

Aya Nakama

**Zur Feminität der Repräsentation von Blumen:
Brautmystik des Hoheliedes und Modernität**

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-68078

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6807>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006807>

Zur Femininität der Repräsentation von Blumen: Brautmystik des Hoheliedes und Modernität

Aya Nakama

März 2020

Einführung

Blumen sind seit Urzeiten ein Motiv des künstlerischen Schaffens. Sie dienen dabei nicht nur als Dekoration, sondern haben oft eine eigene Symbolik. Ursprünglich wurde die Blume selbst als Verkörperung einer Göttin verehrt, wie etwa der Aphrodite in der griechischen Mythologie oder der Flora in der römischen Mythologie. Im Westen wurden sie mit der Femininität in Verbindung gebracht, insbesondere in den beiden gegensätzlichen Bedeutungen von Fruchtbarkeit und Jungfräulichkeit.¹

Es war der spezifische Kontext der mittelalterlichen christlichen Welt, in dem diese Symbolik der Blumen ihren Höhepunkt fand und auch spätere Generationen beeinflusst hat. Ausgehend von der christlichen Theologie seit St. Augustinus (354-430), der lehrte, dass die Wahrheit Gottes zwar nicht mit dem Auge gesehen werden könne, aber als Symbol im sichtbaren Bild verborgen sei, spielte die Blume wegen der ihr zugeschriebenen Schönheit eine wichtige Rolle in der symbolischen Tradition des Mittelalters.² In den meisten Fällen konnte die Gesamtaussage eines Werkes nur durch diese einzigartige botanische Symbolik vollständig verstanden werden.³

Eine wichtige Quelle für die Blumenikonographie in der westlichen Welt ist das Hohelied, die ursprüngliche Quelle der Mystik, in der die Jungfrau Maria als die Braut Christi interpretiert wird. Unter anderem gab die Metapher des „geschlossenen Gartens“ (Hortus conclusus), die auf der Zeile „Meine Schwester, die Braut, ist ein geschlossener Garten, dem geschlossenen Brunnen“ (4:12) basiert und auf den Schoß der Jungfrau Maria anspielt, die die Empfängnis Christi verwirklichte, während sie Jungfrau blieb, Anlass zu verschiedenen Bildern der Pflanzen und des himmlischen Paradieses, die mit dem Hohelied verbunden sind.

Bisherige Forschungen über das Hohelied, das einen grundlegenden Einfluss auf die Blumensymbolik in der westlichen Kunst hatte, haben sich auf die traditionellen Ausdrucksformen im Mittelalter und ihre farbenfrohen historischen Übergänge konzentriert. Dieser Aufsatz nimmt die

¹ Nira Tessler, *Flowers and towers: politics of identity in the art of the American "New Woman,"* Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 8-9.

² Rosemarie Bergmann, "Sicut liliū inter spinas: Pflanzen als Symbolträger," in Peter Wapnewski ed., *Mittelalter-Rezeption*, Stuttgart: Metzler, 1986, S. 450-472, 450.

³ Margarethe Schmidt, *Warum ein Apfel, Eva?: die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume*, Regensburg: Schnell + Steiner, 2000, S. 8.

Darstellung der Jungfrau Maria in den Blick, einschließlich Beispielen von Werken, insbesondere die moderne präraffaelitische Schule und zeitgenössische amerikanische und japanische Kunstwerke. Ich möchte den historischen Wandel in der Rezeption des Hoheliedes aus einem neuen Blickwinkel betrachten und die Bedeutung der Brautmystik in Hinblick auf die Symbolik der Blumen untersuchen.

1. Die mittelalterliche Brautmystik des Hoheliedes als eine Wurzel der Blumensymbolik

Die Darstellung der Frauen ist im Westen bis heute fest in der christlichen Ikonographie verankert. Sie basiert auf den Ideen der Brautmystik im Hohelied König Salomos, das im Alten Testament enthalten ist.⁴ Das Hohelied ist die Hauptquelle der christlichen und jüdischen Brautmystik, die die Liebe zwischen einem Mann und einer Frau preist, wobei die Kirche, die Seelen der einzelnen Gläubigen und insbesondere die Jungfrau Maria als Braut Gottes und Christi betrachtet wurden. Das Hohelied war mehr als nur ein Einfluss auf das literarische Feld des biblischen Kommentars, und einer der offensichtlichsten Einflüsse ist jener auf die Ikonographie und Symbolik der Blumen in der Kunst. So betont auch in der vorherigen Studie etwa Rosemarie Bergmann, dass „Der Kern, aus dem sich die mittelalterliche Pflanzensymbolik entwickelt, ist fraglos das Hohelied Salomos“, und Margarethe Schmidt stellt fest, dass „die Künstler der Spätgotik wurden zudem entscheidend beeinflusst von der zunehmenden Bedeutung, die der Natur zugemessen wurde und der Naturbeobachtung, den Gedanken und Visionen der Mystiker und dem veränderten Stellenwert der Marienverehrung durch die Neuinterpretation des Hoheliedes Salomos“, und dass „keine andere Interpretation hat so bestimmed wie das Hohelied die Vorstellungen der Zeit geprägt und das Bildgut beeinflusst“.⁵

Die Anwendung der Allegorie der Braut im Hohelied auf die Jungfrau Maria wird seit der Patristik praktiziert, aber insbesondere in den Sermones super Cantica Canticorum des heiligen Bernhard von Clairvaux (1090-1153), die in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden und zur Grundlage für das Marienbild wurden.⁶ Vor allem Pflanzen wurden als Symbole der Wahrheit Gottes geschätzt, entsprechend der damaligen Auffassung der Natur, die ihre Heilkraft als Medizin hervorhob. Der vielfältigste Bezug auf Pflanzen in der Bibel findet sich im Hohelied, und die verschiedenen Pflanzen im Hohelied verkörperten die Tugenden der Jungfrau Maria. Auf

⁴ Tessler, *op.cit.*, p. 3.

⁵ Bergmann, *op.cit.*, S.451; Schmidt, *op.cit.*, S. 9, 103.

⁶ James Hall, *Dictionary of subjects and symbols in art*, Boulder, Colo.: Westview Press, 2008, p. 334.

diese Weise wurden die weiblichen Figuren der Jungfrau Maria und der Heiligen, die die Pflanzen im Hohelied begleiten, zu beliebten Motiven in der gotischen Kunst. Die Symbolik dieser Pflanzen wird in den Kommentaren zum Hohelied, den Hymnen und der Lyrik der Jungfrau Maria sowie den Gebetstexten in der liturgischen Bücher, Predigten und Stundenbücher verwendet und in einem breiten Spektrum von Bereichen entwickelt.⁷ Bergmanns Analyse zeigt, dass mehr als 20 Arten von Blumen und Früchten im Hohelied vorkommen,⁸ darunter Lilien, Maiglöckchen, Rosen, Trauben, Äpfel, Granatäpfel und Pfingstrosen. So erklärt etwa die Braut zu Beginn: „Ich bin die Rose Scharons, die Lilie des Feldes“ (2:1), und der Bräutigam antwortet: „Wie eine Lilie unter Disteln, so ist meine Freundin unter den Mädchen.“ (2:2). Oft als Weiße Lilie (*Lilium candidum*) beschrieben, ist die Lilie ein besonders wichtiges Brautsymbol für die Jungfräulichkeit der Jungfrau Maria. Das Vorhergehende (2:1) wurde in lateinischer Sprache als „Ego flos campi et lilium convallium“ oder Maiglöckchen interpretiert. Insbesondere wurde die „Lilie unter den Disteln“ (2:2) in die „Rose ohne Dornen“ umgesetzt, wodurch die Rose eine bevorzugte Verbindung mit der Jungfrau Maria erhielt. Obwohl der Apfel weithin als die „verbotene Frucht“ gilt, von der Adam und Eva versucht wurden, ist er eigentlich der Einzige, der in der Bibel nur im Hohelied erwähnt wird, wo die Liebenden einander mit Metaphern von Apfelbäumen, Früchten und Düften preisen („Ein Apfelbaum unter Waldbäumen ist mein Geliebter unter den Burschen.“ [2:3], „Dein Atem wie der Duft von Äpfeln.“ [7:9]). Und die vom Bräutigam verwendete Metapher von der Schönheit der Braut als Granatapfel oder Granatapfelbaum, wurde immer wichtiger in der Darstellung Christi, der Jungfrau Maria und der Kirche als das Hohelied in der mittelalterlichen Mystik an Bedeutung gewannen. („Die Tempel hinter dem Schleier sind Granatapfelblüten.“ [4:3]). Der Bräutigam staunt über die Statue seiner Braut („Dein Wuchs ist wie eine Palme, und deine Brüste sind wie Büschel ihrer Früchte.“ [7:8]).⁹

Die Blumen des Hoheliedes werden in gotischen Darstellungen häufig im Kontext der Madonna mit Kind dargestellt, etwa in Martin Schongauers (um 1448-1491) Madonna mit Kind in der Rosenhecke (um 1473) und in Matthias Grünewalds Altarbild „Die Stuppacher Madonna“ (1517-1519). In der Stuppacher Madonna werden auch verschiedene Attribute aus dem Hohelied eingefügt, wie eine Vase mit Lilien und Rosen und eine Halskette der Jungfrau Maria.¹⁰ Sie ist auch in verschiedenen Szenen aus dem Leben der Jungfrau Maria zu sehen, wie z.B. in dem Altarbild „Anbetung des Hirten“ (1476-78) von Hugo van der Goes (um 1440-1482),

⁷ Bergmann, *op.cit.*, S.452. Cf. Mirella Levi D’Ancona, *The garden of the Renaissance: Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze: Olschki, 1977.

⁸ Bergmann, *op.cit.*, S. 451.

⁹ Siehe Schmidt, *op.cit.*; Simone Widauer, *Marienpflanzen: Der geheimnisvolle Garten Marias in Symbolik, Heilkunde und Kunst*, Baden und München: AT Verlag, 2009; Werner Dressendörfer, *Durch die Blumen gesprochen: Pflanzen im "Himmelsgarten" von St. Michael zu Bamberg ; Symbolik, Botanik, Medizin*, Gerchsheim: Kunstschatzeverlag, 2012.

¹⁰ Siehe Horst Ziermann, *Matthias Grünewald*, München [u.a.] : Prestel, 2001.

welches eine Vase mit roten und weißen Lilien und Iris in der Mitte zeigt.

In den Skulpturen, die die Kathedralen und Kirchen schmückten, die die Hauptmedien der damaligen Zeit waren, wurden die Blumen des Hoheliedes als Symbol oft als Hinweis auf die Brautmystik verwendet. Im Relief der Marienkrönung um 1210, das das Tympanum am westlichen Hauptportal der Pariser Kathedrale schmückt, spielt beispielsweise die Zeile „Komm aus dem Libanon, Braut, komm aus dem Libanon“ (4:8) eine wichtige Rolle.¹¹ Laut Lottlisa Behring sind dies eindeutigeren Symbole der Jungfrau Maria als Ornamente, da der reiche botanische Ausdruck sich auf die Rahmen und Sockel der Marienstatue erstreckt, die aus Birnen, Granatäpfeln und anderen Blumen des Hoheliedes bestehen.¹² Diese Symbolik der Pflanzenwelt der Jungfrau Maria war die gleiche in der Kathedrale von Reims, einer der botanisch ausdrucksvollsten gotischen Kathedralen, die es gibt.¹³ Das Tympanumrelief am Westportal der St. Elisabethkirche in Marburg (um 1270), das den botanischen Ausdruck des Pariser Doms geerbt hat, ist mit Blumen und Grün gefüllt, z.B. Rosen und Weintrauben, und kann im Zusammenhang mit der Brautmystik der Jungfrau Maria als Braut Christi und damit der heiligen Elisabeth, die sie nachahmte, betrachtet werden. Nach Monika Bierschenk repräsentieren die Glasfenster im Inneren der Kirche, die Ekklesia und die Synagoge (um 1250), die Liebe Gottes im Hohelied.¹⁴ Darüber hinaus befindet sich in der Mitte der Apsis des inneren Chors die Glasmalerei (um 1250) „Legende der heiligen Elisabeth“ – das Leben der heiligen Elisabeth, der diese Kirche gewidmet ist, die von dem äußerst seltenen Marienkrönungsbild abgeleitet ist, bei dem der heilige Franziskus von Christus und die heilige Elisabeth von Maria gekrönt wird. Wie bereits erwähnt, ist einer der wichtigsten Ursprünge der Ikonographie der Marienkrönung, die die Braut Maria bei der Krönung durch Christus, den Bräutigam, darstellt, das Hohelied (4:8), und die Popularität der Ikonographie der Marienkrönung machte die Eigenschaften Marias als Braut Christi zu dieser Zeit bekannter. In der St. Elisabethkirche suggerieren die Symbolik der bereits gekrönten Jungfrau Maria am Westportal mit Blumen den Gläubigen, dass die heilige Elisabeth die Jungfrau Maria nachahmte, und die Glasmalerei im inneren Heiligtum scheint diese Vermutung zu bestätigen.

In dem Werk „Das Paradiesgärtlein“, das um 1420 von einem oberrheinischen Maler geschaffen wurde, sitzt die Jungfrau Maria als gekrönte Himmelskönigin in der Mitte des „geschlossenen Gartens“ und liest, während Heilige und Engel wie das Christuskind, der heilige Georg und die heilige Cäcilia sie umgeben und verschiedene Blumen und Pflanzen um sie herum

¹¹ Siehe Pia Wilhelm, *Die Marienkrönung am Westportal der Kathedrale von Senlis: ein Beitrag zu dem ikonographischen Problem der Marienkrönung*, Hamburg, 1941.

¹² Lottlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln [u.a.]: Böhlau, 1964, S.112f.

¹³ Bergmann, *op.cit.*, S. 452.

¹⁴ Monika Bierschenk, *Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg: die figürlichen Fenster um 1240*, Berlin: Dt. Verl. für Kunstwiss., 1991, S. 172-3.

blühen und einen kleinen Garten inmitten der reichen Natur wunderbar darstellen. Es gibt 25 verschiedene Arten von Blumen, darunter Lilien, Rosen, Maiglöckchen, Veilchen, Gänseblümchen, die Jungfrau Maria symbolisieren.¹⁵ Bergman weist darauf hin, dass die Symbolik dieser Pflanzen benutzt wurde, um Maria als Jungfrau, Braut und Mutter Christi zu verherrlichen.¹⁶

Der Garten voll der Fülle und Schönheit der Natur wurde mit der Fruchtbarkeit der Frau in Verbindung gebracht, und der „himmlische Garten“ selbst sollte den Leib Mariens, die Christus geboren hat, symbolisieren.¹⁷ Andererseits ist die Quelle für dieses Bild der „geschlossene Garten“ im Hohelied (4:12), der sich auf die Jungfräulichkeit der Maria bezieht. Die Jungfrau Maria und das Kind, umgeben von jungfräulichen Heiligen wie der heiligen Ursula, der heiligen Katharina, der heiligen Barbara und der heiligen Cäcilia, sowie Gärten wie „Die Jungfrau Maria im Rosengarten“ (1475-80) und „Die mystische Hochzeit“ (15. Jahrhundert) oder „Der Meister der Ehe der heiligen Katharina“ lassen ebenfalls die Merkmale von Bräuten vermuten. Man glaubte auch, dass der Schoß der Jungfrau Maria im Zusammenhang mit der Verleihung des Brautkörpers im Hohelied den Garten symbolisiert und dass die reine Schönheit ihres Schoßes das Geheimnis der Inkarnation verwirklicht.¹⁸ Der theologische Hintergrund für die Umsetzung der Merkmale der Jungfrau Maria in die Landschaft ist eng mit der biblischen Hermeneutik des Mittelalters verbunden, die davon ausging, dass es in den Figuren und Bildern mehrere Schichten geistlicher Bedeutung gab.

Der „himmlische Garten“ als reiche Ikonographie manifestiert sich auch in der Decke der christlichen Kirche. Das Deckengemälde der im 11. Jahrhundert erbauten und nach einem Brand im 17. Jahrhundert wieder aufgebauten St. Michaelskirche in Bamberg, „Der himmlische Garten“ (um 1610), zeigt 578 Pflanzenarten, von denen Werner Dressendörfer argumentiert, dass die Maiglöckchen im Kirchenschiff die Jungfrau Maria als Braut im Hohelied darstellen.¹⁹ Eine andere mögliche Deutung ist, dass der Apfelbaum und die Palme, die an einer wichtigen Stelle im Chor dargestellt und von der Vorderseite des Kirchenschiffs aus sichtbar sind, Christus den Bräutigam und Maria die Braut symbolisieren und eine mystische Hochzeit suggerieren, indem sie paarweise dargestellt werden.

¹⁵ Vgl. Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Stadel 1300-1500*, Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 2002.

¹⁶ Bergmann, *op.cit.*, S. 454.

¹⁷ Anna Ananieva, „Garten als Symbol,“ in: *Zandera*, Vol. 28, No. 1, 2013, S. 23-31, 23-4; Brian E. Daley, „The \"closed garden\" and the \"sealed fountain\": song of songs 4:12 in the late medieval iconography of Mary,“ in: Elisabeth B. Macdougall ed., *Medieval gardens*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986, S.253-78, 264.

¹⁸ Vgl. *Ibid.*; Anne Winston-Allen, *Stories of the rose: the making of the rosary in the Middle Ages*, University Park PA: Penn State University Press, 1998, pp. 89-94.

¹⁹ Werner Dressendörfer, *Der \"Himmelsgarten\" von St. Michael zu Bamberg: mit einem Kurzführer durch die Kirche*, Gerchsheim: Kunstschatzerverlag, 2007, S. 11.

Diese symbolischen Blumen waren auch in der säkularen Welt ein beliebtes Motiv, wie man an dem Teppich sehen kann, der den Treffpunkt der Liebenden im „geschlossenen Garten“ darstellt. In der *Codex Manesse*, die Liebeslieder der höfischen Kultur der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts enthält, spiegelt sich die Liebessymbolik im Hohelied in der Abstraktion von Männern und Frauen, die in die Blüte leidenschaftlich roter Blumen gehüllt sind. Das zeigt, dass das Lob der Frau in der Hofkultur des Ritterhofs in der Darstellung auch die Jungfrau Maria imitiert. Auf diese Weise wurden im Mittelalter, als die Marienverehrung blühte, Heiligenbilder und weltliche Frauen durch ihre Affinität zur Jungfrau Maria dargestellt und die Blumen und die Natur des Hoheliedes dem Zeitgeist entsprechend in die Bilder eingefügt.

Obwohl die Brautmystik im Laufe des Mittelalters zurückging, bestätigen beispielsweise die Werke von Hubert und Jan van Eyck (Hubert van Eyck, ca. 1385/90-1426; Jan van Eyck, 1395-1441) in der nördlichen Renaissancekunst, dass die Tradition der Betonung der Blumensymbolik im Hohelied anhaltend war. Die „Anbetung des Lammes“ der Brüder van Eyck, allgemein als „Genter Altar“ bezeichnet, wurde um 1432 fertiggestellt und gilt als eines der Themen der „Mystischen Hochzeit“ in Hohelied und Offenbarung.²⁰ Die Krone, die die Jungfrau Maria als sitzende Figur mit der Bibel in Händen trägt, besteht aus Lilien, Rosen, Maiglöckchen des Hoheliedes und Akelei, was Demut bedeutet. Nach Elisabeth Dhanens wird die Jungfrau Maria nicht als Vermittlerin gezeigt, die für die Heilsbitten der Menschheit Fürsprache einlegt, sondern als Braut Christi, die Braut des Hoheliedes, die die Kirche symbolisiert.²¹ In der Mitte der Tafel der idealen Landschaft unter dem Fuß der Christusfigur befinden sich ein Brunnen, das auf dem Hohelied (4:12) basiert, und auf dem Altar steht das geheimnisvolle Lamm, das im 19. Kapitel des Buches der Offenbarung als der endzeitliche Bräutigam erscheint. Darüber hinaus lassen die sehr detaillierten Landschaftsbeschreibungen der Brüder van Eyck jede Pflanze eine wichtige Rolle spielen. Die hohen, blühenden weißen Lilien, blauen Iris und roten Rosen in der Nähe der Statuen der Jungfrauen sind die Blumen des Hoheliedes, während Maiglöckchen, Rosenbüsche und Palmen unter den Füßen der Jungfrau Maria dargestellt sind. Die gleichen Palmen sind zudem in der Statue der Eva zu sehen. So stellen die Brüder van Eyck nicht nur die Krone der Jungfrau Maria dar, sondern auch in der wichtigsten Landschaftsdarstellung dieses Altarbildes Symbole, die den Charakter der Jungfrau Maria, Evas und der Jungfrauen als Bräuten Christi suggerieren. In der Blütezeit des Mittelalters vermittelten die meisten Arbeiten die Geschlossenheit des „geschlossenen Gartens“ durch Mauern und Zäune, aber van Eycks Beispiel aus der nördlichen Renaissance könnte den „geschlossenen Garten“ des Hoheliedes in einem weiteren Bereich, etwa einer in der Ferne sichtbaren Ideallandschaft, implizieren.

²⁰ Lotte Brand Philip, *The Ghent altarpiece and the art of Jan van Eyck*, Princeton, NJ : Princeton University Press, New Jersey 1971, pp. 78f.

²¹ Elisabeth Dhanens, *Van Eyck: the Ghent altarpiece*, London: Lane, 1973, p. 80.

2. Die Blumensymbolik in der Präraffaeliten

die Moderne und die Brautmystik des Hoheliedes

In der modernen Kunst, insbesondere am Ende des 19. Jahrhunderts, gab es eine Rückwendung zum Mittelalter, und das Hohelied erhielt eine wichtige Bedeutung als Ausdruck der Liebe zur mittelalterlichen Welt, an der die Moderne sich als Vorbild orientieren sollte. In diesem Kapitel werde ich den Schwerpunkt auf die Darstellung von Frauen und Pflanzen in der präraffaelitischen Schule legen, die tief mit dem Hohelied verbunden ist und ihre Sehnsucht nach dem Mittelalter zeigt.

Die Ideen von John Ruskin (1819-1900), einem führenden viktorianischen Kunstkritiker, der *The Modern Painter* (1843-1860) schrieb, haben stark zur Rückwendung der Präraffaeliten hin zum Mittelalter beigetragen. Die zahlreichen Bibelzitate in seinen Schriften stammen oft aus dem Hohelied. Zum Beispiel gibt es in der Diskussion über den Duft im Essay in *The Modern Painter* einen Hinweis auf den Vers „Meine Hände tröpfelten Myrrhe, und die Myrrhe-Tropfen flossen von meinen Fingern auf den Griff“ (5:5), und in der *Bibel von Amiens* (1808-85) bezieht sich der Titel des ersten Kapitels („By the Rivers of Waters“) direkt auf „an den Flüssen des Wassers“ (5:12) im Hohelied.²² Auch in seinem zweiten Vortrag „Lilies: Of Queens' Gardens“ in *Sesame and Lilies* (1865), in dem er die Eigenschaften einer guten Frau mit Blumen verglich, diskutierte er die Erziehung und die Pflicht der Frau und schrieb „O Nordwind, erwache! Der Südwind weht. Lasst den Duft durch meinen Garten wehen“ (4:16), und „Lasst uns am Morgen in den Weinberg eilen, um zu sehen, ob die Traube blüht, ob sie in voller Blüte steht und ob die Granatapfelknospe sich geöffnet hat“ (7:13).²³ In seinem späteren Werk *Proserpina* (1875-86) über den Namen der Ackergöttin, die in der römischen Mythologie den Frühling bringt, betrachtete er viele Blumen, darunter die Einführung von Rosen und Maiglöckchen als spirituelle Blumen im Hohelied, wobei der Schwerpunkt eher auf dem traditionellen Glauben als auf der Wissenschaft lag.²⁴ Eine solche Analyse der Rezeption des Hoheliedes in Ruskins Denken und der botanischen Symbolik des Hoheliedes wäre den Präraffaeliten gut bekannt gewesen. Darüber hinaus zogen die Präraffaeliten es vor, das Thema Liebe darzustellen, was sie dazu veranlasst hätte, sich auf die Tradition des Hoheliedes zu beziehen, die im Mittelalter die Form der Liebe am häufigsten verkörperte.

Zunächst hat Simeon Solomon (1840-1905), ein jüdischer Maler und Dichter der präraffaeliti-

²² Mary and Ellen Gibbs, *The Bible References in the Work of John Ruskin*, London: George Allen, 1898, p. 180; Michael Wheeler, *Ruskin's God*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 252.

²³ P.W.T. Warren, *Readers Companion to Sesame and Lilies*, London: George Allen, 1899, pp. 87, 89.

²⁴ Wheeler, *op.cit.*, pp. 203, 256-60.

schen Schule, viel Inspiration aus der Bibel bezogen, wobei das Hohelied eine große Rolle spielte.²⁵ In seiner Serie des Hoheliedes, die zwischen 1857 und 1894 entstand, stand auf der Schärpe: „Er nahm mich mit in das Weinhaus. Sein Banner, das über mich flog, war die Liebe“ (2:4). Und acht Skizzen, darunter „Die Hochzeitsnacht des Königs und seiner Braut“ (2:4) und „Die Gnaden des Königs und seiner Braut“ (4:16), stellen den Nord- und Südwind dar. Salomons Meisterwerk, das 1869 entstandene Prosagedicht *A Vision of Love Revealed in Sleep*, drückt die Suche und Läuterung zur Erreichung der idealen Liebe aus, aber die Zitate und Illustrationen zeigen den Einfluss des Hoheliedes.²⁶ Auf der Titelseite steht: „Wenn die Nacht anbricht und die Schatten verschwunden sind“ (2:17).

Es ist bekannt, dass die Präraffaeliten christliche Themen favorisierten, aber ich werde auch das Zitat der Symbolik der Blume, einer christlichen Ikonographie, in Betracht ziehen. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) war einer der präraffaelitischen Maler, der sich besonders für Blumen und Frauen begeisterte. Seine Bilder sind von einer poetischen Phantasie und dekorativen Tendenzen geprägt, die gleichzeitig zu einer Rückbesinnung auf die mittelalterliche Tradition führen.²⁷ Dass das Hohelied eine wichtige Quelle für seinen Ausdruck von Blumen war, zeigt sich in „Meine Geliebte (Braut)“ (1865-66). Die Braut steht in der Mitte des Umzugs mit einem Schal über dem Kopf in den Händen, während ihr Begleiter hinter ihr steht und eine orangefarbene Lilie trägt. Der Rahmen ist mit zwei Versen aus dem Hohelied beschriftet: „My beloved is mine and I am his“ (2:16) und „Let him kiss me with the kisses of his mouth: for thy love is better than wine“ (1:2). Laut Debra N. Mancoff erinnern die pfirsichfarbenen und hellgelben Rosen im goldenen Becher vor der Braut an das Lob der Braut im Hohelied als „Rose von Scharon“ (2:1).²⁸ In Rossettis „Ecce Ancilla Domini“ (1850) symbolisieren die weißen Lilien (*Lilium candidum*), die der Erzengel Gabriel präsentiert, die Reinheit und Schönheit der Jungfrau Maria als Braut des Hoheliedes, wie es der mittelalterlichen Tradition entspricht, aber die weiße Farbe der Gewänder Mariens und der Engel, des Bettes und der Wände schwingt mit den Lilien und schafft so eine reine Atmosphäre von Maria. Sie spielt auch eine wichtige Rolle in der Botschaft der Lilie, wobei die Spitze des Stiels auf den Schoß Mariens zeigt und die Empfängnis vermittelt.

Marie Spartali Stillman (1844-1927), eine Malerin der präraffaelitischen Schule, die auch

²⁵ Siehe Duc T. Dau, „The Song of Songs for Difficult Queers: Simeon Solomon, Neil Bartlett, and A Vision of Love Revealed in Sleep,” in Jongwoo Jeremy Kim and Christopher Reed ed., *Queer Difficulty in Art and Poetry: Rethinking the Sexed Body in Verse and Visual Culture*, Abingdon, UK: Routledge, 2017, pp. 34-47.

²⁶ Steven Kolsteren, "Simeon Solomon and the Song of Songs," in: *Journal of Jewish Art*, 6, 1985, pp. 47-59, 47.

²⁷ Yuko Arakawa, „Igirisu no seikimatubijyutu (English art at the end of the 19th century)“, in Shuji Takashina and Nobuyuki Senzoku ed., *Sekaibijyutsuzensyuu 24 Seikimatu to Syoutyousyugi*, Shogakukan, 1996, p. 275.

²⁸ Debra N. Mancoff, *The Pre-Raphaelite Language of Flowers*, Munich, London, New York: Prestel, 2003, p. 32, 40.

Rossettis Modell war, stellte in „Lilien des Klosters“ (1891) eine in überfließende Lilien gehüllte Frau dar, während Charles Allston Collins' „Meditation im Kloster“ (1851) eine Nonne zeigt, die in einem von hohen Lilien und Rosen überquellenden Klostergarten vor der Seerosen, der Blumen des Hoheliedes, steht und ihren Gedanken nachhängt.²⁹ Der Rahmen wurde von John Everett Millais (1829-1896) entworfen, ist aber mit dem lateinischen Zitat „sicut lilium“ („wie eine Lilie“) aus dem Hohelied (2:2) beschriftet, was deutlich macht, dass der Gegenstand des Werkes auf der Darstellung der Jungfrau Maria, der heiligen Braut, als „geschlossenem Garten“ beruht.³⁰ Ursprünglich rief das mittelalterliche Bild des „geschlossenen Gartens“ die Assoziation des Klostergartens hervor.

In Millais' „Ophelia“ (1851-52), einer Szene aus Shakespeares *Hamlet*, liegt die Heldin an einem Fluss, der von Pflanzen umgeben ist. Das wird allgemein so gedeutet, dass diese Blumen mit der Sprache der Ophelia selbst und dem Tod in der ursprünglichen Geschichte in Verbindung stehen. Aber auch Rosen, Gänseblümchen, Veilchen und Akelei stehen symbolisch für den Hohelied und die Jungfrau Maria. Die Geste der sterbenden Ophelia mit den über die Brust ausgebreiteten Händen erinnert an die Statue des *orans* der Jungfrau Maria, der für die Ruhe der Toten betete; die Statue des *orans* wurde auch traditionell als weibliche Personifizierung der Kirche als Braut dargestellt.³¹

Das großformatige Werk „Die libanesische Braut“ (1891) von Edward Burne-Jones (1833-1898) enthält Bilder aus dem Hohelied, in dem die Braut aus dem Libanon kommt (4:8) und die Braut den Nord- und Südwind ruft (4:16). Der Nordwind und der Südwind werden neben der Braut personifiziert, wobei viele Lilien zu den Füßen der Braut auf beiden Seiten blühen. Um 1876 gab es auch eine Reihe von dem Hohelied, die eine Studie dieses Werkes und fünf Bleistiftskizzen enthielt.³² Das Glasfenster in der St. Helen's Church zu Darley Dale in England zeigt in zwölf Szenen die Geschichte vom Hohelied. Die Statue des Bräutigams als „Apfelbaum“ (2:3) und die Statue der Braut als „Lilie unter den Disteln“ (2:2) sind in der obersten linken und rechten Tafel platziert und stellen stehende Statuen dar, die sich über den Fensterrahmen hinaus betrachten.³³

Die Symbolik, die zur gleichen Zeit in der präraffaelitischen Schule wirksam war, zeigt auch

²⁹ Vgl. Gianni Barbiero, *Song of Songs: A Close Reading*, Brill, pp. 83-4.

³⁰ Jan Marsh, *Pre-Raphaelite women: images of femininity*, New York: Harmony Books, 1987, pp. 34-5.

³¹ Mary Clayton, *The Cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 170.

³² Siehe Stephen Wildman, *Edward Burne-Jones: Victorian artist-dreamer*, New York: Abrams, 1998, pp. 188-90.

³³ Vgl. Fiona C. Black, J. Cheryl Exum, „Semiotics in Stained Glass: Edward Burne-Jones's Song of Songs,“ in J. Cheryl Exum and Stephen D. Moore ed., *Biblical Studies/Cultural Studies: The Third Sheffield Colloquium*, Sheffield: Bloomsbury T & T Clark, 1998, pp. 315-342.

den Ausdruck des Hoheliedes und seiner Pflanzen. Gustave Moreau (1826-1898) schuf in der Anfangs- und Spätphase seiner Karriere zwei vom Hohelied inspirierte Werke: ein früheres Werk aus dem Jahr 1853, das mit gewaltsamem Ausdruck die Szene „Der Nachtwächter der Stadt fand mich und schlug und verwundete mich“ (5:7) darstellt, und ein späteres Werk von 1893, das eine anmutig stehende Braut zeigt mit roten Lilien in der rechten Hand und weißen Lilien im linken Arm; die Schönheit ihres Körpers wird durch exotische Ornamente betont, was uns ein Gefühl von Moreaus Sehnsucht nach der östlichen Welt vermittelt.³⁴ In „Mysteriöse Blume“ (1890) stellte Moreau die regierende Jungfrau Maria in einer riesigen, fantasievollen Blume dar. Armand Point (1860/61-1932), ebenfalls ein französischer Symbolist, stellt in seiner „Ewige Chimäre“ (um 1895) eine einsame und tugendhafte Figur dar, die in einem blumigen Gewand ein Buch liest – wie die Jungfrau Maria oder eine mittelalterliche Adelige –, und die Umgebung der blühenden Natur soll einen „geschlossenen Garten“ suggerieren.³⁵

In der Moderne gibt es keine Konventionen, die getreu der ikonographischen Tradition des Mittelalters folgen; Gegenstand und Ausdruck sind freier geworden, die Ausdrucksformen sind vielfältiger geworden, einschließlich direkter Zitate von Kapiteln und Phrasen aus dem Hohelied und spezifischer Visualisierungen von Szenen aus dem Hohelied. Zweifellos kann man die reiche Phantasie der Künstler bei der Rückwendung zum Mittelalter und ihr starkes Interesse am Hohelied erkennen.

3. Blumen und Frauen in der zeitgenössischen Kunst:

Erbe und Transformation aus der Mariologie

Welche Bedeutung wird der Entstehung des Blumenbildes durch zeitgenössische Künstlerinnen in unserer Zeit beigemessen?

In „Schwarze Iris“ (1926), einem der repräsentativen Werke von Georgia O'Keeffe (1887-1986), die die zeitgenössische amerikanische Kunstszene im 20. Jahrhundert repräsentierte und viele Darstellungen von Blumen zeigte, die groß vor unseren Augen zu stehen schienen, wurden die

³⁴ Siehe Peter Cooke, „Gustave Moreau from "Song of Songs" (1853) to "Orpheus" (1866): the making of a Symbolist painter,” in: *Apollo*, 148. 1998, 438, pp. 37-45, 38; Gourcuff Gradenigo ed., *La Sulamite dévoilée: genèse du Cantique des cantiques de Gustave Moreau*, Montreuil, 2011; Guillaume Ambroise et. al., *Gustave Moreau et la Bible: Nice, Musée National Message Biblique Marc Chagall, 6.7. - 7.10.1991*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.

³⁵ Armand Point, „Florence, Botticelli, La Primavera (1896),” in Henri Dorra ed., *Symbolist art theories*, Berkeley [u.a.] : University of California Press, 1994, pp. 270-5; Cassandra Sciortino, „Armand Point's Eternal Chimera and Saint Cecilia: a French Quattrocento symbolist aesthetic,” in: Rosina Neginsky ed., *Symbolism, its origins and its consequences*, Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2010, pp. 58-93, 69.

Blumen zu offenen Darstellungen der Sexualität und deuteten auf weibliche Genitalien hin, obwohl die Künstlerin selbst nicht viel über den Inhalt des Werkes erzählte. Ihre Blumenbilder aus den 1920er-Jahren evozieren ein verbotenes Gefühl des sinnlichen Genusses, das eine Wertschätzung der Tiefe der Blume zwischen den Blütenblättern aus der Nähe erfordert.³⁶ Dies ist auch eine Verschmelzung von Botanik und Anatomie, die die Kongruenz von Weiblichkeit und natürlicher Ordnung demonstriert, aber nach Charles C. Eldredge ist die Quelle von O'Keeffes christlich geprägtem Irismotiv die Symbolik der christlichen Ikonographie der Jungfrau Maria als Leid.³⁷ Gleichzeitig ist die Iris jedoch eine Blume, die häufig als Alternative zur Lilie erscheint, die in der Ikonographie des „geschlossenen Gartens“ weit verbreitet war,³⁸ und tatsächlich weist Randall C. Griffin in seinem O'Keeffe-Argument darauf hin, dass O'Keeffes florale Darstellung eine weltliche Interpretation des „geschlossenen Gartens“ sei, der im Mittelalter die Reinheit der Jungfrau Maria symbolisierte.³⁹

Es könnte auch anregend sein, über die Darstellung von Blumen durch zeitgenössische japanische Künstlerinnen nachzudenken. In Japan wird die Schönheit von Blumen seit der Antike besonders mit Frauen in Verbindung gebracht, wie die berühmte Sage zeigt, die eine Schönheit beschreibt: „Wenn Sie stehen, werden Sie eine Graspfingstrose sein; wenn Sie sitzen, werden Sie eine Pfingstrose sein; wenn Sie gehen, werden Sie eine Lilie sein“. Hier möchte ich die floralen Ausdrucksformen zweier führender zeitgenössischer japanischer Künstlerinnen vorstellen, die in engem Kontakt mit der westlichen Kultur und dem westlichen Gedankengut standen.

Yayoi Kusama (*1929) drückt Blumen durch die Verbreitung von Polka-Punkten und Netzmustern als die Wurzeln der Lebenskraft, der Kunst- und Selbstliebe aus.⁴⁰ In ihrem Porträt im Alter von 10 Jahren (1939) zeigt sie ein Mädchen, das einen großen Blumenstrauß hält, ein Symbol des Glücks, da ihre Familie ein Zuchtgeschäft betrieb und Blumen seit ihrer Kindheit immer in ihrer Nähe waren. Blumen sind eines ihrer Hauptmotive, und sie hat seit ihrem Frühwerk viele florale Studien gemalt, die in großen floralen Installationen zum Tragen kamen.⁴¹ Ihre Arbeiten wie „Blumen in voller Blüte um Mitternacht“ (Gagosian Gallery, New York, 2009) sind

³⁶ Tessler, *op.cit.*, p. 85.

³⁷ Linda Nochlin, „Some women realists - part 1: Arts Magazine, February 1974,“ in Maura Reilly ed., *Women Artists*, London: Thames & Hudson, 2015, S. 76-85; Charles C. Eldredge, *Georgia O'Keeffe*, New York: Abrams, 1991, pp. 88-91.

³⁸ Sie ist vor allem in der nördlichen Renaissance zu finden.

³⁹ Randall C. Griffin, *Georgia O'Keeffe*, London [u.a.] : Phaidon, 2014, p. 43.

⁴⁰ Vgl. Louise Neri ed., *Yayoi Kusama*, New York, 2009; Lynn Zelevansky et al.(ed.), *Love forever: Yayoi Kusama 1958-1968*, Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1998.

⁴¹ Mori Art Museum, *Kusamatrix/ Yayoi Kusama*, Kakukawashoten, 2004; Yayoi Kusama, *Kusamayayoi zenhangashu 1974-2004*, Abeshuppan, 2005; Kusama Yayoi, *Watashi daisuki (I love me so much)*, INFAS Publications, 2007. For example, the exhibitions are Kusamatrix at Mori Art Museum in 2004, Kusama Yayoi: Waga eien no tamashii (My eternal soul) at the National Art Center, Tokyo, in 2017, Kusama Yayoi: All about my love at Matsumoto City Museum of Art in 2018.

äußerst dynamisch, organisch und lebendig. Sie ist auch durchdrungen von der Kraft der Vitalität, der expansiven Kraft, der Verspieltheit und der manchmal bedrohlichen Phantasie, wie Leslie Camhi sie beschrieben hat.⁴² Die Installation „Blumenobsession“ (2016-17) in der National Gallery of Victoria in Melbourne zeigt beispielsweise Blumen aus Aufklebern und Stoff, die über den ganzen Raum verteilt sind, z.B. über die Decke, die Wände und die ausgestellten Möbel. Dies belegt, dass Kusama in den Blumenmotiven sowie in den Polka-Punkten und Netzmustern eine Kontinuität zwischen Leben, die untrennbar mit dem Tod verbunden ist, und Ewigkeit findet. Kusama erklärt auch ihren Wunsch, „diese Welt in einen neuen Garten Eden zu verwandeln“,⁴³ was als Ausdruck ihres Bewusstseins für die aus der Bibel abgeleitete Darstellung der Natur, insbesondere des Gartens Eden, das mit der Darstellung des „geschlossenen Gartens“ verbunden ist, der an ein himmlisches Paradies erinnert, verstanden werden kann.

Für die Fotografin Mika Ninagawa (*1972) sind Blumen zu einem wichtigen Motiv geworden, sodass sie eine Blumenserie mit dem Titel „Blumensüchtig“ (2009) veröffentlichte.⁴⁴ Die Serie „Ewige Blumen“ (2006), die ihre Einzigartigkeit zum Ausdruck bringt, konzentriert sich auf künstliche Blumen, die in sonnigen Regionen wie Mexiko, Guam und Saipan anstelle von frischen Blumen von Hand zu den Toten gezeichnet wurden. Im selben Buch schreibt sie: „Erschreckend blauer Himmel, gewalttätige Farben. Eine Blume, die nie verwelken wird, gerichtet an die Toten. Der Umriss, der vage wird, die Gewissheit, die in diese Seite getreten ist, und Schwindelgefühl. Die Menschen wollen die Erinnerungen an diejenigen, die sie einst liebten, so lange wie möglich bewahren. Blumen, die nie verwelken werden, gerichtet an diejenigen, die ihre begrenzte Zeit überschritten haben, ein Wunsch nach Ewigkeit ist darin enthalten.“⁴⁵ Sie gesteht, dass das Sammeln von lebendigen Dingen gleichbedeutend mit dem Sammeln von Blumen ist,⁴⁶ aber die Aggressivität dieses künstlichen Blumenmotivs, zusammen mit der einzigartigen Intensität der Ninagawa-Farbe, betont die Beziehung zwischen Tod und Ewigkeit. Das Merkmal der Blume „schön, aber vergänglich“ kommt in einer völlig anderen Form zum Ausdruck als die Allegorie der Vanitas der Blumen, die sich beispielsweise bei Jan Brueghel de Oude (ca. 1606-07) aus dem 17. Jahrhundert in Flandern findet und die durch den starken Widerstand einer lebendigen Blume auf einem Grab eine Ansicht über Leben und Tod zum Ausdruck bringt.

Während Blumen also ein wichtiges Thema für zeitgenössische Künstlerinnen geworden sind, ist es nicht leicht, eine direkte Verbindung zu den Symbolen der Vergangenheit zu finden.

⁴² Leslie Camhi, „Large Sculpture,“ in: *ibid.*, p. 214.

⁴³ Olivier Zahm, „Love Forever,“ in: Louise Neri ed., *Yayoi Kusama*, New York: Rizzoli International Pub Inc, 2012, p. 154.

⁴⁴ Mika Ninagawa, Shigeo Goto ed., *Flower Addict*, Bijyutsushuppansha, 2009.

⁴⁵ Mika Ninagawa, *Eien no Hana (Everlasting Flowers)*, Shogakukan, 2006; Mika Ninagawa, *Chijyo no hana, Tenjyo no iro (Earthly flowers, heavenly colors) 1995-2008*, Asahishinbunsha, 2008.

⁴⁶ Lena Fritsch, *Ravens & red lipstick: Japanese photography since 1945*, London, 2018.

Allerdings finden sich die drei Themen, die die Werke von Kusama, Ninagawa und O'Keeffes Blumen definieren – „Leben und Liebe“, „Tod und Ewigkeit“, „Frauen und Körperlichkeit“ – in der mariologischen Tradition der westlichen mittelalterlichen Welt.

Während ich die Brautmystik des Hoheliedes als einen Ursprung der mittelalterlichen Blumensymbolik ausgewiesen habe, erbt die feministische Künstlerin Judy Chicago (*1939) in ihrer Serie „Stimmen aus dem Hohelied“ (1997-99) die Quelle der Sinnlichkeit in der westlichen Welt durch die Verwendung von Pflanzenmotiven und des menschlichen Körpers. Auch in dieser Serie drückt die Künstlerin auf eloquente und elegante Weise den Einfluss des Hoheliedes im Ausdruck von Blumen in der zeitgenössischen Kunst aus.⁴⁷

Schluss

Zum Abschluss dieser Diskussion möchte ich zwei zeitgenössische Werke vorstellen, die stark an die Darstellungen des mittelalterlichen Hoheliedes erinnern, wobei sie dessen ikonographischen Merkmalen und Ausdrucksweisen treu bleiben, aber eine reiche eigene Fantasie hinzufügen.

Marc Chagalls (1887-1985) Hohelied-Gemäldeserie hat eine leidenschaftliche und warme Atmosphäre der Liebe mit einem roten Hintergrund, die sich durchzieht. „Das Hohelied II“ (1957) zeigt zum Beispiel eine Braut, die auf „Lilien unter den Disteln“ (2:2) basiert,⁴⁸ aber die nackte Braut liegt in einem blühenden Dickicht, das an einen „geschlossenen Garten“ erinnert, und schwebt über der Stadt, bewacht von Engeln und Tieren. Die linke Hand auf dem Bauch deutet die Empfängnis an, und der ins Dickicht gemalte Frauenkopf sowie die weibliche Figur an der Spitze des Dickichts scheinen der Jungfrau Maria, der Braut, zu folgen. Auch die roten Dornen, die die Rückseite des Lichts zu sein scheinen, sind wie das „Wer ist die Jungfrau, die wie die Morgenröte erscheint?“. Es erinnert an das Bild der Muttergottes von Maria Himmelfahrt vor dem Hintergrund der Morgendämmerung, das auf „dem Schönen wie der Mond, dem Hellen wie die Sonne und dem Furchtbaren wie eine Armee“ (6:10) basiert. Das Mondlicht in der linken unteren Ecke des Bildschirms wird ebenfalls so dargestellt, dass es sich auf die Braut ausbreitet. Die Mondsichel ist ein häufig verwendetes attribut der Jungfrau Maria als himmlische Braut, die sich auf denselben Satz bezieht. Die weiße Struktur auf dem Hügel rechts hinten im Bild gilt als Anspielung auf die Kirche, die sich auf die mittelalterliche Tradition der Darstellung der Kirche als weibliche anthropomorphe Figur der Maria und der Braut Christi bezieht. Chagalls Neigung

⁴⁷ Tessler, *op.cit.*, p. 212-3.

⁴⁸ Siehe Pierre Provoyeur, Chagall - Wort und Tat: die Pastelle der Biblischen Botschaft, Köln: Wienand, 2011, S. 192-228.

zur Mystik führte ihn dazu, zu den Ideen der Zeit der Jungfrau Maria zurückzukehren, um einen einzigartigen bildlichen Ausdruck zu schaffen, der seine Spiritualität widerspiegelt.

Die französische Fotografin Alexandra Sophie (*1992) betonte in „Mutter und ihr innerer Garten“ in ihrer Serie „Blühender Garten“ (2013) die Weiblichkeit, die durch Blumen symbolisiert wird. Diese schmücken den Schambereich einer Frau mit Rosen, Gänseblümchen, Gräsern und Moosen, um es darzustellen, die Prüfungen, die eine Frau durchmacht, die Verwandlung ihres Körpers aufgrund von Mutterschaft und Schwangerschaft, die Kraft und Freude einer Frau, die neues Leben gebärt und es nährt, die Harmonie zwischen dem weiblichen Körper und der Natur und das Wunder der Natur in ihrem Leben.⁴⁹ Ich möchte darauf hinweisen, dass dieses Werk besonders an die Mystik der Inkarnation des Mutterleibes der Jungfrau Maria erinnert, nicht nur durch den Titel des Werkes, sondern auch durch die Beschreibung des geschaffenen Raumes, als ob er über dem Schambereich eingeschlossen wäre, und durch die direkte Platzierung der Blumen im Hohelied.

Die ikonographische Tradition und die historische Darstellung der Jungfrau Maria wurden stark durch die Bilder des Hoheliedes aus dem 12. und 13. Jahrhundert des Mittelalters geprägt, als die Verehrung der Jungfrau Maria vertieft und in der Gesellschaft verbreitet wurde. Wie hier dargelegt wurde, lässt sich diese Tradition noch in den wechselnden Frauenbildern der Moderne aufzeigen, z.B. bei den Präraffaeliten oder bei Moreau und Chagall. Darüber hinaus findet sich in den Blumenwerken zeitgenössischer Künstlerinnen, die durch die grundlegenden Themen „Leben und Liebe“, „Tod und Ewigkeit“ und „Frauen und Körperlichkeit“ definiert sind, die mariologische Tradition des westlichen Mittelalters wieder. Das Frauenbild, das die Blumen begleitet, wird seit dem Mittelalter in der Mariologie mit einer gemeinsamen Ausrichtung verfolgt.

⁴⁹ <https://www.alexandra-sophie.fr/jardin-fleuris>; Priscilla Frank, “Feminist Artist Makes Women’s Bushes Bloom In Surreal Tribute To Mothers,” https://www.huffpost.com/entry/alexandra-sophie-photography-blooming-gardens_n_57bf2103e4b02673444edb6e (The Huffington Post).