

# PHILOGIE DER KULTUR

Herausgegeben von  
Christian Kiening  
Sabine Schneider  
Hans-Georg von Arburg

Band 15

# Fruchtbarkeit und Poiesis im 16. und 17. Jahrhundert

Herausgegeben von  
Martina Feichtenschlager  
Sarina Tschachtli

Königshausen & Neumann

## Erzählen im Spannungsfeld von Fruchtbarkeit und Entsagung

*Die Sultanstochter im Blumengarten* vom Spätmittelalter  
bis zu *Des Knaben Wunderhorn*

### I

Nachdem Jupiter der schlafenden Juno den Säugling Hercules an die Brust gelegt hat, um ihn an deren Unsterblichkeit teilhaben zu lassen, wendet sich jener nach einiger Zeit gesättigt ab. Die Milch der Göttin fließt jedoch weiter und spritzt über den Himmel und die Erde. Am Himmel entsteht die Milchstraße, auf der Erde wachsen Lilien aus den Tropfen.<sup>1</sup> Im Bild der Lilien, die aus der verspritzten Muttermilch hervorgehen, werden Pflanzenwachstum und Schöpfung analogisiert. Anders als das Kind, das aus der heiklen Verbindung von Jupiter und Alcmena hervorgegangen ist, entstehen Sterne und Blumen dabei nicht durch einen Akt der Zeugung. Sie entstammen vielmehr allein dem Körper der Göttin.

Das Christentum transformiert<sup>2</sup> die pagane Verbindung von Gottesmutterschaft und Pflanzlichkeit in der Figur der Maria von Nazareth. Die Lilie signifiziert im christlichen Zusammenhang die Jungfräulichkeit Marias<sup>3</sup> und steht damit wiederum für einen Akt des Hervorbringens unter Ausschluss der Zeugung. Davon unberührt bleiben Mutterschaft und Abstammung, weshalb Christus über Maria verwandtschaftlich mit der Wurzel Jesse (Jes 11,1–10) verbunden werden kann.

Die monastische Kultur greift, insbesondere mit Blick auf ihre weiblichen Angehörigen, häufig auf Maria als Bezugsfigur für die eigene Lebensform zurück und bearbeitet dabei auch das Pflanzenmotiv. Ein Produkt der spätmittelalterlichen Klosterkultur ist die Erzählung von der *Sultanstochter im Blumengarten* aus dem 15. Jahrhundert, die zuerst im Mittelpunkt meiner Überlegungen steht. Ich möchte dabei zeigen, dass die Erzählung im Spätmittelalter zunächst von der Idee einer fruchtbaren Jungfräulichkeit bestimmt ist, die sich, unter Rückbezug auf die Marien-

<sup>1</sup> Vgl. *GEOMIONIKA*. Agricultural Pursuits, übers. von Thomas OWEN, 2 Bde. London 1806, hier Bd. 2, S. 81f.

<sup>2</sup> Zum Begriff der Transformation vgl. Lutz BERGEMANN u.a.: Transformation (Einführung), in: ders. u.a. (Hg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. München 2011, S. 39–56, besonders S. 39–42.

<sup>3</sup> Zu den Bedeutungen der Lilie vgl. Margarete BURKHALTER-PFISTER: Art. Lilie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Sp. 100–102.

symbolik, in Blumen symbolisch verdichtet. Die späteren Neubearbeitungen des Stoffes hingegen, die nicht mehr im monastischen Zusammenhang stehen, nehmen den Aspekt der jungfräulichen Fruchtbarkeit wieder zurück und setzen eigene Akzente. Exemplarisch werde ich dies am Beispiel eines Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts und dem Lied *Des Sultans Töchterlein und der Meister der Blumen*, wie es in *Des Knaben Wunderhorn* aus dem 19. Jahrhundert steht, zu zeigen versuchen.

## II

Die erste deutsche Bearbeitung der *Sultanstochter im Blumengarten* lässt sich auf das späte 15. Jahrhundert datieren.<sup>4</sup> Einzelne Vorlagen sind in der etwas früheren lateinischen Exempelliteratur zu finden,<sup>5</sup> doch scheint die Geschichte erst im Spätmittelalter und am Übergang zur Frühen Neuzeit größeres Interesse gefunden zu haben, denn es existieren, soweit ich sehe, keine wesentlich älteren Vorlagen, aber eine ganze Reihe unterschiedlicher Bearbeitungen des Stoffes aus dem 15. und 16. Jahrhundert in deutscher und niederländischer Sprache.

Die Geschichte ist schnell nacherzählt: Die Tochter eines ›heidnischen‹ Herrn soll auf Wunsch ihres Vaters verheiratet werden. Im Garten ihres Palastes betrachtet sie die dort wachsenden Blumen und ist von ihnen so berührt, dass sie sich ganz dem Gott hingeben will, der Schöpfer dieser Pracht ist. Daraufhin erscheint ein Engel und entführt die Jungfrau, was sie vor der Verheiratung rettet. Er unterrichtet sie über das Wesen des christlichen Gottes und die Vorzüge der Keuschheit und bringt sie in ein Kloster, in das sie aufgenommen und dessen Äbtissin sie später wird.

Der Ort der Gotteseckenntnis und der Begegnung mit dem Engel ist ein Garten, der in der antiken Tradition des *locus amoenus*<sup>6</sup> gestaltet ist: Bäume spenden Schatten, Blumen sprießen aus dem Gras und Vögel sin-

---

<sup>4</sup> Vgl. Johannes BOLTE: Die Sultanstochter im Blumengarten, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 34 (1890), S. 18–31, hier S. 25, der annimmt, der Text stamme aus einem Nonnenkloster, dies aber nur mit dem Inhalt der Erzählung begründet.

<sup>5</sup> Vgl. Erzählungen des Mittelalters in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext, hg. von Joseph KLAPPER, Breslau 1914 (Wort und Brauch 12), S. 120 f und S. 322f. Vgl. zur Überlieferung und der monastischen Dimension des Textes auch Nicole EICHENBERGER: Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinelik des Mittelalters. Berlin/München/Boston 2015 (Hermaea N.F. 136), S. 370–382, die jedoch nicht wesentlich über das hinausgeht, was sich bereits bei BOLTE: Die Sultanstochter im Blumengarten (Anm. 4) und im Verfasserlexikoneintrag von Nigel F. PALMER: Art. Die Sultanstochter im Blumengarten, in: <sup>2</sup>Verfasserlexikon, Bd. 9, Sp. 497–502 findet.

<sup>6</sup> Vgl. Ernst Robert CURTIUS: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern/München 1967, S. 202.

gen. An so lieblichen Plätzen ereignet sich nach Isidor<sup>7</sup> die Liebe, doch fügt der mitteldeutsche Text die christliche Erweiterung hinzu, dass es sich hier um ein irdisches Paradies handelt (V. 15f.).<sup>8</sup> Wie die göttliche Herkunft der Lilien ist auch der Topos der Jungfrau im unzugänglichen Garten bereits in vorchristlicher Zeit auffindbar. So berichten Ovids *Metamorphosen* von der Gärtnerin Pomona, die sich dort gegen männliche Avancen einschließt und nur vom Gott Vertumnus, der sich ihr in Gestalt einer alten Frau nähert, schließlich verführt werden kann.<sup>9</sup> Darüber hinaus lässt sich das Motiv des verschlossenen Gartens vor allem als ein Verweis auf den biblischen Garten Eden (Gen 2–3) und den *hortus conclusus* des Hoheliedes (Hl 4,12),<sup>10</sup> für das auch das Lilienmotiv eine zentrale Rolle spielt, lesen. Mit dem Hohelied wurde wiederum Maria, etwa von der Patristik, allegorisch verbunden.<sup>11</sup> So erscheint der Raum, in den die Jungfrau sich zurückzieht, mehrfach codiert: Einerseits ist seine Schönheit Teil der Ausstattung des Hofes eines babylonischen (V. 1), ›heidnischen‹ Herrschers, an dem die Erzählung angesiedelt ist. Andererseits ist der Zier- und Lustgarten als Ort der Kontemplation, wie ihn Albertus Magnus beschreibt, im Spätmittelalter bereits ein Teil der Klosterkultur und die Szene weist so auf das spätere monastische Leben der Protagonistin voraus.<sup>12</sup> Die Paradiesmotivik und die Figur der Maria werden in der Kultur des Spätmittelalters, insbesondere in bildlichen Darstellungen, verbunden. Rosen und Lilien, wie sie im Garten der Sultanstochter wachsen (V. 21),

<sup>7</sup> Vgl. Abschnitt XIV 8,33 in: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, übers. und mit Anm. versehen von Lenelotte MÖLLER. Wiesbaden 2008, S. 541.

<sup>8</sup> Auf die Bezeichnung von Gärten als ›irdische Paradiese‹ und deren problematische Stellung verweist auch Mireille SCHNYDER: »Daz ander paradise«. Künstliche Paradiese in der Literatur des Mittelalters, in: Claudia BENTHIEN, Manuela GERLOF (Hg.): Paradies. Topographien der Sehnsucht. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 63–75, wobei für die in der *Sultanstochter* vorliegende Darstellung noch zu überlegen wäre, ob sich hier nicht ein (problematisches) weltliches Paradies und die Präfiguration eines himmlischen Paradieses überkreuzen.

<sup>9</sup> Vgl. XIV, 622–772. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*, übers. und hg. von Michael VON ALBRECHT. Stuttgart 2013, S. 789–799.

<sup>10</sup> Zum Einfluss der biblischen Gartenmotive auf die mittelalterliche Literatur vgl. Dietrich SCHMIDTKE: Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie. Tübingen 1982 (Hermaea N. F. 43), S. 336–342.

<sup>11</sup> Vgl. Heimo REINITZER: Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter. Wolfenbüttel 1982 (Wolfenbütteler Hefte 12), mit Blick insbesondere auf die Auslegung von Lilien und Rosen bei Alanus ab Insulis und Richard von St. Laurentius, S. 13f.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Ulrich WILLERDING: Gärten und Pflanzen des Mittelalters, in: Mareen CARROLL-SPILLECKE (Hg.): Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter. Mainz 1992 (Kulturgeschichte der antiken Welt 57), S. 249–284, hier S. 254–260.

verweisen traditionell auf Christus, auf Maria und auf das Paradies.<sup>13</sup> Weitere Bezüge ergeben sich zur Christus-Hortulanus-Szene und ihrer Bildtradition, die eine schon in der Bibel angelegte intime Gottesbegegnung einer weiblichen Figur darstellt, und zum Motiv der *Maria immaculata*.<sup>14</sup> Ein durchgängiges Motiv ist auch die Schönheit – der Pflanzen, des Engels und der Jungfrau –, die immer wieder auf die Schöpfung und den Schöpfer zurückverweist.

Wenn das Mädchen im Garten den vielblütigen Lilienstock betrachtet und daraufhin beschließt, dessen Schöpfer als den Gott der Rosen und Lilien anzubeten, ist das Thema der Gotteserkenntnis aus der Schöpfung<sup>15</sup> eng mit der Marienverehrung und der Jungfräulichkeit beziehungsweise Keuschheit verbunden. Das gilt umso mehr, als sich die Handlung unmittelbar vor der Verheiratung und damit einer möglichen weltlichen Mutterschaft abspielt. Ein auftretender Engel, den die Jungfrau zunächst selbst für einen Gott hält, konkretisiert diesen Zusammenhang, indem er die Keuschheit als Bedingung benennt, um dem Gott der Blumen zu dienen (V. 101). An späterer Stelle bezeichnet der Engel sich selbst und seinesgleichen als Kinder des Gottes der Lilien und Rosen (V. 140–149). Fruchtbarkeit und Entsagung werden so auf spezifische Art und Weise verbunden. Das Wachsen der Blumen, das heißt die Fruchtbarkeit der göttlichen Schöpfung, ist der erste Anstoß für die Erkenntnis und die Konversion der Protagonistin. Der verschlossene Garten ist bezogen auf den Status als heiratsfähige Frau, verweist symbolisch auf die Jungfräulichkeit Marias als Mutter Christi und deutet auf das monastische Leben voraus.<sup>16</sup> Indem der Engel die Keuschheit verlangt, wird das Mädchen von der Abweisung der weltlichen Verheiratung und damit der sexuellen Reproduktion überzeugt, ohne damit aber zugleich auch Mutterschaft auszuschließen, wie sich später zeigen wird. Fruchtbarkeit und Entsagung gehören zu der vom Engel geforderten Lebensform, der sich dabei auf Marias Jungfräulichkeit und Christi Geburt bezieht (V. 150 f).

<sup>13</sup> Vgl. Margarete BURKHALTER-PFISTER: Art. Lilie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 3, Sp. 100–102, hier Sp. 101f.

<sup>14</sup> Die sich ergebende Überkreuzung von Gottesmutter- und Gottesbrautschaft ist in der christlichen Lehre immer schon angelegt und in der christlichen Literatur vielfältig produktiv gemacht worden. Vgl. Albrecht KOSCHORKE: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Frankfurt/M. 2011, S. 23f.

<sup>15</sup> Vgl. Heribert Maria NOBIS: Art. Buch der Natur, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, Sp. 814f.

<sup>16</sup> Wie Dietrich Schmidtke betont, ist die Gartenmetapher in Verbindung mit Maria in der allegorischen Literatur meist mit der jungfräulichen Mutterschaft verbunden. In der lateinischen Literatur wird als Bedeutung des Gartens teilweise sogar als *uterus Mariae* angegeben. Vgl. Dietrich SCHMIDTKE: Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters (Anm. 10), S. 399f.

Die *imitatio Mariae* wird in aller Deutlichkeit inszeniert, nachdem der Engel die Jungfrau auf wunderbare Weise über eine sehr große Distanz bis in ein Nonnenkloster gebracht hat. Er heißt sie, beim Altar zu warten, und umgibt sie mit einem Schein, daraufhin wird sie von der Äbtissin und den Nonnen für Maria gehalten (V. 219–233). Als Reaktion auf die vermeintliche Marienvision singen die Nonnen ein *Salve Maria*, was nicht nur eine beliebige Begrüßungsformel darstellt, sondern eine marianische Antiphon, die regelmäßig im Stundengebet gesungen wird. Die Nonnen begrüßen damit nicht nur die scheinbare Maria, sondern vollziehen einen Teil des Ritus, der zu ihrer Gemeinschaft gehört. Symbolisch spricht der Gesang damit auch die Jungfrau als ihnen zugehörig an, weil sie tatsächlich marienähnlich ist, wie alle keuschen christlichen Frauen in der Jungfräulichkeit marienähnlich sind. Doch um auch durch ein Bekenntnis zu einem Teil der monastischen Gemeinschaft zu werden, fehlen der Jungfrau die Sprachkenntnisse. Die Verständigungslücke wird durch einen offenbar von der Hand des Engels geschriebenen und in goldener Schrift abgefassten Brief geschlossen, der nicht nur die Geschichte der Jungfrau, sondern auch einen Bericht über das Wunder der Entführung aus dem Garten, das Zwiegespräch und die Gedanken der Jungfrau, kurz, alles, was sich in der Erzählung bis zu diesem Punkt ereignet hat, enthält (V. 171–182). Über die Geschichte der Jungfrau aufgeklärt, feiern die Nonnen nun nicht mehr eine Marienvision, sondern das *wunder* (V. 247), mit dem ihr Kloster durch das Eintreffen der Jungfrau ausgezeichnet worden ist. Der Brieftext fungiert als Medium des Heiligen, das erst durch ihn erkennbar wird. Das göttliche Wirken in der Schöpfung und im Wunder sind schriftlich festgehalten und werden als Text zum Ausgangspunkt für das Gotteslob. Der aus der Stadt hinzugerufene Bischof bestätigt das Wunder noch einmal vor Zeugen, welche die Nachricht verbreiten. Der Brief wird damit als Ursprung der religiösen Verehrung und des Kults ausgestellt, denn durch ihn erfahren die Nonnen und Priester von der Geschichte der Sultanstochter und ihrer Verehrung des Gottes der Rosen und Lilien. Das Gotteslob, das die Versammelten daraufhin anstimmen, gilt nicht Gott im Allgemeinen, sondern dem Gott der *rosen vnd der lilien* (V. 281). Damit bleibt die Entsagung der Jungfrau nicht fruchtlos, sondern verbreitet vermittelt des Textes das Gotteslob und die monastische Lebensform. Die Erzählung inszeniert auf diese Weise, was Paulinus von Nola bereits im 4. Jahrhundert theoretisch formuliert hat: Jungfrauen sind im Fleisch unfruchtbar, aber im Geist ist ihre Keuschheit fruchtbar.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Ep. 41: *Virginibus secundum carnem sterilitas infecunda, secundum spiritum fructuosa castitas adest*. Pontius Meropius Paulinus: *Epistulae – Briefe*. 3 Bde., übers. und eingel. von Matthias SKEB. Freiburg/Basel/Wien 1998 (Fontes Christiani 25), hier Bd. III, S. 928.

Schließlich wird in der *Sultanstochter im Blumengarten* auch das Thema der Mutterschaft aufgegriffen, denn die Jungfrau rückt, von ihren Mitschwestern nachdrücklich dazu gedrängt, für die Äbtissin ein, als diese verstirbt. Dass kirchliche Hierarchien als Familienverhältnisse konzeptualisiert werden und ihre Fortentwicklung davon ausgehend als Fruchtbarkeit und Geburt bezeichnet wird, hat im Christentum eine lange Tradition. So beschreiben sich schon Paulinus und Severus in ihren Briefen an Augustinus selbst als an dessen Brüsten und von seiner geistlichen Milch genährt.<sup>18</sup> Verwandtschaft, Fruchtbarkeit und Reproduktion sind also keineswegs aus dem geistlichen Zusammenhang ausgeschlossen, sondern können spirituell gewendet werden. So ist auch die Zeit der Sultanstochter als Mutter Oberin durch eine große Prosperität des Klosters bestimmt, wobei einen zentralen Aspekt ihre Lehren ausmachen, womit auch ein paränetisches Moment hinzutritt. Es sind dies die Wunder der Keuschheit, von welchen die Jungfrau durch den Engel erfahren hat, mit denen sie besondere Wirkung auf die Menschen ausübt. Auf diese Weise wird das fruchtbare Moment der Keuschheit am Ende des Textes betont und so ist es auch nur folgerichtig, dass am Lebensende der Protagonistin der Engel erneut erscheint, um sie endlich in den Paradiesgarten und zum Gott der Rosen und Lilien zu führen.

Caroline Walker Bynum weist in ihrer Studie *Holy Feast and Holy Fast* darauf hin, dass die Vielfalt weiblicher Lebensentwürfe im Kloster und der gesellschaftliche Einfluss monastisch lebender Frauen im Mittelalter größer war, als die ältere Forschung wahrhaben wollte.<sup>19</sup> Insbesondere konnte das Klosterleben Frauen auch Möglichkeiten produktiver Gesellschaftsteilhabe eröffnen. Entsprechend lässt sich *Die Sultanstochter im Blumengarten* als eine literarische Darstellung monastischer Weiblichkeit begreifen, die nicht nur durch Verzicht gekennzeichnet ist, sondern die zugleich fruchtbar für die Gemeinschaft ist. Die Prosperität des Klosters, in das die Jungfrau eintritt, mag dabei für die ersten Rezipientinnen der Erzählung nicht ohne unmittelbares Affirmationspotential gewesen sein, denn das Kloster Inzigkofen, aus dem die Handschrift der hier behandel-

<sup>18</sup> Vgl. Ville VUOLANTO: Early Christian Communities as Family Networks. Fertile Virgins and Celibate Fathers, in: Katariina MUSTAKALLIO, Christian KRÖTZL (Hg.): *De amicitia*. Friendship and Social Networks in Antiquity and the Middle Ages. Rom 2009 (Acta Instituti Romani Finlandiae 36), S. 97–113, hier S. 102, der außerdem argumentiert, dass die Adaptation des Familienkonzepts weniger der Reproduktion patriarchaler Strukturen gedient habe, als vielmehr der Herstellung von Nähe und der Konstitution von Gemeinschaften (S. 97f.). Vgl. außerdem Christian KIENING: Familienroman, christlich besetzt. Eine Heiligenlegende als Kippfigur, in: Neue Rundschau 4 (2005), S. 31–38, hier S. 31.

<sup>19</sup> Vgl. Caroline Walker BYNUM: *Holy Feast and Holy Fast*. The Religious Significance of Food to Medieval Women. Berkeley u.a. 1987 (The New Historicism. Studies in Cultural Poetics), S. 14f.



ten Fassung stammt,<sup>20</sup> ist im 14. und 15. Jahrhundert ein äußerst erfolgreiches Frauenkloster, das über großen und stetig wachsenden Grundbesitz verfügt.<sup>21</sup> Die spezifische Konstruktion von der *Sultanstochter im Blumengarten* passt in diesen Zusammenhang: Mit Bezug zur Marienverehrung werden Fruchtbarkeit und Mutterschaft in einem spirituellen und monastischen Sinn gewendet, der in einem produktiven Klosterleben seinen Ausdruck findet. Fruchtbar sind demnach nicht nur Ehe und Reproduktion, sondern auch Gottesdienst und Lehre. Dabei findet die Fruchtbarkeit des Letzteren ihren Ausdruck in den blühenden Rosen und Lilien, die schon im antiken Mythos mit der zeugungslosen Schöpfung verbunden waren. Die vielfältigen antiken und christlichen Anknüpfungspunkte zeigen aber auch, dass die Fruchtbarkeit der Rosen und Lilien nicht allein eine pflanzliche Eigenschaft ist. Vielmehr spiegelt sich in den goldenen Lettern des Briefs, den der Engel hinterlässt und der als Grundlage der Erzählung inszeniert wird, dass Jungfräulichkeit eben auch deshalb in besonderer Weise fruchtbar ist, weil sie erzählt wird.

### III

Die *Sultanstochter im Blumengarten* greift eine Reihe von charakteristischen narrativen Elementen auf, die auch in der genuin legendarischen Literatur des Mittelalters begegnen.<sup>22</sup> Dazu gehören die *conversio*, die Motive der *Maria immaculata* und der *sponsa Christi*, das Wunder und die Entrückung ins Himmelreich nach dem Tod. Die Umschlagsmomente und Inversionsfiguren, mit denen Weltliches geistlich gewendet wird, sind ebenfalls charakteristisch für legendarisches Erzählen. Dazu kommt eine hohe Fluidität des Erzählstoffs, sodass Geschichten gleichen Ursprungs in vielerlei Formen und Varianten auftreten. Auch für die *Sultanstochter im Blumengarten* ergeben sich unterschiedliche Traditionslinien, denen jeweils mehrere Texte angehören, die ihren kulturellen Zusammenhängen entsprechend gestaltet sind. In späteren Bearbeitungen des Stoffes wird der Aspekt der fruchtbaren Jungfräulichkeit zurückgenommen und es werden stattdessen andere Schwerpunkte gesetzt. Eine Variante findet sich zum Beispiel in der 1625 erschienenen populären Kirchenliedsamm-

<sup>20</sup> Heute: Staatsbibliothek Berlin, mgo 222, Bl. 160r-170r.

<sup>21</sup> Vgl. Maren KUHN-REHFUS: Zur Geschichte des Chorfrauenstifts Inzigkofen, in: Hohenzollerische Heimat 32 (1982), S. 49–53, hier S. 50.

<sup>22</sup> Zu Optionen legendarischen Erzählens vgl. allgemein Julia Weitbrecht, Andreas Hammer, Elke Koch, Nina Nowakowski, Stephanie Seidl, Johannes Traulsen: Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter, Berlin 2019 (PhSt 273).

lung David Gregor Corners, dem *Groß Catholisch Gesangbuch*.<sup>23</sup> Das Lied<sup>24</sup> greift auf ältere Bearbeitungen des Stoffes zurück, weist jedoch auch charakteristische Eigenheiten auf. Obwohl die Handlung im Wesentlichen der oben beschriebenen Erzählung gleicht, wird die Protagonistin mit einer bekannten Heiligen identifiziert, nämlich der heiligen Regina, zu deren Verehrung das Lied beitragen soll. Der Text beginnt ebenfalls mit der Jungfrau im Garten, doch nun ist es Christus selbst, der ihr dort begegnet. Zudem ist von der drohenden Heirat keine Rede mehr. Stattdessen wird das Motiv des *hortus conclusus* unterstrichen, indem das Mädchen ihren Besucher fragt, wie er den verschlossenen Garten hätte betreten können. Christus offenbart sich als ›Jesus der blümbleinmacher‹, woraufhin das Mädchen ihm sich als Ehefrau und zugleich ihren Besitz anbietet. Damit ist das Motiv der Flucht und Entsagung zugunsten einer stärker auf Intimität zielenden Inszenierung der Brautschaft Christi ausgeblendet. Christus lehnt die irdischen Besitztümer der Jungfrau natürlich ab und führt sie stattdessen wiederum zu einem Kloster, in dem er, anders als der Engel, verschwindet. Die Jungfrau hingegen kann durch das verschlossene Tor nicht ins Kloster eintreten, muss anklopfen und um Einlass bitten. Die Nonnen, die offenbar Christus nicht bemerkt haben, fragen nach dem Grund ihres Kommens. Sie wolle dem Mann hinterher, ruft die Jungfrau hinein, der eben eingetreten sei. Die Nonnen sind daraufhin beleidigt und rufen zurück, dass überhaupt kein Mann ihr Kloster je betreten hätte und sie einzig in der Gemeinschaft Jesu leben würden. Das aber sei eben derselbe, so die Jungfrau, dem sie folgen würde. Daraufhin erkennen die Nonnen, dass die Rede der Jungfrau auf fehlende geistliche Bildung zurückzuführen ist, und nehmen sie in ihre Gemeinschaft auf.

Anders als im ersten Beispiel, das besonderes Gewicht auf die Überführung von weltlicher in spirituelle Fruchtbarkeit legt, steht hier nun das Näheverhältnis in der intimen Verbindung von Jungfrau und Christus im Mittelpunkt, was im älteren Text schon deshalb ausgeschlossen war, weil der Engel dort an der Stelle Christi stand. Das zeigt sich in den immer wiederkehrenden Verwechslungen von Christus und einem weltlichen Ehemann durch die Jungfrau. Die Konstruktion ist daher der spätmittelalterlichen Erzählung geradezu diametral entgegengesetzt: In der Erzählung flieht die Protagonistin vor der Ehe, um Gott zu dienen. Im Lied wünscht sie eine Ehe einzugehen, von der sie nicht weiß, dass Christus und kein

<sup>23</sup> Das Lied und sein Kontext verdienen eine eigene Studie. Nicht zuletzt auch, weil die Handschrift eine ganze Reihe von Kontrafakturen weltlicher Lieder enthält, was für den katholischen Zusammenhang ungewöhnlich ist. Vgl. Bernhard RZYT-  
KA: Die geistlichen Lieder der Klosterneuburger Handschrift 1228. Studien zum  
spätmittelalterlichen Kirchenlied in Österreich. Diss. masch. Wien 1952.

<sup>24</sup> Philipp WACKERNAGEL: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum  
Anfang des XVII. Jahrhunderts, 5 Bde. Leipzig 1867, hier Bd. II, S. 917.

gewöhnlicher Mann der Bräutigam ist. Entsprechend ist an keiner Stelle die Rede von der Göttlichkeit des Schöpfers der Pflanzen, sondern die Jungfrau geht von einem Menschen aus, der die Blumen geschaffen hat. Dazu passt, dass er sie in diesem Fall vom Garten aus nicht tausend Meilen weit, wie im früheren Text, sondern nur über ein Feld zum nächsten Kloster führt. Auch die vorläufige Lösung des Problems an der Klosterpforte geht bei der Jungfrau noch nicht mit einem Transzendenzbewusstsein einher. Sie meint nach wie vor, ihrem Bräutigam zu folgen, und lässt sich schließlich auf eine etwas eigenwillige Ehekonstruktion ein: Wenn die Bewohnerinnen des Klosters alle Bräute Christi seien, dann wolle sie das eben auch werden und bei ihnen leben. Erst danach wird sie vom Bischof auf den Namen Regina getauft und unterrichtet, womit sie *zuerst* eine Liebesbeziehung zu Christus eingeht und erst *danach* von dessen Göttlichkeit erfährt.

Die vorletzte Strophe des Liedes bringt mit einem Reflex der Heiligenverehrung ein gänzlich neues Element, das der spätmittelalterlichen Erzählung fehlt, weil die Protagonistin dort keine Heilige ist:

Ein schönes Blümlein weiß trägt sie in irer Hand,  
darinnen hat sie sitzen JEsu, unfern Heyland,  
Daran wird sie erkannt, daß sie geheiligt sey  
wol von dem Blümleinmacher, der wohn uns allzeit bey.

Es scheinen sich verschiedene Strömungen zu vermischen: Mit der Verehrung kommt ein neues Element in den Text, das sich aber aufgrund der ohnehin vorhandenen legendarischen Erzählformen unproblematisch einfügt. Das Motiv der Blume, das am Beginn des Textes die Handlung in Gang gesetzt hat, wird hier mit einer neuen Funktion wieder aufgenommen. Es steht nun symbolisch für die Heiligkeit und wird von der Heiligen als Zeichen gehalten. Der Nexus von Konversion, Askese und Heiligung ist aus der Legendarik bekannt und kann adaptiert werden. Insofern stellt die Handlung keine ungewöhnliche Fügung dar, mit der eigentlichen Reginallegende hat sie aber nichts zu tun. Von der burgundischen Märtyrerin<sup>25</sup> ist außer dem Namen nichts geblieben. Die Lilie als Attribut kann zwar bei heiligen Figuren auf die Jungfernschaft verweisen, ist aber eigentlich kein Kennzeichen von Regina. Das Kirchenlied erweist sich als ein aus der Erzählung von der Sultanstochter und dem Namen einer bekannten Heiligen neu zusammengestellter legendarischer Text. Der in der Lilie sitzende Christus verbindet darin das Motiv der göttlichen Präsenz in der Schöpfung mit der Jungfräulichkeit und der Jungfrau als *sponsa Christi*. Das miraculöse Moment wird reduziert, indem die Entführung und Reise der Jungfrau zum Kloster nicht mehr als übernatürlich geschildert wer-

<sup>25</sup> Vgl. Hiltgart L. KELLER: Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst. Stuttgart 2010, S. 509f.

den. Zugleich aber tritt Christus *in persona* auf und so wird, in Verbindung mit den »Eheverwechslungen« in besonderer Weise die Brautschaft Christi als intime Gottesnähe ausgestellt.

#### IV

Eine letzte Blüte treibt der Stoff in Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Dort ist *Des Sultans Töchterlein und der Meister der Blumen* im ersten Band aufgenommen<sup>26</sup> und obwohl Brentano, neben anderen Fassungen, die Handschrift eben jener Erzählung besaß, die mein erstes Beispiel beinhaltet, fehlt dem Text jede monastische Wendung.<sup>27</sup> In *Des Knaben Wunderhorn* betrachtet die Sultanstochter die Blumen im Garten und fragt sich, wer deren »Meister« sei, womit bereits hier der Gottesbezug zurückgenommen wird. Daraufhin erscheint in der nächsten Nacht Christus als schöner Jüngling zu einem geheimen und gar nicht leibfeindlichen Stelldichein im Garten. Woher er, der an Schönheit unvergleichlich sei, denn komme, fragt die Prinzessin. Christus berichtet daraufhin vom Paradies als dem Reich seines Vaters und bietet ihr »einen Ring von Sonnengolde« als Verlobungsring an. Als Beweis seiner Liebe führt er sein in der Passion vergossenes Blut an. Die Protagonistin nimmt daraufhin sein Angebot an und das Gedicht endet mit den Versen »Sie hat auf Jesus Lieb vertraut, / Ihr Kränzlein war geflochten.«

Goethe fand das Lied in seiner Rezension von *Des Knaben Wunderhorn* »christlich zart, anmutig«, doch scheint mir der Stoff gegenüber seinen Vorlagen wenig subtil: Deutlich werden der mittelalterliche Stoff<sup>28</sup> und das religiöse Motiv in der romantischen Rückprojektion erotisiert

<sup>26</sup> Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von Ludwig Achim v. Arnim und Clemens Brentano. Studienausgabe, hg. von Heinz RÖLLEKE, 9 Bde. Stuttgart u.a. 1979, hier Bd. 1, S. 13–15.

<sup>27</sup> In *Des Knaben Wunderhorn* ist angegeben, der Text ginge auf ein »[a]ltes fliegendes Blatt aus Köln« (ebd., S. 13) zurück. Diese Quellenangabe scheint zuzutreffen, der Text ist aber verloren. Vgl. Des Knaben Wunderhorn (Anm. 26), Bd. 4: Lesarten und Erläuterungen I,1, S. 79. Die Quellenangabe von Karl BODE: Die Bearbeitungen der Vorlagen in *Des Knaben Wunderhorn*. Berlin 1909 (Palaestra LXXVI), S. 442f. ist wohl falsch.

<sup>28</sup> Wobei das Mittelalter für Brentano und Arnim weniger eng begrenzt war als für die moderne Philologie. Die rezeptionswürdige Epoche endete für sie nicht um 1500, sondern deutlich später, weshalb auch Barockliteratur des 17. Jahrhunderts Eingang in *Des Knaben Wunderhorn* fand. Insbesondere wurden hochbarocke geistliche Lieder und Kirchenlieder aufgenommen, wozu u.U. auch *Des Sultans Töchterlein* zu rechnen ist. Vgl. Heinz RÖLLEKE: »Des Knaben Wunderhorn« und seine Stellung zu Volks- und Kirchenlied, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 28 (1984), S. 29–38, hier S. 32.

und kulturell entkoppelt. Während Christus zunächst noch auf das Paradies verweist und ein Kranz aus Rosen noch auf Maria deutet, wird im Folgenden die Verbindung mit der Farbe von Christi Herz und Blut dominant: »Mein Herz, das ist für dich so roth / Für dich trag ich die Rosen, / Ich brach sie dir im Liebestod, / als ich mein Blut vergossen.« Die Wunden ergießen sich und die blutenden Stigmata der Hände werden in den Augen der Jungfrau zu Rosen, die Christus ihr seinerseits als Geschenk anbietet, weil er die Blumen im Tod für sie gebrochen hat. Hier geht es nicht mehr um Heiligkeit, Zeugenschaft oder Askese. Das Lied verbindet vielmehr synkretistisch die ursprünglich monastischen Elemente mit der Ikonographie der Märtyrerinnen, der Passionsfrömmigkeit und einer Metaphorik des Pflanzlichen, die hier eng mit dem Körper (Blut = Rose) verbunden wird. Zudem ist der Text, anders als die erbauliche Erzählung und das Kirchenlied, von jedem kultischen Zusammenhang entkoppelt. Er erfüllt keine religiöse Funktion im engeren Sinne mehr, ist weder Teil des monastischen Lebens noch des Gottesdienstes.

## V

In den drei historischen Stationen der *Sultanstochter im Blumengarten* hat sich die Erzählung in je eigener Form gezeigt. Der Text des 15. Jahrhunderts überführt den Verzicht auf die weltliche Ehe in eine Daseinsform geistlicher Fruchtbarkeit, die sich auf monastische Weiblichkeit beziehen lässt. Im Gegensatz dazu nimmt das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts das asketische Moment zurück und inszeniert die Protagonistin stattdessen in einem intimen Näheverhältnis zu Christus als *sponsa*. In *Des Knaben Wunderhorn* im 19. Jahrhundert hingegen werden die verschiedenen Motive verbunden, um das Bild einer mittelalterlichen Religiosität zu entfalten, die sich bei genauer Betrachtung aber in ihrem Synkretismus, der fehlenden kultischen Einbettung und ihren erotisierenden Tendenzen als Ästhetisierung erweist. In allen drei Texten aber wird Erkenntnis des Göttlichen aus den Pflanzen, ihrem Wachsen und ihrer Üppigkeit, fruchtbar für die je spezifischen literarisch-narrativen Entfaltungen.