

Arbeitsgemeinschaft für geschichtliche Landeskunde am Oberrhein e.V.

(402.) Protokoll über die Arbeitssitzung am 8. Juni 2001

Anwesend: **Dr. Armgart**, M., Speyer; **Balharek**, Ch., Karlsruhe; **Dr. Bestelmeyer**, G., Karlsruhe-Palmbach; **Eder**, H., Karlsruhe; **Fliegauf**, B., Karlsruhe-Bergwald; **Dr. Furtwängler**, M., Karlsruhe; **Göhler**, H., Karlsruhe; **Handrich**, A., Freiburg; **Dr. Heinrichs-Schreiber**, U., Bochum; **Dr. Herrbach-Schmidt**, B., Karlsruhe; **Dr. Jacob-Friesen**, H., Karlsruhe; **Dr. John**, H., Marxzell; **Dr. Kaller**, G., Karlsruhe; **Kapferer**, A., Karlsruhe; **Kohlmann**, R., Karlsruhe; **Prof. Dr. Krimm**, K., Karlsruhe; **Lang**, S., Karlsruhe; **Dr. Leiber**, G., Karlsruhe; **Dr. Maier**, F., Speyer; **Dr. Pelizaeus**, L., Mainz; **Dr. Raabe**, M., Karlsruhe; **Schillinger**, E., Karlsruhe; **Schillinger**, L., Karlsruhe; **Dr. Schmidt**, R., Karlsruhe; **Dr. Schmitt**, H., Karlsruhe; **Prof. Dr. Schwarzmaier**, H., Karlsruhe; **Schwarzmaier**, L., Karlsruhe; **Schwinge**, E., Durmersheim; **Dr. Schwinge**, G., Durmersheim.

Vortrag von

Dr. Ulrike Heinrichs-Schreiber, Bochum

über

**Martin Schongauers „Muttergottes im Rosenhag“
im Licht von Naturphilosophie und Hoheliedexegese**

Der vorliegende Text gibt den Vortrag vollständig, in einer im Hinblick auf die Lektüre leicht überarbeiteten Fassung wieder.

Ziel meines Vortrags ist es, Martin Schongauers „Muttergottes im Rosenhag“ als Beispiel einer *pictura docta* mit enger Verbindung zu den an der Universität des 15. Jahrhunderts gelehnten *artes liberales* auszuweisen. Auf dem Weg der ikonographischen Deutung dieses Bildes sollen die Voraussetzungen zur Beurteilung des Zusammenhangs zwischen der Strömung des Humanismus und der bildenden Kunst im 15. Jahrhundert auf den Prüfstand gestellt werden. Dieses Vorhaben muß zunächst zumindest kühn, wenn nicht gar aussichtslos erscheinen. Schließlich fällt die Wahl auf einen schmückenden Gegenstand im liturgischen Raum der Kirche. Weder gattungsgeschichtlich noch thematisch gilt die „Muttergottes im Rosenhag“ als innovativ. Selbst hinsichtlich der malerischen Durchführung erscheint dieses Werk zumindest als gespalten. Eine innovative Methode des Naturstudiums an Pflanzen, Tieren und Edelsteinen steht neben mittelalterlicher Stilisierung. Die Figuren der heiligen Personen sind idealisiert und anstelle eines illusionistischen Landschaftsraumes hinterfängt ein konventioneller Goldgrund

das Rosenspalier. Insgesamt erscheint das Gemälde daher eher rückwärtsgewandt, allenfalls als ein krönender Höhepunkt in der Geschichte des mittelalterlichen Marienbildes.

Martin Schongauer aus Colmar war der erste zu Lebzeiten europaweit bekannte Künstler dank des ungeheuren Erfolges seiner Kupferstiche, die er, wie an dem „Erzengel Michael“ (Lehrs 63) zu sehen, durchweg mit seinem Monogramm M S kennzeichnete. Für sein erhebliches Selbstbewußtsein spricht auch der Titel „ein Ruhm der Maler“ (*pictorum gloria*), mit dem Schongauer sich etwa 1486/87 anlässlich einer Jahrzeitstiftung für seine Colmarer Pfarrkirche St. Martin bezeichnen ließ. Wenig später muß er Bürger der Stadt Breisach geworden sein, wo er die monumentale Wandmalerei im Münster St. Stefan geschaffen hat. Dieses Projekt wird von einem gelehrten, theologisch kundigen Mann sekundiert worden sein, denn eine lateinische Inschrift ist Bestandteil des Bildes auf der Paradiesesseite. Wie der Philologe Mischa von Perger herausfand, kombiniert die Inschrift Verse der spätantiken Autoren Boethius und Prosper von Aquitanien, und formuliert in Alexandrinern, was auch das Bild anschaulich macht. Der Weg zu Gott gleicht dem Aufstieg auf einer Treppe, aber die Erfüllung der Erlösung ist nicht nach menschlichen Maßstäben vorstellbar. Daher wird die Sicht auf den Himmel durch eine Architektur versperrt, die Freuden des Paradieses werden nicht durch sichtbare Bilder, sondern lediglich durch die Musik der Engel angedeutet. Gleichwohl scheint sich Schongauers Werk nicht als Maßstab für das anbrechende Zeitalter von Humanismus und Renaissance anzubieten. Anders als Albrecht Dürer, der 1494, kurze Zeit nach seiner Gesellenzeit in Basel und Straßburg, erstmals Italien bereiste, hat Schongauer weder Antikenstudien betrieben, noch italienische Werke der Renaissance kopiert oder sich mit Themen der antiken Mythologie beschäftigt.

Zu diesem Bild der Kunstgeschichte steht freilich das Lob der elsässischen Humanisten über Martin Schongauer im Gegensatz. (*Siehe: Hand Out Nr. 1*) In der Kunstgeschichtsforschung monierte man ihren geringen historiographischen Wert. Ja, Wimpfeling, der große Lateinlehrer und Verfasser von Erziehungsschriften, zog sogar den Vorwurf der unpräzisen Wortwahl auf sich. Unter den gemalten Tafeln, die in vielen Ländern verbreitet worden seien, habe man in Wahrheit Schongauers Kupferstiche zu verstehen. Beim Bemühen, Schongauers Leben und Werk zu rekonstruieren, geriet aus dem Blick, daß es sich hier um ausgezeichnete Beispiele der humanistischen Historiographie handelt. Wenn sie auch als biographische Informationsquellen wenig hergeben, so sind sie doch als ideengeschichtliche Zeugnisse ernst zu nehmen. Worauf ich hier die Aufmerksamkeit lenken möchte, ist die Tatsache, daß dem Maler Qualitäten verliehen werden, die sich dem Wortlaut nach in erster Linie auf die Kunst der Rhetorik, also

auf das eigentliche Betätigungsfeld der Humanisten, beziehen. So bezeichnen die Qualitäten *nihil elegantius, nihil amabilius* ein Superlativ in der kunstreichen Rede oder Dichtung. In einem ganz ähnlichen Sinne vergleicht der wie Wimpfeling von der Humanistenschule in Schlettstadt her kommende Gelehrte Beatus Rhenanus Schongauer mit dem griechischen Maler Apelles und weist darauf hin, daß er sich wegen der einzigartigen Anmut seiner Malerei, *singularem pingendi gratiam*, den Beinamen Schön verdient habe, *cognomen belli meruit*. Auch Beatus Rhenanus traf die Wahl seiner Begriffe aus einer immensen Kenntnis der antiken Literatur heraus im vollen Bewußtsein ihres Ursprungs. In dem hier angesprochenen Kontext der *Artes* drückt er konzise das Wichtigste aus, was ein Rhetoriker über einen Maler zu sagen vermochte. *Gratia*, jene singuläre Qualität, welche den Beinamen *bellus* rechtfertigte, verweist nicht nur auf die Schönheit oder alles Angenehme im allgemeinen, sondern bezeichnet das Merkmal künstlerischer Qualität schlechthin. Als solches bezieht sich *gratia* auf das *genus medium*, den mittleren Stil der Rede, der sich durch den souveränen Gebrauch der Metapher auszeichnet. Um der Metapher willen, die den Hörer in hohem Maße erfreut, die der Rede daher unbezwingliche Überzeugungskraft verleiht und die ungewöhnliches Talent erfordert, steht der Redner im *genus medium* dem Dichter am nächsten, weshalb etwa der antike Rhetoriker Quintilian den Dichter Horaz als beispielhaft für die Qualität der *gratia* benennt.

Ich möchte versuchen, die Kriterien einer Bestimmung als einen humanistischen oder den Humanismus zumindest mit vorbereitender Künstler ein wenig mehr dem ideengeschichtlichen Horizont des 15. Jahrhunderts anzupassen. Diese Kriterien lassen sich am Beispiel Schongauers in drei Punkten zusammenfassen:

1. Eine Bildsprache, die sich hinsichtlich ihrer Methodik, Transparenz und Attraktivität der antiken Redekunst, vergleichen läßt.
2. Die Fähigkeit, künstlerische Ausdrucksmittel mit wissenschaftlichen Methoden zu erarbeiten und eine teils experimentell, teils theoretisch fundierte Bildsprache zu entwickeln.
3. Das Studium der Natur als wesentlicher Bestandteil dieser Methodik.

Damit sind Parameter benannt, die z.B. auch die großen Autoren der italienischen Renaissance, Alberti und Vasari, in der Beurteilung von Kunstwerken anlegten. Als eine weitere Autorität sei hier Enea Silvio Piccolomini, der spätere Papst Pius II., als Zeuge aufgerufen. In einem berühmten Brief (*Siehe: Hand Out Nr. 1*), den er in seiner Zeit als Bischof von Siena 1452 aus

Wien an Niklas von Wyle in Eßlingen schrieb, bedankt sich Piccolomini für ein von Niklas von Wyle gemaltes Bild, das wie der rund 20-25 Jahre später entstandene Stich von Schongauer den Erzengel Michael zeigte. Es ist also ein Heiligenbild, dessen kunstreiche Ausführung den Humanisten zu einer optimistischen Prognose veranlaßt bezüglich der Erneuerung der Künste im deutschen Reich im Geist der Antike und zu dem paradigmatischen Satz, daß diese beiden Künste, die Malerei und die Rhetorik nämlich, einander liebten.

Das heute im Chor der Dominikanerkirche in Colmar aufgestellte, in einen neogotischen Rahmen gefaßte Bild wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt allseitig beschnitten und auf einen bogenförmigen Abschluß gebracht. Es mißt 2 m in der Höhe und 1,15 m in der Breite. Auf der Rückseite steht das Datum 1473, das sehr wahrscheinlich die Entstehungszeit des Gemäldes meint.

Wie seit langem bekannt, erlaubt eine wohl im 16. Jahrhundert angefertigte, kleinere Kopie (43 x 28 cm) im Isabella Stewart Gardner Museum in Boston Aussagen über die abgeschnittenen Partien. Demnach war mittig oberhalb der Maria mit dem Kind und den Engeln mit der Krone in deutlich kleinerem Format, wie in größerer Ferne, eine Halbfigur Gottvaters mit der Taube des Heiligen Geistes dargestellt. Von der segnenden Gottesfigur gingen Goldstrahlen aus. Auf dem Originalgemälde sind diese Strahlen als in den Goldgrund geschnittene Linien noch zu sehen, da sie bis in die Zone der Krone und des Hauptes der Maria reichen. Die Genauigkeit der Kopie ist auch an Hand der Pflanzen im Rosenhag zu überprüfen. Als Fragmente, auf Blatt und Stengel reduziert, sind noch die große weiße Lilie und die Iris am rechten Bildrand ausfindig zu machen, die der Kopist in Gänze wiedergegeben hat.

Zu Beginn der Betrachtung ist ein Fehlurteil aus der Welt zu räumen, das seit Ewald Vetters 1956 erschienenem Buch über die „Muttergottes im Rosenhag“ als spätmittelalterlicher Bildtypus unwidersprochen kursiert. Nach Vetters Urteil stellt das Bild eine Paradiesesvision dar, in dessen Rahmen sich das ganze Spektrum der Mariologie entfalte, allerdings nur von seiner heiteren Seite besehen. Maria werde hier zugleich als jungfräuliche Gottesmutter und Braut Christi, als demütige Magd Gottes und als Himmelskönigin offenbart und wie in einer Vision geschaut.

Vorab ist die Idee von der Paradiesesvision durch ein motivgeschichtliches Argument in Frage zu stellen. Denn aus welcher Höhe sollte sich Gottvater einem vermeintlichen Paradies zuwenden? Die Gottvaterbüste mit dem Heiligen Geist, Lichtstrahlen verströmend, findet sich sonst vornehmlich auf Bildern der Verkündigung an Maria oder der Taufe Christi am Jordan

wie z.B. auf dem Johannesretabel des Brüsseler Malers Rogier van der Weyden (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie). Zwischen Gottvater mit der Heilig-Geist-Taube und Christus im Fluß Jordan steht der in Latein geschriebene Spruch: „Dies ist mein Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe“. Damit ist keineswegs gesagt, daß es auch auf der Colmarer Tafel um die Taufe als solche geht. Doch wird hier bereits die Akzentuierung des Bildes deutlich: Maria wird als die den göttlichen Logos Empfangende ausgezeichnet, während Christi Eigenschaft als Gottessohn verdeutlicht wird.

Analog zur Polarisierung von oben und unten entlang der Mittelachse erfährt das Bild durch die Behandlung des Bildlichts einen Einschnitt. Vorherrschend ist der Eindruck von hellem Tageslicht, das von rechts oben und von vorne kommt. Diese Lichtsituation ist z.B. an der Krone deutlich ablesbar. Die Engel, welche die Krone in der Mittelachse des Bildes halten, sind von dieser Beleuchtung jedoch ausgenommen. Sie scheinen lediglich ein Streiflicht zu erhalten, während ihre Körper sonst in einer tiefen, lichtlosen Raumnische wie eingesunken sind. Wir haben es hier mit einer mit Bedacht eingesetzten Lichtregie zu tun. Ihre Bedeutung kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn sie führt die Kategorie des Paradoxons in das Bild ein. Jenseits des durch die Engel markierten Einschnitts wird die Theophanie, die Erscheinung Gottes, wie sie noch an der Bostoner Kopie erhalten ist, als rein geistig, eigentlich unsichtbar, unerreichbar, unbegreiflich wahrgenommen.

Der Maler zieht alle Register, um das Licht als einen inhaltlichen Schwerpunkt des Bildes zu thematisieren. Auf zweifache Weise ist der Eindruck geweckt, daß sich die Dinge dem Licht entgegenstrecken oder das Licht auf sich ziehen, zum einen durch ihre räumliche Positionierung, zum anderen durch ihren spezifischen Oberflächenglanz. Die Wendung der Maria aus der Mittelachse und die Darbietung des Kindes auf der rechten Seite scheint am Licht ausgerichtet. Die schwere Mantelschleppe ist dergestalt nach vorne gezogen, daß sie viel Licht erhält und die Figur nach der Schattenseite hin deutlich konturiert. Die plastische Rundung der Schulter wird hingegen durch das nach rechts hin abnehmende Licht über die weichen Formen des lockigen Haars modelliert, dessen Glanz die Kontinuität des Körperschattens unterbricht. Analog drängt die Pfingstrose durch ihr Wuchsverhalten aus dem Schlagschatten heraus, wobei sie ihre Blätter wie Hände entfaltet, vom Dunkelgrün und vom Beinaheschwarz der verschatteten Rasenbank wirkungsvoll hinterfangen. Auch die nach der Mitte hin geneigte große Blüte nimmt einen nahezu gestischen Ausdruck an.

Am meisten sorgen Glanz und Transparenz der Dinge an der Krone dafür, daß das Bildlicht eine Eigendynamik entwickelt. Mit den Mitteln der Ölmalerei werden die Licht-Farb-Eigenschaften der Materialien charakterisiert, der flüssig wirkende Glanz des Goldes an den beleuchteten Stellen des Kronreifs oder an den Rändern der blattförmigen Fassungen. Besonders die Perlen tragen durch ihre Formenvielfalt und durch ihre Transparenz zur Vielfalt der Farb-Licht-Nuancen bei. Die Farben des umgebenden Goldes, mehrschichtiges Gelb oder Braun je nach Intensität des Lichts, sinken gleichsam in die Perlen ein und verdrängen ihre natürliche Farbe Weiß.

Auch bei den Pflanzen und Vögeln dringt der Maler über Farb-Licht-Werte tief in die materielle Struktur ein. Dabei läßt er den schimmernden Goldgrund am Bildlicht teilhaben: In den roten Blüten und in den hellgrünen Blättern ist durch eine weniger dichte Auflage der Farben ein Durchlichteffekt erreicht, der mit dem illusionistischen Bildlicht konkurriert. Damit ist gerade jene Materialeigenschaft des Goldes in die Bildillusion integriert, die in Naturbüchern und Wörterbüchern des Mittelalters für die wichtigste gehalten wird: die unter allen Metallen stärkste lichtreflektierende Wirkung nämlich. Erst dadurch, daß es Licht reflektiert, wird Gold zu einem geeigneten Symbol für das Göttliche.

Das kunstreich dynamisierte Bildlicht hält sich einerseits an die Methoden der illusionistischen Malerei: Indem es darstellt, wie die Dinge Licht reflektieren und aus dem Schatten ins Licht treten, um für den Betrachter sichtbar zu werden, setzt es den Maßstab der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit. Indem es andererseits das natürliche Licht zum Goldgrund und zu den vom Licht nur gestreiften Engeln in ein paradoxes Spannungsverhältnis setzt, weist es über das Wahrnehmbare hinaus. Das kunstreiche Spiel der Malerei mit Lichtsymbolen und Lichtbeschreibung basiert auf der Logik der Naturallegorie wie sie im Römerbrief formuliert ist. (*Siehe: Hand Out Nr.5*) Der Text besagt, daß über die Sichtbarkeit der Dinge auf die Unsichtbarkeit des Göttlichen verwiesen wird.

Wie ich meine, liegt ein Denkfehler in Veters impliziter Annahme, das Gemälde bilde ein Geschehen ab, das sich auf eine kohärente Erfahrung beziehe. Unter dieser Voraussetzung kämen in der Tat nur das Paradies als Thema und die Vision als eine Form der quasi-visuellen Erfahrung in Frage. Um Aussage und Gestalt des Bildes zu verstehen, hat man sich indes zu verdeutlichen, daß der Realismus des Rosenhagmotivs zum Konzept des uneigentlichen Sprechens gehört. Die illusionistische Darstellung der Dinge, so, wie sie dem Beobachter in der Natur bzw. in einem Garten begegnen könnten, ergänzt die Dialektik der Polarisierung von

oben und unten. Für Maria, Christus und die sie umgebende Natur gilt der Status des Diesseitigen, des Sichtbaren und Begreifbaren. Die Gotteserscheinung oberhalb der Engel in ihrer Dunkelnische erscheint demgegenüber entrückt, sie gehört einer anderen Seinsebene an. Diese artikuliert sich gestisch in den Lichtstrahlen, gebündelt im Licht in der Krone und in den anderen glänzenden Gegenständen. Dargestellt wird das Eindringen von Licht in die diesseitige Welt, nicht in das verlorene oder verheißene Paradies. Die Beziehung zwischen den heiligen Personen sind - mit den genuinen Mitteln der Malerei - gemäß den Denkstrukturen definiert, die dem Symbol und der Metapher inhärent sind. Die „Muttermgottes im Rosenhag“ darf daher wohl als ein allegorisch überbautes Bild von Maria und Christus bezeichnet werden.

Damit sind die Weichen für die Interpretation des Bildes mit Bezug auf den geistesgeschichtlichen Hintergrund Schongauers gestellt. Wie seit langem bekannt, schrieb sich der Maler zum Wintersemester 1465 an der Universität Leipzig in der Fakultät der Freien Künste ein. (Siehe: *Hand Out Nr. 7*) Wollte sein Vater, der Goldschmied Caspar Schongauer, zeitweiliges Mitglied des Rates der Stadt Colmar, das Geld für die zu entrichtenden Gebühren nicht vergeudet haben, so mußte er ihn zuvor wie viele andere wohlhabende Handwerker oder Händler auch, auf die Lateinschule geschickt haben. Wie die Mehrzahl seiner Kommilitonen wird Schongauer das Studium allenfalls bis zum Baccalaureus geführt haben, ohne eine Gelehrtenlaufbahn anzustreben. Das Bildungsniveau eines Absolventen des propädeutischen Studiums ist hinreichend für den geistesgeschichtlichen Horizont, auf den sich meine Analyse der Bildstruktur bezieht: Eine auf biblischen Texten basierende und durch Grammatik und Rhetorik abgerundete Lateinschulung und die aristotelisch geprägte Naturphilosophie als Voraussetzungen für das eigenständige Herangehen an Aufgaben der religiösen Malerei.

Die weitere Bildinterpretation werde ich in zwei Abschnitte einteilen. Im ersten Schritt werde ich die zentrale Bildmetapher des Gemäldes herausarbeiten und dabei die von den Humanisten formulierten ästhetischen Qualitäten fokussieren. Im zweiten Abschnitt meiner Darstellung werde ich näher auf die methodische Fundierung von Schongauers Kunst in der Naturphilosophie eingehen. Auf die Lichtsymbolik wird dabei zurückzukommen sein. Die Präsentation von Auszügen aus dem literarischen Quellenmaterial im Hand Out soll helfen, das hier angestrebte Verfahren der Kontextualisierung des Gemäldes für Sie transparent zu machen. Zugleich möchte ich auf die Problematik hinweisen, die in der Vielfalt der hierbei aufgerufenen Textgattungen liegt, die in je sehr unterschiedlichem Verhältnis zur Funktion, zum Thema oder zur Ausdrucksweise des religiösen Gemäldes bzw. der soziokulturellen Situation des Malers stehen. Ich möchte betonen, daß die Zusammenstellung dieser Texte sich erst durch die

kunsthistorische Befragung des Gemäldes ergibt, die ihren eigenen diskursiven Gesetzen folgt. Obwohl wichtige Referenzen, bilden die historischen Texte in der vorliegenden Kombination nicht den Ausgangspunkt, sondern das Ergebnis kunsthistorischer Forschung. Es ist das Gemälde, das hier Zusammenhänge stiftet, die der historischen oder literarischen Forschung nicht ohne weiteres zugänglich sein mögen.

Sollte der Humanist Jakob Wimpfeling sich mit der „Muttergottes im Rosenhag“ näher befaßt haben, dann hätte sich ihm hier ein Möglichkeit geboten, an seine eigenen literarischen Studien anzuknüpfen. Denn die Beischrift auf dem Nimbus der Maria enthält eine Metapher, die offensichtlich der antiken Dichtkunst entlehnt ist. Der Text ist heute in einem schlechten Zustand, doch war er ursprünglich auch aus einigen Metern Abstand vom Altar gut lesbar. Er ist in großen Lettern in Rot auf Gold gemalt und lautet:

Me carpes genito tuq(ue) o s(an)ctissi(m)a v[irgo] „Und auch du, o ehrwürdigste Jungfrau, pflücke mich für den Sohn!“

Das Verb *carpere*, pflücken, besitzt, auf Personen bezogen, eine gewisse literarische Tradition. Der Dichter Ovid setzt es mehrfach ein, um eine geliebte Person mit einer Blüte oder einer Frucht zu vergleichen, eine metaphorische Umschreibung des Liebesaktes. Beispielhaft ist der Vers aus Ovids „Liebeskunst“, den Sie unten auf der ersten Seite des Hand Out lesen können.

„Unsere Reize, sie fliehn unaufhaltsam; [daher] pflücket die Blume!“ (*Nostra sine auxilio fugiunt bona, carpite florem.*)

Im Laufe der ikonographischen Deutung wird die Frage zu beantworten sein, wie die offenkundig erotische Metapher sich in das Thema der Maria mit dem Kind integriert.

St. Martin in Colmar

Als Urheber dieses Spruchs kommt gewiß nicht der Maler, sondern der geistliche Auftraggeber oder Berater in Frage, dessen Identität im Dunkeln bleibt. Das Gemälde gehört der Stadtpfarrkirche, ehemals Stiftskirche St. Martin in Colmar, und für diese Kirche mag es auch geschaffen worden sein. Andererseits ist es ebenso möglich, daß das Gemälde aus der Franziskanerkirche nach St. Martin überführt wurde, nachdem das Kloster 1542 aufgelöst werden mußte und St. Martin als Hauptkirche der Stadt Kirchengeschichtsstücke von den Franziskanern übernahm.

Die Gedankenfigur *carpes* ist an die zentrale Bildmetapher gekoppelt, die der Maler mit seinen eigenen Mitteln und Methoden entwickelt.

Renate Schumacher-Wolfgarten kommt das Verdienst zu, die ikonographische Deutung der Tafel auf bildanschauliche Qualitäten zurückgeführt zu haben. Als erste beschäftigte sie sich mit der Bedeutung der Farben und verschob den Fokus der Deutung von der Maria auf das Christuskind. Wolfgarten fand, daß der einzigen weißen Rose in dem sonst von der Farbe Rot dominierten Bild kompositorisch und inhaltlich eine Schlüsselrolle zukomme. Die derart isolierte und ausgezeichnete weiße Rose brachte sie mit dem Spruch „Pflücke Du mich ...“ in Verbindung. Sie löste diese Bitte mit Hilfe der Geste Mariens auf. Die linke Hand mit den nervös gespreizten Fingern, auffällig bildparallel präsentiert und auffällig wenig durch das Tragen des Kindes motiviert, verstand sie als angedeutete Antwort: Maria würde die weiße Rose pflücken und dem Kind reichen.

Schongauer beziehe sich mit der angedeuteten Geste auf Bilder wie die „Madonna in den Erdbeeren“ im Museum in Solothurn, entstanden im frühen 15. Jahrhundert am Oberrhein. Die weiße Rose deutete Wolfgarten als Sinnbild des Todes Christi. Der Spruch auf dem Nimbus sei als eine Aufforderung zum Selbstopfer im Sinne der *Imitatio Christi* zu verstehen.

Bevor die Deutung der weißen Rose überprüft wird, ist aus Wolfgartens These eine wichtige Schlußfolgerungen zu ziehen. Der Maler integriert den Betrachter und erwartet von ihm gar eine spekulative Haltung. Denn wenn Wolfgarten nicht irrt, und ich werde sie in diesem Punkt unterstützen, wird die Bildmetapher erst durch eine Projektion vervollständigt. Der Betrachter soll sich an vergleichbare Bilder erinnern, auf denen Maria dem Christuskind eine Blume reicht, oder er soll sich eine ähnliche Situation bildhaft vorstellen. Diese Strategie setzt voraus, daß der Maler wie ein Redner um die psychologische Wirkung seiner Kunst besorgt ist.

Hinsichtlich der von Wolfgarten entdeckten Bildmetapher ist indes eine Korrektur erforderlich, denn die Deutung der weißen Rose als Symbol des Todes erweist sich wohl als Irrtum. Sollte die weiße Rose den Tod bedeuten, dann läge dem eine Übertragung von der Physiognomik auf die Blumen zugrunde. Menschen erleichen zu Tode und erröten in heftiger Erregung. Auf diese Erfahrungen bezogen sich Dichter auch im Mittelalter, und so herrscht kein Mangel an literarischen Beispielen, die Wolfgartens These zunächst zu stützen scheinen. Besonders vielsagend ist der Fall des Ritters Reinhart und seiner Geliebten Rosamunda, den der Dichter Georg Wickram von Colmar um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Hauptmotiv eines Romans nahm, wobei bereits der Untertitel „[eine Geschichte] von brennender Liebe“ an die Symbolik

der Farbe Rot denken läßt. Von seiner Geliebten im fernen England getrennt, beobachtet Reinhart im Garten eine rote Rose, die ihre Farbe plötzlich wechselt und erbleicht. Er bezieht dieses Phänomen auf die ferne Rosamunda - *nomen est omen* - und wähnt die Geliebte tot. Obgleich diese Schlußfolgerung falsch ist, hat sie fatale Folgen, Reinhart und Rosamunda ereilt ein Schicksal ähnlich der Tragödie von Pyramus und Thisbe, denn sie sterben vor Gram über den vermeintlichen Tod des Geliebten. Diesen Fall auf Maria und Christus anzuwenden, ist indes ausgeschlossen, weil Rot dann nach dem Gesetz der Komplementarität für das Leben stehen müßte, während der christologische Kontext jedoch zwingend auch auf die Farbe des Blutes in Passion und Martyrium hinweist. Eher schon wäre an das Beispiel Isolde zu denken, die sich ob ihrer ungewollten Liebe zu Tristan gleich mehrfach verfärbt, nach der Schilderung des Dichters Gottfried von Straßburg ein überaus liebreizender Anblick. Vermutlich kannte Gottfried von Straßburg die Bibelstelle, auf die auch Schongauer sich bezieht. Sie handelt nicht von Rosen, aber von den Farben Weiß und Rot als Zierde des Geliebten. *Dilectus meus est candidus et rubicundus, electus ex millibus*, „mein Geliebter ist strahlend weiß und glühend rot, auserwählt unter Tausenden“ lauten die enthusiastischen Worte der Braut im Hohelied 5,10.

Beda Venerabilis, der große Gelehrte des frühen Mittelalters, legt die Hauptbestandteile der Exegese fest, wobei der 10. Vers mit dem 11. „Sein Haupt ist wie reines Gold“ zusammengefaßt wird. „Christus ist strahlend weiß und glühend rot (*candidus et rubicundus*); strahlend weiß, denn er erscheint im Fleisch und hat keine Sünde begangen (...) (1 Petr. 2, 22-23), denn ‚er hat uns durch sein Blut von unseren Sünden reingewaschen‘ (Off 1, 5). Und wohl [heißt es] zuerst strahlend weiß, danach glühend rot, weil er zuerst als Heiliger in die Welt kam und hernach in seiner Passion die Gläubigen aus der Welt herausgeführt hat. Auserwählt unter Tausenden ist er, weil er aus dem ganzen Menschengeschlecht als Vermittler gewählt wurde, um die Welt zu versöhnen; als einziger Sterblicher war er würdig, von Gott vom Himmel herab zu hören: ‚Dies ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe‘ (Mt 3, 17), das heißt, in dem keine Sünde ist (...)“ Die Analogien des Gemäldes mit diesem Text liegen auf der Hand: Gottvater und der Heilige Geist erscheinen im Himmel wie auf Bildern der Taufe Christi, und Christus, obgleich als Kind und nicht als getaufter Erwachsener, ist durch seine Nacktheit als der von Sünden reine Sohn Gottes, der neue Adam, ausgezeichnet.

Nachdem Beda die Deutung ganz auf Christus beschränkt, erweitert der karolingische Dichter Walahfried Strabo die Metapher, er wendet sie auf die Blumen an und bezieht sowohl die Kirche als auch die Jungfrau Maria mit ein. „Diese beiden Blumen, (Lilie und Rose nämlich), sind Sinnbild, seit Jahrhunderten schon der höchsten Ehren der Kirche (...) / Jungfrau Maria,

Mutter, die du den Sohn hast geboren, / Jungfrau im Glauben ohn`Makel, du Braut nach des Bräutigams Namen, / (...) Pflücke die Rosen im Streit und brich frohe Lilien im Frieden. / Aus dem Königsstamm Jesse ist dir die Blüte entsprossen, / ... / Er hat die lieblichen Lilien geweiht durch sein Wort und sein Leben, / Färbend im Tode die Rosen, hat Frieden und Kampf seinen Jüngern / Auf dieser Erde gelassen, ... Beiden Siegen verheißend die Krone des ewigen Lebens." Als motivische Analogie ist die Nennung der Krone hervorzuheben. Wichtiger noch im Hinblick auf die Deutung des Bildes ist, daß der Dichter die Gartenallegorese benutzt, um die Metapher „weiß und rot“ zu verlebendigen und zu dynamisieren. Die Blume kann gepflückt werden und sie kann sich verfärben. Das Hintereinander von weiß und rot im Bibelvers hält der Dichter ebenfalls fest und legt es auf die Geschichte der Menschwerdung und der Passion Christi aus, um daraus den Gedanken der Farbmorphose zu schöpfen: „Färbend im Tode die Rosen.“

Mit dem Traktat „De laudibus Mariae Virginis“, im späten 13. Jahrhundert verfaßt von Richard von Saint-Laurent, weist das Colmarer Bild eine programmatische Übereinstimmung auf: In dieser universalen Allegorese werden die Dinge und Phänomene der Natur, nach Klassen geordnet, zunächst auf Christus, sodann auch auf Maria hin ausgelegt, wobei der Jungfrau ein umfassender Beitrag am Erlösungswerk zugeschrieben wird. Richards Traktat mag für die Bildkonzeption durchaus eine Rolle gespielt haben, denn es genoß als vermeintliches Werk des Albertus Magnus große Autorität und wurde unter dessen Namen 1473, also im mutmaßlichen Jahr der Fertigstellung des Gemäldes, in Straßburg erstmalig gedruckt. Für das Verfahren der ikonographischen Deutung sind indes Hinweise des Autors auf *die Methodik der Naturallegorie* entscheidend, die den Leser auf die eigene Naturerfahrung hinweisen: Das Nebeneinander und die Verwandlung von Weiß und Rot als Zeichen der zweifachen Natur Christi seien in der Natur allenthalben an Pflanzen der verschiedenen Klassen, an Bäumen und Kräutern, zu beobachten.

Damit ist der Boden für ein besseres Verständnis des Bildgedankens bereitet. Kommen wir also zurück zur Bildinterpretation. Freilich sehe ich mich an diesem Punkt in einer gewissen Verlegenheit. Eine Metapher Auflösen ist ein wenig, als erkläre man einen Witz.

Ein verkürzter Vergleich, erhellt die Metapher verborgene Zusammenhänge. Wie Cicero sagt „Es gibt nichts in der Natur der Dinge, dessen Wort oder Namen wir nicht auf andere Dinge anwenden können. Weil man aber aus allem etwas Ähnliches entnehmen kann, daher wird mit einem einzigen Wort - das auch eine Ähnlichkeit hat - der Rede übertragenes Licht verliehen.“ (*Hand out Nr. 4*) Cicero erklärt sich über die unwiderstehliche Anziehungskraft der Metapher

verwundert. Eine überragende Zierde der Rede ist die Metapher besonders da, wo sie sich auf visuelle Erfahrungen bezieht. Ihre Wirkmacht tritt ein mit der Wucht der Überraschung, der plötzlichen Erkenntnis. Nachdem das nötige Sachverständnis aus der Hoheliedexegese rekonstruiert ist, erschließt sich die Metaphorik über die Anschaulichkeit des Bildes. Mit Hilfe von Gestik und Komposition werden die Gegenstände um die metaphorische Bedeutung ihrer Farben willen inszeniert.

Die Gebärde Gottes, die sich in der Achsialität und Symmetrie der Lichtstrahlen und der Krone artikuliert, teilt sich Maria und dem Kind gleichermaßen mit. Dies lassen die einander spiegelnden Bewegungen von Christus und Maria erkennen, deren ausscherende Blicke die wichtigste Ausdrucksgebärde des Bildes ausmachen. Mit dieser korrespondiert der Blick des Betrachters, der zunächst auf dem Spruch und dem Antlitz der Maria verweilt und nach der Peripherie des Bildes hin wandernd den metaphorischen Verknüpfungen folgt. Das Farbenpaar Weiß und Rot wiederholt sich in überkreuz gesetzter Korrespondenz zweifach, denn es wird nicht nur von den Rosen, sondern - dies ist an der Kopie in Boston noch deutlicher zu sehen - ebenso von der Lilie und der Pfingstrose repräsentiert. Diese beiden Blumen stehen einander in einer vorderen Bildebene vor den Rosenbüschen gegenüber, wobei sich ihre Wahl insofern als schlüssig erweist, als die Lilie und die Pfingstrose kompositorisch annähernd gleichgewichtig wirken. Mit der weißen Rose korrespondiert auf der gegenüberliegenden Seite eine rote Blüte, die in analoger Weise von bunten Vögeln umringt und dadurch hervorgehoben ist.

In der weißen Rose ist der Vergleich mit Christus anschaulich akzentuiert: Die rosafarbene Tönung in der Mitte der Blüte kehrt als auffällige rötliche Schattierung im Leinentuch wieder, eine Andeutung des bei Strabo ausgedrückten Gedankens, daß Christus die Rose im Tode rot färbe. Die auffälligen gelben Locken des Kindes kennzeichnen den, dessen Haupt wie reines Gold ist, der die Bezeichnung „Glanz Gottes verdient“ und den Richard von Saint-Laurent mit dem gelben Krokus vergleicht. Der rotleuchtenden Gotteserscheinung jenseits der von den Engeln markierten Barriere von Dunkelheit und Distanz ist Maria nicht nur durch das dominierende Rot als Farbe der *caritas* und der *compassio* verbunden, sondern auch - ein dezenter, aber unmißverständlicher Hinweis - durch das dunkelblaue Kleid unter dem roten Gewand.

Mit Nachdruck ist zu betonen, daß der Maler die Exempel für die Farbenmetapher „strahlend weiß und glühend rot“ nach Maßgabe der Eigengesetzmäßigkeit des Bildes trifft. Nach einem literarischen Äquivalent für die „Muttergottes im Rosenhag“ zu fahnden, wäre vergebens. Das

Gemälde illustriert keine literarische Vorlage, auch wenn es einzelne literarisch formulierte Motive zitiert. So kommt die Erdbeere in Texten zu Hl 5, 10 nicht vor; da diese Pflanze in der Bibel nicht vertreten ist.

Unter den forschenden Augen des Malers erweist sie sich jedoch als ideales Beispiel für die Verwandlung von weiß in rot. Außerdem repräsentiert sie Blüten und Früchte an ein- und derselben Pflanze, ein weiteres wichtiges naturallegorisches Motiv. Auf Grund der Deutung des Verses aus der Prophezeiung des Jesaja „aus der Wurzel Jesse wächst ein Reis hervor, ein Reis aus seinen Wurzeln bringt Frucht“, wird das Reis, lateinisch *virga*, auf die Jungfrau, *virgo*, Maria bezogen, während Christus als Blüte und Frucht beschrieben wird. Schon die kompositorische Hervorhebung der Erdbeeren, die dem Betrachter am unteren Bildrand zum Greifen nahe gerückt sind, zeichnet sie als bedeutungsvoll aus. Sie stehen im Mittelpunkt einer aufregenden Lichtregie, welche zugleich die Plastizität und Farbigkeit von Mantel und Kleid der Jungfrau herausstreicht. Ein Zipfel des Kleides mit dem Pelzfutter ist aufgestülpt und erzeugt mit der tiefroten Schleppe einen Spalt mit Licht- und Schattenzonen, in dem die Erdbeeren die Aufmerksamkeit deutlicher auf sich ziehen.

Die Vielfalt der Auswahl an Exempeln für die Metapher „weiß und rot“ respektiert das naturphilosophische Konzept der Klassifizierung der Dinge der Natur. (Siehe Hand out Nr. 5)

Der eben zitierte Text von Richard von Saint-Laurent ist typisch für die exegetisch orientierte Gartenallegorese, indem er sich streng an die in der Bibel vorkommenden Pflanzennamen hält. Aus seinem Hinweis, daß sich die Farbmetamorphose an allen Klassen der Pflanzen zeige, spricht der Scholastiker im Zeitalter der Aristoteles-Studien. Schongauer erinnert mit der Rose nicht nur an die „Rose von Jericho“, sondern er wählt auch eine Spezies aus der Klasse der Bäume, wie eine Illustration aus dem Naturbuch des Konrad von Megenberg zeigt. Pfingstrose, Lilie und Erdbeere gehören stattdessen der Klasse der *herbae* an. Sogar der Gedanke der Farbmetamorphose darf wissenschaftliche Weihen beanspruchen, das Aristoteles zugeschriebene Traktat *De coloribus* greift ihm vor: „[...] auch die Frucht des Granatapfelbaums und die (Blüten-) Blätter der Rosen sind zu Beginn weiß, schließlich aber, wenn sich die Säfte in ihnen infolge der Reifung färben, verändern sie die Färbung und schlagen in die violette Farbe und ins Rote um.“ Dieses Beispiel zitiert auch Albertus Magnus (siehe *Hand out Nr. 5*), der außerdem die beiden Rosenarten beschreibt, die Schongauer zur Darstellung brachte: Die dornenreiche rote Sorte mit der recht einfachen Blüte und die weiße, dornenlose Art mit sehr zahlreichen Blütenblättern.

Candidus et rubicundus, glatt und dornenreich, die metaphorische Überbauung der Muttergottes zielt auf die Verwandlung des schuldlos aus der Jungfrau geborenen Gottessohnes in den Schmerzensmann, den leidenden Erlöser. Nur über die Metapher läßt sich ein solcher gedanklicher Rösselsprung anschaulich vortragen. In diesem Licht besehen, hält die mit Andeutungen operierende Bildrhetorik eine weitere Überraschung bereit. Auf zweierlei Auffälligkeiten ist hinzuweisen: Das weiße Tuch beim Christuskind und die Hände Mariens verbergen seine Nacktheit nicht, sondern heben sie vielmehr hervor. Dadurch ist das Kind auch als neuer Adam ausgezeichnet.

Der Vergleich Christi mit Adam wird in spätmittelalterlichen Texten und Bildzyklen auch an Hand der Entblößung Christi auf dem Berg Golgatha thematisiert. Die Tafel aus dem mehrteiligen Zyklus vom sogenannten Meister der Karlsruher Passion, entstanden um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Straßburg, führt eine gängige Bildprägung vor Augen. Maria tritt hinzu, um die Blöße Christi zu verhüllen. Daher illustriert diese Episode auch exemplarisch die aktive Teilnahme Mariens an der Passion. Einschlägige Texte weisen darauf hin, daß Christus, da von der Erbsünde frei, durch die Entblößung nicht zu beschämen gewesen sei. Als Beleg für Schongauers Strategie der andeutenden Gestik zeige ich dieses Bildbeispiel gleichwohl nicht ohne Zögern, denn zur Mehrdeutigkeit der Geste Mariens gehört eben ihre Unbestimmtheit.

Ähnlich wie die Rose als Metapher bezieht sich die Geste Mariens auf das Gemeinte nur auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit, sie evoziert Erinnerungen eher als konkrete Bilder. So scheint die freie Hand sich nicht nur den Rosen entgegenzustrecken, sondern mit dem lose um die Lenden gelegten Tuch auch die Episode der Entkleidung und Verhüllung vorwegzunehmen. Auf der zweiten Stufe der Auslegung von Hohelied 5,10 wird mithin die Doppelrolle Mariens als Gottesmutter, Schmerzensmutter und Miterlöserin entwickelt. Wie Richard von Saint-Laurent im Marienlob formuliert: „Maria ist wie eine Rose, sie zeigt die Farbe des Blutes, weil sie die Passion ihres Sohnes im Geiste nachvollzogen hat.“ Rot erweist sich als Attribut der Mittlerin zwischen der Menschheit und Christus; ihr gilt daher der Spruch auf dem Nimbus, der die Farbmetapher, auf die Blumen angelegt, ein drittes Mal wendet. Damit kommen wir zur Frage nach dem Sinn der Übertragung einer erotischen Metapher aus Ovids „Liebeskunst“ in das Marienbild.

Die ursprüngliche, die erotische Bedeutung des Hoheliedverses gilt es in der Tat zu beachten. Schongauer hat das „Pflücken der Rose“ im Sinne von Ovids „Liebeskunst“ in einem profanen Kupferstich (Lehrs 98) ins Bild gesetzt. Die abgepflückte Rose wird uns auf einem Stich aus

seiner Serie der Wappenbilder mit ostentativer Geste durch eine Frau vorgewiesen. Die Frage nach der Farbe der Rose bleibt im Kupferstich freilich offen, der von den Wappen nicht die heraldisch wichtigeren Farben, sondern lediglich die Figuren darstellt. Eine spätere Kolorierung ist indes nicht beabsichtigt. Die ohne die Farben unvollständigen Wappen sind Teil einer humoristischen Strategie. Der Stecher bezieht sich auf die Zeichensprache der Heraldik, um auf das Fehlen der Farben als auf eine offene Frage hinzuweisen. Mit der Frage nach der Farbe, Weiß oder Rot, bei der Rose vor dem Unterleib der Frau steht die Erfüllung des begehrliehen Blicks auf dem Spiel, den ihr offener Blick herausfordert: „Unsere Reize, sie fliehn unaufhaltsam; [daher] pflücket die Blume!“

Demnach lenkt die Metapher in ihrer dritten Schleife auf den erotischen Wortsinn des Bibeltexes zurück, sie meint hier die Liebe der sich dem Bräutigam, also Christus, hingebenden Seele und bezieht sich damit auf jene Doppelauslegung, die in der Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt. Neben Maria-Ecclesia tritt die Einzelseele als Individuation der Kirche. Dieses Auffächern der Rolle der Braut wurde vielfach ins Bild gesetzt. Bei dem in Köln entstandenen Gemälde vom sogenannten Meister des Marienlebens (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie) sind es heilige Jungfrauen, die in der Rosenlaube an Christus herantreten und die erotische Geste der Blumengabe in ein Zeichen der geistigen Hingabe wenden.

Am Schluß der Deutung findet das programmatische Urteil von Beatus Rhenanus eine Bestätigung. Die *gratia* der Malerei stellt an diesem Bild den *decor*, die Schönheit Christi als Bräutigam und als Erlöser der minnenden Seele dar. Motivik und Methode des Malers korrespondieren mit dem ästhetischen und intellektuellen Anspruch der Metapher, im Mittelalter anschaulich auch als *colores rhetorici* oder *flores rhetorici* bezeichnet. Diesen metaphorischen Fachbegriff der Rhetorik aufgreifend, läßt sich von Schongauers Malerei sagen, daß sie im doppelten Sinne ihre eigenen *colores*, ihre eigenen Farben als rhetorische Mittel einzusetzen versteht.

Damit komme ich zum dritten Teil meines Vortrags, den angekündigten Hinweisen auf die methodischen Grundlagen der Malerei Schongauers in verschiedenen Fachgebieten der Freien Künste. Ich kann mich nun kurz fassen, da verschiedene Register bereits durch die Interpretation im Licht des Hoheliedverses gezogen wurden.

Schongauer war sich der grundlegenden Bedeutung des Naturstudiums für die Bildrhetorik und für die Naturallegorese bewußt. Die in Röm 1 ,18-23 formulierte Glaubensüberzeugung

begründet den Erkenntnisweg, den der Maler einzuschlagen vermag: „Seit Erschaffung der Welt wird [Gottes] unsichtbare Wirklichkeit an den Werken der Schöpfung mit der Vernunft wahrgenommen, seine ewige Macht und Gottheit.“ An die bekannte Formel von der Natur als Buch Gottes ist hier gleichfalls zu erinnern. Dessen Lektüre ist nicht allein eine Frage der göttlichen Offenbarung, sondern Gegenstand einer Methodik, welche die sichtbare und intelligible Welt nach Sinnträgern, den signifikanten Eigenschaften der Dinge, gliedert.

Die ganz freie, je ganz individuelle, einem scheinbar unregelmäßigen Wachstum entspringende Gestalt der Pflanzen und Vögel geht auf ein sehr aufwendiges Verfahren der Einzelstudien mit Hilfe von Zeichnungen zurück, dies ist durch die in ihrer Zeit einzigartige Vorstudie für die Pfingstrose bewiesen, die Fritz Koreny 1991 Schongauer zuschrieb. Sie befindet sich im Besitz des J. Paul Getty Museums in Malibu. Auf dem heute beschnittenen Gemälde sind noch eine offene Blüte und eine Knospe zu sehen, die der Vorstudie genau entsprechen.

Ist die Aufmerksamkeit für dieses Verfahren erst einmal geweckt, so wird klar, daß der Rosenhag insgesamt auf eine Fülle von Einzelstudien nach der Natur zurückgeht. Ich weise hier nur auf die flatternde Meise hin, weil sie das methodische Vorgehen anzeigt, mit dem sich der Maler dieses flüchtigen Gegenstandes bemächtigte. Die leicht gezwungene Stellung macht wahrscheinlich, daß ein toter Vogel zum Modell genommen wurde, daß seine Schwanzfedern und Flügel gespreizt und fixiert wurden, um seine Gestalt in Ruhe studieren zu können.

Das Bild der Natur im Rosenhag wird durch die Krone ergänzt. Metall und Gestein treten zur Vielfalt der Klassen und Gattungen der Vögel und Pflanzen hinzu. Dabei verweist die Krone auf signifikante Weise auf die Pflanzen zurück, indem sie deren Einzelformen in stilisierten Blättern, Rosetten und Lilien aufnimmt, ein Gegenwurf zur manifestierten Unmittelbarkeit des Naturstudiums im Bereich des Rosenhags. Gemäß einer Definition, die Schongauer aus der Grammatik des Donatus, dem unvermeidlichen Lehrbuch in allen Lateinschulen, kannte, repräsentiert seine Krone die Kunst als eine zweite Schöpfung, die auf der Nachahmung der Natur sowie dem Einsatz des Vorstellungsvermögens beruht.

Die sichtbare Welt, zusammengesetzt aus Natur und Kunst, diese ganz systematisch gedachte Beschreibung, gehört zur Dialektik des Bildes, welche zwei ontologische Ebenen des Jenseitigen und des Diesseitigen unterscheidet und in ein austariertes Verhältnis setzt. Als ein Gegenstand, der Licht einfängt und bündelt und die Formen der Natur als Kunstwerk spiegelt, nimmt die Krone gewissermaßen eine Mittlerstellung ein. Diese Auffassung entspricht der

inhaltlichen Bedeutung der Krone als des Gegenstands, an dem sich die Geste Gottes Christus und Maria gegenüber manifestiert.

Mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Naturstudiums als Grundlage für die Naturallegorie ist auch das Feld der Farbentheorie berührt, denn die Farbe gilt als die wichtigste signifikante Eigenschaft, die wichtigste hermeneutische Kategorie der Allegorese. Dies liegt darin begründet, daß das Auge nach Aristoteles das für den Erwerb von Wissen und Erkenntnis wichtigste Sinnesorgan und die Farbe die dem Auge exklusiv zugeordnete wahrnehmbare Qualität ist. In Ciceros Lob der visuellen Metapher klingt dieser Gedanke ebenfalls an. Aus diesem Grund werden z.B. die Edelsteine stets nach Farben geordnet. An der Perle läßt sich dieser Zusammenhang aufzeigen, die auf dem Bild auffallend gehäuft auftritt und nach Form und Größe differenziert ist. Seit Plinius des Älteren „Historia naturalis“ wurde die Entstehung der Perle auf das Eindringen von Himmelstau in die Muschel zurückgeführt, eine Vermählung von Luft und Wasser. In der christlichen Naturallegorese wurde daraus ein Sinnbild für die Inkarnation im jungfräulichen Leib Mariens. Im Bild ist diese Bedeutung anschaulich gemacht durch die Farbe Weiß als Farbe des Wassers und als Farbe der Reinheit und durch die Semitransparenz der Perle, auf Grund derer sie der Durchsichtigkeit von Luft und Wasser ähnlich ist. Nun wird verständlich, warum die Perle sich als einzige unter den Edelsteinen der Krone am Stirnreif der Maria wiederfindet und hier eine siebenteilige Blüte bildet. Diese Andeutung zielt auf die Sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sich Jes 1, 11 zufolge auf der Blüte am Reis aus der Wurzel Jesse niederlassen. Diese Prophezeiung wurde bekanntlich als Hinweis auf die Fleischwerdung des göttlichen Logos im Moment der Verkündigung an Maria interpretiert. Damit bestätigt die Symbolik der Perle erneut, daß Schongauers Gemälde auf das Mysterium der Inkarnation hinaus will.

Die Regeln der Farbentheorie lenken die Aufmerksamkeit zurück auf die eingangs bereits erwähnte Bedeutung des Bildlichts, womit ich zum letzten Abschnitt der Analyse komme. Schongauer bettet die Farbenmetaphorik „weiß und rot“ in die übergeordnete Symbolik von Licht und Sehen ein und folgt auch hierin den Regeln der Naturphilosophie. Gemäß den zu seiner Zeit gültigen Lehren sind Farben eine Funktion des Lichts. Sie hängen ab von der Lichtdichtigkeit der Dinge bzw. von deren Fähigkeit, Licht zu reflektieren. Nur an den Oberflächen von Dingen tritt Farbe auf und begegnet daher niemals in ihrer reinen Form, sondern beeinflusst von der Wirkung des umgebenden Lichtes, von Schatten und Spiegelungen, so wie sich dies auf dem Gemälde beobachten läßt.

Diese grundsätzlichen Überlegungen sind der Psychologie des Aristoteles, den Schriften „Über die Sinne“ und „Über die Seele“, entnommen. Zusammen mit einigen Passagen aus „Meteorologia“ und der schon erwähnten Schrift „De coloribus“ ergänzen sie sich zum Fundus des theoretischen Wissens über die Farben im späten Mittelalter. Von den vielen mittelalterlichen Kommentaren ziehe ich hier nur die Enzyklopädie *De Proprietatibus rerum* von Bartholomäus Anglicus heran. Rechts sehen Sie eine Miniatur zu Bartholomäus' Lektion über die Farben und die Gerüche aus einer französischen Handschrift aus dem späten 15. Jh. in der Nationalbibliothek in Paris, die zeigt, daß die Erforschung der Farben immer exemplarisch an den Dingen der Natur erfolgt. Das Beispiel des Regensbogens bezieht sich auf Aristoteles' Schrift „Meteorologia“.

Die Bedeutung der aristotelischen Farbenlehre und anderer theoretischer Kenntnisse über Farben für die spätmittelalterliche Malerei ist noch unzureichend erforscht. Grundsätzlich ist an die Möglichkeit einer Wechselbeziehung zwischen Theorie und Praxis unter dem Vorzeichen des Aristotelismus spätestens seit der Zeit um 1300 zu rechnen, die am Oberrhein bereits durch eine in verschiedenen Untergattungen wie vor allem der Glasmalerei, der Buchmalerei und der Wandmalerei manifesten Hochblüte der Malerei gekennzeichnet ist. Das Besondere der Malerei Schongauers, daß in ihr die Farbenlehre auf eine grundlegende Weise auf das Naturstudium zurückgeführt ist, wobei der Maler sich mit den ebenfalls auf Naturbeobachtungen verweisenden Texten (Pseudo-)Aristoteles' oder des Albertus Magnus' in Übereinstimmung wissen mochte. Des weiteren steht bei Schongauer die Thematisierung von Licht im Vordergrund. Nach Aristoteles zeigen Weiß und Schwarz als die beiden Extremfarben den Kontrast zwischen größter Lichtdichte und dem Fehlen von Licht an. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es unzählige Zwischenstufen, so faßt Bartholomäus Anglicus die Beobachtungen des Aristoteles zusammen. Neben den beiden Extremfarben werden als eine zweite Kategorie in der Klasse der Farben fünf Arten von Mittelfarben unterschieden. Die Mittelfarben repräsentieren keineswegs das komplette Farbenspektrum, doch zeichnen sie sich durch ein numerisch einfaches Verhältnis zu Schwarz und Weiß aus. Rot bildet die zentrale Mittelfarbe, in der Licht und Dunkel im Verhältnis 1:1 stehen. Zwischen Weiß und Rot liegen Gelb und Hellrot, nach Schwarz zu stehen Violett und Grün oder auch Grün und Blau.

Ikongraphisch interessant ist Bartholomäus' Charakterisierung der natürlichen Farbe Blau als dunkelster Farbe der Skala vor Schwarz, da sie die Konzentration von Blau an Schongauers Engeln in ihrer Dunkelnische erklärt. Die Begründung folgt Aristoteles und ist im späten Mittelalter geläufig: Der Dunkelcharakter wird vom Blau des fernen Himmels abgeleitet, wobei

Ferne und Dunkelheit als Hindernisse des Sehens ineins gesetzt werden. Die kleine Tafel der „Maria mit dem Kind in einem Fenster“ von Martin Schongauer im J. Paul Getty Museum bietet ein weiteres Beispiel für die Polarisierung der Farbenskala. Das Nebeneinander von Licht und Finsternis wirkt hier noch radikaler und artifizieller. Der Engel ist über seine Farbe Blau, die sich in den weißen, schimmernden Perlen spiegelt, als ein Mittler zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren charakterisiert. In die schwarze Dunkelheit des Fensters eingesunken, kommt seine blaue Eigenfarbe nur teilweise zum Vorschein, so an seiner kleinen Hand, die vom Glanz der goldenen Krone beleuchtet wird.

An der „Muttergottes im Rosenhag“ ist die Farbigkeit ganz überwiegend darauf angelegt, die Licht- und Leuchteigenschaften der Farben hervorzukehren, um die Lichtsymbolik zu unterstützen.

Die Auszeichnung der Farben Weiß und Rot als Hauptträger der Bildmetaphorik läßt sich im Sinne der Farbentheorie mit den besonderen Lichteigenschaften dieser Farben begründen. So zeichnet die Farbe Weiß gleichsam eine Spur des Lichts, die von der Heilig-Geist-Taube über die Perlen an der Krone und am schwarzen Stirnband der Maria zum Christuskind auf seinem weißen Tuch und zu den vereinzelt weißen Blüten führt.

Die Bevorzugung der Mittelfarbe Rot vor den Extremfarben entspricht zugleich der Auszeichnung der Farbe Rot in der theoretischen Literatur als Farbe der vollkommenen Schönheit. Von der großen Figur der Maria breitet sich Rot in Gestalt der Blumen über dem Bild aus, um sich mit dem Goldgrund und dem Grün der Blätter zu einem bunt-flirrenden, mosaikartigen Gesamteindruck zu verbinden. In der Krone kehrt es wieder, im großen Stein, der die Mittelachse des Bildes artikuliert, sowie hinter den perlenbesetzten Lilien. Hier mag eine Hinterfütterung der Krone mit rotem Stoff gemeint sein, wobei in diesem Fall die Darstellung als nicht recht überzeugend angesehen werden muß, weil der Oberflächencharakter von Stoff nicht gegeben scheint. Mehr als auf die Schilderung eines bestimmten, materiell existierenden Gegenstands scheint es auf die an Flammen erinnernden Formen anzukommen, worin sich eine der Eigenschaften der Farbe Rot bzw. glühender Röte wiederfände. Neben roten Rosen vertreten Feuer und rote Edelsteine geläufige Exempla von Rot (*rubeo*) in der einschlägigen Literatur. Zu diesen zählt auch das Blut Christi, das, wie zu zeigen war, über den innerbildlichen Vergleich zwischen den Figuren und den sie umgebenden Dingen, die Bildmetaphorik, impliziert ist.

Zu Weiß verhält sich Rot komplementär mit Bezug auf die optischen Eigenschaften dieser Farben. Von Weiß wird gesagt, daß es das Sehen zusammenziehe, wohingegen Rot zu einem Zertreuen des Sehens führen solle. Damit in Zusammenhang stehen die besonderen Leucht- und Signaleigenschaften von Rot, die es dem Gold vergleichbar machen. Nach Aristoteles und Bartolomäus hängen Stoffhändler ein rotes Tuch zwischen ihre Waren, um das Auge des Käufers zu täuschen und die Leuchtkraft ihrer Stoffe zu verstärken. Wenn schon die Funktion des Goldgrundes als Leuchtverstärker evident ist, so leistet hier auch das Grün der Blätter einen Beitrag, denn Grün läßt Rot heller erscheinen, so Aristoteles im Traktat *Meteorologia* in der Analyse des Regenbogens.

Unter dem Aspekt der Lichthaltigkeit ist schließlich auch das sehr helle Inkarnat Mariens und des Kindes zu berücksichtigen. Gelb als zweithellste Mittelfarbe, mit Gold verwandt, findet sich augenfällig in den Locken des Kindes.

Analog zum dynamisierten Bildlicht symbolisiert die Vielfalt der Farben die Omnipräsenz und zugleich Unerreichbarkeit Gottes. Auf die Jungfrau mit dem Kind unterhalb der Gotteserscheinung bezogen, veranschaulichen sie folgenden theologischen Gedanken: In Christus erfülle sich die Verheißung des Alten Bundes, Gott werde für das menschliche Auge sichtbar.

Das Wortspiel von den *colores rhetorici*, den Metaphern als Schmuck der Malerei und der Redekunst, drängt sich erneut auf. Einer weiteren Einzeldeutung der Blumen, der Vögel oder der Edelsteine über das von den Farben und ihrer Lichtwertigkeit und Schönheit Gesagte hinaus bedarf es nicht. Wie die erotische Metapher „Pflücke Du mich“ und das Farbenpaar leuchtendes Weiß und glühendes Rot inszenieren auch diese Motive den *decor* des Bräutigams Christi, seine liebenswürdige Schönheit.

Schongauer gehörte zu jenen Künstlern, die wie später auch Dürer auf die Herausforderung der aristotelischen Naturphilosophie zu reagieren vermochten. Über die traditionelle Interpretation des Hohelied-Verses hinaus macht die „Muttergottes im Rosenhag“ die Probe auf's Exempel der kunst- und erkenntnistheoretischen Konsequenzen aus dem Gedanken von der Sichtbarwerdung Gottes in Maria mit dem Kind. Im Kontext dieser Thematik wird die unbestechliche Naturbeobachtung als eine wahrheitsgemäße Stimulation des Bewußtseins über den Sehsinn ebenso verständlich wie die Appelle an Imagination und Bildgedächtnis. Gewiß ist die reflektierende Betrachtung des Bildes als ein Prozeß der Vergeistigung aufzufassen, eine Form der angewandten Mystik. Sie hat dabei jedoch wenig mit visionärer Sonderbegabung zu

tun, sondern rechnet mit den natürlichen menschlichen Fähigkeiten von Wahrnehmung und Erkenntnis. Daran knüpft meine These an, die hier mit Blick auf einen wünschenswerten interdisziplinären Diskurs formuliert sei: Schongauers Werk kommt als ein Beitrag zum Humanismus in Betracht, weil es sich dessen Bemühen um die natürlichen Kräfte des Menschen zu eigen macht.

Hand out: Auszüge und Exzerpte aus den zugrunde gelegten Schriftquellen.

1. Martin Schongauers Ruhm - Humanisten über die Malerei

Titulierung in einer Jahrzeitstiftung zum Jahr 1486 oder 1487:

Martinus Schongouwer pictorum gloria

Colmar, Bibl. mun., Anniversar von St.Martin (Kopie von 1505), Ms. 559, Fol. 29 r.

Elsässische Humanisten loben Schongauer mit Begriffen, die sich auf die Eloquenz und den Erfindungsreichtum des Redners oder Dichters anwenden lassen.

„Was soll ich von Martin Schon aus Colmar sagen, der in dieser Kunst so vortrefflich (*eximius*) war, daß die von ihm gemalten Tafeln nach Italien, Spanien, Frankreich und England und an andere Orte der Welt gebracht wurden. Von seiner Hand gemalte Bilder gibt es noch in Colmar in den Kirchen St. Martin und St. Franziskus (...), und Maler strömen selbst von weither herbei, um diese abzubilden und zu kopieren, und, welche Fülle an guten Kunstwerken und Gemälden man auch immer zusammentragen wollte, man könnte nichts Gewährteres, nichts Liebenswürdigeres (*nihil elegantius, nihil amabilius*) als diese malen oder wiedergeben.“

Jakob Wimpfeling: *Epitoma rerum Germanicarum*. Straßburg: Prues, 1505, cap. 68 (*De pictura et plastice*).

Sie [die Stadt Colmar] hatte auch ihren Apelles, jenen Martin, der sich wegen der einzigartigen Anmut seiner Malerei den Beinamen Schön verdiente (*qui ob singularem pingendi gratiam Belli cognomen meruit*) und dessen beide Brüder Paul und Georg dort noch als Goldschmiede ansässig sind.

Beatus Rhenanus: *Rerum germanicarum libri tres*. Basel: Froben, 1531, lib. III.

Die Erneuerung der Künste im Geist der Antike manifestiert sich an religiöser Malerei:

„Ich habe auch Deine [Niklas von Wyles] Malerei gesehen, die den **hl. Michael** darstellt; in beiden Dingen tust du dich hervor, in der Redekunst und in der Malerei, in dieser aber mehr, wobei Du Dich Apelles und Zeuxis gleichstellen kannst. (...) Diese beiden Künste lieben einander (*amant enim se artes he ad invicem*) Die Malerei fordert Erfindungsgabe (*ingenium*); (ebenso wie) die literarischen Künste; aus einer Quelle entspringen die Beredsamkeit und die Malerei (...). Einst blühte die Beredsamkeit auf wunderbare Weise; spätere lag sie viele Jahre darnieder von Augustinus und Hieronymus bis auf Petrarca; danach begann sie erneut ihr Haupt zu heben, und schon erstrahlte sie derart, daß sie der Rhetorik der Zeiten Ciceros gleichwertig wurde. So stand es in der alten Zeit: lange war der römische Staat an der Spitze, die Malerei war außergewöhnlich, hernach erblindete sie, bis zu Giotto, der sie erneuerte. Später stiegen viele andere auf, (...), und man sieht, wie die Malerei mit der Beredsamkeit aufsteigt oder fällt. Daher freue ich mich, dich gleichermaßen als Maler wie auch als Redner zu sehen.“

Nach: Der Briefwechsel des Enea Silvius Piccolomini. Hrsg. v. Rudolf Wolkan. III. Abtlg.: Briefe als Bischof von Siena, 1. Bd. (Fontes rerum austriacarum, 2. Abt. Diplomataria et acta, 68. Bd.) Wien 1918, Nr. 47, S. 98-101.

2. Beischrift auf dem Nimbus der Maria auf der Tafel „Madonna im Rosenhag“, 1473 (?) Colmar, Dominikanerkirche, ehemals Colmar, Stiftskirche St.Martin

ME CARPES GENITO(r) T' Q (ue) O SCTISSA (sanctissima) V (virgo).

Mich wirst du pflücken, (mein) Schöpfer, und auch du, o heiligste Jungfrau!

Mischa von Perger: Wer pflückt die Rose? Beschriftete Heiligenscheine bei Martin Schongauer. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2002, S. 400-410, hier: S. 409.

Vgl. die zuvor in der Forschung akzeptierte Leseweise (*me carpes genito tuq(ue) o s(an)ctissi(m)a v[irgo]*) nach: Werner Arnold: Gemälde-Inschriften. In: Pantheon, Bd. 34, 1976, S. 116-120, hier: S. 119). Diese birgt den Nachteil eines syntaktischen Stolpersteins, der durch den Übersetzungsvorschlag („Und auch du, o ehrwürdigste Jungfrau, pflücke mich für den Sohn!“) infolge einer Umstellung im Satzbau verschleiert wird. Mischa von Pergers Transkription, die dem Prädikat „pflücke / Du pflückest“ den Schöpfer (Christus als die zweite Person des Allerhöchsten) **und** die Jungfrau zuordnet, kommt meiner Deutung der Farbenmetapher entgegen, die im Bild zweifach, auf Christus und Maria angelegt zu sein scheint.

Vgl. Ovid: *Ars amatoria* III, 80: „Unsere Reize, sie fliehn unaufhaltsam; [daher] pflücke die Blume!“ (*Nostra sine auxilio fugiunt bona, carpite florem.*)

3. Biblische Quellen und ihre Exegese im Kontext der Naturallegorie

Hl 5, 10. Mein Geliebter ist strahlend weiß und leuchtend rot, auserwählt unter Tausenden. (*Dilectus meus candidus et rubicundus, electus ex millibus.*)

„(...) strahlend weiß, denn, obgleich im Fleisch erschienen, ‚hat er weder eine Sünde begangen, noch war in seinem Mund ein trügerisches Wort‘ (1 Petr 2, 22), leuchtend rot, weil ‚er uns durch sein Blut von unseren Sünden rein gewaschen hat‘ (Off 1, 5). Und wohl [heißt es] zuerst weiß, danach rot, weil er zuerst als Heiliger in die Welt kam und hernach in seiner Passion die Gläubigen aus der Welt herausgeführt hat. Auserwählt unter Tausenden ist er, weil er aus dem ganzen Menschengeschlecht als Vermittler gewählt wurde, um die Welt zu versöhnen; er wurde angenommen, und als einziger Sterblicher war er würdig, von Gott vom Himmel herab zu hören: ‚Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe‘ (Mt 3, 17), das heißt, in dem keine Sünde ist. (...)”

Nach: Beda Venerabilis (gest. 735): *In Cantica Canticorum libri VI*. Cura et studia D. Hurst O.S.B. *Beda Venerabilis Opera. Pars II, Opera exegetica. 2 B* (Corpus Christianorum Series Latina, CXIX B [1.] (Tvrnholti) Brepols 1983.

„Diese beiden Blumen, (Lilie und Rose nämlich), sind Sinnbild, seit Jahrhunderten schon der höchsten Ehren der Kirche, (...) Jungfrau Maria, Mutter, die du den Sohn hast geboren, / Jungfrau im Glauben ohn`Makel, du Braut nach des Bräutigams Namen, / (...), Pflücke die Rosen im Streit und brich frohe Lilien im Frieden. / Aus dem Königsstamm Jesse ist dir die Blüte entsprossen, / ... / Er hat die lieblichen Lilien geweiht durch sein Wort und sein Leben, / Färbend im Tode die Rosen, hat Frieden und Kampf seinen Jüngern / Auf dieser Erde gelassen, ... Beiden Siegen verheißend die Krone des ewigen Lebens.”

Walahfried Strabo (809-849): *Liber de cultura horticum. Hortulus*. Übers. v. Hans-Dieter Stoffler. Darmstadt 1985, S. 75f.

„Und von dieser Blume [Christus, nach Js. 11, 1] wird gesagt: ‚Sie [die Weisheit] ist das strahlende Weiß des ewigen Lichts, und der Spiegel ohne Trübung‘ etc. (der Allmacht Gottes) (Weish 7, 26). Anders gesagt, seine Farbe ist gleichsam von Geburt an Jungfräulichkeit und Unschuld, welche beide durch das strahlend Weiße bezeichnet werden, weshalb er auch ‚Lilie‘

genannt wird (HI 2, 1). Zu diesem Weiß kam jedoch mehr und mehr das Rot der Rose hinzu, d.h. des Märtyrers in der Passion. Und dies ist an den Blumen von verschiedenen Bäumen und Kräutern zu sehen, die zuerst weiß erscheinen und sich später rot verfärben. Auch sind diese beiden Farben [weiß und rot] den Liebenden am liebsten. (...) leuchtend rot wegen des Glanzes der Göttlichkeit, die durch das Gold bezeichnet wird, das glänzt und schimmert, nach HI 5, 11: ‚Das Haupt meines Geliebten ist reines Gold.‘ ‚Das Haupt Gottes ist Christus.‘ (1 Kor 11, 3)

(...) Wie für die Lilie, so gilt für die Rose. Daher merke: Christus ist die Rose, Maria ist die Rose, die Kirche ist die Rose, die Seele des Gläubigen ist die Rose.

(...)

Am meisten verdient Maria den Namen der Rose wegen der Passion ihres Sohnes, die sie im Geiste mitgelitten hat. Denn die Rosenfarbe ist wie Blut, und das Blut bedeutet das Martyrium.

Nach: (Pseudo-) Albertus Magnus [Richard von Saint-Laurent]: De laudibus Beatae Mariae Virginis, lib. XII, cap. 4. Siehe: Alberti Magni opera omnia, ed. A. et Ae. Borgnet, Bd. 36. Paris 1898, S. 655 u. 669.

Erste Druckausgabe: Albertus Magnus: De laudibus Beatae Mariae Virginis. Straßburg: J. Mentelin, 1473. Hain-Copinger 461.

4. Rhetorik: Metapher und Gesichtssinn

Def. **Metapher** (Übertragung, *translatio*): ein verkürzter Vergleich, Ähnlichkeit: „Es handelt sich dabei um die Kurzform eines Zeichnisses, das sich in einem einzigen Wort konzentriert (...) (*Similitudines est ad verbum unum contracta brevitatis*) Seltsam erscheint es mir oft, daß alle an übertragener, uneigentlicher Ausdrucksweise mehr Gefallen finden als an den eigentlichen, eigenen Ausdrücken. (...) Das mag entweder daher rühren, daß es ein gewisses Zeichen von Genie (*ingeni specimen*) ist, das zu übergehen, was einem vor den Füßen liegt, und etwas anderes zu nehmen, das so weit her geholt ist; (...) oder es liegt daran, daß jede Übertragung, die man mit Verstand (*ratione*) vornimmt, unmittelbar die Sinne anspricht, vor allem den Gesichtssinn, der besonders lebhaft reagiert.

„Es gibt nichts in der Natur der Dinge, dessen Wort oder Namen wir nicht auf andere Dinge anwenden können. Weil man aber aus allem etwas Ähnliches entnehmen kann, daher wird mit einem einzigen Wort - das auch eine Ähnlichkeit hat - der Rede übertragenes Licht verliehen.“

Marcus Tullius Cicero: De oratore, lib. 3, 157 u.161. Siehe: De oratore / Über den Redner. Lateinisch / deutsch. Übers. u. hrsg. v. Harald Merklin. Stuttgart 1976², S. 543 - 547.

Vgl. das Lob der Metapher: Aurelius Augustinus: Epistolarum Classis II, PL 33, coll. 214.

Def. **Synekdoche**: Bei einem Teil an das Ganze denken, bei der Art an die Gattung, bei dem Vorangehenden an das Folgende. Die Synekdoche besitzt die Vorzüge der Metapher in höchstem Maße, die darin bestehen, die Dinge vor Augen zu stellen und die Gefühle zu bewegen.

Quintilian: Institutio oratoria / Lehrbuch der Redekunst VIII, 19-22.

5. Naturphilosophie: Die Beschreibung der Dinge als Vorbereitung der Auslegung

Röm 1, 20: „Seit Erschaffung der Welt wird [Gottes] unsichtbare Wirklichkeit an den Werken der Schöpfung mit der Vernunft wahrgenommen, seine ewige Macht und Gottheit.“

Die Deutung der Dinge bei den frühen Kirchenvätern und bei den Exegeten des Mittelalters erfolgt auf Grund der klassifizierenden Beschreibung ihrer sinnfälligen Eigenschaften (*proprietates*) gemäß der sog. Proprietaten-Lehre.

Lit.: Christel Meier: *Gemma spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. Teil 1 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 34/1). München 1977.

Albertus Magnus (gest. 1208) beschreibt die Pflanzen nach Farben, Formen, Standort und Geruch und klassifiziert sie als Bäume (*arbores*) oder Kräuter (*herbae*). Bei der Rose, einem Baum, sind eine rote, dornige Art sowie eine weiße, gefüllte mit glatten Zweigen zu unterscheiden. Die Verwandlung von Weiß in Rot und von Rot in Schwarz auf Grund der Veränderung der Mischungsverhältnisse der vier Elemente wird an Hand der Rose dargestellt.

Albertus Magnus: *De vegetabilibus*, II, 7; VI, 32. Siehe: Alberti Magni ex ordine praedicatorum de Vegetabilibus libri VII, historiae naturalis pars XVIII. Hrsg. v. Ernst Meyer, fortgef. v. Karl Jessen. Berlin 1867.

6. Naturphilosophie: Die Lehre von den Farben

Die Farbe stellt die exklusive Wahrnehmungsqualität des Auges dar. Wie alle Sinneswahrnehmung ist das Sehen eine gemeinschaftliche Leistung des Sinnesorgans mit der Seele.

Da die Farben als solche im Gegensatz zu den Formen nicht der vergleichenden Aktivität des *sensus communis* bedarf, ist sie nicht dem Irrtum unterworfen.

Aristoteles: *De sensu et sensibilibus*, 2, 438^b; 3, 439^a - 440^a; 5, 442^b. Siehe: *Parva naturalia graece et latine*. Ed., versione auxit, notis illustravit Paulus Siwek. Rom u.a. 1963 (Collectio Philosophica Lateranensis, 5), S. 13, 16-19.

Die natürlichen Farben sind nicht mittels der Malerfarben zu erforschen, sondern an den natürlichen Dingen zu studieren. Beispiel: „[...] auch die Frucht des Granatapfelbaums und die (Blüten-) Blätter der Rosen sind zu Beginn weiß, schließlich aber, wenn sich die Säfte in ihnen infolge der Reifung färben, verändern sie die Färbung und schlagen in die violette Farbe und ins Rote um.“

(Pseudo-) Aristoteles: *De coloribus*. Übers. u.erl. v. Georg Wöhrle (Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung. Begr. v. Ernst Grumach, hrsg.v. Hellmut Flashar, Bd. 18: Opuscula, Teil V). Darmstadt 1999, S. 19.

Die Farben sind eine Funktion des Lichts. Die natürlichen Farben hängen von den Mischungsverhältnissen der vier Elemente in den Dingen ab. Ihre tatsächliche Erscheinung ist abhängig von spezifischen Eigenschaften der Dinge (z.B. Glanz) und von den herrschenden Lichtverhältnissen. Sie werden daher nie in reinem Zustand gesehen.

Die Farben - es gibt unzählbar viele - werden einer Skala zugeordnet, die von Weiß als der hellsten, bis Schwarz als der dunkelsten Farbe reicht. Zwischen diesen beiden Extremfarben liegen fünf Mittelfarben: Gelb oder Hellgrau; Hellrot; Violett oder Purpur; Grün. An Stelle von Grün wird vielfach Blau als eine dunkle Farbe genannt.

Die Mittelfarbe Rot gilt als besonders harmonisch und schön. Auf Grund seiner Leuchtkraft besitzt Rot eine besondere Lichtintensität.

(Pseudo-) Aristoteles: *De coloribus*, 796^a, a.a.O; Bartholomäus Anglicus: *De rerum proprietatibus*, lib. XIX. Frankfurt am Main 1601.

7. Universale Bildung als Voraussetzung für die Ausübung der Kunst

Cicero über Sokrates als den idealen Redner: „Von diesem [Anaxagoras, dem Naturphilosophen] habe er, (so urteilt) Sokrates, verschiedene bedeutende und großartige Dinge gelernt, insbesondere aber sei er durch ihn zu einem Redner von Reichtum und Fülle geworden

und sei auch, was in der Rednerkunst das Wichtigste ist, zur Kenntnis davon gelangt, durch welche Stile die verschiedenen Teile der Seele angesprochen werden. (...) Auch können wir ohne philosophische Schulung weder Gattung noch Art einer Sache erkennen noch diese definitorisch bestimmen noch sie in Teilen gliedern noch überhaupt beurteilen, was wahr, was falsch ist, oder Folgerungen erkennen, Widersprüche sehen, Doppeldeutigkeiten unterscheiden. Was soll ich erst von der Naturkenntnis sagen, deren Beherrschung der Rede weite Fülle verleiht?“

Marcus Tullius Cicero: *Orator*, 4. Siehe: *Orator / Der Redner*. Lateinisch / deutsch. Übers. u. hrsg. v. Bernhard Kytzler. München 1975, S. 15, 17.

Zum WS 1465 immatrikulierte sich Martin Schongauer aus Colmar an der Artistenfakultät der Universität Leipzig und bezahlte die volle Gebühr von 10 Groschen.

Codex diplomaticus Saxoniae regiae. 2. Haupttheil, 16. Bd.: Die Matrikel der Universität Leipzig. Hrsg. v. Georg Erler; 1. Bd., Leipzig 1875, S. 253.

DISKUSSION

Dr. Armgart: Nach diesem schönen Vortrag bitte ich Sie, sich recht rege an der Diskussion zu beteiligen. Der Vortrag war nicht nur schön aufgebaut und sehr klar gegliedert war, sondern hat uns durch Dias das Thema weiter veranschaulicht und gibt uns durch ein besonders umfangreiches hand out auch die Möglichkeit, Einzelheiten zu rekapitulieren. Wer möchte mit der Diskussion beginnen?

Prof. Krimm: Ich habe mich in meine Studienzeit zurückversetzt gefühlt, als Friedrich Ohly die Germanisten am Beispiel der Hoheliedexegese über den vierfachen Schriftsinn und damit die vielfache Interpretationsmöglichkeit von Texten aufgeklärt hat – wenn ich mich recht erinnere, ging es dabei um die Deutungen „literalice, allegorice, moralice“ und „anagogice“. Da Sie nun den Nimbusspruch als Schlüsselsatz für das Bild verstehen, der sich an den Betrachter richtet und der das Bild erklärt: Ließe sich dieser klassische Textzugang als viergegliedertes Ordnungselement auch für Ihre Interpretation verwenden?

Dr. Heinrichs-Schreiber: Ich möchte es lieber etwas einfacher machen und vom *sensus litteralis*, vom Wortsinn, der eine erotische Ebene einführt, und in dem Sinne, daß Christus und Maria eben schön sind, und daß das Ganze ja eine ungeheuer euphemistische Darstellung der Heilsgeschichte ist, sprechen, und auf der anderen Seite vom allegorischen Sinn. Insofern möchte ich also einfacher von dem Unmittelbaren und dann vom Gedeuteten sprechen. Diese Unterscheidung zumindest ist im Bild angelegt, und die allegorische Deutung fächert dann gewissermaßen das Bedeutungsspektrum von Braut und Bräutigam auf. Und ich glaube, vom

Bild aus kann man nicht zwingend auf diese vierfache Deutung schließen. Es würde bedeuten, daß man von der ikonographischen Deutung im Sinne des Verstehens der Entstehung des Bildgedankens – mit diesem Problem beschäftige ich mich – zum Bereich der Rezeptionsgeschichte übergeht. Von kunsthistorischer Seite ist gerade gegenüber ähnlichen Marienbildern mit zahlreichen Attributen, vielen Blumen oder auch Früchten die These geäußert worden, daß es gar nicht auf die Deutung der einzelnen Motive ankäme, sondern gewissermaßen auf eine Anregung an den Betrachter, der in das Bild eine bestimmte Gebetspraxis hineinprojizieren konnte, oder der auch deutend mit den dargestellten Dingen umgehen konnte. Und das mag sicher so sein; man sollte aber beachten, daß es bei der Deutung weniger auf die Spezies ankommt. Weniger die Erdbeere als solche ist wichtig als die Plausibilität dieses Motivs im Bildzusammenhang, wo die unten am Boden wachsende Pflanze als „Schwellenmotiv“ wirken und den Betrachter gleichsam in das Bild hineinführen kann. Es kommt auf die Proprietät an, der bisher von den Kunsthistorikern begangene Weg, vorwiegend die Spezies zu deuten, führt in diesem Fall zu nichts. Auch Literaturhistoriker beschäftigen sich natürlich mit der Deutung der Spezies, aber man muß beachten, daß die Naturallegorese (im späten Mittelalter) methodisch angegangen wurde, und daß derjenige, der sich mit der Natur befaßt, ja zunächst nicht anders kann als diese mit ihren verschiedenen Spezies zu sehen. Mit dieser Zweiteilung kann man also arbeiten: Wortsinn und Natur, so wie sie einem begegnet auf der einen und allegorische Deutung auf der anderen Seite. Letztere läßt einen gewissen Spielraum.

Dr. Schwinge: Ich möchte versuchen, Ihnen zwei Fragen zu stellen. Selbst wenn das Bild ursprünglich 1473 für ein Franziskanerkloster als Tafelbild für einen Altar, so ist zu vermuten, gemalt worden ist, frage ich mich, inwieweit der Betrachter das Bild so gelesen und verstanden hat, wie wir es jetzt nach Ihrem Vortrag verstehen. Die symbolisch-allegorischen Dinge, so denke ich, sind den Menschen damals weitgehend vertraut gewesen, zumindest den Klosterinsassen oder solchen, die viel Bilder vor sich sahen. Aber der geistesgeschichtlich rhetorische Hintergrund, der bei Ihnen doch eine sehr große Rolle gespielt hat und eine große Literaturkenntnis voraussetzt, war in der Breite bei den Betrachtern sicher nicht in dem Maße präsent. Das ist die eine Frage; die andere Frage bezieht sich auf zwei Farben im Bild, die doch sehr dominant sind. Die eine Farbe hat bei Ihnen eine relativ geringe Rolle gespielt, die andere gar keine, wenn ich das richtig sehe. Das Blau der Engel hat dann am Ende des Vortrags – ich habe lange darauf gewartet – doch eine Rolle gespielt, das Grün der Blätter, der Pflanzen ist – wenn ich das richtig sehe – nicht vorgekommen. Wie weit haben nicht auch diese beiden Farben, jetzt besonders das Grün, noch ihre Bedeutung?

Dr. Heinrichs-Schreiber: Also mit der Farbenbeschreibung könnten wir schon noch weiter machen – da hätte ich auch noch mehr Dias zeigen können – alle Pflanzen sind ausgesprochen gesucht, das Bild ist ausgesprochen synthetisch, es geht nicht um einen Winkel im Garten, den man da zufällig abgezeichnet hat. Hier spielt auch die Levkoje eine Rolle, eine ganz gesuchte Pflanze, ganz neu damals in Nordeuropa, die ausgerechnet in schwarz, weiß, rot und rosa auftritt, und damit kann eigentlich nichts anderes gemeint sein als die vier platonischen Farben. Und die Iris steht in allen Enzyklopädien für die Pflanze, die in allen Farben auftritt, die regenbogenfarben ist. Ich meine, man muß sich ja fragen, wie weit wir die Deutung überhaupt rekonstruieren können. Das wollte ich vorhin auch sagen mit dem Unterschied zwischen dem Bildgedanken und der möglichen Rezeption des Bildes. Ich denke, es ist klar, daß die

Farbmetapher *candidus et rubicundus* im Vordergrund steht, und das ist schon mal ein ganz großer Gewinn, denn in der Literatur entsteht der Eindruck, daß wir über Farben eigentlich gar nicht so viel sagen können. Vielfach werden Schwarz-Weiß-Fotos bevorzugt, weil man die Farben gar nicht richtig benennen kann. Und hier haben wir einmal Namen für zwei verschiedene Farben. Die Bezeichnung *candidus* können wir sogar weiter verwenden, nämlich für die Perle, die als weißeste aller Edelsteine gilt, und für die Lilie, *lilia candida*. Das ist ganz viel wert, daß wir hier Namen für zwei Farben haben, die weiter auch auf Farbklassen verweisen. Weiter meine ich, daß man mit Hilfe des Textes von Richard von Saint-Laurent, – in dem die Farben noch vielfältiger sind als die Pflanzen –, noch weiter deuten kann. Man kommt dabei zur Iris und auch zu Blau, einer Farbe, die allerdings hier in den Blumen kaum vorkommt. Auch die vielen Farben um Christus können wohl etwas bedeuten, aber ich denke, daß dies sozusagen die Begleitmusik ist. Auch das Grün ist beachtenswert, das bei Schongauer eigentlich nie fehlt. Immer ist es begleitend zur Farbe Rot eingesetzt. In der Farbenliteratur ist dies ein häufig auftauchendes Motiv. Rot und Grün ergänzen einander, und Grün bringt Rot zum Leuchten. Man könnte natürlich auch mit den grünen Blättern allegorisch arbeiten, aber ich halte es schon für wichtig, sich an die Hauptmetapher zu halten, und die ist ergiebig genug, das andere rankt sich darum herum. Dabei darf man den Grundsatz nicht vergessen, daß Farbe per definitionem eine Funktion des Lichts ist; dieses Prinzip ist dominant. Die beteiligten Personen mußten nicht alle Texte kennen, die ich angeführt habe oder nicht nur gerade diese, aber einiges davon war ihnen mit Sicherheit bekannt. Die Lehren des Aristoteles gehören zu den Grundkenntnissen aus dem ersten und zweiten Semester des Studiums, und der Spruch „Carpes usw.“ ist ja sehr sophisticated, es handelt sich nicht um ein Bibelzitat. Ich wollte auch mit dem Hinweis auf die Inschrift in Breisach zeigen, daß da schon entsprechend belesene Personen zugegen waren, die zu einer solchen Erfindung in der Lage waren. Wie viele Zeitgenossen die Hintergründe voll verstanden haben, weiß ich nicht. Aber in unmittelbarer Nähe der Stadt Colmar, in der Lateinschule in Schlettstadt, gab es in den 60er Jahren schon einen humanistisch gebildeten Lehrer, der z.B. Jakob Wimpfeling ausgebildet hat. Beim Lateinstudium kam es sehr darauf an, daß zunächst die Begriffe mit Hilfe von antiken Texten oder mit Hilfe von Enzyklopädien geklärt wurden. Dieses enzyklopädisch vermittelte Wissen (z.B. über die Farben und die Klassen der Naturdinge) war wahrscheinlich so selbstverständlich für die Menschen wie für uns die Unterscheidung von Bewußtsein und Unterbewußtsein, Grundlagenwissen, von dem man sich gar nicht lösen kann.

Frau Schwarzmaier: Ich hätte eine Frage zu dem Verhältnis des Bildes von Schongauer zu der Kopie. Die Kopie ist wohl ziemlich später, oder nicht? (Einwurf Frau Dr. Heinrichs-Schreiber: Das weiß ich nicht genau, ich habe sie auch nicht im Original gesehen. Es wird vermutet, daß sie etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt, und zwar ist sie deutlich aus Dürers Zeit herausgerückt, auch im Bezug auf die Farbigekeit). Genau, darauf zielt meine Frage hin, daß all das mit dem Licht, was sie am Original entwickelt haben, ja eigentlich in der Kopie nicht mehr gültig ist. Denn da ist ja ausgerechnet das Jesuskind in einem Brautton zu sehen, oder liegt das nur an der Aufnahme?

Dr. Heinrichs-Schreiber: Das Bild in Boston ist sehr schlecht erhalten, der Hintergrund ist nicht mehr original, wurde abgekratzt und übermalt, das ist nicht sehr schön. Die Hauptfiguren und die Hauptfarben stimmen, aber schon die kleinen Blumen sind so diffus in der Farbigekeit,

deswegen also die Einordnung deutlich nach Dürer. Die Sicherheit in der Farbsetzung scheint nicht mehr gegeben.

Frau Schwarzmaier: Es sind auch Unterschiede da, die Pfingstrose ist auf jeden Fall nicht so gemalt wie im Original, aber wenn Sie sagen, der Erhaltungszustand sei schlecht, dann kann man nicht unbedingt darauf schließen, daß der Kopist den Inhalt und diese ganze Lichttheorie nicht mehr verstanden hat, oder kann man das sagen? Es ist doch sicherlich gewagt, weil der Erhaltungszustand nicht sicher ist.

Dr. Heinrichs-Schreiber: Ja, ich bin mir darüber nicht so ganz sicher, weil ich das Gemälde – wie gesagt – leider nicht im Original kenne. An sich ist die aristotelische Farbenlehre ja bis in die Neuzeit und bis Goethe gültig. Goethe hat den Text „De coloribus“ gekannt, und der ganze Stoff wurde auch im 16./ 17. Jahrhundert gelehrt.

Dr. Jacob-Friesen: Ich habe zwei Fragen und eine kurze Bemerkung. Die erste Frage bezieht sich auf die Deutung, daß der Rosenhag auf das Paradies anspielen könnte? Sie haben versucht zu zeigen, daß das gar nicht der Fall ist. Ich wollte einfach noch mal nachfragen, es ist ja schließlich eine gängige Vorstellung, daß in Analogie zu Christus als neuem Adam – das ist ein Wort von Paulus – im Mittelalter Maria als die neue Eva verstanden wurde und häufig auch in typologischem Bezug dargestellt wurde. Die Paradieses-Vorstellung, auf Maria bezogen, Maria, die frei ist von der Erbsünde und so weiter, schließt daran an. Warum könnte nicht doch das Paradies hier gemeint sein? Das ist die erste Frage. Das Zweite knüpft noch einmal an die Frage, die eben gestellt wurde. Sie haben versucht, Schongauer als einen malenden Humanisten zu zeigen. Mir hat das sehr eingeleuchtet. Frage: Müßte man da nicht auch einen humanistischen Zirkel um Schongauer herum rekonstruieren, damit die Deutung wirklich rund wird, müßte also die Adressaten auch finden. Das ist die zweite Frage. Die kleine Bemerkung die ich noch machen möchte, ist in eigener Sache. Die Kunsthalle veranstaltet ja zusammen mit dem Badischen Landesmuseum die große Landesausstellung im Herbst „Spätmittelalter am Oberrhein“, und drei der von Ihnen gezeigten Werke werden im Original zu sehen sein, nämlich die Kopie aus Boston werden und auch die kleine Madonna aus dem Getty-Museum „im Fenster“, und dann die „Karlsruher Passion“ – das versteht sich von selbst. Dies ist zu sehen ab 29. September in der Kunsthalle in Karlsruhe.

Dr. Heinrichs-Schreiber: Vielen Dank. Ich gehöre zu denen, die sich ganz besonders auf diese Leihgaben freuen, und es wird auch eine geplante USA-Reise von mir nun etwas abkürzen, da sie ja nun nach Karlsruhe kommen. Nun zur ersten Frage: Warum ist das kein Paradies? Diese Kritik bezieht sich ganz dezidiert auf das Buch von Ewald Vetter, dessen These notorisch wiederholt wird, und sie bezieht sich auf die von Vetter ausdrücklich formulierte Vorstellung, es sei das verheißene Paradies. Aber es ist nun mal so, daß dieses ausgesprochen synthetische Bild zwar ganz bestimmte biblische Motive einsetzt, mit den Paradieses-Motiven aber nicht arbeitet. Es ist kein Paradiesapfel da – was ja möglich wäre – und es ist kein Brunnen da, das Bild arbeitet einfach nicht mit diesen Motiven. (Einwurf unverständlich). Ja, der *hortus conclusus* ist als Bildgedanke sicherlich wichtig, aber wenn man sich in den Quellen genauer informiert, stellt man fest, daß Naturmotive und der Gedanke des Gartens nicht identisch zu sein brauchen. Zum Beispiel unterscheidet Bernhard von Clairvaux sehr genau zwischen der Blume des Feldes und der Blume des Gartens. Auf eine solche Unterscheidung kommt es ihm

an. Es ist sehr wichtig, die Ebenen des Diesseitigen und des Jenseitigen in diesem Gemälde zu erkennen, anders funktioniert die ganze Komposition nicht. Ich möchte aber noch ergänzen, daß eine Paradieses-Vorstellung auf einer anderen Ebene sicherlich impliziert ist. Augustinus unterscheidet in dem wichtigen Buch „De genesi ad litteram“, also: „Vom Buch Genesis in wörtlicher Auslegung“, mehrere Paradieses-Begriffe. Er differenziert das verlorene und das verheißene Paradies und sagt, daß man drittens jede Einheit mit Gott, jedes bei-Gott-sein, in-der-Kirche-sein, bei-Gott-aufgehoben-sein, als ein Paradies betrachten kann. Ich glaube, daß eben dieser Gedanke z.B. eine Rolle spielt für das berühmte elsässische Bild des „Paradiesgärtleins“ im Städel in Frankfurt am Main. In diesem Gemälde wird auch deutlich, daß dieses angedeutete, dieses in der menschlichen Seele entwickelte Paradies ein gefährdetes ist. Damit ist in dem Gemälde etwas in Aussicht gestellt, was man suchen kann. Insofern ist der Gedanke an einen paradiesischen Zustand sicherlich gerechtfertigt. Aber so, wie das in der bisherigen Rosenhaglitteratur ausgedrückt ist, werden ganz entscheidende Momente außer Acht gelassen. Was war die zweite Frage nochmal? (Einwurf: Humanistischer Kontext). Da gibt es natürlich gewisse Grenzen, die sich aus dem Fehlen von Quellen, insbesondere von Quellen zu den Aufträgen ergeben, aber insgesamt ist in der Studie, die ich derzeit schreibe, der Versuch, ein soziokulturelles Umfeld zu rekonstruieren, schon angelegt. Da kommt ein Aspekt zum anderen. Z.B. ist mit dem Orlier-Retabel aus der Isenheimer Antoniter-Präzeptorei ein Werk gegeben, an dem ein weitgereister und gebildeter Mann beteiligt war, Jean d’Orlier. Noch einmal sind hier Inschriften sehr klug eingesetzt, die Texte unheimlich raffiniert in das Bild einbezogen. Was an der Lateinschule von Sankt Martin in Colmar – immerhin eine Stiftskirche, demnach war ein Kapitel von Kanonikern anwesend – los war, das weiß man leider für Schongauers Zeit nicht. Man könnte auf die große Lateinschule, die Humanistenschule in Schlettstadt verweisen. Theoretisch hat Schongauer da zur Schule gehen und entsprechende Texte lesen können. Aber das müssen natürlich Vermutungen bleiben.

Dr. John: Meine Frage geht auch noch mal in die Rezeptionsgeschichte. Sie haben ja gezeigt, daß das Bild ein sehr gelehrtes Bild ist, nur irgendwann hat man es aber wohl doch nicht mehr verstanden. Nicht zuletzt hat man es auch beschnitten und der wesentlichen Inhalte auch beraubt, die dazugehören zur Deutung. Weiß man, wann das Bild so verstümmelt worden ist und kann man das irgendwie auch in die Rezeptionsgeschichte mit einsortieren, diese Tatsache, daß es abgeschnitten und verstümmelt worden ist?

Dr. Heinrichs-Schreiber: Das weiß man leider nicht, da ist nichts dokumentiert. Die Form, die man dem Bild durch die Beschneidung gegeben hat, könnte für eine Adaption an einen Altar im 18. Jahrhundert sprechen. Es gibt Altäre aus dem 18. Jahrhundert im Elsaß wie in Kestenholz bei Straßburg, die eine solche Form haben, und in die Kunstwerke aus dem Spätmittelalter hineingenommen wurden, wo ein Pasticcio hergestellt wurde. Ich denke deshalb an das 18. Jahrhundert, aber leider ist nichts darüber bekannt. Ich versuche, über die Geschehnisse der Ausstattung des Franziskanerklosters im 16./ 17. Jahrhundert noch ein bißchen weiterzukommen, aber ich habe nicht sehr viel Hoffnung,. Ich bin mir also nicht sicher, ob ich diese Hypothese werde bestätigen können. Das Gemälde kann auch direkt für das Sankt-Martins-Stift gemacht worden sein. Andererseits ist Colmar spät reformiert worden, hat um 1570 eine Zeit der Reformation erlebt und auch eine Bewegung der Gegenreformation. Im Zuge dessen hat Sankt-Martin einen Fokus der Marienverehrung gekannt, wo Kooperationen auch eine Rolle

spielten und sich um einen bestimmten Marienaltar herum versammelten. Da könnte dieses Bild eine Rolle gespielt haben, aber die Beschneidung des Bildes lag wahrscheinlich etwas später, was auch damit zu tun haben kann, daß es in schlechtem Zustand war. Das Holz selbst ist sehr fragil, alle Kanten sind äußerst fragil und etwas beschädigt. Auch dies sind vielleicht Hinweise auf das Motiv für die Beschneidung.

Prof. Krimm: Große Begeisterung regt immer zu ketzerischen Fragen an. Wenn ein Maler seine Farbregie so perfekt einsetzt, daß schließlich jede Farbe an jeder Stelle ihren Sinn hat, macht er dann nicht von allgemeinen Regeln Gebrauch, die auf viele Bilder zutreffen, weil alle Farben an jeder Stelle zu dieser Zeit ihre ikonographische Bedeutung haben? Steht Schongauer mit seiner Farbregie wirklich ganz alleine? Oder setzt er die Farbregie im Sinn seiner Zeit so ein wie andere Maler auch? Ist es ein besonderes Bild oder ist es ein Bild, wie es die Zeit kennt, versteht und auch so erwartet?

Dr. Heinrichs-Schreiber: Die Ikonographie dieses Hohelied-Verses läßt sich, wenn man erst einmal darauf aufmerksam geworden ist, durch das Spätmittelalter verfolgen, sie ist ziemlich wichtig. Aber ich glaube, ich wäre ohne Schongauer nie darauf gekommen. Er versteht es einfach, die Farben mit den Formen der Natur und mit der Komposition und der Gestik zu vernetzen. Er entwickelt eine Bildsprache. Darauf bezog sich der zweite Punkt in meiner Aufreihung der „humanistischen“ Qualitäten, daß Schongauer eine Bildsprache entwickelt. Da kann man sich regelrecht einsehen und sich eine Methode erschließen, die auch für andere Werke erfolgreich ist, zum Beispiel für Stefan Lochner, der ja eine „Madonna im Rosenhag“ in Blau gemalt hat. Damit vergleicht er sie mit dem Himmel und setzt nicht zufällig auch ein Stück Himmel ins Bild. Das braucht er, damit seine Maria sich über die Farbe ihres Gewandes mit dem Himmel vergleichen kann - und mit den Veilchen. Von letzteren und von ihrer Farbähnlichkeit mit dem Himmel handelt auch Richard von Saint-Laurent. Nur die übrigen Farben bei Stefan Lochner, z.B. die Vielfarbigkeit der Engel - sie sind leuchtend bunt - sind nicht in demselben Maße symbolisch signifikant wie das Blau. Wichtig ist wohl auch, daß es sich um das kostbare Lapislazuliblau handelt. Weiter ist in diesem Gemälde die Perle offensichtlich signifikant, aber die weißen Lilien und roten Rosen stehen im Hintergrund. Innerhalb der Komposition wirken die farbigen Motive beziehungslos, eines addiert sich zum anderen. Weiter fehlt es diesem ganz symmetrischen Bild an Spannung. Man kann sich natürlich an diesem Bild mit entsprechender Kenntnis die Symbolik zusammensuchen und kommt zu einer Aussage über Christus und Maria, aber dies entwickelt sich nicht oder entfaltet sich nicht wie aus einem – wie soll ich sagen – einem Kern der Deutung heraus, den sich der Betrachter regelrecht mit seinen eigenen Augen und seinen Erfahrungen erschließen kann. Schongauers Gemälde will die Erkenntnisfähigkeit des Menschen anstoßen. Dahinter stehen ganz bestimmte psychologische Vorstellungen vom inneren Auge, das auf das Gedächtnis und die Ratio Bezug nimmt, Kräfte, die das Gesehene überhaupt erst verarbeiten. Man kann auch Schongauers Orlier-Retabel mit einem anderen, etwas älteren Retabel aus derselben Kirche (das Stauffenberg-Retabel aus der Kirche der Antoniter in Isenheim, Colmar, Musée d'Unterlinden) vergleichen. Da ist bei Schongauer alles komplexer, stimmiger, die Darstellung ist wie gesagt mit den Inschriften abgeglichen. In dem etwas älteren Gemälde ist ein Dreiklang der Farben Weiß, Blau, Rot zu sehen, dieser ist den heiligen Figuren zugeordnet. Aber diese Farbkombination ist nicht vollkommen, sie ist zu schlicht, da kommt nichts Vergleichbares an

Sinngebung. Etwas vergleichbar Dichtes gibt es bei Rogier van der Weyden. Dieser Maler arbeitete offenbar außerdem mit einer Form der „Farbphysiognomik“. Eine in vergleichbarer Weise verdichtete Bildsprache ist selten. In jüngerer Zeit hat eine wichtige Studie (Christoph Wagner, Farbe als Metapher. Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels, Berlin 1999) eine vergleichbare Komplexität der Farbkomposition im Werk von Raffael herausgearbeitet.

Dr. Armgart: Was zeittypisch und das Besondere an diesem Bild von Schongauer war, haben Sie sehr differenziert und ausführlich beantwortet. Ich sehe jetzt keine weiteren Wortmeldungen, so bleibt mir nur, allen, die mitdiskutiert haben, die durch ihren Besuch den heutigen Abend zu einem der bestbesuchten Vortragsabende in diesem Halbjahr gemacht haben, herzlich zu danken, ganz besonders Ihnen, Frau Dr. Heinrichs-Schreiber, für Ihren Vortrag und für Ihre eingehende Beantwortung der gestellten Fragen.