

ULRICH ERNST

# Virtuelle Gärten in der mittelalterlichen Literatur

## Anschauungsmodelle und symbolische Projektionen

### 1. FORSCHUNGSSITUATION UND FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Nachdem der Aspekt des Raumes in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung lange Zeit vernachlässigt worden ist, hat er in jüngerer Zeit an Aktualität gewonnen, ja es wurde unter den Wissenschaftslogans ‚die Rückkehr des Raumes‘<sup>1</sup> und ‚the topographical turn‘<sup>2</sup> ein neues epistemologisches Paradigma proklamiert. Darüber soll nicht vergessen werden, dass schon Michail Bachtin viele Jahre zuvor mit dem Begriff des Chronotopos, der die Kondensierung von Zeit in Raumfigurationen in den Blick rückt,<sup>3</sup> eine wichtige Kategorie entwickelt hat, die auch für die Untersuchung von imaginativen Gartenkonzepten nützlich ist.

Eine der Ursachen für das gesteigerte Interesse an dem Phänomen Raum ist sicher mediengeschichtlicher Art, zumal in Publikationen des neuen Forschungsparadigmas auf die Raumvorstellung der digitalen Welt Bezug genommen wird, die unter dem Label ‚Cyberspace‘ einen suggestiven Bekanntheitsgrad erreicht hat. Gegenüber einem verwandten Begriff wie dem Imaginären besitzt der Terminus des Virtuellen trotz seiner Unschärfe den Vorzug, eine Brücke von literarischen Konstrukten der Vormoderne zur mo-

---

<sup>1</sup> Vgl. Rudolf Maresch und Niels Weber (Hg.), *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt am Main 2002, Einleitung, 12ff.

<sup>2</sup> Vgl. Sigrid Weigel, *Zum ‚topographical turn‘*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *Kultur Poetik* 2/2 (2002) 151–165.

<sup>3</sup> Vgl. Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik [1975], hg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, übers. von Michael Dewey. Frankfurt am Main 1989, 7–9.

dernen Medienwelt und zur medienästhetischen Betrachtungsweise zu bilden.<sup>4</sup> Eine Kondition für die Annahme virtueller Räume ist das Bewusstsein des künstlerisch Konstruierten, das für das Mittelalter vorauszusetzen ist, da schon in der Antike die Unterscheidung zwischen faktenbezogener und literarisch projizierter Ortsbeschreibung, Topographie und Topothesie, bekannt ist, wie sich aus den Definitionen in den *Schemata dianoeas* ergibt: *Topographia est loci descriptio [...], Topothesia est loci positio, cum describitur locus, qui non est, sed fingitur.*<sup>5</sup> Die Kategorie des Virtuellen (zu *virtus* = Tauglichkeit) besitzt auch einen weiteren Vorteil: Sie lässt sich nicht nur im Sinne von ‚der Möglichkeit nach‘ zur Abgrenzung zwischen historischen und rein literarischen Gärten nutzen, sondern die weitere Bedeutung von virtuell als ‚durch Spiegelung erzeugt‘, erlaubt eine Verbindung zur Spiegelpoetik, die auch in der Form der *mise en abyme*<sup>6</sup> für virtuelle Gartenbeschreibungen von großer Relevanz ist.

Die Konzentration auf virtuelle Räume schränkt zwangsläufig die Quellauswahl ein: Weder historische Gärten, die Gegenstand der Gartenarchäologie sind,<sup>7</sup> noch Dokumente wie der Klosterplan von St. Gallen mit seiner Darstellung eines Klostersgartens, noch antike und mittelalterliche Fachliteratur wie die Schriften eines Columella<sup>8</sup> oder Petrus de Crescentiis<sup>9</sup>, auch nicht Lehrdichtung wie der *Hortulus*<sup>10</sup> des Walahfrid Strabo, und ebenso wenig

---

<sup>4</sup> Vgl. Elena Esposito, Fiktion und Virtualität. In: Sybille Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt am Main 1998, 269–296; dies., *Die Wahrnehmung der Virtualität. Perzeptionsaspekte der interaktiven Kommunikation*. In: Georg Stanitzek und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln 2001, 116–131.

<sup>5</sup> *Schemata dianoeas*. In: *Rhetores latini minores*, hg. von Carolus Halm. Leipzig 1963, 73 (11). Zur Tradition der *descriptio* allgemein außerhalb der Gartenthematik vgl. die Studie von Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin 2003.

<sup>6</sup> Zu diesem Strukturprinzip vgl. André Gide, *Journal 1889–1939*. Paris 1951, 41 (1893); dazu Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977, 15–31.

<sup>7</sup> Walter Janssen, *Mittelalterliche Gartenkultur. Nahrung und Rekreation*. In: Bernd Herrmann (Hg.), *Mensch und Umwelt im Mittelalter*. Wiesbaden 1996, 224–243.

<sup>8</sup> Columella behandelt ungewöhnlich extensiv den Gartenbau im zehnten Buch seines Werkes *De re rustica*. Columella, *De re rustica libri duodecim*, hg. und übers. von Will Richter. München 1982, 10. Buch, 416ff.

<sup>9</sup> Petrus de Crescentiis, *Ruralia Commoda* T. I–IV, hg. von Will Richter. Heidelberg 1996–2002. Von den Lustgärten der vornehmen Herren handelt Liber VIII (T. 3, 1998, 11–26).

<sup>10</sup> Walahfrid Strabo, *De cultura hortorum* (*Hortulus*). Stuttgart <sup>2</sup>2002.

Zeugnisse der Gartenikonographie<sup>11</sup> sollen Gegenstand der folgenden literaturwissenschaftlichen Erörterung sein, sondern ausschließlich virtuelle Gärten in weltlichen und geistlichen Texten.<sup>12</sup>

Nicht nur vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Medienlandschaft, sondern vor allem auch im Kontext der neuen kulturwissenschaftlichen Fragestellungen wird das geradezu explosive Interesse an dem topographischen Modell des Gartens verständlich, das in einer Vielzahl von Publikationen seinen Niederschlag gefunden hat.<sup>13</sup> In diesem Kontext ist zu berücksichtigen, dass im Mittelalter verschiedene Gartenkulturen und -architekturen, z. B. byzantinische, islamische<sup>14</sup> und okzidentale, nebeneinander existieren und sich unter dem Aspekt der kulturellen Praxis funktional Ziergärten, Nutzgärten, insbesondere Klostergärten (Kräuter- und Arzneigärten), und Lustgärten differenzieren lassen.

Betrachtet man die Raumkonfigurationen der mittelalterlichen Gartenkultur aus der Perspektive der mediävistischen Literaturwissenschaft, so kann

<sup>11</sup> Vgl. Claus Nissen, *Die botanische Buchillustration. Ihre Geschichte und Bibliographie*. Stuttgart <sup>2</sup>1966; Peter Cornelius Mayer-Tasch und Bernd Mayenhofer, *Hinter Mauern ein Paradies. Der mittelalterliche Garten*. Leipzig <sup>2</sup>1998; Hans Walter Lack (Hg.), *Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration*. Köln 2001 (Katalog der Ausstellung Wien 2001); eindrucksvolle Abbildungen auch in der Studie von Jean Delumeau und Sabine Melchior-Bonnet, *Le Paradis*. Paris 2001.

<sup>12</sup> Vgl. dazu die wichtigen Arbeiten Reinhold R. Grimm, *Paradisus coelestis – Paradisus terrestis. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200*. München 1977; Dietrich Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*. Tübingen 1982; Dieter Hennebo, *Gärten des Mittelalters*. München 1987; Ilva Beretta, „The World’s Garden“: *Garden Poetry of the English Renaissance*. Uppsala 1993.

<sup>13</sup> Vgl. nur Hermann Bauer u. a. (Hg.), *Wandlungen des Paradiesischen und des Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*. Berlin 1966; Frank Richard Cowel, *Gartenkunst. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1978; Elisabeth B. MacDougall, *Medieval Gardens*. Washington D. C. 1986; Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*. Darmstadt 1989; Germain Bazin, *DuMont’s Geschichte der Gartenbaukunst*, übers. von Annette Roellenbleck. Köln 1990; M. Caroll-Spillecke (Hg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*. Mainz 1992; Andrea van Dülmen, *Das irdische Paradies. Bürgerliche Gartenkultur der Goethezeit*. Köln 1999; Ehrenfried Kluckert, *Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 2000; Günter Oesterle und Harald Tausch, *Der imaginierte Garten*. Göttingen 2001; größtenteils noch nicht überholt die grundlegende Darstellung von Marie-Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*. 2 Bde. Hildesheim 1977 (1914; Neudr. Jena <sup>2</sup>1926).

<sup>14</sup> Elisabeth B. MacDougall und Richard Ettinghausen (Hg.), *The Islamic Garden*. Washington D. C. 1976; Hermann Forkl (Hg.), *Die Gärten des Islam*. Stuttgart 1993.

man vorab konstatieren, dass analog den historischen Gärten auch virtuelle literarische Gärten durch bestimmte Raumkonstituenten geprägt sind: durch eine geometrische Grundfigur, durch Formen der Limitierung (Mauer, Hecke), durch Gliederung in bestimmte Zonen für Bäume, Blumenbeete und Wiesen und durch Zentrierung etwa mittels eines Brunnens sowie durch eine bauliche Verbindung mit geschlossenen Räumen, Grotte, Burg (Burggarten) oder Schloss (Schlossgarten). Der besondere Charakter des Gartens als Transit- und Schwellenraum zeigt eine gewisse Disposition zu Passageritualen<sup>15</sup> und manifestiert sich in expliziten Bezugnahmen auf die Verbindung von Exterieur und Interieur, bei denen die Tür, das Schloss und der Schlüssel, die durch die Einfriedung des Gartens hindurch führen, eine symbolische, oft erotische, Bedeutung erhalten.

Die Studie will das Überschreiten des realen Gartens in alternative virtuelle Ebenen der Vorstellung, einerseits in allegorische Konstrukte, andererseits in erotische Fluchräume, Zonen der Intimität mit Zügen des Abgesonderten, Privaten, ja Heimlichen, sowie in utopische Modelle einer Einheit von Natur und Kunst, Einzelnem und Gesellschaft anhand repräsentativer Quellen beschreiben. Dabei soll der imaginäre Garten auch als multisensorischer Raum der Farben, der Blumendüfte und des Vogelgesangs, zudem als durch Sehachsen strukturiertes Areal und als Außenraum, der wiederum Innenräume, z. B. ein Zelt, umschließt, in Erscheinung treten.

## 2. GARTEN ALS MYTHISCHE LOKALITÄT

Klassische Gartenbeschreibungen in der Antike, welche die Ausbildung der Topik des *locus amoenus* befördert haben,<sup>16</sup> begegnen schon zu Beginn der europäischen Literatur in Homers *Odyssee*<sup>17</sup>. Als literarisches Paradigma hat

---

<sup>15</sup> Vgl. die Studie von Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les Rites des passage)*, übers. von K. Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Schwerff. Frankfurt am Main 1986, der von einem Dreiphasenmodell ausgeht, das ‚Trennungsriten‘, ‚Schwellen- bzw. Umwandlungsriten‘ und ‚Angliederungsriten‘ umfasst (S. 21). Zum Begriff und Phänomen des Schwellenzustands vgl. Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übers. von Sylvia M. Schomburg-Schwerff. Frankfurt am Main 1989, 95 (Dank auch für Hinweise an Waltraud Fritsch-Röbber!).

<sup>16</sup> Vgl. auch zum Folgenden Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern<sup>7</sup>1969, 191ff.

<sup>17</sup> Homer: *Odyssee*, hg. und übers. von Anton Weiher. München<sup>9</sup>1990.

vor allem der Garten des Phäakenkönigs Alkinoos (VII, 112–132)<sup>18</sup> gewirkt, der, vier Morgen groß, in Palastnähe gelegen ist und sich durch eine trichotomistische räumliche Gliederung mit Baumgarten, Weingarten und Gemüsegarten auszeichnet. Idealisiert erscheint der von Odysseus bestaunte, in verschiedene Zonen funktional gegliederte Garten, weil die Bäume von Früchten strotzen und ein steter Westwind alles permanent blühen und reifen lässt: Wenn sonst Blüte- und Erntezeit jahreszeitlich geschieden sind, fallen sie in dieser chronotopischen Konstruktion zusammen. Kunstvoll und zweckmäßig zugleich ist die Bewässerung, verteilt sich doch eine Quelle im Garten, während eine andere zum Palast hin flutet, wo die Bürger ihr Wasser schöpfen.

Die Verbindung von Landschaftskultivierung und Baukunst verkörpert ein bestimmtes Ideal, das auch in späterer Zeit, wie die von Homer inspirierte Schilderung des Gartens der Elektra in den *Dionysiaka*<sup>19</sup> des Nonnos von Panopolis dokumentiert (III, 140–164), als literarisches Muster fortwirkt. Die Kontiguität der Gartendarstellung zu einer Automatenbeschreibung bei Homer (VII, 91–94) weist als Symptom des Virtuellen nicht nur ebenfalls auf eine analoge Schilderung bei Nonnos voraus (III, 173–179), sondern auch auf die integrative technische Aufrüstung des Gartens durch mechanische Brunnenfiguren im byzantinischen Liebesroman des Hochmittelalters.<sup>20</sup>

Die *Odyssee* bietet noch einen zweiten *locus classicus*, nämlich den großen Garten des greisen Laertes, der von Dornsträuchern umgeben und mit Obstbäumen, Weinstöcken und Gemüsebeeten ausgestattet ist (XXIV, 222–256, 336–343). Ihn hat der Vater des Odysseus, von dem Diener Dolios unterstützt, während der Abwesenheit des Sohnes und der ‚Hausbesetzung‘ durch die Freier, vorbildlich gehegt und gepflegt. Laertes, der im Widerspruch zu seinem hohen Stand als Gärtner gekleidet ist und als solcher auch diesen inferioren Dienst verrichtet, erkennt zunächst seinen Sohn nicht, der seine Identität hinter einem Wall von Trugreden verbirgt. Schließlich gibt

<sup>18</sup> Vgl. C. Schneider, Art. Garten. In: Reallexikon für Antike und Christentum 8. Stuttgart 1972, Sp. 1048–1062, hier 1048.

<sup>19</sup> Nonnus, *Dionysiaca* T. I–II, hg. von Rudolf Keydell. Berlin 1959; Nonnus, *Dionysiaka*, übers. von Thassilo von Scheffer. Wiesbaden 1953.

<sup>20</sup> Vgl. Eustathios Makrembolites, *Hysmine und Hysminias*, übers. von Karl Plepelits. Stuttgart 1989, I, 5,1ff.; vgl. Ulrich Ernst, *Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters*. In: Klaus Grubmüller und Markus Stock (Hg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wolfenbüttel 2003, 115–172.

sich Odysseus zu erkennen, indem er als Gnorisma eine dem Vater bekannte Narbe vorweist und zur weiteren Beglaubigung alle Bäume aufzählt, die ihm Laertes in seiner Kindheit geschenkt hat: 13 mit Birnen, 10 mit Äpfeln, 40 mit Feigen und 50 mit Reben. So erweist sich die Rückkehr des Odysseus in die Heimat zugleich als eine Zeitreise in die Kindheit, bei welcher der Garten als memorialer Raum fungiert.

Erstmals als virtueller Schauplatz einer Liebesbegegnung präsentiert sich der Garten im griechischen Prosaroman *Leukippe und Kleitophon*<sup>21</sup> des Achilleus Tatios (I, 15). Von seiner Architektur her viereckig konstruiert, ist er von einer Mauer umgeben, die mit einer Säulenreihe verbunden ist. In der konzentrischen Perspektive der Garteneckphrase folgen auf die Bäume, deren Zweige sich zu einem Schattendach verschlingen, die Blumen, die in solche mit Kelch (Rose, Narzisse) und kelchlose (Veilchen) unterschieden werden. Als Quelle dient ein viereckiger Teich, dessen Wasser mittels Spiegelung gleichsam zwei Gärten repräsentiert, einen realen und einen virtuellen. Die Gartenbeschreibung endet mit einer Schilderung der Vögel, die in als wild bezeichnete Singvögel und als zahm klassifizierte Ziervögel eingeteilt werden, wobei ein an einem Baum hängender Vogelbauer mit einem Papagei ein exquisites Detail darstellt. Neben der im Ansatz erkennbaren Systematik von Flora und Fauna ist für spätere Gartenschilderungen, etwa die im mittelalterlichen Rosenroman, auch das Spiegelmotiv von großer Bedeutung: als *mise en abyme* und Indikator von Virtualität.

In einem bukolischen Kontext erscheint die Gartenbeschreibung im Hirtenroman des Longos *Daphnis und Chloe*<sup>22</sup>, in dem der alte Philetas einen ummauerten Garten (*kepos*) besitzt (II, 3ff.), der für alle Jahreszeiten Annehmlichkeiten bietet und, da schattenreich von Bäumen überwölbt und von drei Quellen bewässert, viele Vögel anzieht. In diesem Garten tummelt sich ein den Liebenden wohlgesonnener göttlicher Knabe, nämlich Eros, der älter als Chronos ist und sein Alter dadurch beweist, dass er von Ereignissen aus Philetas' Jugend erzählt, denen er unbemerkt vom eigentlichen Akteur beigewohnt hat. Wie schon bei Homer entpuppt sich der Garten als Sphäre der Erinnerung an die Kindheit und erscheint durch die Präsenz des Gottes in der

<sup>21</sup> Achille Tatios d'Alexandrie, *Le Roman de Leucippé et Clitophon*, hg. und übers. von Jean Philippe Garnaud. Paris 1991; Achilleus Tatios, *Leukippe und Kleitophon*, übers. von Karl Plepelits. Stuttgart 1980.

<sup>22</sup> *Daphnis and Chloe*, hg. und übers. von George Thornley, verbessert und vermehrt von J. M. Edmonds. Cambridge (Mass.) 1978 (Neudr. <sup>1</sup>1916).

Rolle des *puer senex* als mythische Lokalität, die in der Funktion des Chronotopos Vergangenheit und Gegenwart fusioniert.

Die Tendenz zur Pastoralisierung der Gartenbeschreibung zeigt sich auch in einer zweiten Ekphrase, die dem Lustgarten des Gutsherrn (IV, 1ff.) gewidmet ist, dem Daphnis und Chloe unterstehen. Mit der Länge von einem Stadium und der Breite von vier Plethren befindet sich der Garten ohne Kontakt mit einem Gebäude in einer Höhenlage, weist alle Arten von Bäumen auf, nicht nur kultivierte wie z. B. Apfel- und Birnbäume, an die sich Weinstöcke mit reifenden Trauben anschmiegen, sondern auch natürlich wachsende wie Zypressen, Lorbeeren, Platanen und Pinien. Den inneren Bereich nehmen die kultivierten, fruchttragenden Bäume ein, die gleichsam von den unfruchtbaren geschützt sind, welche in dieser kunstvollen, auf spätere Gartenlabyrinth<sup>23</sup> vorausdeutenden Schachtelung ihrerseits wieder von einer Mauer umgeben sind. Gemäß dem alles beherrschenden Gartenkonzept einer planvollen und harmonischen Verbindung von Kultur und Natur werden auch die Blumenbeete in solche eingeteilt, die durch Kunst gezogen sind wie Rosen, Hyazinthen und Lilien, und solche, die die Erde einfach trägt wie Veilchen, Narzissen und Anagallis. Durch die differenzierte Klassifizierung des Bewuchses erscheint der Garten als ein begehbares Herbarium. Auch hier wird eine Wunschwelt szenisch vergegenwärtigt: In fast jeder Jahreszeit bietet der Garten eine üppige Fülle, insbesondere im Frühling Blumen, im Sommer Schatten und im Herbst Früchte. Während sich bei den meisten virtuellen Gartenbeschreibungen die räumliche Perspektive durch Mauern, Zäune oder Hecken verengt, hat man hier aufgrund der Höhenlage eine freie Aussicht auf die Ebene und auf das Meer.

Exakt im geometrischen Zentrum des tetragonen Areals stehen ein mit Efeu umschlungener Altar sowie ein mit Reben bekleideter Tempel des Dionysos, in dessen Interieur Bilder mit Szenen aus dem Dionysos-Mythos zu sehen sind.<sup>24</sup> Als der Gutsherr sich ankündigt, von dem Daphnis und Chloe die Heiratserlaubnis erbitten wollen, wird der von dem Sklaven Lamon, dem Ziehvater des Daphnis, anlässlich der Ankunft des Besitzers besonders hergerichtete, dem Dionysos geweihte Lustgarten von einem Rivalen des Daph-

---

<sup>23</sup> Vgl. Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München 1982, 359–389.

<sup>24</sup> Zur Bedeutung der Initiation im Zusammenhang mit den Dionysos-Mysterien vgl. Reinhold Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*. Stuttgart 1988.

nis, der auch um Chloe gefreit hat, verwüstet. Der anvisierte Passageritus der Vermählung im Rahmen eines Initiationsgeschehens wird im ‚Schwellenraum‘ Garten durch den Nebenbuhler zunächst blockiert, und die Idylle mutiert zur Antiidylle, der *locus amoenus* zum *locus horribilis*, wenngleich der Plan des Widersachers das gattungstypische Happy-End nicht verhindern kann.

### 3. BIBLISCHE GARTENMODELLE

Eine wichtige ideengeschichtliche Grundlage der mediävalen Vorstellungen vom Garten bildet der biblische, nach einem aitiologischen Konzept entworfene und mit Reminiszenzen an den orientalischen Mythos durchtränkte Genesisbericht<sup>25</sup> (Gn 2,8–18), demzufolge Gott in Eden im Osten einen Garten mit allerlei Bäumen anlegt, die verlockend anzusehen sind und köstliche Früchte tragen. Anders als in den antiken Gartenbeschreibungen, die ebenfalls um Utopien der Fruchtbarkeit und Wunschprojektionen von edlen Speisen kreisen, befinden sich im Zentrum des Paradieses zwei arboristische Konstrukte, der Baum des Lebens, der vor dem Tod bewahrt, und der Baum der nur Gott vorbehaltenen Erkenntnis von Gut und Böse. Die Absenz des Todes verleiht dem Paradiesgarten bis zum Zeitpunkt des Sündenfalls, der die Todverfallenheit als *poena peccati* nach sich zieht, ein besonderes chronotopisches Profil, das mit dem konventionellen Stillstand der zyklischen Zeit nicht identisch ist. In Differenz zu den antiken Gärten ist das Paradies eine Schöpfung Gottes aus dem Nichts, der indes nicht nur als Schöpfer und Architekt des Gartens in Erscheinung tritt, sondern ihn auch benutzt, d. h. in ihm spazieren geht. Wenn Gott in dem Garten lustwandelt, erinnert solches Geschehen an die Präsenz der Götter in den als mythische Lokalität gezeichneten antiken Gärten.

Bewässert wird der im Rahmen des Hexaemerons geschaffene Garten durch einen Strom, der sich in vier Hauptflüsse mit Namen Phison, Gihon, Tigris und Euphrat teilt. Wenn Gott den Menschen in den Garten setzt, damit er diesen bebaue und hüte, wird damit der geschichtliche Beginn menschl-

---

<sup>25</sup> Biblia sacra. Iuxta Vulgatam Versionem T. I–II, hg. von Robert Weber. Stuttgart 1969. Vgl. Claus Westermann, Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis. 1. Teilbd. Genesis 1–11. Neukirchen-Vluyn <sup>2</sup>1976, 284ff.; zur Bedeutung des Paradiesgartens für das Mittelalter vgl. auch Karl Brunner, Das Paradies ist ein Baumgarten. In: Gerhard Jaritz (Hg.), Kontraste im Alltag des Mittelalters. Wien 2000, 25–33.



cher Kultur markiert. Als anthropologischer Grenzdiskurs<sup>26</sup> ordnet der Genesisbericht den Menschen einerseits Gott unter und stellt ihn andererseits durch die Namensgebung über die Tiere. Sofern der Schöpfer dem Menschen erlaubt, von allen Bäumen zu essen, nur nicht von dem Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, findet die permissive Moral ihre Grenze in einem einzigen Verdikt. Durch Verbote und Regeln, welche, auch wenn sie der *curiositas* des Menschen Grenzen setzen, Motoren des Kulturprozesses sind, konstituiert sich die für die spätere Aneignung des Paradiesgedankens wichtige Trias von Begehren, Limitation und Transgression. Mit der Ausgrenzung aus dem Paradies schlägt der *locus amoenus* in einen *locus terribilis* um, den Acker mit Dornen und Disteln (Gn 3,17f.) als Chiffre des postlapsarischen Lebens mit seinen Nöten und Widerwärtigkeiten, für das die biblische Paradiesgeschichte letztlich eine Theodizee liefert.

In dem um 300 v. Chr. entstandenen Hohelied, das aus verschiedenen Liebesliedern mit Sprecherrollen besteht und dessen Landschaftsschilderungen partiell bukolisch gefärbt sind, erscheint die Gartenvorstellung im Kontext eines Frauenpreises und eingekleidet in eine Naturallegorie. Wenn der Bräutigam die Braut als verschlossenen Garten und versiegelten Quell (Ct 4,12) apostrophiert, wird damit der bräutliche Status der Jungfräulichkeit markiert. Die kostbaren Gewächse und opulenten Früchte des Gartens, Granatbäume, Narde und Krokus, Kalmus und Zimt, Myrrhe und Aloe, deuten verschlüsselt auf die Fruchtbarkeit der *sponsa*, auf ihre Bereitschaft für die Liebe und auf die erotischen Freuden, die sie dem *sponsus* verheißt. Hingabe signalisiert die Braut dem Bräutigam gegenüber, wenn sie die Vorstellung vom Garten als Raum olfaktorischer Reize beschwört: *surge aquilo et veni auster perfla hortum meum et fluant aromata illius / veniat dilectus meus in hortum suum et comedat fructum pomorum suorum* (Ct 4,16–5,1). Dem Garten als Zone des Übergangs zwischen fester Behausung und Wildnis korreliert das Passageritual der hochzeitlichen Vereinigung, das metaphorisch dadurch umschrieben wird, dass der Bräutigam in seinen Garten kommt und von dessen Früchten kostet (Ct 5,1).

Neben dem Paradiesgarten der Genesis und dem als Sinnbild der Braut fungierenden *hortus conclusus* des Hohelieds verdient die *descriptio* des Gartens von Joachim mit der badenden Susanna im apokryphen Appendix

<sup>26</sup> Zu diesem Komplex vgl. den Sammelband von Claudia Benthien und Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart 1999.

des Buchs Daniel (Dan 13,1ff.) großes Interesse.<sup>27</sup> Gegenüber der hymnisch-metaphernreichen Personalpanegyrik des Hohelieds dominiert hier eine fast schwankhafte Narrativik: Zwei greise Richter lauern der schönen Susanna im Garten auf und bedrängen sie, ihnen zu Willen zu sein. Als sie sich wehrt und laut um Hilfe schreit, bezichtigen sie die Unschuldige bei den herbeigelaufenen Leuten des Ehebruchs mit einem jungen Mann. Bei der Gerichtsverhandlung überführt Daniel die vermeintlichen Zeugen der Falschaussage und rehabilitiert auf diese Weise die Angeklagte.

Die biblische Erzählung enthält eine Reihe von Motiven, die in späteren mittelalterlichen Gartenschilderungen, z. B. bei Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, wiederkehren: der Garten als ein umgrenzter, fast intimer Raum mit Gartentor und Riegel sowie Seitenpforte, sein Charakter als Ort sexueller Transgression, handelt es sich doch seitens der Alten um sexuelle Nötigung, die erotisch konnotierte Hitze zur Mittagszeit mit den Folgen von weiblicher Entblößung und männlicher Schaulust, und schließlich die Pervertierung des Lustorts als Hinterhalt. Literarisch sind auch die Motive von Relevanz, die zwar nicht auf der Ereignissebene, wohl aber in den falschen Beschuldigungen der beiden Richter eine zentrale Rolle spielen: der Ehebruch mit einem jungen Mann im Garten als ebenfalls transgressiver Akt, die Greise in der Rolle von Sittenwächtern und Aufpassern, die Entdeckung in flagranti und das gerichtliche Nachspiel.

Während die Schöpfungsgeschichte thematisch mit dem Paradiesgarten verknüpft ist, verbindet sich das Erlösungsgeschehen ebenfalls mit der Vorstellung von einem Garten, der im Kontrast zum Paradies allerdings nicht als *hortus deliciarum*, sondern als Schauplatz der Passion Jesu dargestellt wird: In einem Garten erfolgt die Verhaftung Christi (Io 18,1; 26), am Ölberg seine Kreuzigung und im Garten Gethsemane am Fuße des Ölbergs (Io 19,41) sein Begräbnis. Im Ölgarten erblicken ihn die zum Grabe eilenden drei Marien als Auferstandenen und halten ihn sogar für den Gärtner (Io 20,15), eine Episode, die als ‚Gärtnerzene‘ in das geistliche Spiel im Mittelalter eingegangen ist.<sup>28</sup> Im Mittelalter hat man zwischen dem ersten Adam und Christus als dem zweiten Adam, zwischen Paradiesesbaum und Kreuzesbaum sowie zwischen Paradiesgarten und Garten Gethsemane einen typologischen Bezug

<sup>27</sup> Vgl. Dieter Bauer, Das Buch Daniel. Stuttgart 1996, 219–226.

<sup>28</sup> Vgl. Rolf Bergmann, Studien zu Entstehung und Geschichte der deutschen Passionsspiele des 13. und 14. Jahrhunderts. München 1972, 65f., 196.

hergestellt: Paradies und Leidensgarten erscheinen als Klammern der *formatio* und *reformatio mundi* umfassenden Heilsgeschichte.

#### 4. FACETTEN DER PARADIESVORSTELLUNG IN BIBELEPIK UND VISIONSLITERATUR

Mit der Spätantike beginnt die christliche Interpretation des Paradieses, als deren erster wichtiger Exponent im Westen Ambrosius gelten kann, der in seiner Schrift *De paradiso*<sup>29</sup> die Quelle des Lebenswassers mit Christus und die Paradiesflüsse mit den vier Kardinaltugenden identifiziert, während sein Schüler Augustinus in *De civitate Dei*<sup>30</sup> das Paradies allegorisch auf die Kirche, die Ströme auf die vier Evangelien, die Bäume auf die Heiligen, den Lebensbaum auf Christus und den Baum der Erkenntnis auf den freien Willen des Menschen bezieht (XIII, 20ff.).

Poetische Ekphrasen des Paradieses liefert ebenfalls seit der Spätantike die lateinische Bibelepik,<sup>31</sup> beginnend mit dem stark kulturgeschichtlich konzipierten Werk *Alethia*<sup>32</sup> des Claudius Marius Victorius, in dem das Paradies mit seinem topischen Arsenal, Fruchtereichtum, ewiger Frühling, Häufung von Wohlgerüchen, vier Paradiesströme etc., extensiv und detailistisch beschrieben wird (223–304). Den Anschluss an diese Tradition suchen Dracontius mit seinem Bibelepös *De laudibus Dei libri tres*<sup>33</sup>, das im Rahmen des Hexaemeron in den Versen 180–205 eine entsprechende *descriptio loci* enthält, und Avitus mit seinem aus fünf Büchern bestehenden Werk *De spiritalis historiae gestis*<sup>34</sup>, das im ersten Buch das Paradies in den Versen 193–298 schildert. Alle drei großen Bearbeitungen des Buchs Genesis dokumentieren durch Versifizierung, Episierung, Rhetorisierung und ansatzweise Allegorisierung einen eigenen Modus von *re-écriture* des bibli-

<sup>29</sup> Ambrosius, *De paradiso*, PL 14, 274–314.

<sup>30</sup> Augustinus, *De civitate Dei* T. II., hg. von Bernhardus Bombart und Alphonsus Kalb (CCSL XLVIII) Turnhout 1955.

<sup>31</sup> Zum Folgenden vgl. Dieter Kartschoke, *Bibeldichtung. Studien zur Geschichte der epischen Bibelparaphrase von Juvencus bis Otfrid von Weissenburg*. München 1975, 48–52.

<sup>32</sup> Claudius Marius Victor, *Alethia*, hg. von Pieter Frans Hovingh (CCL CXXVIII) Turnhout 1960, 125–193.

<sup>33</sup> Blossius Aemilius Dracontius, *De laudibus Dei*, hg. von Friedrich Vollmer (MGH, AA 14) Berlin 1905, 23–113.

<sup>34</sup> Avitus, *De spiritalis historiae*, hg. von Rudolf Peiper (MGH, AA VI, 2) Berlin 1883, 201–294.

schen Prätextes und sind auch, teilweise durch mythologische Reminiszenzen, mit antiken Mustern intertextuell verbunden.<sup>35</sup>

In der volkssprachigen deutschen Bibelepik der Karolingerzeit bietet eine erste Beschreibung des himmlischen Reiches, die Elemente aus dem Anschauungsmodell des Gartens verwertet, Otfrid von Weissenburg in seinem *Evangelienbuch*<sup>36</sup>, in dem Lilien und Rosen als ewig blühende, niemals welkende Blumen die geistlichen Sinne des Menschen, sein spirituuell-olfaktorisches und sein spirituuell-visuelles Vermögen, ansprechen: *Thar blyent thir io / lilia inti rosa, / suazo sie thir stinkent / joh elichor nirwelkent. / Thia bluait, thia erda fuarit, / joh akara alle ruarit – / thia sconi zi ware / thia sihistu alla thare...* (V, 23, 273ff.).<sup>37</sup> Otfrid hat hier nicht den *typus* des irdischen, sondern den *antitypus* des himmlischen Paradieses im Auge, das sich auf der Folie der augustiniischen *civitates*-Lehre als identisch mit dem transzendenten *regnum caeleste* erweist, in dem folgerichtig das für den *locus amoenus* charakteristische *deliciae-sensus*-Schema im Rückgriff auf die origenistische Lehre von den geistlichen Sinnen spiritualisiert erscheint.

Später liefert die *Wiener Genesis*<sup>38</sup> im Diskurszusammenhang der volkssprachigen Bibelepik eine ausführliche Beschreibung des Paradiesgartens (V. 232ff.), aus der einige Merkmale herausdestilliert seien: die Fruchtbarkeit des Gartens, in dem alles ständig blüht, ein ideales Klima, das verhindert, dass die Früchte durch Kälte vernichtet werden oder durch Hitze verdorren, das kanonische Blumenpaar Lilie und Rose und der topische Mischwald. Zur Nahrungsaufnahme besteht an diesem utopischen Ort kein Grund, da sich die Stammeltern des Menschengeschlechts durch den divinen Wohlgeruch des Gartens ernähren, der sich aus einer Fülle wohlriechender, teilweise auch heimischer Kräuter zusammensetzt, die in Form eines epischen Katalogs aufgelistet werden. Die Akkumulation von Kräutern (V. 244–252) spannt einen Bogen vom antiken Paradisus zum mittelalterlichen Klostergart-

<sup>35</sup> Vgl. Klaus Thraede, Art. Epos. In: Reallexikon für Antike und Christentum 6. Stuttgart 1961, Sp. 983–1042, hier 1030.

<sup>36</sup> Otfrid, *Evangelienbuch*, hg. von Oskar Erdmann. von Ludwig Wolff (ATB 49) Tübingen 41973.

<sup>37</sup> Vgl. Ulrich Ernst, *Der Liber Evangeliorum Otfrids von Weissenburg. Literarästhetik und Verstechnik im Lichte der Tradition*. Köln 1975, 322–332; Reinhildis Hartmann, *Allegorisches Wörterbuch zu Otfrids von Weissenburg Evangeliendichtung*. München 1975, 283f., 346.

<sup>38</sup> Die frühmittelhochdeutsche *Wiener Genesis*, hg. von Kathryn Smits. Berlin 1972; vgl. Rainer Gruenter, *Der paradisus der Wiener Genesis*. In: *Euphorion* 49 (1955) 121–144.

ten und steht im Dienst einer ‚Poetik des Enumerativen‘<sup>39</sup>, die man in Anlehnung an die moderne Systemtheorie auch noch näher als eine Poetik der Ausdifferenzierung bestimmen kann.

Was den topographischen Aspekt angeht, so befindet sich der Paradiesgarten der *Wiener Genesis* im Osten, wo er auch auf mittelalterlichen *map-pae mundi*, z. B. der Ebstorfer Weltkarte<sup>40</sup>, eingezeichnet ist, dazu in der Nähe des Wendelmeers<sup>41</sup> und eines hohen Gebirges. Wenn es in der *Wiener Genesis* heißt, der Garten liege so hoch, dass er bis zum Mond reicht: *Der selbe garto stât ôstene / an der werlte orte. // daz tieffe wentelmere dar ubere gât, / manich hoch berch dâ vor stât. // der garte stât sô hôhe / daz ime bî gât der mâne* (V. 255–257), so folgt der Autor nicht dem antiken Vorbild des Longos, sondern bezieht sich auf eine theologische Tradition, die Petrus Lombardus kodifiziert hat.<sup>42</sup>

Paradies- und Himmelsvisionen bieten ein weiteres Quellenreservoir für mittelalterliche Konzepte virtueller Räume in Form von Gartenarchitekturen, wie beispielsweise die *Vision Drycthelms* demonstriert, die in der *Historia gentis anglorum*<sup>43</sup> des Beda Venerabilis überliefert ist. Bei dieser die Realität transzendierenden Schilderung (V, 12) handelt es sich um den Typus der Jenseitsvision, die so strukturiert ist, dass der Protagonist auf ein von einer Mauer geschütztes irdisches Paradies stößt. Innerhalb der Umwallung erblickt er eine weite Aue voll duftender Blumen, über die ein herrliches Licht ausgebreitet ist, das heller als die Strahlen der Sonne leuchtet, und auf der Wiese befinden sich zahlreiche, weiß gekleidete Menschen, die die Chöre der Seligen bilden. Die auf die mittelalterliche Lichtmetaphysik verweisende Schilderung erinnert im Detail einerseits an die gleichfalls im Jenseits situ-

<sup>39</sup> Zur Aufzählung als elliptischer Beschreibung vgl. Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*. Berlin 2003, 106–111.

<sup>40</sup> Vgl. Jürgen Wilke, *Die Ebstorfer Weltkarte*. Bielefeld 2001, 1. Textbd. 66; 2. Tafelbd., Beilage.

<sup>41</sup> Zu dem schon im Hildebrandslied (V. 43) erwähnten Wendelmeer, das sich um die Erde ‚windet‘, vgl. Rosemarie Lühr, *Studien zur Sprache des Hildebrandsliedes*. Frankfurt am Main 1982, 612–615.

<sup>42</sup> Petrus Lombardus, *Sententiae in IV libris distinctae* T. I, P. II. Grottaferrata 1971, Lib. II, Dist. XVII, C. 5,4, 414: *Unde volunt in orientali parte esse paradysum, longo interiacente spatio vel maris vel terrae a regionibus quas incolunt homines secretum; et in alto situm, usque ad lunarem circulum pertingentem. Unde nec aquae diluvii illuc pervenerunt*. Zur Lokalisierung des Paradieses nahe der Mondsphäre vgl. J. Engemann, *Art. Paradies*. In: *Lexikon des Mittelalters* 6. München-Zürich 1993, Sp. 1697–1699, hier 1697.

<sup>43</sup> Beda Venerabilis, *Historia gentis anglorum*, hg. und übers. von Günter Spitzbart. Darmstadt 1982, Bd. II, 468f.

ierten Elysischen Gefilde Vergils<sup>44</sup> und andererseits an eine Paradiesvision Gregors des Großen<sup>45</sup>.

Beeinflusst von der Vorstellung der zwei Paradiese, entfaltet Mechthild von Magdeburg in ihrem Werk *Das fließende Licht der Gottheit*<sup>46</sup>, hier im 57. Kapitel des VII. Buches, eine Vision des irdischen und des himmlischen Paradieses.<sup>47</sup> Signifikant sind bei dem *paradisus terrestris* die Raumstrukturen, und zwar erstens die unermessliche, in Diskrepanz zur konventionellen Gartenarchitektur unlimitierte Weite: *Siner breiti und siner lengi der vant ich kein ende*, und zweitens die Positionierung zwischen der irdischen Welt und dem Himmel: *zwüschent dirre welte und des paradises beginne*. Die edlen Pflanzen und Früchte des Paradiesgartens übertrifft an Wert das von Süd nach Nord fließende Wasser, in dem sich irdische Süße mit himmlischer Wonne vermischt: *in den wasseren irdenschü suessekeit getempert mit himmelscher wunne*. Der räumlichen Mittelstellung des Paradieses zwischen Himmel und Erde korrespondiert die utopische Vorstellung von einem Genuss, bei dem *sensus carnales* und *sensus spirituales* zusammenwirken. Die Eliminierung der für den *locus amoenus* sonst auch charakteristischen Fauna wird aus der anthropozentrischen Funktion des Paradieses erklärt, nämlich daraus, dass Gott den Garten ausschließlich für den Menschen geschaffen hat: *Da inne was tier noch vogele, wand got hatte es alleine dem menschen bevolhen, das er mit gemache da inne wonen solte*.

Das oberhalb des tellurischen Paradieses lokalisierte himmlische, welches das irdische vor allem Ungewitter beschützt, firmiert als Aufenthaltsort der Seelen, die des Fegefeuers noch nicht bedürfen, aber auch einstweilen nicht in die ewige Seligkeit eingegangen sind. Dieses himmlische Paradies wird aber ebenso wie das irdische nach dem Jüngsten Gericht nicht weiter existieren, vielmehr werden beide am Ende der Zeiten auf Gottes Geheiß miteinander vereinigt: *Swenne alles ertrich zergat und das irdenische paradys nit gestat, als got sin gerihte hat getan, so sol das himmelsche paradys ovch zergan; is sol alles in dem gemeinen huse wonen, das zuo gotte will komen*. Die visionären und damit auch virtuellen Gartenschilderungen Mechthilds

<sup>44</sup> Vergil, Aeneis, hg. und übers. von Johannes Götte. Darmstadt 1983, VI, 638ff.

<sup>45</sup> Gregorius, Dialogues I–III, hg. von Adalbert de Vogue. Paris 1978–1980, IV, 36.

<sup>46</sup> Hans Neumann, Mechthild von Magdeburg, ‚Das fließende Licht der Gottheit‘. Bd. 1: Text, Bd. 2: Untersuchungen. München 1990/1993; vgl. Mechthild von Magdeburg, Das fließende Licht der Gottheit, übers. von Margot Schmidt. Stuttgart-Bad Cannstatt 1995.

<sup>47</sup> Zum Folgenden vgl. Katharina Bochsler, Die Jenseitsvisionen Mechthilds von Magdeburg in der Tradition der mittelalterlichen Visionsliteratur. Frankfurt am Main 1997, 41–51.

verbinden horizontale und vertikale Raumperspektiven und rücken beide Paradiese, die den Charakter von Interimzuständen besitzen, in einen geschichtstheologischen, genauer eschatologischen Zusammenhang.

##### 5. HERMENEUTISCHE OPTIONEN DES BIBELTEXTES: EXEGETISCHE GARTENKONZEPTE

Im Mittelalter avanciert der Garten zu einem beliebten Objekt der Exegese, die die biblischen Elemente häufig nicht nur spirituell auslegt, sondern auf literaler Ebene auch ausphantasiert, so dass der biblische Prätext imaginativ erweitert wird und diese quasi virtuellen Amplifikationen wieder als Grundlagen für neue Auslegungen dienen. Durch die vielfältigen allegorischen Interpretationen des biblischen Wortlauts entstehen zudem neue virtuelle Text-, Anschauungs- und Sinnwelten, die im folgenden Gegenstand der Untersuchung sein sollen.

Ein Paradigma für eine mariologische Auslegung, die auf den *hortus conclusus* des Hohelieds (Ct 4,12) rekurriert, bietet das wohl um 1160 im steirischen Benediktinerkloster Admont von einem unbekanntem Spiritualen geschaffene *St. Trudperter Hohelied*<sup>48</sup>, das den verschlossenen Garten (56, 30ff.) explizit auf *unsere vrouwen*, also auf Maria als *Dei genitrix* hin deutet. Im Prozess der Exegese wird der biblische Wortlaut bereits auf der literalen Basis transzendiert: Da, wie es in einem Additum heißt, kein Garten verschlossen sein kann ohne einen Zaun oder eine Mauer, fügt sich eine entsprechende Auslegung dieser aus dem Bibeltext ex negativo deduzierten Signifikanten an, und zwar wird die Mauer als Zeichen für die einzigartige Demut Mariens interpretiert: *diu mûre daz was diu diemuot miner vrouwen, der newart neheiniu gelich*, während das ebenfalls noch hinzugedachte Schloss ihre Reinheit symbolisiert: *daz slôz daz was diu kiusche*.

Gleichfalls über den basalen Bibeltext hinausgehend, fragt die Exegese auch nach dem Gärtner, der hier mit dem Heiligen Geist identifiziert wird, durch den allein und nicht durch den Samen eines Mannes Maria fruchtbar wird, so dass sie als Mutter dem Gottessohn zum Aufwachsen dienen kann: *der gartenaere daz was der heilige geist, der da zôch in ire alle die grüene unde allen den wuocher, da got mite gewenet wart*. Der Heilige Geist ist einer-

<sup>48</sup> Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis, hg. von Friedrich Ohly. Frankfurt am Main 1998; vgl. die Studie von Urban Küsters, *Der verschlossene Garten. Volkssprachliche Hohelied-Auslegung und monastische Lebensform im 12. Jahrhundert*. Düsseldorf 1985, bes. 93, 208, 227, 275.

seits der Herr des Gartens, der jede Art von Bösem aus seinem Reich ausgeschlossen hat, und andererseits der Torhüter, der Christus hereinlässt, ohne dass dabei das Schloß geöffnet worden wäre: *er was der torwartel, der Christen in lie, daz daz slöz / nie ûfgetân wart*. Da es sich bei der süßen Frucht, die in diesem Garten aufgezogen wird, um das Jesuskind im embryonalen Zustand handelt, ist – in einer Variante der Vorstellung vom Körper als Territorium – auch Gottvater mittelbar Herr und Besitzer des Gartens.

Während das Verhältnis von Bräutigam und Braut im Hohelied vom Judentum ursprünglich auf die Beziehung Jahwes zu Israel als dem auserwählten Volk projiziert wurde, man es in der christlichen Exegese spätestens seit Beda Venerabilis heilsgeschichtlich auf die Verbindung zwischen Christus und der Kirche transferiert hat,<sup>49</sup> setzt mit dem Hohen Mittelalter eine Individualisierung der Brautvorstellung ein, die als Seele oder seit Rupert von Deutz als Maria konkretisiert wird.<sup>50</sup> Wenn in diesem Kontext der verschlossene Garten als Leib, präziser als Schoß Mariens interpretiert wird, hat diese korporalistische Gartendeutung ihren dogmatischen Sinn im Erweis der *virginitas intacta* Mariens, die wieder die *Conditio sine qua non* für die Lehre von der göttlichen Herkunft des Logos und von seiner hypostatischen Union bildet. Die mit dem Bild des verschlossenen Gartens umschriebene Jungfräulichkeit der Braut in der epithalamischen Poesie des Hohelieds erscheint in der *interpretatio christiana* der mittelalterlichen Kirchenlehrer als *virginitas ante partum, in partu et post partum* der Gottesmutter.

Während in diesem Auslegungsteil des *St. Trudperter Hohelieds* der dogmatische Gedanke der Jungfräulichkeit Mariens im Vordergrund steht, ergibt sich in der folgenden Passage ein neuer, die Mariologie überschreitender, monastischer Deutungsansatz, aufgrund dessen die klösterliche Lebensform als Garten begriffen wird. Nach dieser Auslegung existieren neben Maria noch weitere Gärten, die sich Gott zu seinem Wohnsitz erwählt hat, darunter auch die *vita communis* im Mönchsstand bzw. die Gesamtheit der geistlich lebenden Gläubigen, sofern diese von dem Zaun monastischer *consuetudo* und von der Dornenhecke klösterlicher *disciplina* geschützt und mit Hilfe des benediktinischen Schweigegebots verschlossen sind: *noch sint ouch GARTEN, dâ wonet got inne. daz ist geistlich leben unde ioch iechlich geistlich mennesche, obe si den zûn der guoten gewoneheit umbe sich habent un-*

<sup>49</sup> Vgl. Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*. Wiesbaden 1958, 64–69.

<sup>50</sup> Vgl. ebenda 121–135.



*de der bedürnet ist mit den wassen geboten unde wol BESLOZZEN ist mit redelicheme swigenne.* An diese programmatische Exegese, die nicht zuletzt der Propagierung der monastischen Lebensform dient, schließt sich eine Passage über die Bearbeitung des Gartens an, in der das ganze Spektrum gärtnerischer Tätigkeiten tropologisch auf monastische Tugendübungen und Praktiken der klaustralen Askese ausgelegt wird.

Für die Raumstrukturen der Gartenvorstellung im *St. Trudperter Hohe- lied* sind verschiedene Elemente charakteristisch, die auch in profanen Kontexten begegnen: die Umschließung des Gartens durch Zaun, Mauer oder Hecke, das Tor mit Schloss (und Schlüssel), der Vorgang des Blühens, der in der Erwähnung von Grünen und Frucht zum Ausdruck kommt, die Figuren des Gärtners und Torhüters sowie die agrarischen Wissen voraussetzenden und kulturelles Schaffen evozierenden Tätigkeiten der Pflege und Bearbeitung des Bodens: hacken, düngen, säen, eggen, Unkraut jäten, anbauen. Die vom Bibeltext aus entwickelte spirituell-optionale Deutung des Gartens als Kloster fügt sich ebenso gut wie die Identifizierung des *hortus conclusus* mit Maria zu dem für das *St. Trudperter Hohenlied* als Zielgruppe supponierten Nonnenpublikum in dem von Hirsau aus reformierten Kloster Admont.

Ein ekklesiologisches, von speziellen marianischen oder monastischen Aspekten freies Verständnis der Christenheit als Garten sowie die Gleichsetzung des Paradieses mit der Kirche gehen zwar schon auf die Kirchenväter zurück, halten sich aber im ganzen Mittelalter persistent durch und infiltrieren auch die geistliche Dichtung in der Volkssprache. Ein relativ spätes Beispiel für eine differenzierte allegorische Auslegung bietet die um 1300 entstandene und in drei Büchern das Wirken Christi darstellende Dichtung *Gottes Zukunft*<sup>51</sup> des Heinrich von Neustadt, in der geschildert wird, wie Maria Magdalena den auferstandenen Christus fälschlich mit dem Gärtner identifiziert, eine Annahme, die aus der Sicht des Autors gar nicht so abwegig ist, da der Auferstandene diesem Bild durchaus entspricht: *Er was ein gertener gereht / Der dem garten rehte dut. / Er pflantzet manig krudelin gut / Und sewet vil guten samen: / Sit er Evam und Adamen / Pflantzet in dem paradise* (V. 4112–4117). In der Tat hat Christus in der Rolle eines Kulturstifters nicht nur den Paradiesgarten gepflanzt, sondern in der Zeit des Alten wie auch des Neuen Testaments den Samen für viele *cives Dei* gelegt (V. 4119–4122). Gut augustinisch gehören zu diesen sowohl die Propheten als auch

<sup>51</sup> Heinrich von Neustadt, Apollonius von Tyrland, *Gottes Zukunft und Visio Philiberti*, hg. von Samuel Singer. Berlin 1906.

die Apostel, die nicht nur Diener des göttlichen Gärtners sind (V. 4123–4126), sondern sich auch selbst gärtnerisch betätigen, indem sie einerseits Unkraut jäten und andererseits edle Pflanzen mit der Lehre Gottes begießen: *Die selben habent si gesewet, / Gepflantzet und abe gemewet, / Gerudet nider und getreden / Daz bo(e)se krut zu gejedem / Daz edel krut begozen wol / Mit maniger lere gnaden wol* (V. 4127–4132). In der detailreich ausgemalten Bildsphäre erscheint die Gartenpflege als Prototyp kulturellen Handelns, während auf der Sachebene das Aussäen über Generationen hinweg eine Kontinuität indiziert, die sich theologisch in dem typologischen Nexus zwischen Propheten und Aposteln sowie im Hinblick auf letztere in dem dogmatischen Gedanken der apostolischen Sukzession manifestiert.

Programmatisch wird der von Christus gepflanzte Garten mit seinen vielen Bäumen und edlen Pflanzen nach dem Muster der ekklesiologischen Allegorese auf die Christenheit ausgelegt, wobei die Größe des Gartens den ökumenischen, katholischen Charakter der Kirche unterstreicht: *Der garte hat auch baume vil, / Edel kru(e)ter ane zil: / Sin bau(e)m sint auch worden groz, / Daz im kein garte ist genoz. / ,Sage an, wo ist der garte breit?‘ / Ez ist die werde cristenheit, / Die selbe Crist gepflantzet hat: / Dar zu nam er sins vater rat.* (V. 4133–4140). In diesem vegetabilen Bildfeld symbolisieren die verdorrten Bäume in dem Garten der Kirche die vertrockneten Herzen der Menschen, die neues Leben durch das Blut der Liebe erhalten, das aus den Wunden Christi fließt: *Da waz auch inne verdorret / Vil manig baum verstorret, / Biz daz fruht riche saf / Der dorren baume wortzel traf. / Ich meine daz minnen heiz blut / Daz Crist zu den wunden wu(e)t, / Daz manig dorre hertze sider / Brahte in reines leben wider.* (V. 4141–4148). Wie man konstatieren kann, ist die Gartenallegorese als ganze nicht auf Landschaftsdetails, sondern auf Personen fokussiert, deren Reihung vom göttlichen Schöpfer des Paradiesgartens über die Propheten und Apostel als Helfer des himmlischen *hortulanus* bis hin zur gesamten Christenheit als göttlichem Garten eine geschichtstheologische Perspektive aufweist, wobei am Schluss ein Akzent in Richtung auf die spätmittelalterliche Leidensmystik mit ihrem Blut- und Wundenkult gesetzt wird.

Während das *St. Trudperter Hohelied* eine kohärente Auslegung von Bibelstellen aus dem Hohelied bietet und Heinrich von Neustadt das Treffen Marias mit dem auferstandenen Christus allegorisch ausgestaltet, finden sich im Mittelalter auch reine Kataloge der symbolischen Valenzen des Gartens. Am leichtesten lassen sich die mittelalterlichen Signifikate der *res signifi-*

cans ‚Garten‘ eruieren, wenn man die allegorischen Enzyklopädien konsultiert. Was wäre da empfehlenswerter, als ein spätmittelalterliches Kompendium heranzuziehen, das sich im Untertitel selbst als Garten versteht, nämlich das extrem umfangreiche allegorische Lexikon *Sylva, seu potius hortus floridus allegoriarum totius sacrae scripturae*<sup>52</sup> des Benediktinermönches Hieronymus Lauretus? In den hier unter den Lemmata *Hortus, Paradisus, Hortulanus* inventarisierten allegorischen Signifikaten (522f.) erscheint der Garten zunächst als Sinnbild Gottvaters (*Hortus deliciarum dici potest Deus pater*), fungiert sodann als Symbol der Kirche (*Hortus Domini, dicitur ecclesia*) und verweist schließlich tropologisch auf die *Felicitas*, die *Vita justorum* und die *Virtus*. Differenziert ist die Deutung des *hortus conclusus* als Maria, die in zwei Schritten erfolgt: Garten ist Maria, weil sie die Frucht guter Werke hervorbringt, verschlossener Garten aufgrund ihrer Jungfräulichkeit: *Hortus conclusus dicitur Virgo: hortus quidem, qui dat fructum bonorum operum: conclusus vero, propter carnis intergritatem*. Letztendlich sei noch die Deutung der Gärten auf die Seele der Gläubigen und die Herzen der Heiligen erwähnt, die durch Hut geschützt und durch den Duft der Keuschheit blühend sind: *Horti, dici possunt animae fidelium: et corda Sanctorum, per custodiam munita, et per castitatis odorem florida* (522). Die Tendenz zu einer psychologisierenden und moralisierenden Auslegung des Gartens verträgt sich insofern mit dem Begriff des Virtuellen, als dieser auch als Derivat von *virtus* (= Tugend) verstanden werden kann.

Die personalistische Auslegung des Gartens auf die *anima* des Menschen bildet eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung mystischer Deutungsansätze im Spätmittelalter, insbesondere für die brautmystische Interpretation in Richtung auf eine *unio mystica* im Garten der Seele und für die passionsmystische Interpretation als *compassio* mit Christus im Ölgarten, die Dietrich Schmidtke beide in seiner umfassenden Studie untersucht hat.<sup>53</sup> Lenkt man statt dessen den Blick auf die Frühe Neuzeit, so kann man feststellen, dass Vorstellungen vom mystischen Garten eindrucksvoll in religiösen Einblattgedrucken dieser Epoche fortleben, welche vor allem Bilder von dem geistlichen Weinstock, von der Rosenhagmadonna und von dem Leidensgarten Christi visuell figurieren und transportieren. Auf einem Augsburger Briefmalerblatt mit dem Titel *Der Geistliche Ölgarten Christi* aus der

<sup>52</sup> Hieronymus Lauretus, *Sylva allegoriarum totius sacrae scripturae*. Barcelona 1570 (Nachdr. Köln<sup>10</sup> 1681), hg. von Friedrich Ohly. München 1971.

<sup>53</sup> Vgl. Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur*.

Zeit um 1650 werden verschiedene Blumen mit Stationen des Leidensweges Christi verknüpft, den die von einem Engel begleitete Seele abschreitet.<sup>54</sup> In diesem Konzept spiritueller Ikonographie und Architektur konvergieren Passionstheologie und Memorialpoetik.

#### 6. AMBIVALENZ DES GARTENS IM ARTUSROMAN: MAGISCHER BEZIRK ODER CHIFFRE DER INTIMITÄT?

Häufig besitzt der Garten in der höfischen Erzählliteratur, insbesondere in den Lais und im Artusroman zauberische Qualitäten, beispielsweise wenn er als Feengarten in Erscheinung tritt. Untersucht man solche magischen Gärten in der *Matière de Bretagne*, so gilt es allerdings zu bedenken, dass unbeschadet einer intensiven Rezeptionstätigkeit auf magiologischem Gebiet mit dem 12. Jahrhundert ein psychologisches Zeitalter beginnt, das eine starke Hinwendung zur Innerlichkeit erkennen lässt, wie nicht zuletzt die Entstehung der Liebeslyrik dokumentiert. Aus diesem Faktum und auch aus der kontemporären allegorischen Deutung des Gartens auf die Seele des Menschen resultiert, dass bei der Interpretation poetischer Gartenszenen mit keltischer Patina nicht nur der magiologische, sondern auch der psychohistorische Aspekt in die Betrachtung mit einzubeziehen ist.

In dem *Erec* Hartmanns von Aue<sup>55</sup>, der auf einem Prätext Chrétiens de Troyes<sup>56</sup> basiert, erfährt der Protagonist sein finales Abenteuer und seine härteste Bewährungsprobe in dem magischen Garten *Joie de la curt*.<sup>57</sup> Dieser Garten wird von Mabonagrin und seiner Geliebten bewohnt, der er geschworen hat, in einer von der Gesellschaft abgeschirmten Zweisamkeit mit ihr sein Leben zu verbringen. Da die Geliebte bereits als Elfjährige für ihn das elterliche Haus verlassen hat und ohne Schutz ihrer Sippe ganz auf ihn angewiesen ist, hat sie ihm dieses Muntversprechen abgenommen, mit der Klausel, dass er nur bei einer Niederlage im Zweikampf, womit sie aber keineswegs rechnet, davon entbunden sei. Jeder, der versucht, in den für die symbiotische Zweierbeziehung reservierten Raum des Gartens einzudringen, wird auf Geheiß der Geliebten von Mabonagrin geköpft und sein Kopf als

<sup>54</sup> Vgl. Eva Maria Bangert-Schmid, *Erbauliche und illustrierte Flugblätter aus den Jahren 1570–1670*. Frankfurt am Main 1986, 194f., Abb. 41.

<sup>55</sup> *Hartmann von Aue, Erec*, hg. von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner. Tübingen 1989.

<sup>56</sup> *Chrétien de Troyes, Erec et Enide*, hg. und übers. von Albert Gier. Stuttgart 1987.

<sup>57</sup> Vgl. Gertrud Höhler, *Der Kampf im Garten. Studien zur Brandigan-Episode in Hartmanns Erec*. In: *Euphorion* 68 (1974) 371–419.

magische Trophäe auf einen Pfahl gesteckt (V. 8769ff.), während die Witwen der getöteten Ritter und Herausforderer als Gefangene in der nahen Burg ihr weiteres Dasein fristen müssen. Als liminaler Schauplatz für Kampffrituale erscheint der Garten nicht nur in der Artusepik, sondern auch in der Heldenepik, wie z. B. die Aufnahme des Motivs in *Laurins Rosengarten* dokumentiert.<sup>58</sup>

Von Anfang an scheint bei der Raumkonzeption in Hartmanns *Erec* apotropäische Magie im Spiel zu sein, insofern der Garten statt mit Hilfe einer Mauer, eines Grabens, eines Zauns, eines Gewässers oder einer Hecke (V. 8701ff.) außen durch eine undurchdringliche Wolke geschützt wird und man in das Innere nur durch einen einzigen, verborgenen und schmalen Weg gelangen kann (V. 8468ff.; 8703ff.; 8745ff.). Während die Vorstellung des engen Pfades biblischer Provenienz (Mt 7,14) ist, geht die Mauer aus Luft auf irisch-keltische Vorstellungen von einem *autre monde* zurück.<sup>59</sup> An den Sesam-öffne-dich-Zauber erinnert es, wenn von einer Pforte die Rede ist, die sich für den Herausforderer beim ersten Wort automatisch öffnet (V. 8483ff.), hinter ihm aber sogleich wieder schließt. Dieser Mechanismus evoziert die schon antike Verbindung von Garten und Automat, die sich in der frühen Neuzeit verstärkt, in der der Garten teilweise zum Technologie-Park mutiert. Wenngleich Hartmann den magischen Charakter des Gartens auf der Textoberfläche nicht antastet, muss es zu denken geben, dass er die programmatische Aussage Chrétien's, dass hier Nigromantie am Werk sei,<sup>60</sup> expressis verbis nicht aufnimmt. Durch diese Omission lässt er dem Leser Raum für eine psychologische Deutung, welche die durch die *enumeratio negativa* auffällig akzentuierte ‚wolkige‘ Absperrung des Gartens als Virtualitätssignal enthüllt.

In dem durch magische Zugangsblockaden abgeschirmten Garten wachsen viele Arten von Bäumen, die auf der einen Seite Obst tragen und auf der anderen Seite in herrlicher Blüte stehen: *boume maneger slahte, / die einhalb obez bâren / und andersît wâren / mit wünneclîcher blüete* (V. 8719–8722). Der Topos des Mischwalds und die chronotopische Kontraktion der Jahreszeiten stammen zwar aus dem Depot des antiken *locus amoenus*, verweisen

<sup>58</sup> Vgl. Ulrike Kindl, Die umstrittenen Rosen. Laurins Rosengarten zwischen mittelalterlicher Spielmannsepik und deutsch-ladinischer Volkserzählung. In: Christa Tuczay u. a. (Hg.), *Ir sult sprechen willekomen*. Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan. Bern u. a. 1998, 577–579.

<sup>59</sup> Vgl. Dagmar Thoss, Studien zum locus amoenus im Mittelalter. Wien 1972, 152.

<sup>60</sup> Chrétien de Troyes, *Erec* 5739ff.: *El vergier n'avoit anviron / Mur ne paliz se de l'er non; / Mes de l'er iert de totes parz / Par nigromance clos li jarz[...].*

hier aber primär auf einen Fruchtbarkeitszauber des Gartens. Der betörende Duft des Obstes und der Blüten sowie der suggestive Wettgesang der Vögel lassen jeden, der den Garten betritt, seinen Kummer vergessen (V. 8719ff.): Die Ablenkung und die Zerstreuung, die die olfaktorischen und akustischen Reize des Gartens bieten, wirken geradezu wie ein Heilzauber gegen die Melancholie. Wenn man von dem Obst zwar soviel essen kann, wie man will, die Früchte aber nicht hinausgetragen werden können (V. 8739–8744), verbindet sich in diesem an das Tischlein-deck-dich-Motiv erinnernden Speisewunder magische Fruchtbarkeit mit lokalem Bindezauber. Die Engführung von magiologischer und psychologischer Perspektivierung wird aber auch hier greifbar: Versteht man das Genießen der Früchte als Symbol für erotische Erfüllung, so wird auf psychohistorischer Ebene deutlich, dass diese, passend zu der isolationistischen Zweierbeziehung des Liebespaares, nur in der Abgeschlossenheit des Gartens, nicht aber außerhalb im Rahmen einer Teilnahme am gesellschaftlichen Leben möglich ist. Liebeserfüllung und Partizipation am kurialen Leben erscheinen inkompatibel.

Die Raumkonzeption des Gartens wird trotz fehlender Hinweise auf eine geometrische Architektur durch eine Zentrierung bestimmt, die eine komplexe Verbindung von Außenraum und Innenraum, Kunst und Natur sowie Schrift und Bild stiftet: In der Mitte des Gartens befindet sich nämlich ein prächtiges Zelt, das mit Menschen, Vögeln und allerlei wilden und zahmen Tieren bemalt ist, über denen jeweils als Bildtitulus ihr Name geschrieben steht (V. 8907ff.). Das permanente Wohnen in einem Zelt, gewöhnlich einer provisorischen Unterkunft im Krieg oder auf Reisen, kollidiert mit zwei von der damaligen Geschlechter- und Standesordnung vorgegebenen höfischen Lebensformen: zum einen mit der Queste des Mannes nach ritterlichen Abenteuern, die ein Ausreiten voraussetzt, zum anderen mit dem dauerhaften Aufenthalt der höfischen Dame in ummauerten Räumen, insbesondere in der Kemenate am Hof. Durch die kosmischen Bildmotive des Zelts wird die Außenwelt an diesem sekreten Ort zwar wie von Ferne gespiegelt, nicht aber in den abgeschotteten Innenraum des Gartens integriert, mag auch andererseits das Bildprogramm im Hinblick auf das Paar eine Überwindung des Realitätsverlusts und ein Ende des isolationistischen Zustands verheißen.

Nachdem Erec in den Garten gelangt ist, kommt es nach einem Wortgeplänkel zu dem Tjost mit Mabonagrín, den der Protagonist letztlich zu seinen Gunsten entscheidet. Nach dem ‚Erlösungsgeschehen‘ sehen sich Mabonagrín und seine Geliebte dazu veranlasst, das *paradise* (V. 9542), in dem

sie durch das gegenseitige Aufeinander-Fixiertsein fast magisch gefangen waren, zu verlassen und sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern. Der Anschluss an die Gesellschaft wird dadurch symbolisiert, dass der siegreiche Erec dreimal in ein Horn stößt und daraufhin alle, die außerhalb des Gartens der Dinge harren, diesen jetzt gefahrlos betreten können. Das raumüberbrückende akustische Signal indiziert, dass sich hinter der gesellschaftlichen Abkapselung ein Kommunikationsproblem verbirgt, dass durch die mediale Veränderung des Gartens zu einem Schallraum einer Lösung zugeführt wird.

Die Episode hat symbolische Funktion, fungiert geradezu als *mise en abyme* für die gesamte Dichtungsthematik und spiegelt in nuce die Beziehung zwischen Erec und Enite, nur dass hier nicht der Mann, sondern die auch aus Eifersucht handelnde Frau das gesellschaftliche Leben des Paares blockiert, zugleich aber auch die Öffnung und Beseitigung dieses Zustandes einsamer Zweisamkeit. War Mabonagrín vorher durch sein Versprechen gleichsam von seiner Frau gesteuert, so gewinnt er durch Reintegration in die Gesellschaft seine Handlungsfreiheit zurück. Insgesamt wird der Garten durch die Umgrenzung und den Schließmechanismus als ein intimer Raum für eine obsessive Zweierbeziehung markiert, die Erec durch sein Eindringen und seinen Sieg über Mabonagrín aufsprengt. Der feminine Versuch einer Domestizierung des Helden misslingt hingegen, die schier endlose Mechanik der Zweikämpfe auf dem quasi weiblichen Territorium des Gartens, die als eine Art von Surrogatritual Mabonagrín den Schein ritterlichen Lebens und einen Anstrich von Ehre im unmittelbaren Gesichtskreis seiner Geliebten garantiert, wird durch Erec gebrochen und endet mit einer Niederlage, die wenigstens für Mabonagrín aufgrund der Rückgewinnung von Mobilität psychologisch eine Befreiung darstellt.

Nach der dyadischen Phase des Paares in dem als *locus solitarius* genutzten Bereich des Gartens, in dem, wie auch die stagnierende Beziehung des Paares zeigt, die Zeit angehalten wird, eröffnen sich beiden Partnern neue Entfaltungsmöglichkeiten, was aber für die von Verlustängsten geplagte Geliebte nur bedingt gilt. Da die Rückkehr in eine gesellschaftsferne Innerlichkeit nicht mehr möglich ist, erscheint es nur konsequent, wenn der Garten am Ende für immer verschlossen wird. Auch hier wieder erscheint der Garten nach einem längeren statischen Zeitraum in einer neuen Dialektik von Inklusion und Exklusion als Schwellenraum für Passagerituale: Man geht als ein anderer aus dem Garten heraus, als der, der man war, als man hinein gegangen ist.

Der Name der Episode ist nicht Bezeichnung eines gegenwärtigen Zustandes, sondern Programm: Indem Erec in heldischer Parade den Minnebann, der über dem isolierten Lebensraum des Paares liegt, bricht und die Liebenden der Gesellschaft zuführt, wird – man beachte den Chiasmus – der *Hortus deliciarum* entzaubert und die *Joie de la curt* freigesetzt. Psychohistorisch betrachtet, triumphiert aus der Perspektive ritterlicher Ideologie die höfische Öffentlichkeit über die als magisch diskreditierte, radikale Innerlichkeit und Privatheit. Was aus höfischer Sicht exemplarisch vorgeführt wird, ist die Sozialisierung des Helden und seiner Dame. Unberührt davon bleibt die ‚Modernität‘ des Gartens als Chiffre für eine geschützte und schützenswerte Privatsphäre.

#### 7. DER HÖFISCHE GARTEN ALS ORT SEXUELLER TRANSGRESSION

Der Garten fungiert in der mittelhochdeutschen Dichtung häufig als Stätte der Minnebegegnung, liefert also den Hintergrund für ein Rendezvous von Verliebten und ist oft mit einer Aura von Geheimnis und Verführung umgeben.<sup>61</sup> Insofern die Liebesbeziehung vorehelicher oder ehebrecherischer Art ist, stellt sie eine sexuelle Transgression dar, die in die Idylle und Utopie des Gartens einen Normenkonflikt trägt.

Mit erotischer Atmosphäre aufgeladen ist die Schilderung der Begegnung Tristans und Isoldes in der zweiten Baumgartenszene von Gottfrieds *Tristan*.<sup>62</sup> In dem vorangehenden *huote*-Exkurs, in dem sich der Erzähler gegen die Reglementierung der Ehefrauen mittels eheherrlicher Gewalt wendet, erklärt er zunächst, dass die ideale Frau, die sich in ihrer Weiblichkeit akzeptiert, dem Mann, dem sie ihre Zuneigung schenkt, ein Paradies im Herzen bereitet (*der hat daz lebende paradîs / in sînem herzen begraben*; [V. 18066f.]),<sup>63</sup> das – und hiermit wird im Rückgriff auf das biblische Modell der Vertreibung aus dem Paradies (Gn 3,18) kontrastiv und ex negativo die Dystopie markiert – keine Stacheln, Disteln oder Dornen der Eifersucht kennt (V. 18073–18075).

<sup>61</sup> Vgl. Walter Blank, Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform. Stuttgart 1970, 155.

<sup>62</sup> Gottfried von Straßburg, Tristan I–III, hg., übers. und komm. von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1980.

<sup>63</sup> Zur Vorstellung des *paradisus interior* vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke, Die Allegorie des ‚inneren Paradieses‘ bei Bernhard von Clairvaux, Honorius Augustodunensis, Gottfried von Straßburg und in der deutschen Mystik. In: Hugo Moser, Rudolf Schützeichel und Karl Stackmann (Hg.), Festschrift für Josef Quint. Bonn 1964, 277–290.



Nach dem Exkurs wird vom Dichter erzählt, wie Isolde, sich fast schon provokativ über die Verbote ihres Ehemannes Marke hinwegsetzend, bei glühender Hitze in der Mittagszeit – die Umstände erinnern an die biblische Episode mit Susanna im Bade – einen abgelegenen, schattigen Platz für ein Stell-dichein mit Tristan im Garten aussucht (V. 18139–18144). Sie lässt dorthin ein Bett schaffen, das mit Polster und Laken, Purpur und Seide und fürstlichem Bettzeug überaus prächtig hergerichtet wird (V. 18146–18151), legt sich selbst, nur mit einem Hemd bekleidet, darauf, entlässt alle Hofdamen bis auf ihre Vertraute Brangäne und schickt nach Tristan. Durch Isoldes fortschreitende Expedierung der Öffentlichkeit und ihre Ausstattung des Ruheplatzes mit einem höfischen Prunkbett wird der Garten gleichsam kemenatisiert, das Exterieur mutiert zum Interieur. Das luxuriöse, fürstliche Bett, hier konnotiert mit einem Hauch von ‚Verruchtheit‘, indiziert in Diskrepanz zum *lectulus floridus*<sup>64</sup>, dass von einem Liebesvollzug mit natürlicher Unschuld in freier Natur keine Rede sein kann; zugleich wird das Scheitern des Liebesglücks durch die unbedachte und leidenschaftliche, ja erotisch obsessive Art des Vorgehens und die leichtfertig in Kauf genommene Vielzahl der Mitwisser signalisiert. Da verwundert es nicht, dass sich die ursprünglich positive kordiale Allegorie des inneren Paradieses zur Vorstellung vom Sündenfall im Paradies mit tödlichen Folgen wandelt, heißt es doch in Form einer Prolepse über den zum Garten eilenden Tristan: *nu tete er rehte als Âdam tete. / daz obez, daz ime sîn Êve bôt, / daz nam er und az mit ir den tôt* (V. 18162–18164).

Als sich später der König inquisitorisch nach seiner Frau erkundigt und von Brangäne erfährt, dass sie sich im Garten befände, ertappt er in der Rolle des Voyeurs die Liebenden in flagranti (V. 18190–18214), schreitet aber nicht ein, sondern entfernt sich, um zur Herstellung von Öffentlichkeit den Kronrat als Zeugen herbeizurufen, was insofern nicht zum Erfolg führt, als Tristan beim Eintreffen der Magnaten den Ort der Tat bereits verlassen hat. Summa summarum erscheint der Garten insgesamt als Erweiterung des Innenraums, als Stätte der Zweisamkeit, als Ort erotischer Transgression und schließlich in jäher Peripetie auch als Schauplatz verlorenen Liebesglücks.

Von Gottfried von Straßburg beeinflusst ist die Gartenszene im *Engelhard*<sup>65</sup> Konrads von Würzburg, die allerdings eine andere Form von *amor illicitus*, nämlich voreheliche körperliche Liebe, zur Darstellung bringt

<sup>64</sup> Vgl. Karin Lerchner, *Lectulus floridus*. Zur Bedeutung des Bettes in Literatur und Handschriftenillustrationen des Mittelalters. Köln 1993, 431ff.

<sup>65</sup> Vgl. Konrad von Würzburg, *Engelhard*, hg. von Ingo Reiffenstein. Tübingen<sup>3</sup>1982.

(V. 2926ff.). Im Garten des dänischen Königs verabreden sich die frisch Verliebten Engelhard, Sohn eines burgundischen Adligen, und Engeltrud, die Königstochter, zu einem ‚Date‘, während die Hofleute ein Mittagsschläfchen halten. Ähnlich wie Isolde bittet auch Engeltrud, die das Stelldichein listig arrangiert, vorher die Hofdamen, sich aus dem Garten zu entfernen. Der Garten erscheint als quasi weibliches Territorium, über das die Frau eine Art von Schlüsselgewalt besitzt. Nachdem man sich in aller Heimlichkeit getroffen hat, führt Engeltrud den Geliebten zu einem Liebeslager an einem schattigen Platz. Beide werden jedoch nach kurzer Zeit beim Liebespiel von einem Neider, Prinz Ritschier von England, entdeckt, der seinen entflohenen Falken verfolgt, der sich just auf dem Baum niedergelassen hat, unter dem die Liebenden liegen. Der Aufpasser konnte nur deshalb mühelos in den Garten gelangen, weil Engelhard in seiner aufgeregten Vorfreude die Gartentür von innen nicht verschlossen hatte. Als Ritschier die Sache dem König meldet, stellt dieser wegen der Ehrverletzung Engelhard zur Rede, der alles abstreitet und den Kopf aus der Schlinge ziehen kann, indem er gegenüber dem König sophistisch argumentiert: Wenn er unlautere Absichten gehabt hätte, wäre er nicht so töricht gewesen, die Gartentür offen zu lassen; auch wäre er gar nicht vor dem König erschienen, sondern hätte unmittelbar nach dem Vorfall das Weite gesucht.

Die Transgression im Garten, die in der spätmittelalterlichen Mären- und Novellendichtung schwankhafte Züge gewinnt, die hier nicht weiter verfolgt werden können,<sup>66</sup> setzt voraus, dass außerehelicher (Isolde) und vorehelicher (Engeltrud) Geschlechtsverkehr einen Verstoß gegen gesellschaftliche und kirchliche Normen darstellen, die angesichts einer neuen laikalen und bei Gottfried vermutlich auch häretisch beeinflussten Einstellung<sup>67</sup> mit zweifellos libertinistischen Zügen als repressiv empfunden werden. Der Garten mit seinen Sichthindernissen bietet gewisse Möglichkeiten, sich der entsprechenden *huote*, die im Bereich der Burg besonders rigide ist, zu entziehen, bildet somit einen Fluchtraum für Liebende. Obwohl die Gärten von Mauern umgeben und auch abschließbar sind, unterliegen sie gleichwohl noch der sozialen Kontrolle der Burg- bzw. Schlossbewohner. Die Liebenden gehen

<sup>66</sup> Vgl. das Märe: Die Buhlschaft auf dem Baume. In: *Novellistik des Mittelalters*, hg. und übers. von Klaus Grubmüller. Frankfurt am Main 1996, 244–259; zu ähnlichen Geschichten bei Boccaccio und Chaucer vgl. Kommentar 1114ff.

<sup>67</sup> Vgl. Ulrich Ernst, Die Auseinandersetzung mit häretischen Strömungen in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts. In: Jan A. Aertsen und Andreas Speer (Hg.), *Geistesleben im 13. Jahrhundert (Miscellanea Mediaevalia 27)* Berlin 2000, 362–392, hier 391f.

deshalb ein hohes Risiko des Entdecktwerdens ein, wenn sie sich wie im *Tristan* und im *Engelhard* im Garten zum Austausch von sexuellen Handlungen verabreden. Wie an beiden Romanen zu ersehen ist, schlägt angesichts einer dominanten Öffentlichkeit der Versuch dauerhafter Intimität fehl. Ähnlich wie beim ersten Sündenfall der Stammeltern sind auch die ‚paradiesischen‘ Freuden im höfischen Lustgarten fragil und nur von kurzer Dauer. Das Glück des Gartens wird von der gefräßigen Zeit eingeholt, was nachher bleibt, ist nicht nur beseligende Erinnerung, sondern auch traumatische Erfahrung.

### 8. GARTEN ALS ALLEGORISCHE INSZENIERUNG

In Differenz zur exegetischen Allegorese, die sich in den Geleisen der Bibelhermeneutik einordnet, öffnet sich die poetische Allegorie mit dem Einsatz von *Abstracta agentia* säkularen Bezügen und verträgt sich eher mit Vorstellungen von poetischer Autonomie, wenngleich auch der Personalallegorie ein moralisch-didaktischer Zug inhärieren kann. Wenn in geistlichen Texten der Garten als Sinnbild für die Seele erscheint, so bietet dieser semantisierende Zugriff gleichwohl eine wichtige Voraussetzung für die Verwendung personifizierter innerpsychischer Kräfte, wie z. B. Emotionen, Tugenden und Laster, vor dem Hintergrund von allegorischen Gartenkulissen.

Personifikationen, die auf einer Gartenbühne agieren, beherrschen den von Guillaume de Lorris in den Jahren 1230–1249 begonnenen und von Jean de Meun zwischen 1275 und 1280 vollendeten *Roman de la Rose*<sup>68</sup>, der mit dem Konzept des *bellum intestinum* an die *Psychomachie* des Prudentius anschließt. Statt Gewächse in einem allegorischen Tugendgarten zu beschreiben, operieren die beiden Autoren, durchdrungen von einer Ästhetik des Analogon und Anthropomorphen, mit epischen Figuren, die in einer Seelenlandschaft agieren.

Der Roman berichtet im ersten Teil, von Anfang an eine virtuelle Ebene ansteuernd, von einem Traumerlebnis des Dichters, der, sich als Ich-Erzähler präsentierend, an einem Maimorgen bei einem Spaziergang auf eine schöne weite Ebene gelangt und sich später mit einer hohen Mauer konfrontiert sieht, die einen quadratisch angelegten Garten (V. 467, 513, 1322) umgrenzt. Auf der Außenmauer prangen mit entsprechenden Attributen Schreckbilder

<sup>68</sup> Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, hg. und übers. von Karl August Ott. I–III. München 1976/78/79.

allegorischer Gestalten: *Haine, Felonie, Vilanie, Convoitise, Avarice, Envie, Tristece, Vieilleice, Papelardie, Povereté*, die als Kräfte einerseits aus dem Garten ausgeschlossen sind, ihn andererseits aber in apotropäischer Bildhaftigkeit gegen feindliche Besucher verteidigen. Zugleich verweisen diese ikonischen Figuren, die jeweils durch ‚Dress code‘, Physiognomie und Körpersprache als liebesfeindliche Mächte charakterisiert sind, auf die als lebend und handelnd vorgestellten Abstracta im Garteninnern. Wie man erkennt, manifestiert sich die virtuelle Realität des Romans auf unterschiedlichen Ebenen sowie in diversen Medien und Brechungen.

Unter den handelnden Personifikationen öffnet Oiseuse, die Inkarnation des Müßiggangs, dem durch den Vogelgesang neugierig gewordenen Dichter die schmale Tür zum Garten und berichtet ihm von Deduit, den Besitzer, der *de la terre as Sarradins* (V. 592) Bäume herbeischaffen und hier anpflanzen ließ. Durch den Hinweis auf das Land der Sarazenen als Ursprungsort einiger Bäume erhält der Garten einen exotischen Anstrich, und zugleich wird eine Assoziation an die islamische Gartenkultur evoziert, die dem Westen durch Beispiele aus dem maurischen Spanien bekannt ist. Deduit gibt sich in diesem Garten mit seiner Freundin Leece der Festfreude hin, an der auch andere allegorische Figuren partizipieren, die von einer hedonistischen, fast neopikureschen Einstellung erfüllt sind, deren Ideal eine höfische ‚Spaßgesellschaft‘ zu sein scheint.

Nach Betreten des Gartens genießt der Ich-Erzähler alle Freuden und Annehmlichkeiten des *locus amoenus*, insbesondere den Gesang der Vögel, deren Artenvielfalt in Form eines Katalogs vorgeführt wird (V. 639–660) und deren Melodien ihn zu Vergleichen mit dem christlichen *cantus angelicus* (V. 663f.) und dem antiken Sirenenengesang (V. 669–674) inspirieren: Der Garten verwandelt sich hier in einen Klangraum mit synkretistischen symbolischen Valenzen. Zum topischen Thesaurus der Garteneckphrase gehören auch der Mischwald mit Bäumen aller Art, die große Anzahl von Gewürzkräutern (V. 1326–1360), der im Hohelied (Ct 1,15) vorgebildete *lectulus floridus*<sup>69</sup> (V. 1391–1398), die polychrome Blumenpracht (V. 1399–1410) und das Sისტieren der Zeit, sichtbar daran, dass alles im Sommer wie auch im Winter blüht (V. 1399–1402). Der Hinweis auf die vielen Tiere, die sich im Garten tum-

<sup>69</sup> Zur literarischen Tradition des Motivs vgl. Lerchner, *Lectulus floridus* 428–446.

meln (V. 1375–1386), wirkt in diesem Kontext exzeptionell und rückt die Ekphrase an die Traditionslinie des herrscherlichen Tierparks heran.<sup>70</sup>

Im Unterschied zum konventionellen Aufbau der Gartenekphrase nach dem Schema von außen nach innen, dem eine gewisse Starrheit anhaftet, folgt die Beschreibungsperspektive dem flanierenden Protagonisten und wird dadurch stark aufgelockert. Der Ich-Erzähler gelangt in Begleitung des mit Pfeilen und Bogen bewaffneten Amor zu einem verzauberten Brunnen, der *Fontaine d'Amors*, die nach Ausweis der Inschrift am Marmorrand zugleich der Brunnen des Narziss ist, der sich in sein eigenes Spiegelbild im Wasser verliebt und daran schließlich zu Grunde geht (V. 1432–1435).<sup>71</sup> Hier erblickt der Erzähler zwei miraculöse Kristalle, in denen sich, jeweils zur Hälfte, der gesamte Garten spiegelt, inklusive der Rosensträucher in der Ferne, die erotisch konnotiert sind (V. 1612ff.). In der Spiegelung zeigt sich nicht nur die Einwirkung der hochmittelalterlichen Katoptromantie und Kristallomantie, die in enger Affinität zur Hydromantie stehen,<sup>72</sup> sondern auch der Einfluss eines neuen, naturkundlich fundierten Interesses für Optik und *scientia de speculis*.<sup>73</sup> Nicht zu vergessen sind auch historische Vorformen des Virtuellen in der Geschichte der Gartenekphrase, etwa bei dem antiken Autor Achilleus Tatios, der die Spiegelung des Gartens im Wasser schon eigens thematisiert, oder bei Gottfried von Straßburg, bei dem in der ersten Baumgartenszene im *Tristan* der Schatten den Helden vor den Spähern Marke und Melot im Ölbaum warnt (V. 14622–14636).

<sup>70</sup> Zum Tierpark Karls des Großen vgl. Gunnar Heuschkel, Zum Aachener Tiergehege zur Zeit Karls des Grossen. In: Wolfgang Dreßen u. a. (Hg.), *Ex oriente – Isaak und der weiße Elefant. Bagdad – Jerusalem – Aachen. Eine Reise durch drei Kulturen um 800 und heute.* Mainz 2003, 144–155; zur Beschreibung des Tiergartens im *Erec* Hartmanns von Aue vgl. Werner Rösener, *Jagd, Rittertum und Fürstenhof im Hochmittelalter.* In: ders. (Hg.), *Jagd und höfische Kultur im Mittelalter.* Göttingen 1997, 123–148, hier 137f.

<sup>71</sup> Vgl. Ursula Orłowsky und Rebekka Orłowsky, *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse.* München 1992, 130–135.

<sup>72</sup> Vgl. Erich Köhler, *Der Rosenroman.* In: ders., *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur,* hg. von Henning Krauß und Dietmar Rieger. *Mittelalter II.* Stuttgart 1985, 131–168, hier 158ff.

<sup>73</sup> Vgl. Patricia J. Eberle, *The Lovers' Glass: Nature's Discourse on Optics and the Optical Design of the Romance of the Rose.* In: *University of Toronto Quarterly* 46 (1976/77) 241–262; vgl. auch Ulrich Ernst, *Mirabilia mechanica. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters.* In: Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur.* Tübingen 2003, 45–77, hier 57.

Nachdem der Erzähler eine sich im Wasser spiegelnde Rose als Geliebte ausgewählt hat, schießt Amor mit seinen Pfeilen *Biauté, Simplece, Cortoisie, Compaignie, Biaus Semblanz* auf ihn<sup>74</sup> und expliziert ihm, wie er sich der Geliebten zu nähern habe. Der Garten, der mit seinen ca. 2000 Versen die gesamte erste Hälfte des Romans von Guillaume de Lorris einnimmt, ist somit nicht nur Staffage für diverse *Abstracta agentia* und Landschaftssegment mit Stimmungsvalenzen, sondern, wie die Brunnen-Episode zeigt, zugleich *Movens* der Handlung.<sup>75</sup> Übergreifend im Rahmen einer artistischen Spiegelpoetik ist die Funktion der virtuellen Rose als Chiffre der Geliebten.

Während die viereckige Form des Gartens in der Antike schon bei Longos belegt ist, erscheint die detaillierte Ekphrase der Gemälde mit Personifikationen auf der Gartenmauer *prima vista* als eine Novität des Rosenromans. Von einem solchen Bildschmuck ist vorher erst im *Bel Inconnu*<sup>76</sup> des Renaut de Bâgé zu Ende des 12. Jahrhunderts die Rede, in dem marmorne Mauern eines Feengartens beschrieben werden, die mit Bildern aller von Gott geschaffenen Lebewesen in Reliefform dekoriert sind (V. 4292–4298). Dadurch wird eine eigentümliche Verbindung von Makrokosmos und Mikrokosmos konstituiert, insofern die Außenwelt sowohl durch eine künstlerische Wiedergabe in Form von Gemälden wie auch durch die natürliche, mikrokosmische Anlage des Garteninneren gespiegelt wird: Der Garten ist Symbol des Kosmos,<sup>77</sup> zugleich aber auch eine Innenwelt der Außenwelt.

Blickt man sich in der byzantinischen Epik des Hochmittelalters um, so bietet eine engere Parallele zu der Gartendarstellung des Guillaume de Lorris der im 12. Jahrhundert entstandene höfische Prosaroman *Hysmine und Hysminias* des Eustathios Makrembolites.<sup>78</sup> In der Romanhandlung dominiert als Schauplatz der Garten des Sosthenes, des Vaters der Hysmine, und hier be-

<sup>74</sup> Vgl. Angelika Storrer und Eva Lia Wyss, Pfeilzeichen: Formen und Funktionen in alten und neuen Medien. In: Ulrich Schmitz und Horst Wenzel (Hg.), Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000. Berlin 2003, 159–195, hier 168 (Abb. 3).

<sup>75</sup> Vgl. Thoss, Studien zum locus amoenus 134.

<sup>76</sup> Renaut de Bâgé, *Le Bel Inconnu*, hg. von Karen Fresco, übers. von Colleen P. Donagher. New York 1992; vgl. auch Renaut de Beaujeu, *Der schöne Unbekannte*, übers. von Felicitas Olef-Krafft. Zürich 1995.

<sup>77</sup> Vgl. Hieronymus Lauretus, *Silva* 523, der für *hortus* auch das Signifikat *mundus* verzeichnet.

<sup>78</sup> Eustathios Makrembolites, *Hysmine und Hysminias* 1, 4–6, 2; 2, 1–11, 3; 4, 4–25, 2; zum Folgenden vgl. F. M. Warren, A Byzantine Source for Guillaume de Lorris' *Roman de la Rose*. In: Publications of the Modern Language Association 31 (1916) 232–246.

gegen wir nicht nur einer Zuordnung von Garten und Liebesgott, wie sie schon bei Longos greifbar ist, sondern auch das Motiv der Gemälde auf der Gartenmauer scheint auf. Dargestellt sind mit Beischriften Personifikationen der vier Kardinaltugenden, ein Bild des Weihegotts Eros und zwölf Monatsbilder, wobei in die Ekphrase des Mai ein *locus amoenus* integriert ist. Angesichts der Tatsache, dass der Garten des Sosthenes Merkmale aufweist, die durch westliche Quellen nicht abgedeckt sind, darf man wohl davon ausgehen, dass Guillaume de Lorris für seine Gartenschilderung Anregungen aus Byzanz verwertet hat.

Der Kontinuator des *Roman de la Rose*, Jean de Meun, hat das unvollendete Werk des Guillaume de Lorris um mehr als das Vierfache ausgeweitet und dabei dem Garten seines Vorgängers mit polemischer Attitüde einen eigenen *parc* gegenübergestellt, der auch keine quadratische, sondern eine in sich perfekte zirkuläre Form aufweist (V. 20294–20297). Während er den Garten des Guillaume de Lorris dem Bereich der Lüge zuordnen will, beansprucht er, sich an die Kontrastierungstopik geistlicher Dichtung anlehnd, für seinen Garten den Charakter der Wahrheit. Sein gleichwohl ebenfalls virtueller Garten ist ein jenseitiges Konstrukt, das von Priester Genius all denen versprochen wird, die sich an die Gebote der Natur, der Stellvertreterin Gottes, halten (V. 19507ff.), die es zur obersten Pflicht der Menschen erhebt, durch Fortpflanzung den Fortbestand der Art zu sichern.

Auf der Außenseite der Gartenmauer sind bei Jean de Meun auf unterster Ebene die Hölle mit allen Teufeln und Sünden sowie der Zerberus, auf mittlerer Ebene die vier Elemente mit den ihnen zugeordneten Räumen und Lebewesen und auf oberster Ebene der Sphärenhimmel mit Planeten und Fixsternen auf höchst realistische Weise dargestellt (V. 20299–20334). In Frontstellung gegenüber dem Narzissbrunnen des ersten Teils lässt der Fortsetzer im Rückgriff auf die christliche Vorstellung des *fons vitae* (Apc 22,1) das Bild eines Brunnens aus drei Quellen entstehen, die aufgrund der vollkommenen Dreizahl die göttliche Trinität symbolisieren (V. 20465–20478). Während man nach Jean de Meun in den beiden Kristallen<sup>79</sup> im Brunnen des ersten Teils nur jeweils eine Hälfte des Gartens erblicken kann, spiegelt der eine und einzigartige Karfunkelstein<sup>80</sup> mit seiner endogenen Luminiszenz, der sich in

---

<sup>79</sup> Zur Tradition und Symbolik des Kristalls vgl. Ulrich Engelen, *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*. München 1978, 334–343.

<sup>80</sup> Vgl. ebenda 324–331; Theodore Ziolkowsky, *Der Karfunkelstein*. In: *Euphorion* 55 (1961) 297–304.

dem Brunnen des zweiten Teils, der *fontaine de vie*, befindet, stets den Garten in toto: dies der originelle Beitrag des Jean de Meun zur katoptrischen Poetik des ersten Teils.

Stärker als bei Guillaume de Lorris finden sich in der Fortsetzung Bibelreminiszenzen und Anklänge an die christliche Ikonographie des Paradieses, vor deren Hintergrund der ‚paradiesische‘ Ölbaum, der die Kiefer im ersten Teil substituiert, die Lammsymbolik (Io 1,29; Apc 5,6ff.) und die Vorstellung des göttlichen Hirten und seiner Herde (Lc 15,3–7; Io 10,1–16) betrachtet werden müssen: Geistliche Bukolik und Paradiestopik gehen eine Allianz ein. Als erklärungsbedürftig wird in der Forschung empfunden, dass bei Jean de Meun als zentrales Gebot der Ethik die Fortpflanzung zur Erhaltung der Menschheit proklamiert wird. Dieser angeblich ketzerische Gedanke wird mit der Rezeption des Averroismus im 13. Jahrhundert erklärt, nach dessen Lehre die Individualseele nur als Teil der Weltseele existiert, was bedeutet, dass es kein Leben nach dem Tode und keine Auferstehung des Leibes gibt. Völlige geschlechtliche Enthaltensamkeit wird geradezu als Übel angesehen, da nur über die Arterhaltung der Mensch weiterleben könne, was bei Jean de Meun auch deutlich zum Tragen kommt.<sup>81</sup>

Gegenüber dieser Auffassung ist allerdings Skepsis angebracht; denn der Sachverhalt stellt sich eher so dar, dass Jean de Meun, ähnlich wie sich Alanus ab Insulis in *De planctu naturae*<sup>82</sup> gegen der Fortpflanzung abträgliche Liebesformen, darunter nicht nur die Homosexualität, sondern auch den Narzissmus, gewandt hat,<sup>83</sup> ebenfalls die der Zeugung widerstrebende Selbstliebe verurteilt. Ähnlich wie Alanus ab Insulis geht es Jean de Meun offenbar darum, angesichts libertinistischer Tendenzen in der mittelalterlichen Gesellschaft eine Entkopplung der Liebe vom ehelichen Zweck der *generatio proli* (im augustinischen Sinn) zu verhindern, ohne dass allerdings Augustins Konkupiszenztheorie als Teil seiner Erbsündelehre rezipiert wird.<sup>84</sup> Der Einfluss des Alanus ab Insulis zeigt sich auch flagrant darin, dass die Personifikation der Natur und die Figur des Genius aus *De planctu naturae* von Jean de Meun in den Rosenroman übernommen werden.

<sup>81</sup> Vgl. die Arbeit von Walter Müller, *Der Rosenroman und der lateinische Averroismus des 13. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1947; vgl. dazu auch Erich Köhler, *Der Rosenroman* 161–168.

<sup>82</sup> Alanus ab Insulis, *Liber de planctu Naturae*, PL 210, 429–482.

<sup>83</sup> Ebd. 450.

<sup>84</sup> Vgl. Peter Ochsenbein, *Studien zum Anticlaudianus des Alanus ab Insulis*. Frankfurt am Main 1975, 122f.



## 9. GARTEN ALS TEXT – TEXT ALS GARTEN

Schon in der Antike deuten sich Relationen zwischen Garten und Text an, wurde doch z. B. von den Stoikern die Philosophie mit einem Garten verglichen, bei dem der Zaun die Logik, Boden und Bäume die Physik und der Ertrag an Früchten die Ethik versinnbildlichen.<sup>85</sup> In der Folgezeit wurde der Garten häufig als beschrifteter Raum begriffen: So erwähnt z. B. Plinius der Jüngere, der in seinen Briefen<sup>86</sup> sein Landgut Tuscum beschreibt, bei der Schilderung des Hippodroms Bux, der in Form von Buchstaben geschnitten ist, die den Namen des Gartenbesitzers oder des Gärtners ergeben: *alibi pratum, alibi ipsa buxus intervenit in formas mille discripta, litteras interdum, quae modo nomen domini dicunt, modo artificis* (V, 6). Auch Nonnos von Panopolis liefert in seinen *Dionysiaka* einen Beleg für Hinweise auf Schrift in Gartenarchitekturen, befinden sich doch im Garten der Elektra, den Kadmos, der Vorfahre des Dionysos, besucht, Hyazinthen, die Apollo aus dem Blut des geliebten Hyakinthos, dessen Tod der eifersüchtige Zephyros verschuldete, sprießen ließ und deren Blättern er einen Klagelaut einschrieb (III, 153–163).<sup>87</sup>

Ein neuer Aspekt des Verhältnisses von Garten und Text wird im Hochmittelalter durch das Motiv der Lektüre im Freien markiert, das im *Iwein*<sup>88</sup> Hartmanns von Aue eine besondere, das dichterische Werk selbst reflektierende Ausprägung gefunden hat. Nachdem der Held zur Burg des schlimmen Abenteurers gelangt ist, kommt er in einen prächtigen Baumgarten, in dem ein betagter Ritter auf einer Lagerstatt liegt, dem seine Frau Gesellschaft leistet: Beiden vertreibt ihre Tochter die Zeit, indem sie ihnen aus einem französischen Buch vorliest (V. 6435–6462).<sup>89</sup> In Giovanni Boccaccios *Decamerone* zeigt die Gartenschilderung in der Vorrede zum 3. Tag gleichfalls Züge von Textualität und Lektionalität, sofern die vor der Pest geflohene Gesellschaft im Garten Lieder singt (*[...] canzonette cantate*) und sich neben

<sup>85</sup> Diogenes Laertius, *Vitae philosophorum* I–III, hg. von Miroslav Marcovich. Stuttgart 1999, 7,40; vgl. Carl Schneider, Art. Garten. In: *Reallexikon für Antike und Christentum* 7. Stuttgart 1972, Sp. 1048–1061.

<sup>86</sup> C. Plinius d. J., *Epistularum libri decem*, hg. und übers. von Helmut Kasten. München 1984; vgl. Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*. Darmstadt 1989, 7f.

<sup>87</sup> Dazu vgl. auch P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, 10, 214–216.

<sup>88</sup> Hartmann von Aue, *Iwein*, hg. und übers. von Thomas Cramer. Berlin 2001.

<sup>89</sup> Vgl. Ulrich Ernst, *Formen der Schriftlichkeit im höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters*. In: *Frühmittelalterliche Studien* 31 (1997) 252–369, hier 275.

Brett- und Schachspiel die Zeit mit dem Lesen von Romanen vertreibt (*[...] chia leggen romanzi*).<sup>90</sup> Auch diese Hinweise gewinnen poetologische Relevanz, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Garten als Kulisse der Rahmenhandlung figuriert, vor der die einzelnen Geschichten erzählt werden.

Im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg inszenieren die Liebenden in der ersten Baumgartenszene eine Geheimkommunikation mit Hilfe von im Wasser schwimmenden Spänen, auf denen ihre Initialen vermerkt sind (14421ff.), und auch im Rosenroman wird der Garten zu einem lesbaren Raum, wie schon dem ersten Teil zu entnehmen ist, in dem nicht nur die Gemälde auf der Gartenmauer mit Bildtituli versehen sind: *Quant j'oi un poi avant alé / Si vi un vergier grant e lé / Tot clos de haut mur bataillié, / Portrait dehors e entaillié / A maintes riches escritures* (V. 129–133), sondern auch der Brunnen eine Inschrift trägt. Die bei Guillaume de Lorris in den Marmorstein eingravierte Inskription wird bei Jean de Meun durch ein anderes Schriftmotiv ersetzt, und zwar hängt an dem Ölbaum, welcher der Quelle Schatten verleiht, eine Schriftrolle mit *letres petites* (20518), denen diejenigen, die im Schatten des Ölbaums liegen, folgende Information entnehmen können: *Ci cueurt la fontaine de vie / Par desouz l'olive foillie / Qui porte le friut de salu.* (V. 20521–20523).

Von dem altfranzösischen Rosenroman sind die Gartenbeschreibungen Geoffrey Chaucers<sup>91</sup> inspiriert, der den *Rosenroman* ins Englische übersetzt hat<sup>92</sup> (vgl. V. 647–733). Zu nennen ist vor allem seine allegorische, in eine Traumvision gekleidete und von Boccaccios *Teseida*<sup>93</sup> (VII, 51ff.) beeinflusste Gartenbeschreibung in der Dichtung *The Parliament of Fowls*<sup>94</sup> aus dem Jahr 1382, in welcher der von der Göttin Natur regierte Liebesgarten mit mythischem und allegorischem Personal bevölkert ist (123ff.). Das Janusgesicht des Gartens, das sich in der Ambivalenz zwischen heidnischer Liebesfreude und christlichem *contemptus mundi* bekundet, spiegelt sich in

<sup>90</sup> Giovanni Boccaccio, Decameron I–II, hg. von Vittore Branca. Mailand 1985; vgl. Edith G. Kern, The Gardens in the Decameron Cornice. In: Publications of the Modern Language Association 66 (1951) 505–525.

<sup>91</sup> Vgl. Kenneth Kee, Two Chaucerian Gardens. In: Medieval Studies 23 (1961) 154f.

<sup>92</sup> Geoffrey Chaucer, Romaunt of the Rose. In: John H. Fisher (Hg.), The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer. New York 1977.

<sup>93</sup> Giovanni Boccaccio, Teseida delle nozze d'Emilia, hg. von Alberto Limentani. Mailand 1992.

<sup>94</sup> Geoffrey Chaucer, Parliament of Fowls. In: John H. Fisher (Hg.), The complete poetry and prose of Geoffrey Chaucer; zur Thematik allgemein vgl. Kenneth Kee, Two Chaucerian Gardens. In: Medieval Studies 23 (1961) 154–162.

der doppelten Inschrift am Eingangstor zu diesem irdischen Paradies: Die in Goldschrift stellt eine Verheißung, die in schwarzer Schrift eine Warnung dar.<sup>95</sup> Offenbar wird hier nicht nur das bereits in Homers *Odysee* fassbare Motiv der zwei Pforten aus unterschiedlichem Material (19, 562–568), sondern auch die Inskription auf dem Höllentor in Dantes *Divina Comedia*<sup>96</sup> anitiert (Inf. III., 1ff.).<sup>97</sup>

Im Spätmittelalter wird die *res significans* ‚Garten‘ von Hieronymus Laurentus auch auf die *sacra scriptura* bezogen: *Hortus praeterea dicitur sacra doctrina, quae dicitur paradisi deliciarum, propter sensum spiritualium delicias, ubi etiam virent spes et bona opera. Est etiam hortus sensus historicus sacrae scripturae, continens creationem, reconciliationem, et reparationem. Et hortus conclusus, est lux divina consita omni genere arborum, quia omnis doctrina, omnisque disciplina in divina lege sub mirabili cortice continetur. Ideò arcitur hortus clausus, et etiam propter mysteria, quae in ea clauduntur* (522). Wenn Hieronymus Laurentus die Heilige Schrift als einen Garten begreift, zeigt sich eine neue Facette der Vorstellung von Garten als Text. Der Autor bezieht die *res* ‚Garten‘ auf den literalen Sinn der Bibel, die das Schöpfungs- und Erlösungsgeschehen berichtet, während er die *res* ‚verschlossener Garten‘ auf die vielfältigen Geheimnisse deutet, die in der Heiligen Schrift verborgen sind. Der *hortus conclusus* wird somit zur Metapher für die aus offenem *sensus historicus* und verschlossenem *sensus mysticus* bestehende Textstruktur der Heiligen Schrift.

Einen neuen gattungstheoretischen Aspekt der Vorstellung vom Garten als Text markieren enzyklopädische Werke, die den Raumbegriff Garten im Titel umschreiben, so der als Blütensammlung angelegte *Liber floridus*<sup>98</sup> des Lambert von St.-Omer, der bezeichnenderweise eine Palme der Tugenden als Baumdiagramm (Ghent, Univ.-Bibl., Hs. 92, fol. 76v) enthält, oder der *Hortus deliciarum*<sup>99</sup> der Herrad von Hohenburg, der ähnlich wie ein unterschiedliche Blumen und Beete umfassender Garten eine bunte Mischung von

<sup>95</sup> Zur Symbolik von Schriftfarben vgl. Ulrich Ernst, Farbe und Schrift im Mittelalter unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen. In: *Testo e Immagine nell' Alto Medioevo I* (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo XLI) Spoleto 1994, 343–415 (Taf. I–XIX).

<sup>96</sup> Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, hg. und übers. von Hermann Gmelin. Stuttgart 1949–1957 (Neudr. I–VI. München 1988).

<sup>97</sup> Vgl. Wolfgang Clemen, *Chaucers frühe Dichtungen*. Göttingen 1963, 177–181.

<sup>98</sup> Lambert von St.-Omer, *Liber Floridus*-Autograaf, hg. von Albert Derolez. Ghent 1968.

<sup>99</sup> Herrad of Hohenbourg, *Hortus deliciarum I–II*, hg. von Rosalie Green u. a. Leiden 1979.

Textstücken, darunter eine diagrammartige Darstellung der Wurzel Jesse (fol. 80v), umfasst, oder auch die z. T. unter dem Titel *Pomarium* (Obstgarten) überlieferte Serie von Diagrammen und Figurengedichten (u. a. ein Laster- und ein Tugendbaum; z. B. MS Arundel 83 II, London, fol. 128v und 129r), die auf den Franziskaner Johannes von Metz zurückgeht.<sup>100</sup>

Nicht nur im Westen formiert sich im hohen Mittelalter der Garten als literarische Gattung, vielmehr findet sich kulturübergreifend auch bei den Arabern häufig die Anschauung vom Buch als Garten bzw. vom Garten als Buch. Ein bekanntes Beispiel ist der *Rosengarten (Gulistān)*<sup>101</sup> des Muslihuiddin Saadi, ein persisches Werk des 13. Jahrhunderts, das man, weil aus Versen und Prosa bestehend, aus westlicher Sicht in die Tradition des Prosimetrum einordnen kann. „Titel, die den Begriff ‚Rosenhag‘ enthalten, werden häufig von persischen, osmanischen und indomuslimischen Schriftstellern verwendet“, konstatiert Annemarie Schimmel.<sup>102</sup> In der frühen Neuzeit entwickelt sich im Kontext mit gattungspoetischen Konzepten vom Text als gegliedertem Raum eine reiche vegetabile Metaphorik, wie eine Fülle von einschlägig betitelten Werken, ‚Viridarien‘, ‚geistlichen Baumgärten‘ und ‚Seelen-Paradiesen‘, dokumentiert.<sup>103</sup> Als besonders prominente und kanontaugliche Beispiele für poetische Gartenanlagen in Form generistischer Projektionen dürfen der *Fruchtbringende Lustgarten*<sup>104</sup> (1647) des Justus Georg Schottel und Gerhard Tersteegens *Geistliches Blumengärtlein*<sup>105</sup> (1729) gelten, bis sich dann am Ende des 18. Jahrhunderts ein neues gattungspoetologisches Modell herausbildet: der Roman als Garten.

<sup>100</sup> Vgl. Lucy Freeman Sandler, *The Psalter of Robert De Lisle in the British Library*. London 1983, 23–29; vgl. Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln 1991, 665ff.; Christel Meier, *Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform*. In: Alexander Patschovsky (Hg.), *Die Bilderwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern 2003, 23–53, hier 48f., Abb. CM 26 (233).

<sup>101</sup> *Der Rosengarten*, übers. von Karl Heinrich Graf, hg. und komm. von Dieter Bellmann. München 1998.

<sup>102</sup> Annemarie Schimmel, *Kleine Paradiese. Blumen und Gärten im Islam*. Freiburg im Breisgau 2001, 137.

<sup>103</sup> Vgl. Wolfgang Adam, *Poetische und kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ‚bei Gelegenheit‘*. Heidelberg 1988, 176ff.

<sup>104</sup> Justus Georg Schottel, *Fruchtbringender Lustgarten*, hg. von Marianne Burkhard. Mit einem Nachwort von Max Wehrli. München 1967 (Nachdr. Lüneburg<sup>1</sup> 1647).

<sup>105</sup> Gerhard Tersteegen, *Geistliches Blumengärtlein*. Stuttgart<sup>15</sup> 1956.