Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 98 (2002)

Heft: 1

Artikel: Röschen : zur floralen Ästhetik in der bäuerlichen Bildkultur

Autor: Becker, Siegfried

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-118127

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 98 (2002), 189–205

Röschen

Zur floralen Ästhetik in der bäuerlichen Bildkultur

Siegfried Becker

Blühendes Basel! Wie gern erinnere ich mich an die Besuche im altehrwürdigen Seminargebäude, wenn der Ausblick auf die Rheinwogen von den weissen Dolden der Kastanien umrahmt war. In der Spalenvorstadt geht's nun urbaner zu. Die schönen, hellen Räume laden ein, atmen nicht mehr die drückende, aber auch heimelige Enge der Augustinergasse. Doch das Auge sucht auch hier die Erholung beim Anblick frischen Grüns, und die Pfingstrosen und Iris, die blühenden Azaleen und Rhododendren vor dem Dekanatsfenster schenken der Jubilarin immer wieder Augen-Blicke des Verweilens im Getriebe der akademischen Selbstverwaltung: Christine Burckhardt-Seebass hat sich diesen Sinn für die Schönheit des Einfachen, Unscheinbaren, für die zarten und duftigen und doch so schnell vergänglichen Geschöpfe erhalten. Einen Blumenstrauss aus Marburg will ich ihr darum auch schicken, Blätter, auf denen die ethnographische Erkundung des Selbsterlebten[1] die Empfindungen verarbeitet, das Augen-Wissen[2] abfragt und den schweren, betäubenden Duft wiederzugeben versucht, den die blühenden Weiss- und Rotdornbäume in den alten Dorfstrassen des Hessenlandes zur Maienzeit verströmten.

Das sind Erinnerungen. Und ich gestehe, sie kommen nicht ohne sentimentale Verklärung aus, wenn sie beim Spaziergang aufgefrischt werden an Wegrainen und Feldholzinseln, in denen der mystische Dornbusch der Vormoderne die Dorferneuerungsprogramme der siebziger Jahre, die Reinlichkeitsmanie von «Unser Dorf soll schöner werden» und die sterilen, aber pflegeleichten Koniferenpflanzungen überdauert hat: Robert Wildhaber hat dem Hagedorn der alten Bauernkultur mit seinen tiefreligiösen, aber auch magischen Sinngehalten in der europäischen Kulturgeschichte eine gelehrte und in ihrer komparativen Gesamtschau beeindruckende Abhandlung gewidmet.[3] Der Weissdorn *(Crataëgus monógyna JACQ. und C. oxyacántha L. em. JACQ.)*[4] war im Dorf des 19. Jahrhunderts allgemein verbreitet; er diente zum Einhegen von Viehweiden, Obst- und Hausgärten[5], und für die unterbäuerliche Schicht verbanden sich mit ihm auch kollektive Erinnerungen an die Zeit der Hungerkrisen und Brotunruhen, als man das tägliche Brot mit Ersatzstoffen, mit Weissdornbeeren («Mehlbeeren») etwa, backen musste.[6] Die Bedeutung des Weissdorns für die Einfriedung von kultiviertem Land, die damit auch im etymologischen Sinne eine tiefe kulturelle Dimension hatte, erhielt zudem eine ästhetische Note: Als Zuchtform des Weissdorns und ausserhalb der Blütezeit kaum von ihm zu unterscheiden, war auch der Rotdorn *(C. oxyacántha var. rubra [plena] und C. laevigata)*[7] zum gern gesehenen, robusten und schnittverträglichen Zierbaum erkoren worden. Seine zart- bis tiefroten, in Dolden zusammenstehen-

den und gefüllten Blüten erinnern beim näheren Betrachten an Rosenblüten, und diese Assoziation hat zur Beliebtheit des Baumes als Schmuck der Hofreiten sicherlich beigetragen. Zweige mit Rotdornblüten – die *Rieseher* (Röschen) – wurden in Oberhessen gern an Stelle der Gartenblumen zu kleinen Sträussen gebunden, die in der Vase oder in der Hand gehalten als Zierde Verwendung fanden.

Die Rotdornblüten sollen daher Anlass sein, einmal nach den ästhetischen Vorstellungen in der bäuerlichen Kultur um 1900 zu fragen, wie sie in floralen Ornamenten und Accessoires objektiviert wurden: Reichhaltiges Quellenmaterial bietet sich dafür in dem damals exzessiv genutzten neuen Medium, der Fotografie; und die auffällige Beziehung, die zwischen Lichtbildern und Bauern bestand, hat Ernö Kunt bereits in eindringlichen Beiträgen aufgezeigt.[8] Die besondere Rolle aber, die den Blumen auf diesen Bildern zugedacht wurde, stand in einem weiteren Kontext, der mit den Agrarreformen eingesetzt und jene ästhetische Aufklärung der Aufklärung[9] übertragen hatte, die mit der Romantik angestossen worden war und die Perspektiven auf die Natur neu geprägt, eine Imagination des Natürlichen in den europäischen Kulturen geschaffen hatte.[10]

Auch die Blumen im Bauernbild mit ihrer älteren emblematischen und symbolischen Tradition waren nun einer Umwertung unterzogen worden – 1844, just in dem Jahr, als in Darmstadt mit dem Huldigungszug des hessischen Bauernstandes zur Enthüllung des Ludwigs-Monumentes und der Berichterstattung durch Eduard Duller eine Rezeption des zeitgenössischen Ästhetik-Diskurses[11] auf die Beschreibung der Volkstrachten angewendet worden war[12], hatte die Zeitschrift der landwirtschaftlichen Vereine einen Artikel über das Landleben gebracht, in dem die sinnlichen Eindrücke beim Betrachten der lebenden Blumen zur Schule der Empfindungen komprimiert worden waren: «Ein Mensch, der an einer Blume Gefallen finden, mit ihrer Pflege sich beschäftigen kann, ist nicht mehr ganz roh, der Sinn für das Schöne ist schon in ihm erwacht. Ihm genügt es nicht, sich mit den Genüssen, die der Mensch mit dem Thiere gemein hat, zufrieden zu stellen, er verlangt noch Etwas, das ihn auf die höhere Stufe erschaffener Wesen stellt. Sobald aber der Schönheitssinn einmal geweckt ist, verlangt er immer neue Nahrung. Nicht allein das Auge ergötzt sich an der Farben Pracht und unendlich verschiedenen Mischung; auch die anderen Sinne werden der Seele Zuträgerinnen des Schönen.»[13] Das war Indiz und Anstoss gewesen für die Entfaltung einer Hortikultur in der ländlichen Gesellschaft, in der nicht allein Disziplinierungsmechanismen wirksam, sondern auch Freiräume geschaffen wurden für eine geschlechtsspezifische Entfaltung von Arbeit, Können und Wissen[14] – für eine Ausbildung weiblicher Kompetenzen in der bäuerlichen Kultur, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts mit der neuerlichen Hinwendung zum natürlichen Blumenschmuck in der protestantischen wie in der katholischen Kirche trafen. Hier hatte vor allem Arnold Rütter, Pfarrer in Erfweiler-Ehlingen in der bayrischen Pfalz, mit seiner Reihe *Die Pflanzenwelt im Dienste der Kirche* ein leidenschaftliches Plädoyer gegen das «Flitter-

werk der nachgeäfften und gekünstelten und gebackenen Blumen» verfasst, die dem Geist der Kirche zuwider seien und Gott nicht ehrten.[15] Damit verbunden war eine Reflexion und Umdeutung des symbolischen Gehaltes, der im Blumenschmuck der Kirche das glühende Verlangen nach Gottesliebe und den Hinweis auf die erhabenen Tugenden Christi und der Heiligen vermitteln sollte. Doch wie sehr Rütter auch das Verständnis für den kirchlichen Blumenstrauss als von Grund auf katholisch sah, der katholische Kultus folgte in der Aneignung der blühenden Natur doch nur dem protestantischen nach.[16]

Diese Aneignung war eine Erscheinung des späten 19. Jahrhunderts, sie stand am Ende einer Epoche, in der eine metaphorische Überhöhung der Natur gerade den Blumen vielfache symbolische Bedeutung zugewiesen hatte. Und gewiss nicht zufällig fiel in diese Zeit auch eine Phase des modischen Wandels in der Marburger Frauentracht[17], die nicht nur mit ihrer bürgerlichen Wahrnehmung und deren Verwissenschaftlichung einherging[18], sondern auch eine neue Formierung des bäuerlichen Selbstbildes ausdrückte. Ferdinand Justi, der Philologe und aufmerksame Dokumentar des oberhessischen Landlebens, hat gerade in dieser Zeit seine Studien zusammengetragen[19], und in seine von wehmütigen Schilderungen über das allmähliche Verschwinden der alten Trachten des benachbarten hessischen Hinterlandes getragenen Beobachtungen fliesst doch auch die anerkennende Würdigung der «Hessentracht» als der modernsten und entwicklungsfähigsten unter den hessischen Trachten ein. Wie die Fotografen seiner Zeit hat auch er in seinen Aquarellen die Blumensträusschen festgehalten, Accessoires, die gerade in den Bildern aus dem Marburger Land immer wiederkehren.

Mit der Agrarkrise der siebziger Jahre und einer zunehmenden Abwanderung von Arbeitskräften in die nach der Annexion durch Preussen 1866 prosperierende Industrie hatte eine Phase der Rationalisierung in der Landarbeit eingesetzt, die bei relativ stabilen Preisen für Veredelungsprodukte, insbesondere für Milch und Milchprodukte, eine Intensivierung der Milchviehhaltung förderte. Diese Intensivierung wirkte sich nun wiederum aus auf eine weitere Differenzierung der sozialen Schichten im Allgemeinen und der landwirtschaftlichen Arbeitskräfte im Besonderen: Mit den neuen Milchviehställen wurden auch separierte Wohnräume für das Gesinde geschaffen[20], und der Beruf des Schweizers[21] zeigt die fortschreitende Professionalisierung und Technisierung der Arbeit auf, die sich in einer geschlechtsspezifischen Differenzierung der Arbeitsteilung niederschlug: Während die neuen, modernisierten Betriebszweige als männliche Domänen definiert wurden, blieb die Arbeit der Frauen eher auf traditionelle Bereiche festgeschrieben.[22] Diese schichten- und geschlechtsspezifische Differenzierung der ländlichen Gesellschaft spiegelte sich in der Tracht wieder – in der Tracht der evangelischen Dörfer im Marburger Land, die nun zum Ausdruck des bäuerlichen Selbstbildes wurde. In der Repräsentation eines bäuerlichen Selbstbewusstseins aber – des «Bauernstolzes», der wirtschaftliche Konsolidierung und gesellschaftliche Stellung der bäuerli-

chen Schicht ausdrückte, – lässt sich die Ambivalenz der Modernisierung nachvollziehen: Einem raschen technischen und ökonomischen Wandel stand der Versuch gegenüber, in der Beibehaltung und modischen Entwicklung der Frauentracht eine Erscheinung der Dauer, des Beständigen, herzustellen.

Abb. 1: Geschwister Hof, Mornshausen/Kreis Biedenkopf, 1904; die Mädchen in Marburger Tracht.

Die Abbildung 1 zeigt die Erscheinung der Tracht zur Jahrhundertwende auf dem Höhepunkt ihrer modischen Entwicklung. Auf dieser um 1904 aufgenommenen Fotografie der Geschwister Hof sind die Mädchen mit Blumensträusschen in Händen abgebildet, als zweite von rechts Elisabeth Hof, meine Urgrossmutter. Ich habe sie noch kennen gelernt und als ernste und nachdenkliche Frau vor Augen; sie starb, hochbetagt, in meinem vierzehnten Lebensjahr. Uns Kindern war sie mit Güte und Herzenswärme zugetan, und wir begegneten ihr mit Achtung und Ehrfurcht. Ihre sorgsame, ja fast zärtliche Zuneigung zu den Blumen, insbesondere zu einem üppigen, mit prächtigen dunkelroten Blüten prangenden Pfingstrosenstock, der zum tiefen Schwarz ihrer Alterstracht in harmonischem Kontrast stand, ist mir damals sehr wohl aufgefallen, ohne dass ich diese Eindrücke recht verstehen konnte. Ihr Wirken in Haus und Garten, ihre Erzählungen aber sind mir noch in lebendiger Erinnerung geblieben, und dem Versuch einer Annäherung an diese Eindrücke und Empfindungen will ich nachgehen in den Quellen der Fotografien, die aus der Marburger Trachtenlandschaft in auffallendem Umfang vorliegen.

Nun handelt es sich bei den hier herangezogenen Fotografien grossteils um Atelieraufnahmen professioneller Fotografen, und auch Justi dürfte wenigstens für einige seiner Aquarelle solche im Visite- oder Cabinetformat in bäuerlichen Haushalten weit verbreiteten Bilder als Vorlagen verwendet haben. Sie wurden vor allem bei Otto Damm hergestellt, der sein Atelier in der Augustinergasse in Marburg betrieb. Dies könnte also vermuten lassen, dass ästhetische Vorstellungen des Fotografen den Blumenarrangements und Sträusschen zugrunde lagen, und möglicherweise haben auch Aspekte des Diskurses um das Verhältnis von Kunst und Fotografie dabei eine Rolle gespielt: Zu der 1896 gegründeten Marburger Photographischen Gesellschaft, in der sich Wissenschaftler und Laien zusammenschlossen und dezidiert auch die künstlerisch-ästhetischen Möglichkeiten der fotografischen Verfahren erprobten, hatten professionelle Fotografen gemäss Statuten zwar keinen Zugang[23]; diese dürften aber – nicht zuletzt durch die rege Öffentlichkeitsarbeit und Vortragstätigkeit der Amateure – von der Arbeit der Gesellschaft profitiert haben, und insbesondere die Aufnahmen des Vorsitzenden, des Botanikers Prof. Dr. F. G. Kohl, haben – etwa mit seinen Versuchen zur farbigen Wiedergabe durch das Here-Kielsche Verfahren der Photochromie – sicherlich Anregungen zur gestalterischen Arbeit mit Blumen geboten. Hinzu kam der experimentelle Umgang mit der piktoralistischen Fotografie, die am Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext von Naturalismus und Symbolismus das Ideal des ländlichen Lebens auch fotografisch erschloss.[24]

Doch die Blumensträusschen waren nicht nur Staffage in den Ateliers der professionellen Fotografen. Ich erinnere mich an viele Frauen, die *bauersch gingen* (also Tracht trugen), denen sich ganz bestimmte Lieblingsblumen zuordnen liessen, anspruchslose und ausdauernde Arten zumeist, deren Pflege im Ablauf des Wirtschaftsjahres nicht allzu viel Aufwand erforderte, die aber dennoch mit viel Liebe und Sorgfalt gezogen wurden: Narzissen und gefüllte Massliebchen, Stockrosen

und Bartnelken, Flockenblumen und Himmelsschlüssel, Stiefmütterchen und Akelei. Diese Blumen wurden gern zu Sträussen gebunden und schmückten sonntags die Wohnstube, und sie kehren auch wieder auf den Bildern – mit den *Rieserchen* waren nicht nur die Rosen und Rotdornblüten, sondern ganz allgemein auch die kleinen Handsträusschen gemeint.[25] Damit aber sind die Blumensträusschen auf den Fotografien von trachttragenden Mädchen und Frauen aus dem Marburger Land, die doch scheinbar so gleichartig wirken und häufig in den gleichen Gesten und Gebinden wiederkehren, sicher nicht nur Inszenierungen der Atelierfotografie – sie sind vielmehr Ausdruck einer Verinnerlichung des Schönheitsempfindens, eine Internalisation der ästhetischen Inszenierung jener Ambivalenz von Kultur und Natur, die Produkt des Modernisierungsprozesses war.

Abb. 2: Brautpaar aus Niederwalgern/Kreis Marburg, um 1905.

Abb. 3: Junge Frau aus Niederwalgern in Marburger Tracht, um 1905.

Auch die rasche Entdeckung und Verwendung der Fotografie für die visuellen Kommunikationssysteme der bäuerlichen Kultur sind Komplement dieses Modernisierungsprozesses; die Bilder bilden den gesellschaftlichen und technologischen Wandel ab, dessen Teil sie selbst waren, aber sind sie nicht vielmehr angelegt, das Vergängliche bleibend zu erhalten, zeitlos zu machen? Dieses Fixieren des Augenblicks, die zum *momentum* geronnene Vergangenheit der Fotografie, die Roland Barthes faszinierte, ist immer an die Erinnerungsleistungen des betrachtenden Subjekts gebunden[26] und suggeriert doch Bleibendes, Dauerhaftes, das Festhalten des Vorübergehenden, das im Bewusstsein um seine Vergänglichkeit bewahrt werden soll; das Bild ist damit materialisierter Teil jener doppelsinnigen Inszenierung der Dauer, in der das Medium der fotografischen Reproduktion von Tracht als Projektion der Kontinuität wirkte. Ortega hat 1934, zunächst als Vorwort zu einer Photogravüren-Sammlung von Ortiz Echagüe erschienen, diesen Eindruck einer doppelsinnigen Maskerade verarbeitet, den er bei der Betrachtung der Bilder empfunden hatte: In dem kritischen, zwiespältigen Augenblick des Ablegens festgehalten, sah er in den anachronistisch gewordenen Gewändern den ästhetischen Hauptwert der Dokumentation – ihr Reiz liege nämlich keineswegs in ihrer eigentlichen Altertümlichkeit, sondern in der wunderbaren Illusion des Alters, mehr noch in der Inszenierung der Zeitlosigkeit, in jener eigenartigen, genialen Ironie, mit der das Volk allem, was es einmal angenommen habe, die Erscheinung der Dauer zu verleihen imstande sei.[27] So gesehen, muss die Möglichkeit zur fotografischen Dokumentation auch als historische Zäsur verstanden werden, die für eine weitere Entwicklung der Tracht förderlich war – konnten damit doch jene kulturellen Strategien der Dauer[28] entfaltet werden, die Intention bäuerlicher Selbstinszenierung waren.

Nun wäre es naheliegend, die Symbolik der Blumen in diese Erscheinung des Beständigen einzubeziehen, und sie haben ja oft als naturalisierende Metapher des Andenkens dienen müssen. Schon in dem bereits erwähnten Artikel von 1844 wurde einem jeden jungen Ehepaar, «das seine eigene Wirthschaft anfängt», eine Blumenanlage besonders empfohlen: «Wie oft würde sie in späteren Zeiten die Erinnerung an die ersten goldenen Tage des Ehestands zurück rufen und pflanzte der Vater, oder die Mutter, einen Strauch bei der Geburt eines Kindes, als Andenken an das frohe Ereigniss, wie theuer müsste ein solcher Strauch den Eltern und den Kindern mit der Zeit werden, wenn eins derselben in weiter Ferne weilte, oder schon vorangegangen wäre in das Land, woraus keine Rückkehr möglich ist.»[29] Wohl ganz bewusst ist hier ein Strauch angesprochen worden – nicht ein Baum, und die Blüten, die er zu tragen imstande ist, deuten in der Ambivalenz der Blumensymbolik auch Leid und Trennung an. Und doch ist die Pflanze das Überdauernde, nimmt jene sympathetische Metaphorik auf, die noch Christine in Werner Bergengruens Novelle *Der spanische Rosenstock* als Kraft des Herzens zu deuten wusste, die Tun und Leiden bestimmt und Trost zu spenden vermag. Die Erzählung, zuerst in dem von Ida Friederike Görres herausgegebenen Band *Die Quelle* erschienen, erreichte zwischen 1940 und 1952 mit ihrer 21. Auflage eine Verbreitung von

268000 Exemplaren[30]: Das Tun und Leiden, das im Krieg zu einer drückenden Last geworden war und nach dem Krieg in eine Unfähigkeit zu trauern[31] mündete, konnte hier kompensiert werden durch die Metaphorik der Hoffnung. Bergengruen, 1892 in Riga geboren, hatte sich aus seiner Distanz gegenüber dem Nationalsozialismus 1936 entschlossen, zum Katholizismus zu konvertieren, und hier fand er auch jenen mystischen Rückhalt, der sich ihm zu spiegeln schien in einer Offenbarmachung ewiger Ordnungen, in Jahreszeiten und Weltenaltern, Lebensläufen und Völkerschicksalen. Seine Freude am Urtümlichen, Unverbildeten und Echten wird ihn auch zu den Blumen hingeführt haben – und zu ihrem Verständnis als Symbole zeit- und raumübergreifender Ordnungen.

Eine reiche Blumensymbolik fand sich nun auch im Zierat der Tracht. Justi hat gerade am Beispiel der Hauben – der *Stilwercher* (Stülpchen) – in der Tracht der evangelischen Dörfer im Marburger Land die grosse Bedeutung der floralen Ornamentik aufgezeigt, die stilisierten Tulpenblüten und Grasblumen (Nelken), Kleeblätter, Akelei und Ehrenpreis beschrieben. Meine Urgrossmutter, die für ihre Tochter[32] und Patentöchter die Stülpchen nähte und stickte, kannte sich nicht nur in den floralen Mustern der Tracht sicher aus, sondern liess darin eine Intention der Tradierung erkennen, die auch im Repertoire ihrer Mundart, etwa im Gebrauch des altertümlichen Imperativs *Sä!* (Sage, sprich!) zum Ausdruck kam. In der Tracht und ihren Blumenornamenten wurden ältere florale Symbole tradiert, und dies könnte die Auffassung nahelegen, auch die Röschen gehörten in diesen Kontext: Die Sträusschen mit aufblühenden gelben Rosen, die wegen ihrer Farbe auch auf den Fotografien gut sichtbar wurden, könnten als Ergänzung zu diesen floralen Mustern im Zierat der Tracht verstanden werden, mit dem die Mädchentracht die Motivik der Braut herausstellte. Doch es sind nicht nur die Mädchen und Bräute gewesen, die sich mit den Röschen schmückten, und selbst hier mag der Sinngehalt tiefer gelegen haben.

Die Abbildung 5, ein Bild der Jahrhundertwende aus Wetter, zeigt eine junge Frau in der häufig eingenommenen Pose; gekleidet ist sie nach dem Geschmack der Zeit, und insbesondere das Schürzenband, in der üblichen Manier vor dem Schoss gebunden, entspricht mit Blütenreihe, Blättern und Knospen ganz der Mode. Schon Ferdinand Justi hat diese Blütenbänder aufmerksam beschrieben; die «schönen geblümten Bänder, die auch zu Besatz und als Gebende der Brautkronen verwendet werden, bilden den eigentlichen Luxusartikel der Mädchenkleidung. Sie wurden bis vor nicht langer Zeit von den Kaufleuten eigens für die Landestracht aus St. Etienne bezogen, wo sie seit dem Ende des 16. Jahrh. mit der Hand verfertigt wurden, wie noch jetzt wenigstens bei kostbaren Bändern der Fall ist, während man geringere mit der Maschine herstellt. In neurer Zeit werden die Bänder aus Elberfeld bezogen, jedoch muss man gestehn, dass sie die Schönheit der französischen nicht erreichen. Bänder von schwarzem oder lila Taft, auch Atlas, mit eingewebten Blumen, kommen aus der Schweiz.»[33]

Abb. 4 Junge Frau aus Nanzhausen/Kreis Marburg, um 1905.

Abb. 5: Junge Frau in Marburger Tracht, Wetter/Kreis Marburg, um 1900.

Auf diesem Bild wird nun das Blumensträusschen vor dem Schürzenband getragen, die Blüten streng abwärts geneigt. Das mag als unbewusste Geste oder auch als Unaufmerksamkeit des Fotografen zu deuten sein. Vielleicht aber lässt sich darin auch eine Spur zum tieferen Verständnis einer symbolischen Bedeutung erkennen, wie sie Carlo Ginzburg in seinen Überlegungen zum epistemologischen Modell des Merkmals, des Zeichens und der Fährte angedeutet hat[34], jener Annäherung an das Fremde im Eigenen folgend, die um 1890 die grundlegenden Entdeckungen des modernen Denkens einleitete.[35] Diese Spur, meine ich, führt auch zu einem ernsten, ja melancholischen Zug in der Liebe zu Blumen, und mit der Ambivalenz einer Freude am Schönen und einer Empfindung der Vergänglichkeit wird ein ästhetisches Element der Moderne berührt: Es markiert einen epochalen Wandel im kulturellen Umgang mit der düsteren Konsequenz der Melancholie, eine künstlerische Reflexion, die sie zur intimen Gefährtin der ästhetischen Moderne machte – jene «Melancholie in Farbe», die im Nachmärz die Fähigkeit hatte entwickeln helfen, der in der dunklen Seite der Melancholie konzentrierten historischen Erfahrung eine produktivere Seite entgegenzuhalten[36]: Am Beispiel von Baudelaires *Les fleurs du mal*[37] exemplifiziert Deppner jene Stilmittel der «stärkeren Farben vor dunstigem Horizont»[38], die mit Blumen, Düften und Seufzern gegen die Ästhetik des Schwarz im bürgerlichen Vormärz gesetzt wurden und darin «die alte Verschwisterung von Melancholie und entzündeter Phantasie zu einer modernen Sicht verschränk(ten), einer Sicht, die an Stelle der Gegenstände die Leerstellen ihrer Abbilder wahr(nahm) und darin den Farben eine Perspektive zuer(kannte)»[39]. Das sind Spiegelungen, die erkennen lassen, dass beide Seiten nicht ohne einander auskamen, ja dass sie in der Moderne als notwendige Empfindung und Verarbeitung einer Ambivalenz zum Korrektiv für eine akzelerierende Bewegung in Wirtschaft und Gesellschaft wurden.

Diese Spiegelungen aber erfuhren eine Perspektivenumkehr in der Volkskultur. Während in der Kunst eine Infragestellung des *Fortschritts* als dem prägenden Merkmal der Kulturentfaltung in der technischen Welt durch die Inszenierung der melancholischen Stimmung umgesetzt und doch mit den Farben und Blumen auch wieder Akzente der Hoffnung beigegeben wurden, bedurfte in der bäuerlichen Gesellschaft die Spiegelung der *Dauer* einer Relativierung: Nicht der Fortschritt, nicht der in der agrarischen Produktion real stattfindende Wandel der ökonomischen und technischen Ausstattung, sondern der Schein des Dauerhaften war ja bestimmender Massstab ihrer kulturellen Repräsentation. Kontrastierend dazu aber erhielten die Blumen nun eine besondere Bedeutung: Blumen als dauerhaften Schmuckformen, als Ornament auf den Accessoires der Tracht, auf Guimpen und Schürzenbändern wurde die gebrochene natürliche Blume beigegeben – das Vanitas-Symbol, jene ältere allgegenwärtige Motivik der barocken Bauernkunst.[40] Doch sie war nicht bloss einfaches Zitat, sie erlangte eine neue ästhetische Qualität, hatten doch das Symbol der Vanitas die gemalten und künstlichen Blumen ebensogut verkörpern können.

Mit den Blumen wurde ein Element der Melancholie angedeutet, eine nicht immer bewusste Auseinandersetzung, aber doch eine Ahnung der Endlichkeit, in der eine tiefe Frömmigkeit gründete. Die Blumen treffen vielleicht am besten jene Bedeutung der sinnlichen Erfahrbarkeit, der bildlichen Vorstellung und der emotionalen Verarbeitung des Wortes, die August Messer in seiner grossen, aus den Assoziationstheorien der Würzburger Schule der Denkpsychologie entwickelten Studie *Empfindung und Denken* angesprochen hatte[41]: Sie vermittelten eine Empfindung des Schönen, die sich aus dem Bewusstsein um seine Vergänglichkeit speiste.

Abb. 6: Familie Häuser, Mornshausen/Kreis Biedenkopf, um 1925.

Die Gedanken um die religiöse Bedeutung des natürlichen Blumenschmucks und die Ablehnung der Kunstblumen sind mir von meiner Urgrossmutter her wohlvertraut, sie hat in ihrem Hauswesen und Tagewerk die Blumen geschätzt und, wie die letzte Abbildung zeigt, auch lange nach ihrem Brautstand die Röschen auf den Fotografien getragen; ich wage daher, die Interpretation weiterzuführen und auszudehnen auf die Pflege der Pfingstrosen, jenes Symbols der prachtvollen, üppigen Schönheit aufblühenden Lebens und zugleich auch der Vergänglichkeit, wie sie Albrecht Dürer bereits in seinem schlichten und doch so eindrucksvollen Gemälde als Allegorie verwendet[42] und damit in einen frühen Zusammenhang einer ästhetischen Naturbetrachtung gestellt hat, der über ihren Gebrauch als Heilpflanze in den Herbarien und Florilegien[43] weit hinauswies.

Dieses Verständnis der Pfingstrose als Vanitas-Symbol, als Allegorie der Vergänglichkeit, die ihre Beliebtheit und Verbreitung als «Bauernrose» wenigstens begleitet hat, lässt sich nun in Beziehung setzen zur symbolischen Bedeutung des Rotdorns. Gemeinsam ist beiden die nur kurze Phase der Blüte, die über zehn bis vierzehn Tage im Mai währt; sie erfreuen nicht wie die Centifolien und Edelrosen den ganzen Sommer über das Auge mit prächtigen Farben, doch sie verdeutlichen umso mehr das Werden und Vergehen und Neuwerden als Empfindung des Wandels und als Wahrnehmungsform der Melancholie[44]: Die sinnbildliche Aneignung des Hagedorns für die Dornenkrone Christi[45] mag Hintergrund gewesen sein für seine häufige Verwendung als geformte Hecke zur Einfriedung von Kirchhöfen, und ich erinnere mich gerne an den reizvollen Kontrast, den die Blüten des Weissdorns mit den Röschen der Rotdornbäumchen ergaben, die in regelmässigen Abständen aus diesen Hecken emporwuchsen. Es müssen gar nicht einmal die emblematischen Bezüge zu den weissen und roten Rosen der alten marianischen Symbolik hergestellt werden, um den Bedeutungsgehalt von Leiden und Auferstehung Christi begreifen zu können, der auch durch die gewöhnliche Blütezeit des Rotdorns und der Paeonien zwischen Christi Himmelfahrt und Pfingsten unterstrichen wird.[46]

Die in der Hand gehaltenen Blumensträusschen lassen damit eine Naturauffassung ahnen, die in der Hinwendung der beiden christlichen Konfessionen zum natürlichen Blumenschmuck ausgedrückt wurde und die Schönheit der Natur als göttliche Schöpfung, als *ars dei*, würdigte. Darin konnte der seit der Renaissance kultivierte menschliche Versuch einer Nachahmung der Natur, die *imitatio naturae*[47], keine Heimstatt mehr finden: Die Verbannung des Flitterwerks aus den Kirchen war gegen die Nachgestaltung natürlicher Phänomene von menschlicher Hand gerichtet und beinhaltete das Anerkennen von Schönheit und Endlichkeit der Schöpfung. *Es ist nur einer ewig und an allen Enden, und wir in seinen Händen*[48] – der Vers leitet hin zur Bedeutung der Betenden Hände Dürers als beliebtem Wandschmuck in den bäuerlichen Haushalten; im Kirchengesangbuch für die Evangelische Kirche in Hessen und Nassau ist noch heute die Liedfassung des populären Gebets *So nimm denn meine Hände* enthalten, das in Freud und Leid gesungen wurde und Trost spendete in schweren Tagen: In diesem Kontext einer Symbolik der Hände in einer durch Handarbeit geprägten Kultur[49], die noch in unmittelbarem Bezug stand zur Kultivierung der Natur, können und müssen wir vielleicht auch die Metaphorik der Blumen verstehen, die als Accessoires fotografischer Inszenierung gedacht waren, aber doch übersetzt wurden in eine Bildsprache, die in einem sehr viel weiteren Zusammenhang bäuerlicher Repräsentation und religiöser Überzeugung ruhte.

Hier aber wurde nun Schönheit in einem modernen ästhetischen Sinne verstanden: Schiller, der sagte, nur das Vergängliche sei wirklich schön, hatte damit bereits ausgedrückt, dass erst im Zeitpunkt des drohenden Verlustes Empfindung der Schönheit möglich sei. Damit traf er die Bedeutung einer Schönheit des Augen-

Blicks, einer Perspektive auf das Winzigkleine – *maximus in minimis* –, die Ortega in seiner Diskussion der zu den Tiefenschichten der Seele vordringenden Kunst Azorins[50] als Schlüssel zum Glücklichsein verstanden hat, als Vermögen einer Kultur der Persönlichkeit, in einer jeden vorüberziehenden Stunde einen Schwerpunkt des Lebens zu finden.

Anmerkungen

1 Christine Burckhardt-Seebass, Die Verwissenschaftlichung des Selbsterlebten. In: Konrad Köstlin/Herbert Nikitsch (Hg.), Ethnographisches Wissen. Zu einer Kulturtechnik der Moderne (= Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien 18). Wien 1999: 119–126.

2 Martin Scharfe, Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: Kritische Berichte 28/1, 2000: 62–68.

3 Robert Wildhaber, Der Weissdorn in vergleichendem Volksglauben. In: Edith Ennen/Günter Wiegelmann (Hg.), Studien zu Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte. Festschrift für Matthias Zender. Bd. 1, Bonn 1972: 546–560; vgl. dazu auch Karl Löber, Neunerlei Holz aus neunerlei Hecke. Geheimnisse um eine alte Hecke und ein altes Buch. In: Ausgewählte Beiträge zur Landes- und Volkskunde des Dill-Sieg-Gebietes von Karl Löber. Zusammengestellt aus Anlass seines 70. Geburtstages von Alfred Höck. Marburg/Lahn 1971: 29–34; ders., Pflanzen des Grenzgebietes von Westerwald und Rothaar. Ihre Stellung im Volksleben und die Geschichte ihrer Erforschung. Göttingen 1972: 690–694.

4 Zur Namengebung vgl. Heinrich Marzell, Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Bd. 1, Leipzig 1943: Sp. 1216–1236; eine Bibliographie der zahlreichen Veröffentlichungen Heinrich Marzells zur Volksbotanik, darunter auch der Artikel zum Weissdorn im HDA, hat Karl Löber zusammengestellt in: Hessische Blätter für Volkskunde 59, 1968: 212–227.

5 Pflanz- und Pflegemassnahmen für Heckenanlagen wurden v.a. mit den Agrarreformen intensiv propagiert – vgl. etwa den Bericht des Rentmeisters Schwerzel zu Losshausen, Abhandlung über Gewinnung von Weissdorn zur Anlegung lebender Hecken. In: Zeitschrift für die landwirthschaftlichen Vereine des Grossherzogthums Hessen (nachf. Zs.ldw.Ver.) 9, 1839: 295–298; späterhin Alexander von Padberg, Holzzucht auf mittleren und kleinen Landgütern. Nebst Anhang: Hecken und ihr Nutzen (= Des Landmanns Feierstunden 4). 2. Aufl. Paderborn 1905.

6 Vgl. dazu Alfred Höck/Siegfried Becker, Brot und Backhaus im Hinterland. Ihre sozialgeschichtliche Entwicklung und volkskundliche Bedeutung. In: Hinterländer Geschichtsblätter 61, 1982: 9–13.

7 Marzell (wie Anm. 4): Sp. 1236.

8 Ernö Kunt, Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zu einer visuellen Anthropologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 80, 1984: 216–228; ders., Fotografie und Kulturforschung. In: Fotogeschichte 6/2, 1986: 13–31; ders., Ethno-Graphie – Foto-Graphie. In: Ders. (Hg.), Bild-Kunde – Volks-Kunde. Die III. Internationale Tagung des Volkskundlichen Bildforschungs-Komitees bei SIEF/UNESCO. Miskolc 1988: 121–131; ders., Tradition und Modernisierung im Bildgebrauch der Bauern in Ungarn. In: Bente Gullveig Alver/Torunn Selberg (Hg.), SIEF 4th Congress Papers. Bergen 1990, Bd. 2: 393–400; ders., Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts (= Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 43). Würzburg 1990.

9 Harm-Peer Zimmermann, Ästhetische Aufklärung. Zur Revision der Romantik in volkskundlicher Absicht. Würzburg 2001.

10 Simon Shama, Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. A. d. Engl. von Martin Pfeiffer. München 1996.

11 Im darauf folgenden Jahr erschien als exponiertester Beitrag dazu Theodor Mundt, Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. Berlin 1845; ND, hg. von Walther Killy (= Texte des 19. Jahrhunderts). Göttingen 1966.

12 Dazu Siegfried Becker, Das Ludwigs-Monument und die Folgen. Hessische Anmerkungen zum ethnographischen Paradigma der Jahrhundertwenden. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte 105, 2000, 171–199.

13 Das Landleben (Aus dem Waldeck'schen eingesandt). In: Zs.ldw.Ver. 14, 1844: 423–428.

[14] Heide Inhetveen, Die Landfrau und ihr Garten. Zur Soziologie der Hortikultur. In: Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 42, 1994: 41–58.

[15] Arnold Rütter, Die kirchliche Strauss- und Kranzbinderei sowie Errichtung von Triumphbögen (= Die Pflanzenwelt im Dienste der Kirche für Geistliche und Laien 4). Regensburg 1895.

[16] Wolfgang Brückner, Der Blumenstrauss als Realie. Gebrauchs- und Bedeutungswandel eines Kunstproduktes aus dem christlichen Kult. In: Zwanzig Jahre Institut für Realienkunde (= Medium aevum quotidianum 25). Krems 1992: 19–62. Im Protestantismus gilt dies zumindest für den evangelisch-lutherischen Kultus, schon in Erinnerung an die Lutherrose; im Pietismus schien noch im 19. Jahrhundert die Freude an Blumen «verdächtig», und erst gegen Ende der Epoche scheint auch hier mindestens im profanen Bereich die Empfänglichkeit für die «Augen-Lust» geduldet worden zu sein – vgl. dazu Martin Scharfe, Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968: 25; 307.

[17] Sigrid Ebert, Die Marburger Frauentracht (= Buchreihe der Hessischen Blätter für Volkskunde 1). Marburg 1939; 2. Aufl. (= Beiträge zur Volkskunde Hessens 7). Marburg 1967.

[18] Petra Naumann-Winter/Andreas Seim, Verwandlung durchs Gewand. Trachtenbegeisterung im Marburg der Jahrhundertwende. Marburg 1996.

[19] Ferdinand Justi, Hessisches Trachtenbuch (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Kurhessen und Waldeck 1). Marburg 1899–1904; ND, hg. von Günther Hampel. Marburg 1989; vgl. dazu: Bilder aus oberhessischen Dörfern. Zeichnungen und Aquarelle des Marburger Orientalisten Ferdinand Justi (1837–1907) (= Schriften des Marburger Universitätsmuseums 1). Marburg 1987.

[20] Vgl. dazu Siegfried Becker, Gefügeforschung und Sozialgeschichte. Zur Betrachtung des Funktionsgefüges landwirtschaftlicher Gehöfte am Beispiel der Wohnverhältnisse des Gesindes in Oberhessen. In: Hessische Heimat 37, 1987: 74–81.

[21] Alfred Höck, Schweizer als Berufsbezeichnung des Melkers. Ein volkskundlicher Beitrag nach hessischen Archivalien. In: Schweizer Volkskunde 57, 1967: 81–91.

[22] Günter Wiegelmann, Frauenarbeit in der Landwirtschaft. In: Matthias Zender (Hg.), Atlas der deutschen Volkskunde, Neue Folge, Erläuterungen 1. Marburg/Lahn 1959–1964: 37–83.

[23] Sie waren im Bilde... Die Protokolle der Marburger Photographischen Gesellschaft (1896–1901). Einführung von Gerhard Oberlik. Marburg 1996.

[24] Anne Hammond, Naturalismus und Symbolismus. Die piktoralistische Fotografie. In: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998: 293–309. Auch Eva Heller, Menschen am Untermain in alten Fotografien. Fechenbach am Main 1916–1933 (= Land und Leute, Veröffentlichungen zur Volkskunde). Würzburg 1987: 35, hat darauf hingewiesen, dass «die Vorliebe auf dem Lande für bunte Sträusse» als typisches Frauenrequisit gar nicht so alt sei. Zum Würzburger Forschungsschwerpunkt Fotografie vgl. bes. Wolfgang Brückner (Hg.), «Äusserst getroffen und schön». Historische Fotografie in Unterfranken (= ebd.). Würzburg 1989.

[25] Wilhelm Crecelius, Oberhessisches Wörterbuch. Darmstadt 1897–1899: 699, hat bereits darauf hingewiesen, dass der Begriff Rosen «im allg. für Blumen gebraucht» würde. Vgl. dazu auch: Hessen-Nassauisches Wörterbuch. Bd. 2, Marburg 1943: Sp. 894 f.

[26] Barbara Naumann (Hg.), Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte (= Literatur und andere Künste). München 1993: 8.

[27] José Ortega y Gasset, Para una ciencia del traje popular (1934) – Für eine Wissenschaft von den Volkstrachten. In: Gesammelte Werke, übers. von Helma Flessa u. a. Stuttgart 1978, ND 1996, Bd. 1: 513–520.

[28] Aleida Assmann, Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer (= Beiträge zur Geschichtskultur 15). Köln/Weimar/Wien 1999.

[29] Das Landleben (wie Anm. 13): 428.

[30] Werner Bergengruen, Der spanische Rosenstock. Tübingen/Stuttgart 1940, 21. Aufl. 1952.

[31] Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1967; dazu auch Margarete Mitscherlich, Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern. Frankfurt a. M. 1987.

[32] Abb. 6 zeigt beide, Elisabeth, verh. Häuser, und Katharina Häuser, meine Grossmutter, diese in der Mädchentracht.

[33] Justi (wie Anm. 19): 75.

[34] Carlo Ginzburg, Spurensicherung. In: Ders., Spurensicherungen. A. d. Italien. von Gisela Bonz. Berlin 1983: 61–96.

[35] Elisabeth Roudinesco, La bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France. Paris 1986; dt. Übers.: Die Geschichte der Psychoanalyse in Frankreich. Bd. 1, a. d. Französ. von Brigitta Restorff. Weinheim/Berlin 1994.

[36] Martin Roman Deppner, Melancholie in Farbe. In: Thomas Koebner/Sigrid Weigel (Hg.), Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen 1996: 117–143.

[37] Pierre Charles Baudelaire, Les fleurs du mal. Paris 1857; ND Stuttgart 1980.

[38] Jean Starobinski, Melancholie im Spiegel. München/Wien 1992: 109.

[39] Deppner (wie Anm. 36): 123.

[40] Dazu bes. Brückner (wie Anm. 16): 32 f.; zur Vanitassymbolik vgl. auch Norbert Schneider, Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus. In: Kritische Berichte 8/4–5, 1980: 8–34; ders., The Early Floral Still Life. In: Hans-Michael Herzog (Hg.), The Art of the Flower. The Floral Still Life from the 17th to the 20th Century. Bielefeld/Kilchberg-Zürich 1996: 15–21. Zur Tradierung der Motivik dürften neben dem Kirchenlied – etwa Michael Francks «Ach wie flüchtig, ach wie nichtig» (1652) – auch populäre Lieder nicht unerheblich beigetragen haben, etwa Johann Georg Jacobis 1782 verfasstes Gedicht «Vergänglichkeit» – «Sagt, wo sind die Rosen hin» –, das im Mildheimischen Liederbuch und in Fincks «Hausschatz» verbreitet worden war, oder das 1637 entstandene Volkslied «Es ist ein Schnitter» mit dem Refrain «Hüt' dich, schön's Blümelein», das mit der 1819 komponierten Melodie von Luise Reichardt noch heute bekannt ist; vgl. dazu Ludwig Erk/Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort. Bd. 3, Leipzig 1893, ND Hildesheim/Wiesbaden 1963: 849; Franz Magnus Böhme, Volksthümliche Lieder der Deutschen. Leipzig 1895: 591.

[41] August Messer, Empfindung und Denken. Leipzig 1907; vgl. dazu Paul Ziche, Selbstbeobachtung, Ästhetik, Wahrnehmung. Zu den experimentell-psychologischen Untersuchungen der «Würzburger Schule» der Denkpsychologie. In: Olaf Breidbach (Hg.), Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur (= Ästhetik und Naturwissenschaften: Neuronale Ästhetik). Wien 1997: 117–138.

[42] Albrecht Dürer (1471–1528), Pfingstrosen. Um 1505. Bremen, Kunsthalle. Eine Rezeption der Motivik findet sich in floralen Stilleben des 19. Jahrhunderts, etwa bei Carl Schuch oder Hans Makart – vgl. dazu Herzog (wie Anm. 40): 84 f.

[43] Elisabeth Roth, Paeonie und Kaiserkrone. Zur Kulturgeschichte von Heilpflanze und Blume. In: Dieter Harmening u. a. (Hg.), Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag. Berlin 1970: 279–302. Der Aufsatztitel spielt auf die Anfangszeile in Eichendorffs Gedicht Der alte Garten an, die sich auch im Titel eines schönen Buches von Elise Reifenberg findet, das sie veröffentlicht hatte unter ihrem Künstlernamen Gabriele Tergit, Kaiserkron und Paeonien rot. Kleine Kulturgeschichte der Blumen. Köln/Berlin 1958, Tb-Ausg. München/Zürich 1963.

[44] Vgl. Dörthe Binkert, Die Melancholie ist eine Frau. Hamburg 1995: 206; S. W. Jackson, Historia de la melancholía y la depressíon. Madrid 1986.

[45] Dazu Wildhaber (wie Anm. 3): 554 f.; weiterhin deutet v. a. die französische Benennung noble épine auf diese Glaubensvorstellungen hin – vgl. H. Reling/P. Brohmer, Unsere Pflanzen in Sage, Geschichte und Dichtung. 5. Aufl., Dresden 1922, Bd. 1: 53.

[46] Das gerade hierin sich manifestierende Bewusstsein, dass in Christus die ganze Schöpfung geheiligt ist, lässt auch die Bezüge zum Prangtag und Kränzeltag im katholischen Ritus des Fronleichnamsfestes und den Blumenteppichen erkennen; vgl. dazu Iris Dostal-Melchinger, Blumenteppiche am Fronleichnamstag. Eine Studie zu Phänomen und Verbreitung, Wesen und Bedeutung eines kirchennahen Festbrauches. München 1990.

[47] Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin 1960; Anne Eusterschulte, Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance. In: Breidbach (wie Anm. 41): 19–53.

[48] Dieser Vers eines Wandspruches ist zudem in Bezug zu stellen zu 1. Petrus 1, 24 f., in dem auch die Blumenmetaphorik aufgenommen ist: «Alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume. Das Gras ist verdorrt und die Blume abgefallen, aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit».

[49] Siegfried Becker, Körper und Arbeit. Zur normativen Wertung physischer Anstrengung. In: Max Matter (Hg.), Körper-Verständnis, Körper-Erfahrung (= Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung 31). Marburg 1996: 55–71.

[50] José Ortega y Gasset, Azorin o primores de lo vulgar (1917) – Azorin oder Reize des Alltäglichen. In: Gesammelte Werke (wie Anm. 27), Bd. 1: 106–148.