

Der verschlossene Garten – Hortus conclusus

HILDEGARD KÖNIG

Ein Garten
verschlossen
Meine Schwester Braut!
Eine Quelle
verschlossen,
ein Brunnen
versiegelt.
Was du ausstrahlst
das Paradies!
(Hld 4,12f., Bibel in gerechter Sprache)

Der verschlossene Garten als Sehnsuchtsort. Das Motiv entstammt dem Hohelied (→ Psalmen/Hoheslied), einer einzigartigen Sammlung von Liebesgedichten in den heiligen Schriften Israels. Besungen werden Schönheit, Erotik und Sexualität zwischen Menschen, und das Verlangen der Liebenden zueinander wird dabei keineswegs durch jene gesellschaftlichen Normen eingehegt, die sonst in der Bibel gelten.

Im Gedicht vergleicht ein Liebender seine Geliebte mit einem verschlossenen Garten. Die Geliebte ist für ihn das Paradies. Was immer dieses an Köstlichkeiten birgt, findet er in der Frau vereint. (Hld 4,13–15)

Aber noch bleibt die Geliebte unzugänglich, seine Sehnsucht bleibt unerfüllt. Bis sie ihn auffordert zu kommen:

Kommen soll er
mein Liebster
zu seinem Garten
und essen soll er
seine köstlichste Frucht.
(Hld 4,16, Bibel in gerechter Sprache)

Und er kommt zu ihr, in seinen Paradiesgarten, und jubelt:

Ich bin gekommen
zu meinem Garten
meine Schwester, Braut!
Hab meine Myrrhe genommen
samt meinem Balsam
hab meine Wabe gegessen
samt dem Honig
hab meinen Wein getrunken
samt meiner Milch. (Hld 5,1, Bibel in gerechter Sprache)

Verlangen, Einladung und der lustvolle Genuss des Liebesaktes sind mit der Gartensymbolik beschrieben. Der so dargestellte Höhepunkt des Liebesspiels, das zwischen Anziehung und Entziehen, zwischen Bewunderung und Beschwörung schwingt, steht in der Mitte der Liedsammlung und bildet gleichsam ihr Zentrum: Das Paradies, das der Mensch längst verloren hatte, findet er im Garten der Lust – wenn auch nur für einen kurzen Moment des Glücks, denn im anschließenden Gedicht ist es auch schon wieder vorbei.

Das Hohelied ist kein frommes, sondern ein höchst erotisches Buch. Wie es in die heiligen Schriften Israels gelangte, lässt sich schwer ermitteln. Im altorientalischen, ägyptischen und griechischen Kulturraum gab es Dichtungen mit ähnlichen Bildern, die Liebenden konnten göttliche Paare sein oder Menschenpaare, die als Götter betitelt wurden. Der Geschlechtsakt konnte in den antiken Fruchtbarkeitskulten heilige Praxis sein. Im Hohelied geht ihm dagegen jede Sakralisierung ab. Sexualität ist Sache der Menschen. Und doch gilt diese Sammlung profaner Liebesgedichte im Judentum wie im Christentum als „heilige“ Schrift, was bedeutet, dass dieser Text im Gottesdienst rezitiert wurde und wird. Im Judentum an hervorragender Stelle, als Lesung zum Pesachfest; dementsprechend warnt Rabbi Akiba (2. Jh. n. Chr.) vor dem frivolen Vortrag dieser Lieder in Schänken und Gasthäusern.

Eine Brücke zwischen der profanen Liebesdichtung und der religiösen Liturgie ließ sich herstellen durch die Spiritualisierung des Textes. Die Bilder, die dieser von den Liebenden zeichnet, wurden als große Metapher verstanden für die Liebesbeziehung zwischen Gott und seinem Volk Israel oder zwischen Christus und der Kirche. Die antike

Textexegese hatte schon lange die Einsicht gewonnen, dass sich ein Text nicht in seiner buchstäblichen Aussage erschöpft, sondern ein (heiliges) Wissen, das dem Poeten, der Poetin von göttlicher Seite zukommt, zwischen oder hinter den Zeilen transportiert. Dieser verborgene Inhalt konnte methodisch ermittelt werden: Die Allegorese (von griechisch *allos agoreuo*, das heißt: anders reden), also das Offenlegen des verborgenen geistlichen Sinnes des Hoheliedes, wurde im Judentum nachweislich seit dem 1./2. Jh. n. Chr. praktiziert. Die frühen Christen übernahmen dieses Erbe im 3. Jh. Insbesondere der alexandrinische Theologe Origenes bereitete mit seinem Kommentar und den Predigten zum Hohelied der Textauslegung für viele Jahrhunderte den Weg. Er fragte nicht nur akribisch nach der Bedeutung der Worte, sondern erkannte in den Gesängen eine dramatische Struktur mit unterscheidbaren Akteuren. Für ihn spielte sich das eigentliche Drama allerdings nicht zwischen Mann und Frau ab, sondern zwischen Christus und der Gemeinschaft der Glaubenden, also der Kirche, und darüber hinaus individuell zwischen dem göttlichen Wort und der dafür empfänglichen Seele. Ab dem 4. Jh. kündigt sich eine weitere Deutungsebene an, die im Mittelalter breit entfaltet wird und die Kunst von da an inspiriert: Maria, die jungfräuliche Gottesmutter, wird in der geliebten und gepriesenen Frau des Hoheliedes erkannt. Sie verkörpert das Idealbild der Kirche sowie der einzelnen Gläubigen; das Verhältnis zwischen den Liebenden des Hoheliedes bildet jetzt die innigste Verbindung zwischen Gott und Mensch in der Jungfrau Maria ab.

Maria wird von nun an mit den Worten des Hoheliedes besungen, bspw. von Rupert von Deutz (12. Jh.):

Ein verschlossener Garten bist du, o Gottesgebärerin, ein verschlossener Garten, eine versiegelte Quelle ... dein Uterus/Schoß war keinem Manne, keinem fleischlichen Verkehr zugänglich, und Dein Gemüt war für kein Laster und für keine geistige Verdorbenheit je durchdringbar. (Kommentar zum Hohelied IV, CCCM 26, 86f.)

Die Jungfrau und Gottesmutter Maria ist in ihrer Unberührtheit der „verschlossene Garten“ und „der versiegelte Brunnen“. Indem sie den Geliebten bereitwillig an- und aufnimmt, öffnet sich das verlorene und verschlossene Paradies erneut. Zahlreich sind die Lieder, Hymnen und Bilder, die diese Grundaussage christlicher Erlösungshoffnung nach-

erzählen. Vor allem im 14. und 15. Jh. wird Maria häufig in einer Gartenszene ins Bild gesetzt oder wenigstens mit Blumen und Früchten ausgestattet, die an den Garten des Hoheliedes erinnern.

Besonders eindrücklich ist die symbolische Darstellung des verschlossenen Gartens, des *Hortus conclusus*, auf der Schauseite eines Kissenbezugs aus dem 15. Jh. Diese Textilarbeit, von Th. Blisniewski 2002 in eingängiger Weise vorgestellt, zeigt ein rundes Gärtlein, eingegrenzt von einem geflochtenen Zaun (→ Grenzen). In seiner Mitte sitzt eine junge Frau, der ein Einhorn in den Schoß springt. Aus dem Flechtwerk wachsen nach außen Distelranken mit Distelblüten und spitzen Distelblättern: Man setzt sich nicht gerne in die Disteln, auch wenn ihre Blüten noch so schön rot leuchten. Die junge Frau allerdings, gehüllt in ein feines distelrotes Gewand, sitzt im Gärtchen inmitten



Die Jungfrau mit dem Einhorn, Köln (?) 3. Viertel 15. Jh., Kissenplatte, gewirkt in Wolle, Seide und Goldlahn

von Blumen. Zu erkennen sind Maiglöckchen, Nelken und rote Rosen (→ Rose). „Wie eine Rose unter Disteln ist meine Freundin“, rühmt der Liebhaber in Hld 2,2, seine Geliebte. Und sie selbst bezeichnet sich „als eine Lilie des Scharon, eine Rose der Täler“. (Hld 2,1)

Dass es sich bei dieser Gartendarstellung um mehr als einen idyllischen Ort handelt, erschließt sich vom Einhorn her. Dieses Tier wird im *Physiologus*, einer frühchristlichen Naturkunde, beschrieben. Das Einhorn ist dort ein Symbol für den Gottessohn. Laut Legende ist das anmutige und flinke Tier nicht zu erjagen, wird aber bei Anwesenheit einer Jungfrau zutraulich und springt ihr in den Schoß: Dieses Motiv gilt als Bild für die Empfängnis des Gottessohnes durch die Jungfrau Maria (Lk 1,34–38). Und von dieser inneren Szene erhält auch die Gartenumfriedung ihren symbolischen Gehalt: Sie erinnert stark an die Dornenkrone, die für die Passion Christi steht. Nach außen entspringen ihr die stacheligen Disteln dieser Welt, nach innen birgt sie das Paradies. Der verschlossene Garten, das verlorene Paradies, wird dadurch, dass der Gottessohn das Geschick der Menschen von Geburt bis Sterben erleidet, wieder geöffnet.

Diejenigen, die dieses Kissen ursprünglich besaßen, sich daran anlehnten und sich darauf ausruhten, wussten um diese Zusammenhänge und sahen sich in den Disteln des Alltags getragen und gestützt durch die Hoffnung, von der das Paradiesgärtlein erzählt und die einige Jahrzehnte später der Dichter Nikolaus Herman verdichtete und vertonte: „Heut schleußt er wieder auf die Tür zum schönen Paradeis. Der Cherub steht nicht mehr dafür. Gott sei Lob, Ehr und Preis!“