1989: Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Artemis Verlag, Zürich–München.
- PAAS S., 1995: „und ist in ihrer höchsten Reinheit gleichsam ein reizendes Nichts“. – Betrachtungen zu Blau in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: GERCKE H., p. 151–163.
- PARROT A., 1961: Assur. Universum der Kunst. C. H. Beck, München.
- PARROT A., CHÉHAB M. H. & MOSCATI S., 1977: Die Phönizier. Universum der Kunst Bd. 23. C. H. Beck, München.
- PASTOUREAU M., 1988: Und dann kam Blau, In: LOCHMANN A. & OVERATH A., 71–77.
- PAWLIK J., 1987: Theorie der Farbe. 8. Auflage, DuMont Buchverlag, Köln.
- PETZOLDT M. (Hrsg.) 2000: St. Thomas zu Leipzig. Evang. Verl.-Anst., Leipzig.
- PICARD G., 1968: Die Kunst der Römer. W. Kohlhammer, Stuttgart.
- POGAČNIK M., 1993: Die Landschaft der Göttin. Heilungsprojekte in bedrohten Regionen Europas. Diederichs, München.
- RÄTSCH CH., 1990: Pflanzen der Liebe. Aphrodisiaka in Mythos, Geschichte und Gegenwart. Hallwag Verlag, Bern u. Stuttgart.
- RÄTSCH CH., 1995: Heilkräuter der Antike in Ägypten, Griechenland und Rom. Diederichs Verlag, München.
- RAPP BURI A. & STUCKY-SCHÜRER M., 1990: Zahm und wild, Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Verlag Ph. von Zabern, Mainz.
- RETTICH E., 1992: Alte Meister. Museumskatalog, Staatsgalerie Stuttgart.
- RICHTER W., 1979: Löwe. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 3, Sp. 704–706. Deutscher Taschenbuch-Verlag, München.
- RIEDEL I., 1985: Formen; Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale. Buchreihe Symbole. Kreuz-Verlag, Stuttgart.
- RIEDEL I., 1989: Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie. 7. Aufl., Buchreihe Symbole. Kreuz Verlag, Stuttgart.
- ROTHMALER W., 1987: Exkursionsflora für die Gebiete der DDR und der BRD; Bd. 3, Atlas der Gefäßpflanzen. 6. Aufl., Verlag Volk und Wissen, Berlin.
- SCHIMMEL A., 1995: Mystische Dimensionen des Islam. Insel Taschenbuch 1715. Insel, Frankfurt am Main und Leipzig.
- SCHLEIDEN M. J., 1873: Die Rose. Geschichte und Symbolik in ethnographischer und kulturhistorischer Beziehung. W. Engelmann, Leipzig.
- SCHULZ G., 1969: Novalis in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- SCHUMACHER-WOLFGARTEN R., 1994: Rose. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Sp. 563–568. Herder, Freiburg im Breisgau.
- SCHWEINFURTH G., 1884: Further discoveries in the flora of ancient Egypt. Nature 29, 312–315.
- SETTIS S., 1983: Giorgiones Gewitter, Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. K. Wagenbach, Berlin.

- SIMON E., 1985: Die Götter der Griechen. 3. Aufl., Hirmer Verlag, München.
- SOLECKI R. S., 1971: Shanidar – The first flower people. A. A. Knopf, New York.
- SPITZING G., 1989: Lexikon byzantinisch christlicher Symbole. Diederichs, München.
- SPRENGEL K., 1822: Theophrasts Naturgeschichte der Gewächse. 1. Teil Übersetzung. 2. Teil Erläuterungen. J. F. Hammerich, Altona.
- STADLBAUER F., 1984: Realien der Marienverehrung im profanen Bereich. In: W. BEINERT & H. PETRI (Hrsg.), Handbuch der Marienkunde, 927–954. Verlag Pustet, Regensburg.
- STOCKERT K., 1929: Lehrbuch für Drogisten, 1. Teil. 2. Aufl., Verlagsbuchhandlung C. Fromme, Wien und Leipzig.
- STRUBE C., 1996: Die „Toten Städte“ – Stadt und Land in Nordsyrien während der Spätantike. Philipp v. Zabern, Mainz.
- TALBOT RICE D., 1967: Die Kunst des Islam. Droemer-Knauer, München–Zürich.
- TEMIZSOY I. et al., o. J.: Museum für Anatolische Civilisationen. Ankara.
- THOMAS A., 1994: Weinstock. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Sp. 491–494. Herder, Freiburg im Breisgau.
- UHLIG H., 1991: Die Mutter Europas. Ursprünge abendländischer Kultur in Alt-Anatolien. G. Lübbe-Verlag, Bergisch-Gladbach.
- VETTER E.M. 1965: Das Frankfurter Paradiesgärtlein. Heidelberger Jahrbücher IX, 102–146.
- VIZKELETY A., 1994: Einhorn. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1., Sp. 590–593. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau.
- VON DER HEIDE A. & NOLLEN B., 1985: Blumenzauber. DuMont, Köln.
- VON GEISAU H., 1979a: Harmonia. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 2, Sp. 941. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- VON GEISAU, 1979b: Hyacinthos. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 2, Sp. 1254–1255. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- WAGENITZ G., 1983: Die einjährigen *Centaurea*-Arten der Sektion *Cyanus* D.C. Tüxenia 3, 535–544.
- WEHR G. (Hrsg.), 1999: Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. 6. Aufl., E. Diederichs, München.
- WILDER TH., 1974: Theophilus North, oder Ein Heiliger wider Willen. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- WILHELMY W., 2000: Drache, Greif und Liebesleut'. Mainzer Bildteppiche aus spätgotischer Zeit. Verlag Ph. v. Zabern, Mainz.
- WITT R. E., 1997: Isis in the ancient world. J. Hopkins Univ. Press, Baltimore and London.
- WITTSTEIN G. C., 1882: Handwörterbuch der Pharmakognosie des Pflanzenreichs. Verlag E. Trewendt, Breslau.
- WOLTERS A., 1932: Oberrheinischer Meister von Anfang des 15. Jahrhunderts, Das Paradiesgärtlein. In: Meisterwerke alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt.
- ZIEGLER K., 1979 a: Silphion. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 5, Sp. 197. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- ZIEGLER K., 1979b: Mohn. In: Der kleine Pauly, Lexikon der Antike, Bd. 3, Sp. 1390–1391. Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- ZOHARI M., 1986: Pflanzen der Bibel. 2. Aufl., Calver Verlag, Stuttgart.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 20, 25, 30, 31, 33, 34, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 57, 60, 62, 63, 65a, 66, 72, 74, 75: Aufnahmen vom Autor

Abb. 49: Martin Sommerfeld, Leipzig

Für folgende Abbildungen wurden von Verlagen und Institutionen Reproduktionsgenehmigungen erteilt:

Abb. 3, 26: Hirmer Verlag, München

Abb. 4: Éditions Gallimard – La Phototèque, Paris

Abb. 13, 14: Bündner Kunstmuseum, Chur

Abb. 16, 17, 18, 19, 21, 23: Idryma Theras – Petros M. Nomikos, Piraeus

Abb. 22, 64: H. Baumann, Kilchberg

Abb. 24, 28: L. Kontorli-Papadopoulou, Athen

Abb. 27, 29: Verlagsgesellschaft Muster-Schmidt, Northeim-Sudheim

Abb. 32: The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1912, (12.182.45) Photograph © 1984 The Metropolitan Museum of Art

Abb. 42: Staatliche Museen zu Berlin – Antikensammlung

Abb. 45: Verlagsgruppe Lübbe, Bergisch-Gladbach

Abb. 53: Historisches Museum, Basel

Abb. 54, 58: Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main

Abb. 56: Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau

Abb. 59: Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz

Abb. 61: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

Abb. 69: EMB-Service für Verleger, Luzern (aus BENTCHEV I., 1999: Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Verlag Herder, Freiburg im Breisgau)

Für die übrigen Abbildungen wurden die zuständigen Verlage und Institutionen angeschrieben, ohne eine Antwort zu erhalten.