

Kolumne: Lukas - oder die Idee der christlichen Malerei

von Dietmar Becker

Der Legende nach nimmt die christliche Malerei ihren Anfang mit der Person des Lukas, dem Verfasser des dritten der vier Evangelien. Von Beruf war er Arzt und soll, der Überlieferung¹ nach, sich auch als Maler betätigt haben. Es ist bis heute von der Forschung nicht geklärt, weshalb die ältesten erhaltenen Madonnenikonen gerade ihm zugeschrieben wurden und wie er überhaupt in den Ruf kam, als Arzt *und* Maler als gewirkt zu haben. Die auf ihn zurückgeführten „Lukas-Ikonen“ dürften seinen diesbezüglichen Ruf gefestigt, aber schwerlich auch begründet haben.

Da es uns hier um die Botschaft geht, die in der allegorischen Mitteilung verborgen liegt, Lukas habe nach Jesu Kreuzestod und Himmelfahrt die Maria gemalt, können wir die Frage nach dem realgeschichtlichen Kern der Überlieferung und nach der „Echtheit“ der zahlreichen „Lukas-Ikonen“ außer Acht lassen.² Maria, heißt es, habe ihm viele Male Modell gesessen. Das könnte im Hause des Johannes gewesen sein. Aber davon teilt die Legende nichts mit.

Das Überlieferte läßt sich knapp und leicht auf eine Formel bringen: „Lukas malt die Madonna“.

Eine Auskunft, die sich auf sein Evangelium zurückbeziehen läßt: Lukas hat nicht bloß dokumentiert, sondern hat es verstanden, mit Worten zu „malen“. Und wenn die Legende wiederum betont, daß er nicht dieses und jenes, sondern immer wieder und eigentlich ausschließlich die Madonna gemalt habe, dann könnte das bedeuten, daß in seinem Evangelium *Maria* als Frau, als Begnadete, als Heilandsmutter besonders sinnfällig und leibhaftig Gestalt annimmt. Deutungen die allerdings nicht ausschließen, daß Lukas die Madonna *tatsächlich* porträtiert hat.

Die Legende weiß: Lukas hat die ihm zugeschriebenen Marienbildnisse nicht aus dem Gedächtnis, sondern aus der lebendigen Anschauung gemalt.³ In den „Modellsit-

zungen“ mag sie ihm von Jesus erzählt haben, von dem sie in vielerlei Hinsicht mehr mitzuteilen hatte als irgendein anderer Mensch.⁴ In ihrem Erzählen wird die Vergangenheit gegenwärtig. Die Vorgeschichte der Mutterschaft, die Geburt des Sohnes, seine Kindheit. In ihrem Erzählen wird der Gekreuzigte wieder zum Kind, zum Geschöpf ihres Schoßes, zum Säugling, der an ihrer Brust liegt. Deswegen malt Lukas - nach dem Zeugnis der Lukasmaler späterer Jahrhunderte - nicht einfach Maria, sondern immer auch das Kind mit ihr. Er malt die *Madonna* und hält so eine elementare Beziehung fest und lebendig, die zwischen Mutter und Kind, zwischen Frau und Sohn. Denn genau dies meint die Bezeichnung „*Madonna*“: die zärtliche und erstaunliche, ebenso natürliche wie übernatürliche Gemeinschaft, ja Einheit, in der die „irdische“ Mutter *und* das „himmlische“ Kind zusammengefunden haben.

Lukas nimmt also auf den Bildnissen, die er von Maria anfertigt, im Hinblick auf das Modell, das er porträtiert, eine gewichtige Änderung vor: er versetzt sie in der Vorstellung und auf dem Bild, das er anfertigt, aus der Gegenwart in eine Vergangenheit, die nur dem *inneren* Auge gegeben ist. Er gibt der verjüngten Frau das kleine Kind auf den Schoß. Ein Kunstgriff: in ihm wird der Naturalismus, den das Sichtbare nahelegt, gebrochen oder vielmehr überstiegen. Und eben dadurch wird eine *Anschauung* möglich, in der innere Gegenwart und eine übergreifende Wirklichkeit zusammentreten und in eine Art zeitfreier Dauer und Bleibe einmünden. Eine Anschauung, die sich einer - wenn man so will - *verzerrenden* Darstellung historischer und pragmatischer Realität verdankt. Dies Vorgehen und künstlerische Verfahren, sich nicht auf die Daten vorwiegend sinnlicher Wahrnehmung zu versteifen (die allem tieferen Sinn äußerlich bleiben können), sondern auf innere Regungen, Gesichte, Eingebungen, intuitive Mitteilungen und andere Unwägbarkeiten sich zu beziehen, diese Verfahrensweise geht als roter Faden seit Anbeginn durch das gesamte europäische Kunstschaffen.

„Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht“, urteilt im 19. Jahrhundert Caspar David Fried-

sein.

⁴ tatsächlich nimmt bei Lukas der Bericht von den Umständen von Jesu Empfängnis und Geburt mehr Raum ein als bei den drei anderen Evangelisten. „Did St Luke get the story from the Mother of God herself? He does not tell us, but it is quite possible“, John Coulson, *The Saints - A concise Biographical Dictionary*, New York, 1957, p.488.

¹ Es muß betont werden, daß es sich dabei um eine *mündliche* Überlieferung handelt. Das älteste *schriftliche* Zeugnis geht auf das Jahr 530 zurück und wird noch von der Forschung angezweifelt, vgl. Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna*, Worms 1986, 10.

² „In S. Maria Maggiore in Rom befindet sich auf der linken Seite des Langhauses, gegenüber der Krippenkapelle das uralte Gnadenbild ‘Salus populi Romani’, das die Tradition dem hl. Lukas, dem Evangelisten, als dem Maler des ersten Muttergottesbildes zuschreibt“, E. u. H. Melchers, *Das große Buch der Heiligen*, München 1979, 679

³ wenn z.B. im „Immerwährenden Heiligenkalender“ von Albert Christian Sellner, Frankfurt a.M. 1993, S. 349, von *sieben* Porträts die Rede ist, so wird diese Angabe kaum buchstäblich, sondern symbolisch zu verstehen

rich. Oder weniger pointiert, aber in der Sache genauso radikal Moritz von Schwind: „Das Modell kann es nicht geben, man muß es *in sich* haben.“⁵

Die alte Legende von Lukas als erstem christlichem Maler ist wie eine Nuß, in der ein ganzer Baum eingerollt ist. In ihr steckt die Grundidee einer Malerei, die im personalen Gegenüber einkehrt um dann, von dort ausgehend, „Natur“ zu entdecken und Welt zu erschließen. Nicht unbedingt Schritt für Schritt, zuweilen sprunghaft oder wie festgehalten.

Das Gegenüber des hl. Lukas, zu dem wir nun zurückkehren, ist allerdings ein besonderes, ein zentrales Gegenüber. Für den *Anblick* ist es Maria, für die *Anschauung* aber die Madonna, die Mutter mit ihrem Kind. Dies Gegenüber spiegelt Menschliches und Göttliches und gibt es wider. Theoretisch und theologisch konfrontiert es den Betrachter mit dem Verhältnis von Transzendenz und Immanenz, Menschheit und Gottheit, Innerlichkeit und Außenwelt. Eine Idee. Aber Lukas, der Maler, sondern beginnt mit dem, was auch uns nahe und am nächsten ist, nämlich mit der Darstellung des Verhältnisses zwischen zwei Menschen. Das Sujet Madonna umschließt eine besonders intime und elementare Beziehung, eben die zwischen Mutter und Kind. Eine Konstellation, der *jedes* menschliche Wesen seine Liebesfähigkeit und den Grundstock seines Reichtums an Gefühlen und emotionalen Möglichkeiten verdankt. Die Basis künftigen Seelenlebens. Ob wir uns nun der Künstlerschaft oder dem Publikum zurechnen, auf diese Basis kommen wir immer wieder zurück. Sie bleibt lebenslanglich lebendig und lebensnotwendig.

Mit dem Madonnenmotiv hebt Lukas die *christliche* Malerei aus der Taufe. Eine große Begebenheit, eine Gabe, eine Tat, deren Kühnheit und kultisch-kulturelle Tragweite sich heute kaum ermessen läßt. Es scheint, als hätten die mittelalterlichen Künstler, die sich in ihren hervorragendsten Vertretern als ideelle Nachfahren und Jünger des Lukas empfanden, ein Gefühl für diese Kühnheit gehabt. Wir brauchen uns nur die Widerstände zu vergegenwärtigen, die es vor zweitausend Jahren gegen Malerei gab: die größten Autoritäten des sowohl griechischen als auch jüdischen Altertums hatten sich gegen sie ausgesprochen.

Da war das Votum des Platon gegen die Malerei als Illusionismus und Irreführung. Dann die Geringschätzung durch Aristoteles, der sie praktisch als geistloses Handwerk abtat.

Und schließlich das bekannte Verdikt des Moses gegen die Herstellung von Bild und Abbild. Über all das setzt sich der Lukas der Legende unbekümmert und verwegen hinweg.

Die Maler nach ihm dürfen feststellen, daß er Malerei als legitimes Medium der Wahrheitsverkündung und Glaubensbezeugung durchgesetzt und in der Oikumene zur Geltung gebracht hat. War es da dem Vorbild, der Kühnheit und dem Selbstbewußtsein des Lukas nicht gemäß und dem Verständnis echter Nachfolge entsprechend, wenn ein Maler bei der Behandlung des Bildmotivs „Lukas malt die

Madonna“ *sich selbst* ins Bild brachte und Lukas mit seinen eigenen Zügen versah? Wäre es da nicht feige und falsche Bescheidenheit gewesen, *nicht* zu bekennen? Es ist auch nicht auszuschließen, daß ein heute nur noch schwer nachvollziehbares Sendungsbewußtsein und der Wunsch, für die Malerei und ihren großen und heiligen Schirmherrn einzustehen und Zeugnis abzulegen, damals die Maler bewog oder sogar nötigte, bei der Darstellung des Bildthemas „Lukas malt die Madonna“ auf solch eine Form der Selbstdarstellung *nicht* zu verzichten.⁶

Sozialgeschichtlich gesehen sind die Bildnisse, auf denen der Maler sich als Lukas präsentiert, sicherlich auch Ausdruck eines Kampfes, in dem es um die Anerkennung der Malerei und den damit verbundenen sozialen Status geht. Künstlerisches Handeln mußte sich zu allen Zeiten als sinnvolle Tätigkeit ausweisen, einfach, um nicht als nützliches Handwerk mißverstanden zu werden (was Malerei zu keiner Zeit war). Und der Beweis, jenseits aller jeweils herrschenden Vorstellungen von Nützlichkeit gesellschaftlich notwendig oder wenigstens *sinnvoll* zu sein, ist seit jeher sehr schwer zu erbringen gewesen. In solchen Rechtfertigungsnoten konnte man als Maler dankbar sein, mit Lukas einen kompetenten und über allem Verdacht erhabenen Kollegen und Schirmherrn vorweisen zu können.

Das Tätigkeitsfeld dieser Kunst liegt und lag in einer Kluft, etwa zwischen „ora“ und „labora“, ein Niemandsland zwischen Meditation und handwerklicher Arbeit, weder dieser noch jener zuzuordnen. Genau dies bringen viele Gemälde vom Typ „Lukas malt die Madonna“ in den Blick und zum Ausdruck. Auf ihnen sieht man den Maler alias Lukas, in einem schwer faßlichen Zustand verweilen, zwischen Andacht und Ausübung innegehalten, in einer Schwebelage zwischen Praxis und Kontemplation.⁷ Diese unentschiedene oder vielmehr unentscheidbare Grundhaltung hat den lukanischen Maler überdauert und kehrt bei den Meistern der Renaissance ebenso wieder wie bei den Malern romantischer Epochen.

Ich möchte jetzt auf die faktischen Anhaltspunkte eingehen, welche die Entstehung bzw. Ausbreitung der Le-

⁶ Die darüber hinaus bestehende Mehrsinnigkeit solcher Darstellung deutet sich an z.B. in der klassisch gewordenen Gestaltung unseres Motivs (1436/38) durch Rogier van der Weyden: dort wird in der Körperhaltung des Lukas, der dem Betrachter die Physiognomie Rogiers zeigt, an den Engel der Verkündigung erinnert, wie er Maria die göttliche Botschaft überbringt (nach Panofsky).

Nach Rogier van der Weyden haben Quinten Massys, Jan Gossaert, Marten de Vos, Maerten van Heemskerck, G. Penni und Giorgio Vasari im malenden Lukas sich selbst porträtiert.

⁷ besonders ausgeprägt beim Meister des Augustineralters, „Lukas malt die Madonna“, 1487 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), bei Jan Gossaert, 1520 (Wien, Kunsthistorisches Museum), Frans Floris, 1556 (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen)

⁵ zitiert nach Joachim Rönneper, Mit Pinsel und Palette, Ffm. / Leipzig 1996, 17

gende, Lukas habe die Madonna gemalt, genährt oder begünstigt haben dürften. Da ist noch einmal zu fragen: warum hat sich die Legende, warum haben sich die Maler Lukas ausersehen, und warum nicht Markus oder den seherischen Johannes?

Erster Erklärungsversuch: Lukas und seine Schriften als unerschöpflicher Fundus für malerische Motive

Bei einer näheren Untersuchung der neutestamentlichen Quellen, auf die von den mittelalterlichen Malern zurückgegriffen wurde, zeigt sich, daß die meisten Motive dem Evangelium des Lukas entliehen wurden. Einige Beispiele:

Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, Begegnung zwischen den beiden schwangeren Frauen, Elisabeth und Maria

Geburt Jesu (Weihnachtsgeschichte), Kindheitsgeschichte, Betlehemitischer Kindermord, Flucht nach Ägypten usw.

Diese Episoden und Details sind zufällig herausgenommen, aber wiederum auch charakteristisch für das dritte Evangelium. Sie kennzeichnen den lukanischen Blick und setzen die entscheidende Differenz, den Unterschied zu den drei anderen Evangelien. Dieser Unterschied ist im Detail, in der einzelnen Episode schwer festzustellen. Er begründet und verdichtet sich aber im Erscheinungsbild der Madonna:

„Lukas ist der Evangelist, der die Mutter neben dem Sohne festhält, der hierin etwas gesehen hat, was die anderen Evangelisten nicht entdeckt haben.“⁸

Zweiter Erklärungsversuch: Legende und Wirklichkeit

- weil Lukas sein Evangelium *tatsächlich* mit den Augen eines Malers geschrieben hatte, konnten spätere Künstler darin so anregende Themen und Motive finden; deswegen haben sie ihn geliebt und für einen der Ihrigen gehalten;
- weil die *Legende* ihn als Maler ausgab, konnten die tatsächlichen Maler mit Lukas als einem der Ihrigen sympathisieren und seine Schriften und seine Sehweise öffnete sich ihnen und erschloß ihnen Stoff und Weltsichten, die sie wiederum zu ihren Bildern anregen.

Dritter Erhellungsversuch: Malen geschieht aus dem Verschwinden

Die Aufgabe der Malerei ist immer wieder darin gesehen worden, Vergehendes zu bewahren, Vergangenes gegenwärtig zu halten. So mag auch Lukas die Madonna gemalt haben, um ihr Bildnis für künftige und spätere Zeiten festzuhalten. In der Tradition der Ostkirche stiftet Lukas die Tradition der Ikonenmalerei. Sie geht von seinem Madonnenbild aus. Dieses mag irgendwann verloren gegangen sein, aber es setzt sich fort und ist bewahrt in den Bildern, die *nach* diesem Bildnis angefertigt worden sind. Nicht im einzelnen Bild, sondern in der Tradition, im *Weitergeben* wird die Gegenwart der Madonna, wie sie für Lukas einmal gegeben war, bewahrt und lebendig gehalten.

Malerei hält sichtbar, was der Unsichtbarkeit verfällt. Ähnlich wie Wort und Schrift stiftet das Bild eine Erinnerung, die es sonst nicht geben könnte. Gäbe es kein Verschwinden und kein Unsichtbarwerden, Malerei würde sich womöglich erübrigen. Das Verschwinden ist ein wichtiger Antrieb und stiftet und hält zur Malerei an.

Es gibt im Lukasevangelium eine Geschichte, in der es um eine paradigmatische Erfahrung des Verschwindens geht, eine Erfahrung, die Erzähler und Zuhörer auch nach zweitausend Jahren noch bis ins Mark erschüttern kann. Es ist das *Emmaus-Erlebnis*: „Beim Brechen des Brotes gingen den von Traurigkeit erfüllten Männern plötzlich die Augen auf, es war ein blitzartiges Erkennen des Auferstandenen, und im selben Augenblick entschwand er ihren Blicken... Lukas hat dieses im Entschwinden Sich-zu erkennen-Gebende, diesen Lichtblitz mit eigener Seele erfahren, und sein Evangelium ist aus dem Sehwinkel geschrieben: *‘und entschwand ihren Blicken’*.“⁹

Vierter Erklärungsansatz: Weiblichkeit und Leiblichkeit als Gegenstand von Malerei

Lukas nimmt nicht nur Maria stärker als die andern Evangelisten in seine Schilderungen hinein. Frauen überhaupt, als Jüngerinnen Jesu, finden bei ihm mehr Raum und Aufmerksamkeit als bei den anderen Evangelisten. Und: „Lukas allein überliefert Jesu Worte über die beiden Schwestern Maria und Martha .. und das Wort vom Reich Gottes, das *‘inwendig* in euch ist‘.“¹⁰

Von „Innerlichkeit“ war oben schon kurz die Rede. Sie bleibt ein Phantasma, wenn sie vom Konzept der Leiblichkeit abgelöst wird. Ohne menschliche Leiblichkeit und Leibhaftigkeit könnte es auch keinen ausgefüllten Innenraum, keine Gefühlswelt geben. Sie gewährleisten den „Seelengrund“.

Von allen Künsten scheint die Malerei am stärksten auf das Faktum Leiblichkeit zu verweisen. Die Gebilde der Malerei handeln immer wieder von Licht (und von seinem Komplement, den Schatten), aber es sind *körperliche*, materielle Gebilde. Und nur *weil* sie so stofflich und körperlich sind, sind sie geeignet, Licht und seine vielfältigen Phänomene zur Erscheinung, zum Ausdruck zu bringen, zu tragen, zu brechen, zu spiegeln, im Spektrum der Farben wiederzugeben.

In der Malkunst ist Materie (Pigmente, Malgrund usw.) unverzichtbares Substrat für alle Spielarten des Lichts. Das Bild ist darauf angewiesen, wie die Seele auf ihren Leib.

Der angesprochene Zusammenhang von Leiblichkeit und Innerlichkeit läuft immer wieder Gefahr, vergessen zu werden. Leiblichkeit als Bedingung von „innerem Leben“ ist eine Wahrheit, die in der mystischen Überlieferung (von Lukas über Meister Eckhart und Oetinger bis Bergson) und in der Malerei am nachdrücklichsten, d.h. am leibhaftigsten in Erinnerung behalten worden ist.

⁹ Walter Nigg, Botschafter des Glaubens, Olten 1972, 126

¹⁰ Nigg, Botschafter, 142, 143

⁸ Walter Nigg, Botschafter des Glaubens, Olten 1972, 141

Lukanisches über die Lukasmaler hinaus

Im Vorausgegangenen wurde versucht, in Anknüpfung an die Legende von Lukas als erstem Madonnenmaler anzudeuten, daß mit dem Evangelisten eine christliche Malkunst beginnt, die in dem ebenso legendären wie programmatischen Initialbild „Lukas malt die Madonna“ bereits den Keim enthält zu den meisten späteren Entwicklungen und Tendenzen dieser Kunst.

Die in der Renaissance erfolgenden Umbrüche und Umorientierungen haben sich gerade auch - und oft besonders nachdrücklich - im Verständnis der Künstler vollzogen. Der Übergang in die Neuzeit beinhaltet gewaltige Transformationen der Gläubigkeit und der Frömmigkeitsformen, aber nicht unbedingt deren Abschaffung.

Der Übergang von der mittelalterlichen, religiös gebundenen Sakralkunst zu einer weltoffenen Kunst, die sich mit Naturgegenständen, Landschaften und Szenen aus den Bereichen menschlichen Lebens beschäftigt, ist in der lukanischen Malerei schon früh angelegt und vollzieht sich daher keineswegs überraschend und abrupt, sondern eher fließend und allmählich, beinahe wachstümlich. Der Eindruck, die neuzeitliche Malerei habe sich von geistlichen Gegenständen wie sie in der mittelalterlichen Kunst üblich waren, ab- und natürlichen Gegenständen zugewendet, ist nur teilweise zutreffend. Er setzt nämlich eine strikte Trennung von „sakral“ und „profan“ voraus und behauptet stillschweigend, „geistlicher“ Bereich und die Dimension „Natur“ seien klar voneinander zu scheiden oder bereits geschieden. Aber gerade die unzähligen marianischen Sinnbilder, die schon den mittelalterlichen Künstlern als Elemente einer „Symbolsprache“ geläufig waren, zeigen ein Ineinandergreifen der beiden Sphären. Eine regelrechte Sprache, die sich der vielfältigsten *Naturdinge* und -phänomene bedient, um die *spirituelle* Herrlichkeit der Madonna anschaulich werden zu lassen:

„In Bildern des Mittelalters um die Wende des 14. zum 15. Jh. finden wir zum Preis der Maria eine Reihe von Symbolen: Sonne - Mond - Stern - Himmelspforte - Lilie - Zeder - Rose - Olive - Brunnen des Gartens - Brunnen lebenden Wassers - blühender Zweig - eben anbrechender Tag - Morgenrot - Morgenstern ...“¹¹

Allein an *Pflanzen*, die auf Maria bezogen werden, habe ich in einer alphabetischen Auflistung über siebzig Namen gefunden, von Agave und Akelei über Distel, Lavendel, Rainfarn, Wicke bis Zypresse.¹²

Der Maria zugeordnet erscheinen unter den *Farben* Blau, Blau und Rot, Purpur, Purpurbraun, die sogenannten Trinitätsfarben, die dem Spektrum des Regenbogens entsprechen, Weiß ... Unter den *Tieren* verweisen auf Maria Ein-

horn, Geier, Igel, Papagei, Schnecke, Strauß, Taube usw.¹³

Die schönen, erschreckenden und wunderbaren Erscheinungen der Natur symbolisieren die Gestalt Mariens. Landschaften und Naturerscheinungen, aber auch Gegenstände des täglichen Lebens, wie Fenster, Säule, Brotkasten, Glas, Spinnrad, Buch usw. samt den ihnen zugeordneten Tätigkeiten (Weben, Lesen, Meditieren usw.) beinhalten einen zeichenhaften Verweis auf das Urmodell lukanischen Porträtierens. Wir werden in der Malerei diese sinnhaltigen Dinge und Tätigkeiten Jahrhunderte später immer wieder finden, wenn auch in anderen Kontexten, in anderer Gesellschaft - etwa in den Genrebildern der Niederländer.

So gibt es, um mit einer Zusammenschau zu schließen, einen fließenden Übergang von Maria über die *Mariensymbolik* in den lebendigen Naturbereich, aus dem *dann* wiederum alles, wie uns die späte Neuzeit lehrt, Seelenmetapher werden kann.

Vom *marienkundigen* Lukaskünstler sind es nur ein paar Schritte zum Typus des *naturskundigen* Künstlers, der mit Leonardo und Dürer erstmals auftritt. Auch die Maler der Neuzeit arbeiten nicht bloß pragmatisch: die Dinge, die sie in ihren Bildern aufführen, haben immer, gewollt und ungewollt, auch sinnbildliche Funktionen. Vordergrundige und hintergründige Bedeutungsebenen werden kunstvoll, teils absichtlich, teils unwillkürlich verknüpft. Aus Knüpfungen ergeben sich Symbole, damals wie heute. Nur daß jetzt die Sinnzuweisungen individueller ausfallen. Die Bedeutungsträger lassen sich nicht mehr einem *allgemein* verständlichen Bedeutungszusammenhang einordnen.

Die sinnlich wahrnehmbaren Phänomene werden mehr und mehr zu Gegenständen diverser und auch divergierender subjektiver Erfahrung innerhalb eines zweifellos gemeinsamen Horizontes, den der einzelne und vereinzelt bleibende Blick allerdings kaum noch zu erfassen vermag.



Dietmar Becker

Geb. 1942, verheiratet, lebt in Hannover.

Künstler, schriftstellerische Tätigkeit

Dozent in einem Ausbildungsinstitut für psychoanalytische Kunsttherapie.

¹¹ Klementine Lipfert, *Symbol-Fibel*, Kassel 1975, 130f.

¹² vgl. dazu Hermann Fischer, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, Repr. Hildesheim, 1967, sowie Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957. Die im Mittelalter herrschende „symbolische“ Auffassung von „Natur“ belegen so populäre Werke wie der „Physiologus“, Konrad von Megenberg „Das Buch der Natur“ u.a.

¹³ Klementine Lipfert, *Symbol-Fibel*, 154f.