



Diesselts und jenseits von Eden

Der Garten als religiöses Symbol (II)

Von: Peter Haigis, erschienen im Deutschen Pfarrerrblatt, Ausgabe 5/2020

Der Garten ist ein uraltes Symbol für eine ideale menschliche Lebenswelt. Die religiösen und kulturellen Traditionen in aller Welt wissen davon Geschichten zu erzählen – so auch die Bibel. In einem ersten Teil hat Peter Haigis einen kleinen Spaziergang durch den Garten Eden im Spiegel der Kunst unternommen. Im zweiten Teil geht es nun um die Gärten im „Hohelied Salomos“, um den Garten Gethsemane und den Garten des Ostermorgens sowie um weitere Gartenmotive aus der Frömmigkeitsgeschichte.¹

3. Die Gärten im „Hohelied Salomos“

Gen. 2 und 3 haben uns den Garten auf der Symbolebene als Sinnbild für das natürliche Lebensumfeld des Menschen im Sinne einer von Gott auf gute Weise eingerichteten Schöpfung, aber auch als Sinnbild für die Widersprüchlichkeit der menschlichen Natur erschlossen. Einer völlig anderen Gartensymbolik begegnen wir im biblischen „Hohelied Salomos“. Es handelt sich hierbei zunächst einmal um eine Sammlung vergleichsweise profaner Liebeslieder, die dem König Salomo zugeschrieben wurden und deshalb Eingang in den Kreis jener Schriften erhielten, denen eine besondere Bedeutung für die religiöse Tradition zugemessen wurde. Einen religiösen Tiefensinn konnte man diesen Texten nur dadurch abgewinnen, dass man sie einer sehr radikal allegorischen Interpretation unterzog, die sich so weit vom Ursprung entfernt hatte, dass sie heute obsolet geworden ist: Man deutete die Beziehung der Liebenden, von denen im „Hohelied“ die Rede ist, zunächst im jüdischen Kontext auf die Beziehung zwischen Gott und Israel und später in christlichem Kontext auf die Beziehung zwischen Christus und seiner Braut, der Gemeinde. Beides lässt sich heute nicht mehr halten.

Im „Hohelied“ ist von Gott explizit nicht die Rede und eine solche symbolische Deutung scheint auf weite Strecken sehr weit hergeholt. Gewiss haben Mystiker wie Liederdichter späterer Zeiten immer wieder die Gattung der Liebeslyrik verwendet, um darin ihre Gotteserkenntnis und Gottesbegegnungen zum Ausdruck zu bringen. Es lässt sich aber bei der Lektüre des „Hohelieds“ schwerlich daran denken, dies könnte etwas mit dem ursprünglichen Sinn jener Liebeslieder zu tun haben. Die Texte des „Hohelieds“ können daher eigentlich nur über den Umweg der religiös-metaphorisch verstandenen Minne auf die Gottesbeziehung des Menschen hin interpretiert werden.

Indessen können wir einen ursprünglichen religiösen Sinn in diesen Liedern dennoch entdecken, wenn wir die Liebe zwischen zwei Menschen bis hinein in den Bereich der Erotik als eine gute Gabe Gottes verstehen – gewissermaßen also die Verlängerung aus dem Schluss von Gen. 2 ins „Hohelied“ hinein ausziehen: Der Mensch benötigt die erotische Liebe als Vollzugsform seiner geschöpflichen Existenz, nicht nur um der Fortpflanzung (wie bei den Tieren), sondern um ihrer selbst willen.

Im biblischen „Hohelied Salomos“ begegnen wir der Gartensymbolik vor allem an zwei Stellen: Ganz elementar und wörtlich gilt der Garten mit seinen Anlagen – ähnlich anderen Orten, z.B. dem Weinberg – zunächst einmal als ein Ort, an dem das Liebesspiel vollzogen wird. Der Garten wird zum Garten der Liebe. Er ist Rückzugsort und wirkt zugleich in seiner sinnlichen Schönheit und blühenden Natürlichkeit als eine Art Aphrodisiakum für die Liebenden, d.h. er fördert die Liebe und das Liebesspiel der Liebenden.



In eben diesem Sinne fand der Garten als Liebesgarten auch Eingang in die Motivwelt der Kunst: Ein Wandteppich aus Basel („Liebesgarten mit Zelt“, Auftragsarbeit für Nikolaus Meyer zum Pfeil (†1500) und seine Frau Barbara zum Lufft, um 1471/1490) stellt dies ebenso dar wie die Buchmalerei eines unbekanntenen Meisters aus Modena um 1480. Hier wird neben den Freuden der Musik und des Essens und Trinkens der Liebeskuss eines Paares gezeigt sowie das zwar freizügige, aber natürlich-unschuldig wirkende Bad von vier nackten Paaren in einem Brunnen. Die Scham des „Sündenfalls“ ist verfliegen und macht scheinbar einer ursprünglichen „naiven“ Beziehung der Geschlechter Platz. Der Liebesgarten aus Modena ist zwar kein Paradiesgarten und in seinem Zentrum steht kein Lebensbaum. Aber es befindet sich in seinem Mittelpunkt ein Lebensbrunnen oder anders formuliert: ein Jungbrunnen der Liebe.

Die zweite Stelle, in der uns die Gartensymbolik im biblischen Hohelied begegnet, ist der Garten (auch explizit so genannt) als Sinnbild der Geschlechtlichkeit, der Sexualität und der sexuellen Lust. Die Lieder dieser Sammlung handeln vielfach von Verlangen, Begierde und Sehnsucht, aber auch von Erfüllung und Vereinigung. An zwei Stellen wird im Bild des Gartens aber sehr deutlich und ausführlich beschrieben, dass es für den Liebhaber ausgesprochen schwer ist, in den Garten seiner Freundin einzudringen, um von dessen Früchten zu kosten, was schließlich aber doch gelingt (Hld. 4,12-5,1), und dass es für die Liebende schwer ist, ihren Liebhaber wiederzufinden, nachdem sich dieser (aus Enttäuschung?) in seinen eigenen Garten zurückgezogen bzw. in andere Gärten verzogen hat (Hld. 5,2-6,3). Setzt man hier für die Gartenmetaphorik die Sexualität bzw. die sexuelle Lust selbst ein, so beginnen die Gedichte des „Hohelieds“ neu zu sprechen. Mit dieser Symbolebene scheinen wir uns weit von der explizit-religiösen Deutungsfacette entfernt zu haben; das scheint aber nur so, denn Leben und Liebe, auch im ganz körperlichen Sinn, gehören schöpfungstheologisch eng zusammen.²

4. Der Garten Gethsemane

In den biblischen Evangelien sind die Kreuzigung und der Tod Jesu auf der kahlen Schädelstätte Golgatha gerahmt von zwei Gartenszenen: die erste spielt im Garten Gethsemane. Bei Mk. und Mt. handelt es sich um ein „Landgut“, die Bezeichnung „Garten“ fließt aus Joh. in die Überlieferung ein (18,1.26), wobei Joh. die Gethsemaneepisode selbst nicht erzählt, sondern nur die Gefangennahme Jesu an diesem Ort schildert. Nach der Überlieferung der Evangelien zog sich Jesus nach der Passah- und Abendmahlsfeier mit drei seiner Jünger dorthin zurück, um zu beten und sich auf den nahenden gewaltsamen Tod vorzubereiten. Die Jünger schlafen derweil ein.

Sandro Botticelli (um 1500) lässt die Szene in einem durch einen Zaun eng umgrenzten Raum spielen, fast wie in einer Zelle. Die drei Jünger bleiben außen vor, doch der Betrachter des Bildes hat – ähnlich dem Leser dieses Evangelienabschnitts – den Vorzug, durch eine offene Tür bis in den innersten Bereich hineingeführt zu werden und an Jesu innerem Ringen teilzunehmen. Das Gemälde ist damit ein Andachtsbild im besten Sinne des Wortes und der Garten wird zum „Kämmerlein“ des betenden Jesus wie des betenden Betrachters. Die Anspielung des begrüneten Plateaus auf einen Taufstein nimmt womöglich, gemeinsam mit dem dargereichten Kelch, den Hinweis auf Mk. 10,39 par. auf, verbürgt aber zugleich die feste Zugehörigkeit zu und die Bindung an Gott in der tiefsten Anfechtung.

Demgegenüber öffnet Giovanni Bellini (ca. 1465) die eng umgrenzte Gartenszene hin zu einer weitläufigen Parkanlage, deren dünne Einzäunung rechts nur noch eine schwache Funktion erfüllt, während die linke Flanke des Gartens gefährlich offen steht für das unheilvolle Geschehen, das demnächst herandrängt. Der Betrachter hält sich hier im diskreten Abstand zu Jesus, wird aber – anders als die schlafenden Jünger im Vordergrund – zum Mitzeugen dessen, was sich vor Jesu



Augen von seiner „Aussichtskanzel“ wie in einem Gesamtpanorama eröffnet: die nahenden Häscher und mithin die Gefangennahme, Prozess und Verurteilung in Jerusalem, Kreuzigung und Tod auf dem Richtplatz außerhalb der Stadt sowie die Ankündigung des Martyriums und die Stärkung durch einen luftgeistartigen Engel.

In beiden Darstellungen wird das Gartensymbol der Überlieferung zum Sinnbild der den eigenen Tod gewahrenden Seele samt ihrer Ausgesetztheit in Gefahr, dunkler abgründiger Ahnungen wie auch einer letzten Gefasstheit und Zuversicht, im Leben wie im Sterben Gott anzugehören.

5. Der Garten der Auferstehung

Einen Garten der Auferstehung kennt nur Joh. Nach Joh. 19,41 liegt das Grab des Josef von Arimathia, in dem Jesus bestattet wird, in einem Garten. Auf diese Örtlichkeit nimmt dann auch die spätere Erscheinungserzählung Jesu gegenüber Maria Magdalena Bezug, in der diese den Auferstandenen mit dem Gärtner verwechselt.

Diese Begegnung aus Joh. 20 ist das beliebte Motiv einer ganzen Reihe von Gemälden, die unter dem Titel „Noli me tangere“ klassifiziert wurden. Der lateinische Satz bedeutet wörtlich „Rühr mich nicht an“ und geht auf die lateinische Kirchenübersetzung, die Vulgata, zurück, während das griechische Original an dieser Stelle auch „Halte mich nicht fest“ bedeuten kann.

Martin Schongauer lässt die Szene bibeltreu zwar in einem Garten spielen, stellt aber das Verwechslungsmotiv selbst nicht dar (1473). Vielmehr ist Christus bei Schongauer eindeutig erkennbar als der Gekreuzigte und Auferstandene, der den Tod besiegt hat und mit der Siegesstandarte in der Hand triumphiert. Das Greifen der Maria ist mehr ein Festhalten- als ein Berühren-Wollen.

Ganz anders bereits zuvor Fra Angelico, bei dem zusätzlich zum Garten die offene Höhle im Felsengrab (eine Zutat aus Mk. par.) zu sehen ist (zwischen 1440 und 1442). Christus wird mit einer Harke dargestellt, was die Verwechslung, der Maria erliegt, andeutet und erklärt. Er lächelt gütig und scheint über dem blühenden Boden zu schweben, womit seine nun verwandelte Existenzform ins Bild gefasst ist.

Nochmals anders stellt Tizian die Szene dar (ca. 1512). Er löst sich zunächst vom ikonografisch vorgegebenen Bildaufbau, stellt Jesus und Maria um und verwickelt sie in eine intensive und ausgesprochen nahe Begegnung miteinander. Die versuchte Berührung Marias – und das meint die Geste hier – wird nur noch dadurch verhindert, dass Christus quasi in letzter Sekunde sein Gewand zurückrafft. Wie schon bei Fra Angelico ist Christus nur sehr verhalten als Gekreuzigter erkennbar, aber auch das dort streng gebundene Gewand weicht hier einer eher flatternden Ummantelung. Wiederum deutet auch bei Tizian das Werkzeug in der Hand des Auferstandenen die Verwechslung mit dem Gärtner durch Maria an, eine ausdrückliche Einbettung in eine Gartenlandschaft fehlt bei Tizian jedoch. Stattdessen hat man eher den Eindruck, die Szene spiele am Rande eines weitläufigen Weidegrunds.

Auch Jan Brueghel d.J. stellt das Verwechslungsmotiv in den Mittelpunkt seiner Darstellung (um 1625), geht dabei aber weit über seine Vorgänger hinaus. Christus, der sich von Maria nicht abwendet oder vor ihr zurückweicht, sondern im Gegenteil sich ihr zuwendet, wird nicht nur für den Gärtner gehalten, sondern er ist Gärtner, wie das ganze Ambiente zeigt. Freilich ist er kein Gärtner im



herkömmlichen Sinn, sondern er erscheint als Gärtner der neuen Schöpfung. Dass die Auferstehungsszene in einem Garten spielt, ist für Brueghel kein Zufall, sondern theologische Notwendigkeit. Der auferstandene Christus bringt das Leben wieder und mithin stellt er den verlorenen Zugang zum Garten Eden neu her. Unter seiner segensreichen Hand wächst das Reich Gottes auf wie eine üppig grünende, blühende und Früchte tragende Vegetation – und über den beiden weist eine offene Allee den Weg ins Leben, vielleicht auch in die Ewigkeit, wie der zentrale Fluchtpunkt andeutet.

6. Der umschlossene Garten („Hortus conclusus“)

Im ausgehenden Mittelalter um 1400 kommt mit einer neuartigen Marienfrömmigkeit auch eine neue Gartensymbolik auf. Sie knüpft formal an die Liebeslyrik des „Hohelieds Salomos“ an, deutet diese aber allegorisch auf das Verhältnis von Christus und seiner Braut, der Gemeinde, und zieht diese Linie nun weiter aus auf die Beziehung von Gott (in seinem Geist) und Maria, der Mutter des fleischgewordenen Gottessohns. Dabei rühmt diese Frömmigkeit Maria einerseits als Gefäß der Empfängnis des Geistes Gottes, was bereits der deutschen Mystik zum Sinnbild für das Verhältnis von der menschlichen Seele zu Gott werden konnte. Zum andern verehrt die neue Marienfrömmigkeit an Maria in ihrer Jungfräulichkeit die Tugend der Reinheit bzw. Unberührtheit. Insofern Maria selbst einem Garten verglichen wird, in den der Liebhaber, der Geist Gottes, eintritt, muss sie als verschlossener Garten, als „hortus conclusus“, verstanden werden, der sich nur diesem einen öffnet.

Der unbekannte oberrheinische Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins (zwischen 1410 und 1420) zeigt uns eine höfisch anmutende Gartenszene in fester Ummauerung. Nichts dringt hier von außen nach innen, das die beschauliche Atmosphäre stören könnte. Es werden Früchte geerntet, Wasser aus einem Brunnen geschöpft und ein Kind zupft die Saiten eines Instruments. Im Bildmittelpunkt sehen wir eine blau gewandete Frau mit Krone vor einem Beet sitzend auf einem roten Kissen, lesend in ein Buch vertieft. Die ikonografischen Ausdrucksmittel sind eindeutig. Es handelt sich um niemand anderen als um Maria, die sich auf ihre göttliche Lebensbestimmung vorbereitet. Allegorisch verstanden sitzt sie nicht nur in einem Garten, sondern sie ist selbst wie ein Garten, bereit jenen Samen in sich aufzunehmen, der Gott in die Welt bringen soll. Auch die Pflanzen, die solche Szenerien üblicherweise begleiten, sind stets allegorisch gemeint: die Lilie verkörpert die Unschuld und Reinheit, das Veilchen die Demut, die Rose die Liebe ... usw.

Eindeutig wird die Verwandtschaft des Hortus-conclusus-Motivs mit der herkömmlichen Verkündigungsszene in Beispielen Fra Angelicos: Dort sehen wir Maria in einer Art Loggia vor einem Tempelchen oder Gebetshaus sitzen. Auf ihrem Schoß liegt ein Büchlein, in dem meist die Schriftstelle aus Jes. 7,14 aufgeschlagen ist, wo die Schwangerschaft einer Jungfrau angekündigt wird, aus der der Messias hervorgehen soll. Der Engel kündigt ihr jenes Geschehen an, das sich in der rechten Bildhälfte dann schon vollzieht, die Herabsenkung des Heiligen Geistes, während man links an das typologische Gegenbild erinnert wird: die Vertreibung aus dem Paradies. In einer älteren Fassung (zwischen 1430 und 1432), hier abgebildet, wird die Herabsenkung des Heiligen Geistes sehr dynamisch dargestellt und vollzieht sich auf einer quer über das Bild gespannten Lichtbahn. Auch die Vertreibungsszene enthält Dramatik und Drastik, denn der schwertbewehrte Engel verfolgt die beiden Verfluchten noch weit entfernt von den Mauern des Paradieses; die Früchte des Falls liegen wie stumme Zeugen am Boden. Fra Angelico hat ein Gartenumfeld für sein Szenario gewählt, nicht von ungefähr: Der in Schuld verlorene Garten Eden entspricht dem Garten der Unschuld Mariens als Gegenbild und umgekehrt.

Doch nicht nur der Erzähltopos der Verkündigung, sondern geradezu jedes Moment marianischer



Geschichte und Legende konnte in die Rahmensymbolik des Gartens getaucht werden, denn Maria ist der Garten. In Martin Schongauers bekannter Retabel (1473) hat Maria, die im Rosenhag sitzt, das göttliche Kind geboren; ihre Krönung zur Himmelskönigin steht unmittelbar bevor. Ganz entsprechend schon zuvor in Stefan Lochners Gemälde (1448), einem der bekanntesten Andachtsbilder dieser Art und dieser Zeit. Maria ist bereits gekrönt und zur himmlischen Gestalt an der Seite der göttlichen Trinität aufgestiegen; sie trägt nicht das Rot als Symbol der Passion (wie bei Schongauer), sondern das göttlich-himmlische Blau und sitzt, wie im Werk des Meisters des Frankfurter Paradiesgärtleins, vor einem Beet auf einem roten Kissen. Dem Gottessohn auf ihren Knien reichen Engel Früchte, die nun nicht mehr – wie im Paradies – verboten sind, sondern zum Heil führen, weil es sich dabei um die himmlischen Früchte handelt, die der Erlöser der Welt darbieten wird.

7. Maria und das Einhorn

Ein Detail in ihrer Brosche führt uns noch einen Schritt weiter: dort ist nämlich ein Einhorn abgebildet. Die Einhornlegende ist eine ursprünglich heidnische Tradition, die sich jedoch so sehr mit christlicher Marienfrömmigkeit verband, dass sie sogar Gegenstand von Altarbildern werden konnte wie etwa im Mittelteil des Erfurter „Einhornaltars“. Das Einhorn, das als besonders edles Fabeltier gilt und das Gute verkörpert, zugleich aber für scheu und flüchtig gehalten wird, legt sein Haupt in den Schoß einer Jungfrau und vermag so eingefangen und gezähmt zu werden. Bereits in einer frühchristlichen Schrift, dem „Physiologus“ aus dem 2. Jh., in dem Naturobjekte auf dem Weg über die Allegorie religiös gedeutet werden, wird die Jungfrau mit Maria, das Einhorn hingegen mit Christus in Verbindung gebracht. Der Meister des Erfurter Einhornaltars lässt die Flucht des Einhorns, das Christus verkörpert, nirgendwo anders zu ihrem Ende kommen als im Garten der Maria, sprich: in dem jungfräulichen Garten, der Maria selbst ist. Damit wird die Einhornlegende verchristlicht zu einer weiteren Ausdrucksform der Empfängnis des Messias in Maria. Insofern Maria als Vorbild im Glauben dient, wird sie auch hier zur Tugendfigur einer reinen Christusfrömmigkeit. Das aus der heidnischen Legende mitgeführte Motiv der Jagd hingegen lässt sich zudem auf die Verfolgung Christi durch seine Widersacher deuten, womit die Maria-Einhorn-Garten-Symbolik zu einer Variante der Gethsemaneerzählung werden konnte.

Noch deutlicher werden die Verschränkungen im Werk eines unbekanntes Meisters vom Oberrhein vom Ende des 15. Jh.: Hier ist nicht nur die Einhornjagd mit dem Verkündigungsmotiv verknüpft – immerhin ist es der Engel Gabriel, der mit seinem Hornsignal das scheue Tier in den Schoß der Jungfrau Maria treibt –, sondern überdies erscheint über dieser Szene der Stammbaum Christi, der aus dem Stamm Isais erwächst. Und all dies geschieht wiederum in jenem „hortus conclusus“, der Maria selbst, die reine gottergebene Seele, darstellt.

Werfen wir einen letzten Blick zu diesem Motivzyklus auf einen Straßburger Wandteppich aus derselben Zeit (um 1500/1510): Wieder entschlüsseln wir dieselben Elemente – eine Frau, das Einhorn, der umschlossene Garten ... Auffällig ist diesmal allerdings die Gewandung. Sie lässt, ähnlich wie bei Maria-lactans-Bildern, auf denen Maria das Jesuskind mit der Milch ihrer Brüste trinkt, durch zwei Öffnungen die Brüste der Frau, die das Einhorn zu zähmen scheint, sehen. Bei näherem Hinsehen nimmt sich das blaue Gewand jedoch nicht wie der Mantel einer Himmelskönigin aus, sondern stellt sich als härenes Fellgewand dar, wie es Maria Magdalena an ihrem Lebensende trug. Von dieser erzählt die Legende, sie habe zuletzt als Büsserin in einer Höhle in Südfrankreich gelebt, bekleidet nur mit ihren Haaren. Oftmals wird sie deshalb nackt mit einer den ganzen Körper umhüllenden Haartracht oder in einem Haarmantel dargestellt. Das somit nicht eindeutig als religiöses Motiv zu identifizierende Sujet erhält aber einen interessanten Hinweis durch den Text im Spruchband. Dort ist – übertragen – zu lesen: „meine Zeit [hab ich der] Welt gegeben, nun muss ich hier im



Elenden leben“. Eine Aussage, die zumindest auf die Legende der Maria Magdalena passt. Ob dem Meister des Straßburger Wandteppichs mit dem später applizierten Titel „Wildweibchen und Einhorn“ an einer Verbindung zu Maria, der Mutter Jesu, oder zu Maria Magdalena gelegen war oder ob er die traditionelle Einhornszene in seiner künstlerischen Phantasie und Freiheit gar in den Ostergarten verlegt ...? Wir lassen es hier einmal dahingestellt.

8. Labyrinth, Kreuzgang und Klostergarten

Zu den Facetten religiöser Gartensymbolik gehört natürlich auch das Labyrinth – nicht der Irrgarten. Dieser zeichnet sich durch ein unüberschaubares Gewirr von Wegen aus, durch das hindurch der rechte Weg ans Ziel oder aus diesem heraus gefunden werden muss. Der Irrgarten, gestaltet etwa durch hoch gewachsene Hecken, ist ein Produkt barocker verspielter Gartenbaukunst, ohne einen tieferen Sinn. Demgegenüber zeichnet sich das Labyrinth dadurch aus, dass es in ihm keine Kreuzungspunkte oder Sackgassen gibt. Das Labyrinth ist vielmehr ein einziger, scheinbar endlos verschlungener Weg. Dieser Labyrinthweg wurde bereits im Mittelalter „christianisiert“. Er findet sich als Prozessions- und Besinnungsweg in gotischen Kirchen wie beispielsweise in Amiens und in Klosteranlagen. In seiner Symbolik wird er meist auf den Weg Christi hinein in den tiefsten Abgrund des Todes und wieder zurück ins Leben gedeutet. In neueren Adaptionen fungiert das Labyrinth auch als Sinnbild individueller Lebenswegmeditation.³

In Klöstern finden wir in der Regel zwei weitere Gartenanlagen: den Kreuzgang und den Klostergarten. Der Kreuzgang stellt eine quadratisch geformte Wandelhalle dar. Er befindet sich oftmals als Anbau zum Kirchenschiff neben der Kirche und möglicherweise zwischen den übrigen Versammlungsräumen des Klosters. Die Innenfläche der Anlage wird von einem quadratischen Umgang umschlossen, der entweder zum Hof hin baulich abgeschlossen und nur durch Fenster und Türen geöffnet ist oder aber vom Hof durch eine offene Säulenwand abgetrennt ist. Von vier Mittelpunkten an den Seiten führen vier Wege in die Mitte des Innenhofes, daher „Kreuzgang“. Am Kreuzungspunkt bzw. in seiner Nähe befinden sich ein Brunnen und ein Lebensbaum. Diese Symbolik spricht für sich und bedarf nach allem keiner weiteren Erläuterung.

Der eigentliche Klostergarten gehört demgegenüber zum Wirtschaftstrakt einer Klosteranlage. Hier werden Obst, Gemüse und Kräuter zum unmittelbaren Verzehr angebaut, sofern dies nicht ohnehin in den großen Anbauanlagen geschieht. Zugleich waren die Klöster aber von Anfang an Horte der Kultivierung menschlichen Wissens und Stätten der Forschung. Man denke an die Bibliotheken. Ebenso wurde in den Klostergärten eine Vielzahl botanischer Gewächse kultiviert, d.h. sie wurden angepflanzt, gezüchtet, beschrieben und in ihren Wirkungsweisen erforscht, so etwa bei Teepflanzen und Heilkräutern. Schon früh entwickelte sich daraus eine eigene Heilkräuterlehre, die im Klostergarten quasi dokumentiert ist.

9. Christus als Apotheker und die Grünkraft der Hildegard von Bingen

Neben dem ganz praktischen Nutzeffekt eines Klostergartens ist allerdings auch hier wieder eine Tiefensymbolik zu erschließen, die sich in diesem Fall an das Stichwort des Heilens knüpft. Jesus hat in den Evangelien von sich selbst gesagt, er sei gekommen als ein Arzt für die Kranken (Mk. 2,17 par.), und es sind zahlreiche Heilungsgeschichten von ihm überliefert. Eine interessante Darstellung Christi ist darum diejenige von Christus als Apotheker. Hier verknüpfen sich die biblischen Überlieferungen von Jesus dem Heiler mit einem zunächst in den Klöstern und später, ab der Renaissance, in einer eigenen Heilmittelkunde erworbenen pharmazeutischen Wissen.

In derlei Darstellungen, die ihren Ursprung in der allegorisch-emblematischen Literatur des 16. und 17.



Jh. haben, findet sich Christus meist vor einem neutralen Hintergrund hinter einem in Aufsicht wiedergegebenen Apothekertisch, auf dem Rezepturbehältnisse aufgestellt sind. Oftmals tragen sie allegorische Namen „Gnade“, „Liebe“, „Geduld“, „Hoffnung“, „Trost“ etc. Typisch sind auch Apothekerinstrumente, z.B. häufig die Waage, sowie Inschriften von Bibelstellen oder Sinnsprüchen. Auf diese Weise wird ein spezifischer Aspekt der Nutzengartenkultur zum Sinnbild einer die Seele heilenden und nährenden Frömmigkeitspraxis.

Kommen wir abschließend auf einen Aspekt der Gartensymbolik zu sprechen, der sich besonders der mittelalterlichen Mystikerin Hildegard von Bingen verdankt. Hildegard von Bingen Werk umfasst theologische und religiöse Schriften ebenso wie Schriften zur Medizin, zur Musik oder zur Kosmologie. Sie führt ihre Einsichten auf mystische Eingebungen zurück, die ihr allerdings – wie sie betont – nicht im nächtlichen Traum, sondern in Visionen und Auditionen am helllichten Tag zuteil wurden. Eines ihrer Hauptwerke ist das „Liber divinorum operum“ („Das Buch der göttlichen Werke“), in dem sie eine kosmologische Gesamtschau von Gott, Welt und Mensch bietet. Ein zentraler Begriff in der Lehre der Hildegard von Bingen ist dabei die „Viriditas“, die „Grünkraft“.⁴ Der Ausdruck „Grünkraft“ bezeichnet zum einen jenes frische Grün, das die kräftige und junge Vegetation auszeichnet, zum anderen ist es dasjenige Prinzip, das wie eine Lebenskraft oder wie eine Lebensenergie den gesamten Kosmos, die Natur, den Menschen, aber auch dessen Seele durchwaltet.

In ihrem Buch „Scivias“ („Wisse bzw. kenne oder verstehe die Wege“) wird dieser Zusammenhang im Bogen von Schöpfung, Fall und Erlösung eindrücklich auf den Punkt gebracht. Die Scheibe am oberen Bildrand der hier gezeigten Illustration (Fol. 41vII) symbolisiert das Göttliche selbst, den Schöpfer, den Geist Gottes schwebend über den Wassern, der aus dem Nichts die Welt ins Dasein ruft. In den sechs kleinen Kreisen darunter können wir die sechs Schöpfungstage nach Gen. 1 ablesen, immer paarweise angeordnet, von oben links nach unten rechts: Licht und Trennung der Wasser, Meer und Pflanzen sowie Sonne, Mond und Gestirne, Wassertiere und Vögel, und schließlich die Landtiere – sodann, extra dargestellt ganz unten in der Mitte, der Mensch. Ihm ist – wie in Gen. 2 – besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Als „Erdling“ geht er aus dem Ackerboden hervor, in den er nach dem Fall als sterbliches Wesen auch wieder versinken muss. An den Fall erinnert die kleine Miniatur oben rechts: Der Mensch hat von den verbotenen Früchten des Baumes der Erkenntnis gekostet und damit den Garten Eden verloren. Doch Christus, der menschengewordene Gott, der aus der Göttlichkeit des Vaters selbst hervorgeht, erscheint als Erlöser und bringt dem Menschen das Licht, das ihn in die Gemeinschaft mit Gott zurückführt.

Die mystischen Schriften der Hildegard von Bingen enthalten, ebenso wie diejenigen anderer großer Lehrerinnen und Lehrer der Frömmigkeit wie z.B. Theresa von Avila, Anleitungen zur religiösen Praxis. Dabei findet das Symbol des Gartens immer wieder Anwendung. Der Garten gilt als Sinnbild der Seele. Diese kann – so wie ein Garten auch – ungepflegt, überwuchert, verwildert und unfruchtbar erscheinen. Sie kann aber auch wie ein Garten gepflegt und kultiviert werden, um gute Frucht zu bringen. Die Literatur, die sich – von der Alten Kirche über das Klosterwesen im Mittelalter bis hin zum Pietismus – diesem Aspekt der Frömmigkeitsunterweisung widmet, ist unüberschaubar, und ebenso unüberschaubar ist die Vielzahl der Gartensymbolik in dieser Literatur. Eine ihrer prägnantesten Ausprägungen erfährt sie in der sogenannten „kabbalistischen Lehrtafel“ der Prinzessin Antonia in Bad Teinach (1659-1663). Auch hier geht die gläubige Seele in einen Garten ein, am unteren Bildrand in Gestalt einer Frau im Heckentor dargestellt. In diesem Garten erwartet sie ein klar abgezirkeltes und auf den auferstandenen Christus als Zentralfigur ausgerichtetes Arrangement von Beeten und Pfaden. Sie wird es nach einer bestimmten Ordnung durchschreiten und dabei allen entscheidenden Lehrern des Christentums begegnen, von ihnen lernen und in ihrem Heiligungsprozess daran reifen – doch dies ist in der Tat eine ganz neue Geschichte, von der vielleicht ein anderes Mal erzählt werden soll.



Anmerkungen:

1?Der besseren Übersicht halber wird die Gliederungsnummerierung vom ersten Teil fortgesetzt.

2?Es wäre in diesem Zusammenhang verlockend, auf Hieronymus Bosch und sein Triptychon „Der Garten der irdischen Freuden“ (früher missverständlich „Garten der Lüste“ genannt, was leibfeindlich interpretiert werden konnte) (zwischen 1490 und 1500) einzugehen. Bosch stellt dort die Kunst des Liebens als schöpfungsgemäße Bestimmung des Menschen und als konsequente Fortentwicklung seiner gottgemäßen Geschöpflichkeit dar. Nichts liegt Bosch ferner als auf diesem Bild die Sexualität und Erotik des Menschen als sünd- oder triebhaft zu brandmarken. Die Bildsprache Boschs ist jedoch so komplex, dass ich eine nähere Betrachtung an dieser Stelle ausklammern muss.

3?Vgl. meinen Aufsatz „Im Labyrinth des Todes und des Lebens“, DPfBI 3/2017, 145ff.

4?Vgl. hierzu auch Andreas Krone, Es grünt das Kreuz so grün, DPfBI 4/2019, 186ff.

Deutsches Pfarrerblatt, ISSN 0939 - 9771

Herausgeber:

Geschäftsstelle des Verbandes der ev. Pfarrerinnen und Pfarrer in Deutschland e.V

Heinrich-Wimmer-Straße 4

34131 Kassel