
Die spätmittelalterlichen eingefassten Gärten oder *horti conclusi* in den Niederlanden¹

Barbara Baert

J'ai rêvé d'un nid où les arbres repoussaient la mort.
Adolphe Shedrow, Berceau sans promesses

DIE EINGEFASSTEN GÄRTEN oder *horti conclusi* der Schwestern des Augustinischen Hospitals zu Mecheln bilden einen außergewöhnlichen Bestandteil des spätmittelalterlichen Welterbes. Die meisten der eingefassten Gärten sind, vor allem mangels Verständnis und Interesse, den Verwüstungen der Zeit zum Opfer gefallen. Nicht weniger als sieben eingefasste Gärten jedoch sind in ihrer ursprünglichen Umgebung in der kleinen Gemeinschaft der Augustinischen Nonnen von Mecheln bis ins späte 20. Jahrhundert erhalten geblieben. Wie Dornröschen im Schlaf verweilten sie in den Gemächern der Schwestern von der Welt, wo sie für die Andacht genutzt wurden. Erst vor kurzem ist ihr Jahrhunderte währender Schlummer einer neuen, von lebhaften Debatten und reger Forschungsarbeit geprägten Phase gewichen: Heute betrachtet man diese »populären Altarretabel« als einzigartiges Zeugnis weiblicher Spiritualität des 16. Jahrhunderts. Ihre bemerkenswerten piktorialen Eigenheiten ermöglichen neue Einsichten ins Klosterleben, wie dort gedacht und Andacht gehalten wurde. Sie geben Auskunft über eine kulturelle Identität, die eng mit mystischen Traditionen verbunden ist; sie öffnen die Pforte zu einer verlorenen Welt und stellen einen essentiellen Teil der reichen materiellen wie immateriellen Kultur der südlichen Niederlande des 16. Jahrhunderts dar.

Bei der Herstellung der in den eingefassten Gärten eingefassten Blumen und bestickten Umhüllungen für Objekte wie Steine, Medaillons und Reliquien gingen die Gläubigen mit subtiler Raffinesse zu Werke. Sie erzielten damit eine erstaunliche Bandbreite von Effekten. Mit Seide und wertvollen Silberfäden knüpften die Nonnen über pergamentene Armaturen Knoten und Muster, in denen sie

¹ Dieser Essay beruht auf dem Vortrag, den ich am 13. Mai 2015 am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar gehalten habe. Ich danke den beiden Direktoren des Kollegs, Lorenz Engell und Bernhard Siegert, dem Publikum, den Studierenden und den Junior- und Senior-Fellows für ihre Aufmerksamkeit und Kommentare. Ein besonderer Dank geht an Tom Ullrich für die Bearbeitung dieses Texts.



Abb. 1: Eingefasster Garten, frühes 16. Jhd. Mechelen, Museum der Hospitalnonnen

Glasperlen, Papierrüschen (*paperolles*), Halbedelsteine und Pailletten verarbeitet. Künstliche Blumen und Früchte – vor allem Zweige wilder Rosen, Madonnenlilien und rosa Weintrauben – säumen die als *Poupées de Malines* («Puppen von Mecheln») bekannten Holzstatuetten, Reliquien und kleinen Tonfiguren. Auf der Rückseite des hölzernen Behältnisses, in dem sich die einzelnen Gärten befinden, sind dichte Rautenmuster aus gewebten Fäden zu sehen. Genäht sind diese über Rollen aus Seidendamast, die Reliquien und Pergament bedecken. Bei der Herstellung dieser äußerst fragilen, bis heute überdauerten Objekte bediente man sich traditioneller Techniken und ging dabei mit akribischer Sorgfalt und andächtiger Konzentration zu Werke. Man schöpfte aus vielfältigen Materialien: nicht nur Seide und Pergament, sondern auch Glas, Holz, Metalle, Wachsmedaillons und Farbe. In den weiterhin intakt gebliebenen Artefakten mittelalterlicher Kunstfertigkeit sind viele dieser Materialien nur selten anzutreffen. Dass sie in den eingefassten Gärten in so komplexen Verbindungen vorliegen, macht sie zu faszinierenden Mixed-Media-Werken (siehe die Details der Illustrationen). Die

Herausforderung, die eingefassten Gärten zu erforschen, zu kontextualisieren und für die Nachwelt zu bewahren, war nie so anregend wie heute.²

Erst vor kurzem wurden das Genre der eingefassten Gärten als solches anerkannt und als wertvolles Forschungsfeld in den Blick genommen. Als im besonderen Maß hybride Objekte haben sie sich den in der Erforschung der mittelalterlichen Devotionalkultur üblichen Terminologien und Konventionen lange Zeit scheinbar widersetzt. In den 1990er Jahren ist es Jeffrey Hamburger, Miri Rubin und Paul Vandenbroeck jedoch unter Rückgriff auf die *gender studies* und den »anthropology turn« als Erste gelungen, das Genre neu zu perspektivieren.³ Heute fasst man die eingefassten Gärten als ambivalente Artefakte auf, die ihre Funktion irgendwo im Feld zwischen Altartafeln und häuslicher Möblierung erfüllen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie sowohl im Privatleben der Nonnen als auch im Gemeindeleben ihrer Kloster eine Rolle spielten.⁴ Da sich in ihnen neben Reliquien auch eine Vielzahl »niederer« Überbleibsel wie Steine, Knochen und sogar Beutel voller Sand befinden, lassen sie sich darüber hinaus auch als Schreine auffassen. Vielleicht kann man die eingefassten Gärten sogar als Raritätenkabinett begreifen, deren Inhalt Auskunft über den Charakter und die Spiritualität der gläubigen Frauen gibt, die sie zusammengestellt haben.

Im folgenden Text möchte ich diese Gärten als Symbolisierungen des Paradieses und des mystischen Bundes diskutieren sowie im Anschluss als Heiligtum zum Zweck der Verinnerlichung, als Sublimierung des *Sensorium* (unter besonderer Berücksichtigung des Geruchsinns), als Hortikultur, die in ihrem Schaffensprozess mit Bedeutung aufgeladen wird, und als Paradigma für das Nest.

2 Die eingefassten Gärten der Schwestern des Augustinischen Hospitals zu Mecheln stehen im Mittelpunkt eines fortlaufenden interdisziplinären Projekts (2014–2018). Ab 2016 werden sie in der Ausstellung *In Search of Utopia* im Museum M in Leuven gezeigt, um ab 2018 dauerhaft im Hof Van Busleyden in Mecheln ausgestellt zu werden: <http://www.illuminaire.be/enclosed-gardens-municipal-museums-mechelen#overlay-context=projects-0>.

3 Paul Vandenbroeck: *Le jardin, clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud, depuis le 13^e siècle*, Brüssel 1994; Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley/London 1997; Jeffrey F. Hamburger: *Body vs. Book: The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic*, in: David Ganz und Thomas Lentz (Hg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Münster 2004, S. 113–145; Jeffrey F. Hamburger und Robert Suckale: *Zwischen Diesseits und Jenseits. Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter*, in: Jeffrey H. Hamburger (Hg.): *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Essen/Bonn/München 2005, S. 21–39. Vgl. auch: Jean-Claude Schmitt (Hg.): *Femmes, art et religion au Moyen Âge*, Colmar 2004.

4 Für einige nuancierte Betrachtungen der methodologisch rigorosen Aufteilung zwischen sogenannten profanen und heiligen Stätten siehe Diana Webb: *Domestic space and devotion in the Middle Ages*, in: Andrew Spicer und Sarah Hamilton (Hg.): *Defining the Holy. Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, Farham 2005, S. 27–48.

1. Paradies, *hofje* und der mystische Bund

Das niederländische Wort *hof* bedeutet auch »Garten« und ist daher mit dem archetypischen Paradies (niederländisch *paradijs*) assoziiert, das wiederum semantisch in der persischen Sprache und Kultur wurzelt: Das (nicht belegte) altpersische Wort für Paradies lautet *paridoeza*, das sich ins Griechische als *peri* (»rundherum«) *teichos* (»Mauer«) überträgt.⁵ *Hof* bedeutet also Garten, bezieht sich aber auch unmittelbar auf den umhegten Garten des Klosters selbst und insbesondere auf den Innenhof – auch bekannt als Garten des Paradieses –, in dem das Wasser aus dem Brunnen sprudelt und Blumen blühen.⁶ Zum dritten, und dies ist besonders wichtig, beziehen sich die eingefassten Gärten aber auch auf das Hohe Lied Salomos, in dem ein Mann und eine Frau einander im Garten der Liebe ihr Begehren zum Ausdruck bringen.⁷ Der Bräutigam bittet seine Braut herein und spricht dabei: »Ich komme in meinen Garten, Schwester Braut / ich pflücke meine Myrrhe, den Balsam / esse meine Wabe samt dem Honig / trinke meinen Wein und die Milch.«

Seit der Zeit der ersten Kirchenväter deutet man das Hohe Lied Salomos als Allegorie auf die mystische Liebe.⁸ In der Eheschließung zwischen Braut und Bräutigam sieht die Forschung den Bund zwischen Christus und seiner Braut *Ecclesia*: Bernard von Clairvaux (1090–1153) sieht in dem Kuss, mit dem das Hohe Lied anhebt – *Osculator me* (»Er küsse mich mit den Küssen seines Mundes«) –, den mystischen Kuss und ein Bild Christi und dessen Menschwerdung, als Wort, das Fleisch geworden ist. »Zuletzt erst – zitternd vor Angst, so sage ich – schicken wir uns an und wagen es, uns zum Munde und dessen göttlichen Ruhm zu erheben; nicht nur, um seine Schönheit zu gewahren, sondern sogar auch, um seinen Kuss auszukosten«, schreibt Clairvaux in seinen *Predigten über das Hohe Lied*.⁹ Aus ihrem Selbstverständnis als Braut Christi heraus war es einer spirituellen Frau gut möglich, solche Exegesen und deren Anwendung innerhalb der mystizistischen Liebesauffassung nachzuvollziehen.¹⁰ Für die künstlerische Betätigung diente das

⁵ Wolfgang Stammler: Der allegorische Garten, in: ders. (Hg.): Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter, Berlin 1962, S. 106–116.

⁶ Die in den eingefassten Gärten versammelten Statuetten ähneln den monumentalen Nachstellungen von Golgatha und dem Heiligen Grab, denen man gelegentlich in Klöstern und Beginenhöfen begegnet.

⁷ Felix B. A. Asiedu: *The Song of Songs and the Ascent of the Soul: Ambrose, Augustine, and the Language of Mysticism*, in: *Vigiliae Christianae* 55/3 (2001) S. 299–317.

⁸ Ann W. Astell: *The Song of Songs in the Middle Ages*, London 1990; Le cantique des cantiques, (Graphè, 8), Arras 2005; E. Ann Matter: *The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990.

⁹ Alain Michel (Hg.): *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris 1997, S. 247.

¹⁰ Zur Semiotik des Hohen Lied Salomos und der Spiritualität von Liebe und Erotik vgl.

Hohe Lied Salomos als wichtigste ikonografische Quelle.¹¹ Dies gilt auch im Hinblick auf die eingefassten Gärten, in denen weibliche Spiritualität mit Blumen ummantelt und zu einem intimen und hochgradig personalisierten Topos der Liebe sublimiert wird. Hierfür dienen gefundene Gegenstände als geheimnisvoll verschleierte Impulsgeber.

Im Hohen Lied Salomos bildet der Garten einen Ort, an dem die Andacht der Frauen zurückgezogen stattfinden und also aufblühen kann. Die Ikonografie der eingefassten Gärten von Mecheln speist sich aus dieser spezifisch weiblichen Energie und schöpft aus dem Zusammenspiel von literarischen Mischformen, weltlich höfischer Kultur, dem weiblichen künstlerischen Ausdruck in Stickerei und Spitzenarbeit sowie tiefergehenden, affektbetonten Mustern, die oft eine Herausforderung an die vorherrschenden (maskulinen) theologischen Dogmen darstellten. Aus dieser Kombination folgte, dass gewisse ikonografische Konventionen neue symbolische Elemente aufzugreifen begannen.¹²

Ein gut bekanntes Beispiel dieser »weiblichen Fortentwicklung« ist das Motiv von Mariä Verkündigung, die im weiblichen Kontext stets – und so auch im Fall der eingefassten Gärten von Mecheln – in einem Garten gezeigt wird. Wenn man so will, wird Mariä Verkündigung also »als eingefasster Garten in einem eingefassten Garten« dargestellt, um auf diese Weise in einer umfassenderen, vom Garten her inspirierten Allegorese als *pars pro toto* dienen zu können. Die Verkündigung im Garten symbolisiert die Unberührtheit Marias: das Hohe Lied Salomos greift hierbei auf das Bild der *porta clausa* und der verschlossenen Quelle zurück. Der Engel der Verkündigung wird der Tradition der weltlich-höfischen Kultur entlehnt: Er trägt das Horn und führt die Jagd.¹³ Marias Unberührtheit muss schließlich geschützt werden.¹⁴ Selbst das ungestüme Einhorn, mit seinem auffällig phallischem Attribut am Schädel, wandelt sich in ihrem Schoß zum zahmen Tier.¹⁵ Als repräsentatives Beispiel dieser weiblich fortentwickelten Ikonografie

Patricia Cox Miller: *Pleasure of the Text, Text of Pleasure. Eros and Language in Origen's »Commentary on the Song of Songs«*, in: *Journal of the American Academy of Religion*, 54/2, 1986, S. 241–253.

¹¹ Jeffrey F. Hamburger: *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven 1990.

¹² Dietrich Schmidtke: *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, in: *Hermaea. Germanistische Forschungen*, 43, Tübingen 1982.

¹³ An Smets und Baudouin van den Abeele: *Medieval Hunting*, in: Brigitte Resl (Hg.): *A Cultural History of Animals*, Oxford/New York 2007, S. 59–79.

¹⁴ Maria Elisabeth Gössmann: *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957.

¹⁵ Jürgen Werinhard: *Spiritualis Unicornis: Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, in: *Münster Mittelalter-Schriften*, 13, München 1976; Leo-



Abb. 2: Stickerei mit Verkündigung als eingefasster Garten samt Einhorn, 15. Jhd. Ebstorf, Damestiftung

kann das mit silbernen und goldenen Stickereien versehene Altartuch aus dem 15. Jahrhundert aus dem Kloster Ebstorf gesehen werden.¹⁶ Zusammengefasst lässt sich anhand dieser Darlegungen erkennen, wie Frauen aus ihren persönlich gestalteten Gärten seelische Heiligtümer gemacht haben.¹⁷

2. Das Heiligtum der Verinnerlichung

Der eingefasste Garten steht als Metapher für Makellosigkeit, Reinheit und Unberührtheit, sowie für das vor dem Sündenfall noch vollkommene Paradies. Er dient als plastisches *pars pro toto* für das Paradies und als Medium zum Zweck der Verinnerlichung dieser Reinheitsmetapher. Eingefasste Gärten stellen ein Mittel dafür dar, diesen makellosen »Ort« in der eigenen Seele zu verorten und aufzu-

pold Kretzenbacher: *Mystische Einhornjagd: Deutsche und slawische Bild- und Wortzeugnisse zu einem geistlichen Sinnbild-Gefüge*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophische-Historische Klasse 6, München 1978.

¹⁶ Michael Wolfson: *Lesepulttuch mit Einhornjagd und »hortus conclusus«* aus Ebstorf, in: Hamburger: *Krone und Schleier* (wie Anm. 3), S. 430.

¹⁷ Eva Schlotheuber: *Klostereintritt und Übergangsriten. Die Bedeutung der Jungfräulichkeit für das Selbstverständnis der Nonnen der alten Orden*, in: Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi und Susan Marti (Hg.): *Frauen – Kloster – Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, Turnhout 2007, S. 43–55; Elisabeth Vavra: *Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption*, in: Peter Dinzelbacher und Dieter R. Bauer (Hg.): *Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studententagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*, Stuttgart 1985.

suchen. In diesem Sinn fügt sich das Genre den spätmittelalterlichen Exerzitien, die in gewissen Predigten beschrieben werden. Heute bezeichnet man sie für gewöhnlich einerseits als »Innenraumallegorie« und andererseits als »virtuelle Pilgerfahrt«.

Die Innenraumallegorie greift auf eine mentale Technik zurück, bei der die Betrachtung eines Bildes dem Eintritt in die (piktoriale) Realität und der spirituellen Erfahrung dieses Innenraums entspricht.¹⁸ In ihren Beschreibungen dieser Technik liebäugeln die einschlägigen Texte auf interessante Weise mit den Denkbildern eines »Raums« oder »Gartens«. Die Gläubigen sind dazu angehalten, die Lektionen auf ihr eigenes Gemach anzuwenden und dessen spärliche Ausstattung, die lediglich ein Bett, einen Stuhl und einen Kerzenständer umfasste, als spirituelle Ausgangsbasis einzubeziehen: »Nahe dem Bett zu finden ist Frieden und Rast für das Gewissen; beim Tisch die Reue; beim Stuhl die Selbsteinschätzung; und beim Kerzenständer das Selbstbekenntnis.« (*De doctrina cordis*, 15. Jahrhundert)¹⁹ Einige Predigten und Unterweisungen befassen sich sogar eingehend mit der Bettwäsche, der Speise auf dem Tisch und der Verzierung des Raums mit Blumen, wie Bernhard von Clairvaux (1090–1153) im Bezug auf Mariä Verkündigung darlegt. Der Betritt des Gemachs entspricht dem Betritt des mystischen Herzens. Die Beschreibungen von Marias Zimmer, in das der Engel tritt – und im erweiterten Sinne auch wir –, sprechen von angenehmen Blumen und wohlduftenden Kräutern.²⁰ Oft handelt es sich bei solchen Beschreibungen um intertextuelle Bezüge zum Hohen Lied Salomos, in dem Braut und Bräutigam ihre Liebe in einem Raum erleben. Nach Reindert Falkenburg zeigt etwa das Mérode-Triptychon nicht nur einen typisch mittelalterlichen Raum, in dem sich die symbolische Realität der Verkündigung verbirgt, sondern auch die Andachtsanweisungen dafür, um einen Raum so zu betreten, wie man auch die eigene Seele durchdringen würde.

Der Betrachter wird auf diese Weise dazu ermuntert, das, was in diesem Raum vonstatten geht, zu fühlen, zu berühren, zu riechen und zu hören, um auf diese Weise Tugendhaftigkeit zu erlangen.²¹ Etwas zu betrachten bedeutet also, etwas

¹⁸ Reindert L. Falkenburg: *The Household of the Soul. Conformity in the »Mérode Triptych«*, in: Maryan Ainsworth (Hg.): *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, New York 2001, S. 2–17; Emanuel S. Klinckenberg: »Wil diin herte bereeden gheliic eenen huze.« *De binnenhuisallegorie in de geestelijke letterkunde*, in: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde* 14/2 (2007), S. 126–153.

¹⁹ G. Hendrix (Hg.): *Hugo de Santo Caro's traktaat 'De doctrina cordis'*, vol. 2, Leuven 1995, S. 14.

²⁰ Die Predigt ist auf einem niederländischen Manuskript aus dem 15. Jahrhundert überliefert: *wi die floeren end die wanden mede verciereen sullen als mit welrukende bloemen*; Leiden, University Library, Ltk 2189, fol. 198v.

²¹ Wenn das Haus geputzt ist (gereynicht is van den voirledenen sonden overmits die biechte



Abb. 3: Robert Campin (1378–1444), *Merode triptych*, ca. 1420–1425. New York, The cloisters, Metropolitan Museum of Art

zu betreten; es handelt sich um eine Form der Andacht, die endoskopisch gedacht ist,²² was mich zur zweiten Annäherung bringt: der »virtuellen Pilgerfahrt«.

In ihrem Buch *Virtual Pilgrimages* legt Kathryn M. Rudy eine überzeugende Argumentation ihrer Hypothese vor, dass eingefasste Gärten in ihrer Qualität als »Innenraumallegorie« tatsächlich ein Transportmittel bilden, um eine mentale Reise nach Jerusalem (oder im weiterführenden Sinn zu jeglichen heiligen Stätten) zu unternehmen, ohne sich dabei physisch fortzubewegen.²³ Beispiele für solche »virtuelle Pilgerfahrten« finden sich in einem Manuskriptgenre, das heilige Stätten visualisiert und beschreibt, sodass sie mental besucht werden können. Ganz ähnlich können auch eingefasste Gärten eine geistige Reise zu einem physisch unerreichbaren Ort vermitteln, während man im Garten umherschweift, dabei spielerisch nach den in den Sträuchern versteckten Natursehenswürdigkeiten stöbert und sich an jeglichen Schätzen erfreut, die sich einem dabei offenbaren (eine Reliquie, ein Souvenir). Rudy schreibt: »Wer sie visuell betritt, wird von der Schwindel erregenden Menge an Blumen hypnotisiert. Zur ersten Stufe ihrer Interpretation vor-

ende veercyert is mit den gueden gewoenten de geesteliken levens), kann Christus es betreten, um uns Tugendhaftigkeit zu lehren. Leiden, University Library, Ltk 2189, fol. 199.

²² Thomas Lentz: As far as the eye can see. Rituals of Gazing in the Late Middle Ages, in: Jeffrey F. Hamburger und Anne-Marie Bouche (Hg.): *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2011, S. 360–362.

²³ Kathryn M. Rudy: *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2011, S. 110–118.

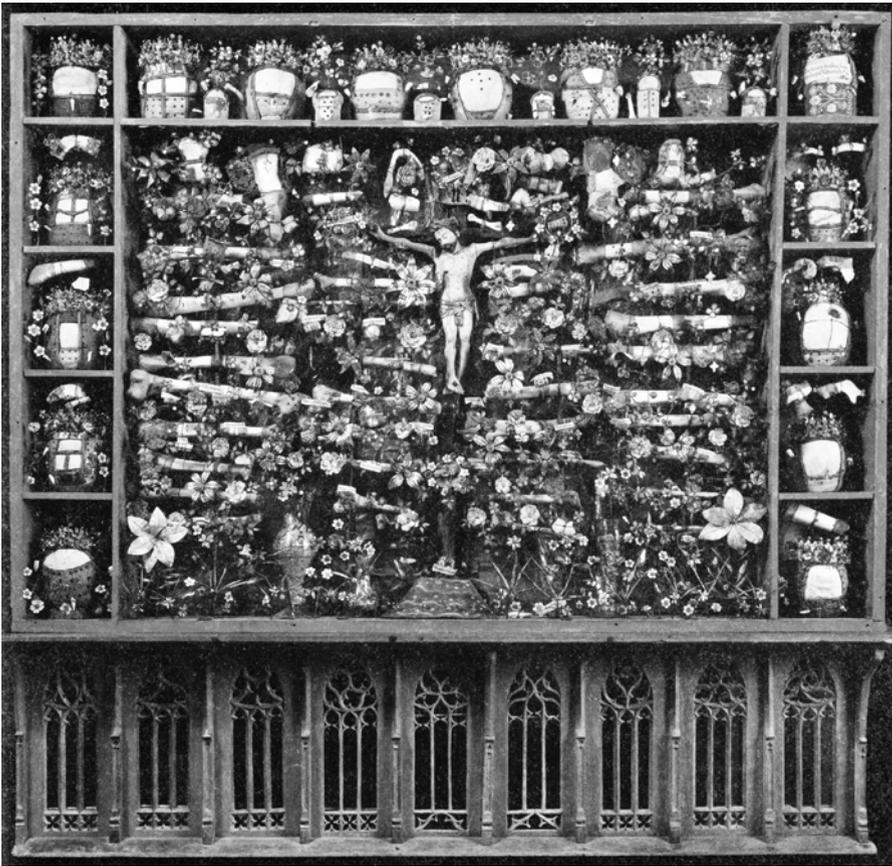


Abb. 4: Eingefasster Garten, 1499. Canons Regular of the Order of the Holy Cross, Bentlage

zudringen, bedeutet, vermittels eines Gebets, das als Transportmedium dient, den Gartenzaun hinter sich zu lassen. Betritt der Betrachter dieses Behältnis, betritt er das Heilige Land im Maßstab eines Puppenhauses, einen idealisierten Mikrokosmos weiblicher Umhegung.«²⁴ Die Autorin unterfüttert ihre Hypothese mit der Argumentation, dass die eingefassten Gärten zwei grundlegende Wesenszüge mit anderen Formen der virtuellen Pilgerfahrt teilen: Ersatz und Anhäufung.

Die auffällige Begeisterung, mit der Heilige Stätten in Jerusalem gesammelt, aufgelistet und detailliert beschrieben werden, findet sich auch in den Berichten und Tagebüchern der Pilgerer. Diese Texte sind Beispiele für einen narrativen

²⁴ Ebd., S. 114.

horror vacui.²⁵ Bei diesem Genre handelt es sich um ein literarisches Pendant zur plastischen, repetitiven und akkumulativen Darstellung in den eingefassten Gärten. In den Worten von Rudy: »Haben die Nonnen ähnliche Strecken wie die bis nach Rom, Jerusalem oder zu einem der lokalen Schreine zurückgelegt, wenn sie meilenlang Fäden um kleine Armaturen banden? Nicht nur bieten diese *hoffes* eine Alternative zur Fahrt nach Jerusalem, sondern auch zur buchgelehrten Pilgerreise. Sie antizipieren einen Bilderbogen, der von den tangiblen Spuren absieht und sich einen Schritt weiter an das rein Imaginierte annähert.«²⁶

Für gewöhnlich liegt Jerusalem außer Reichweite. Doch über materielle Fragmente und Souvenire kommt es uns nahe – als *pars pro toto*, in Form von Reliquien und gestalteter Überbleibsel. Verschleiert, umhüllt und geschmückt – und damit sublimiert. Solche materiellen Spuren bieten die eingefassten Gärten im großen Maß: am treffendsten beschreiben lässt sich der Eindruck vielleicht als kontrollierte Zufälligkeit. Ihr charakteristischer *horror vacui* verweist auf den nie abgeschlossenen Prozess der Sublimation sowie auf den haptischen und sensorischen Aspekt, der diesem Prozess zugrunde liegt. Auf diese Weise bildet der eingefasste Garten ein Ersatzobjekt, das Trost spendet und es ermöglicht, komplexe seelische Pfade zu beschreiten. Und er funktioniert als *ductus* hin zu einer Repräsentation der fernen Stätte, die sogar noch schöner und erhabener ausfällt als das Repräsentierte selbst: In einem idealen Zustand von Seele und Geist, in einer ontologischen Reinheit, die sich am geblühten Glanz eines idealisierten Jerusalems ergötzt, den Betrachter sanfter zu sich bittet und ihn oder sie zärtlicher in die Arme schließt als der tatsächliche Ort in Palästina. Demnach versetzt der eingefasste Garten die heilige Stätte also nicht nur, sondern er wandelt sie um. Mit seinem plastischen und künstlerischen Referenzsystem stellt er die fortlaufende Metamorphose jenes Phantasmas dar, das »Jerusalem« ist.

3. Geruch als natürliche Metonymie

Das über den Geruch ausgeprägte Verhältnis zwischen Blume, Garten und dem vom Göttlichen Erfassbaren bildet einen tiefverwurzelten Archetyp aus.²⁷ Bereits die ersten Kirchenväter wiesen, auch aus didaktischen Erwägungen, darauf hin:

²⁵ Ebd., S. 117.

²⁶ Ebd., S. 118.

²⁷ Die Hermeneutik des Geruchs (und Geschmacks) habe ich zuvor bereits diskutiert in: Barbara Baert: *An Odour, a Touch, a Smell. Impossible to Describe. Noli me tangere and the Senses*, in: Wietse de Boer und Christine Goettler (Hg.): *Religion and the Senses in Early Modern Europe (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 26)*, Leiden 2012, S. 109–152; Barbara Baert: *Wind und Sublimierung in der christlichen*

»In diesem Zusammenhang (die menschlich-göttliche Beziehung) funktioniert Duft ganz besonders gut, da er die Ahnung einer Opferhandlung vermitteln kann – die Darbietung feiner Güter, von Gebeten und guten Unterweisungen –, während er zugleich ein Gemeinschaftsgefühl wachruft und den wohligen Duft der Heiligkeit, der göttlichen Anwesenheit und Gnade. Der »süße Duft« tugendhaften Benehmens durchzieht die Berichte klösterlichen Lebens. Beide religiösen Bedeutungen waren dabei offensichtlich beabsichtigt.«²⁸

Im Zusammenhang mit der seelischen Heirat kommt Gregor der Große (540–604) auf die Kombination der Sinne zu sprechen. »Über das Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und Tasten kommt die Seele zum Vorschein [...] Sie bilden die Fenster, aus denen die Seele einen Blick auf die Dinge wirft, um sich daraufhin nach ihnen zu sehnen.«²⁹ Gregor der Große verbindet das *sensorium* und das Zusammenspiel der Sinne mit dem Ersehnen der Seele. Insbesondere der Geruch stellt dabei das herausragende Bindeglied der synästhetischen Auffassungsgabe dar.³⁰

Abseits der Auffassung, dass Düfte uns durch die Luft reisen lassen und das Göttliche in unserer Umgebung heraufbeschwören, maß man dem Geruch schließlich auch bei, Quell einer außergewöhnlichen Form des »Wissens« zu sein: Wissen durch *anamnesis* (Geruch als Antrieb der Erinnerungskraft) und Wissen durch Instinkt (Geruch als Antrieb primärer und basaler Wallungsschübe wie Angst und Sexualität sowie als Warnung vor Gefahren wie Krankheit und Tod). Hierfür möchte ich ein Beispiel geben.

Kunst des Mittelalters: die Verkündigung, in: Das Münster. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft 66/2 (2013) S. 109–117; Barbara Baert: Pentecost in the Codex Egberti and the Benedictional of Robert of Jumièges. The visual medium and the senses, in: Convivium 2 (2015), S. 82–97.

²⁸ Augustine: Confessions 8.6.15; Paulinus of Nola (ca. 354–431), Gedichte 25 und 27.

²⁹ Gregor der Große: Morals on the Book of Job, Library of Fathers of the Holy Catholic Church anterior to the division of East and West, 21–23, übers. v. James Bliss und Charles Marriott, 3 Bände, Oxford, 1844–1850, II, S. 515–516. »Visus quippe, auditus, gustus, odouratus, et tactus, quasi quaedam viae mentis sunt, quibus foras veniat (...). Per nos etenim corporis sensus quasi per fenestras quasdam exterior quaeque anima respicit, respiciens conspicit.« Gregor der Große: Moralia in Job, XX, II, ed. PL 76, col. 189; Eric Palazzo: Les cinq sens au Moyen Âge: état de la question et perspectives de recherche, in: Cahiers de civilisation médiéval 55 (2012), S. 339–366, S. 350.

³⁰ Eric Palazzo, Les cinq sens (wie Anm. 29), S. 347–351, bezieht sich auf das zehnte Buch von Augustinus' Bekenntnissen, Kapitel 9 und 11, in denen der Autor synaesthesia als Tor zur Seele und dem inneren Selbst interpretiert. Vgl. Laura Katrine Skinnebach: Practices of Perception. Devotion and the senses in late medieval Northern Europe (unveröffentlichte Dissertation), Bergen 2013, S. 233–257, S. 259: »Diese Praktiken [der Andacht] beruhten darauf, die Wahrnehmung zu überschreiten, nicht, indem die Kapazitäten der einzelnen Sinne erweitert werden, sondern indem die Materialität transformiert wird.«

In seinem Prolog zum *Liber Floridus* spricht Lambert de Saint-Omer (12. Jahrhundert) von Geruch und Geschmack als Metaphern für einen bestimmten Typus des Wissens.³¹ Der Autor beabsichtigt, dem Leser jenen Honig darzureichen, den die Bienen aus den Gartenblumen gewinnen. Auch spricht er von der Etymologie von *sapere* als *sapor*, was daran anschließend die Idee von Geschmack und Geruch ins Herz des Wissens oder der *sapientia* verlegt. Die Vorstellung der Bienen und des Gartens ist selbstverständlich topisch: sie bezieht sich auf das Paradies. Jedoch kennzeichnet dieser Bezug auf den *locus amoenus* Geruch und Geschmack als die ursprünglichen Sinne einer verlorenen Welt. Lamberts ausgeprägtes Interesse am Prototyp des Geruchs als »wissensgenerierender Sinn« tritt dabei deutlich zutage. Aus diesem Grund zieht er die *De ligno sancte crucis* heran, eine in der mittelalterlichen Kultur tief verankerte und weit verbreitete Geschichte. Darin bittet der sterbende Adam seinen Sohn, ihm vom Baum des Lebens einen Zweig oder etwas duftendes Öl zu bringen. Folgt man der Legende, nimmt er als letztes eine Duftspur vom verlorenen Paradies wahr. Und in diesem Duft kam alles Wissen zu ihm. Nun konnte er ins Leben nach dem Tod übergehen. Darin zeigt sich der hohe Stellenwert, der dem Geruch im Zusammenhang mit den intuitiveren, kosmologischen Bereichen tieferer Erkenntnis beigemessen wird.

Wie Reindert Falkenburg in »Fruit of Devotion« bereits gezeigt hat, stellt die frühe Moderne ein ausschlaggebendes Moment in der mystischen Tradition des »Liebesgartens« dar. »Die ersten Traktate, die Bezugnahmen auf das zentrale Motiv des geistigen Gartens beinhalten, stammen aus dem frühen 13. Jahrhundert. Weitreichende Popularität erlangte der Topos jedoch erst im 15. und frühen 16. Jahrhundert. In dieser Zeit erschienen solche Allegorien als eigenständige Texte, aber auch als Bestandteil anderer, vorrangig andächtiger, literarischer Formen.«³² Auch Laien lasen diese von der *Devotio moderna* beeinflussten Traktate. Man denke an *Die geestlicke boomgaert der vruchten*, erschienen um 1500, und Gerard Leeus frühere *Thoofkijn van devotien*, in dem die Seele und deren geistige Beziehung zu Gott über den Genuss (und also im Schmecken) des Wassers des Lebens in den Düften des Gartens von Eden zum Ausdruck kommt.³³

Wenn Texte und Gebete sich geschmacklicher und olfaktorischer Sinnesreize bedienen können, um damit an die andächtige Erfahrung und geistige Erkennt-

³¹ Karen De Coene: Navelnacht. Regeneratie en kosmologie in de middeleeuwen (unveröffentlichte Dissertation), Leuven 2006, S. 68.

³² Reindert L. Falkenburg: *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child. 1450–1550*, (Oculi, 5), Amsterdam 1994, S. 20.

³³ Antwerpen 1487; Ghent, University Library, Res. 169, fol. 16. Dabei handelt es sich um eine mittelniederländische Übersetzung von Pierre d'Aillys *Le jardin amoureux de l'âme*; Reindert L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion* (wie Anm. 33), S. 36f., Abb. 47 u. 48.



Abb. 5: Gerard Leeu (ca. 1445/50–1492), *The souls in the garden, Thoofkijn van devotien*, Antwerp, 1487. Ghent, University Library, Res. 169, fol. 16R

Garten der Liebe) heißt es: »Oh allmächtiger Gott, den zu lieben speisen heißt«, und weiter: »Oh heiß lodernendes Feuer, das zu kühlen und zu löschen keinem gestattet ist. Magst Du wohl, kraft Deiner unermesslichen Güte, dies selbe Feuer Deiner Barmherzigkeit auch in meiner Brust entflammen, auf dass meine Seele so schmelze wie die Seele Mariä Magdalenä geschmolzen ist, auf dass ich geformt und in Dir vereint werde und in Dir bleibe, wie auch Du in mir bleibst?«³⁴ An dieser Stelle wird Maria Magdalena, das berühmteste Bild der Braut, ohne Umschweife in einer Gartenallegorie mit dem Liebesmystizismus eng geführt – dem *Minnengaert*, in dem die Seele freudig spielt.

Wohlig in Duft und Geschmack ist der Garten durch die Nähe Gottes und den mystischen Bund, der sich darin birgt. »Stehe auf, Nordwind, und komme, Südwind, und wehe durch meinen Garten, dass seine Wurzeln triefen! Mein Freund

nis heranzuführen, warum sollten dann nicht auch Blumen und Früchte als Motive in Malereien und anderen Kunstformen ähnliche spirituelle Funktionen erfüllen? Falkenburg vertritt den Standpunkt, dass es »im Lichte der ›gespiegelten Frömmigkeit‹ möglich ist, bei der näheren Betrachtung der Gartenanlagen bessere Einsichten ins Wesen des Verhältnisses zur Andacht zu erlangen, die an den Gebrauch von Früchten und Blumen in *Andachtsbildern*³⁴ geknüpft sind.«³⁵

Diese Schlussfolgerung gilt auch für die eingefassten Gärten als Topos und visuelles Motiv, das aus sich heraus die (mystischen) Freuden des Gartens heraufbeschwört und damit seinem Wesen nach vielleicht als »wohlduftend« und sogar wohlschmeckend angesehen werden kann. In der 1548 veröffentlichten Abhandlung *Een seer schoen devoet boecxken gheheten der Minnengaert* (*Ein schönes, frommes Buch genannt Der*

³⁴ Im Original auf Deutsch. Anm. d. Ü.

³⁵ Reindert L. Falkenburg: *The Fruit of Devotion* (wie Anm. 33), S. 83.

³⁶ Ebd., S. 34.

komme in seinen Garten und esse von seinen edlen Früchten.« (Das Hohelied Salomos, Kapitel 4, Vers 16) Der Duft des Gartens gleicht dem des verlorenen Paradieses. Schlussendlich riecht der Garten auch deshalb wohlrig, da sein Wohlgeruch eine einzigartige, immaterielle und flüchtige Fortbewegungsweise gestattet: Er verführt die Seele dazu, sich auf Wolken aus Duft zur Essenz hinforttragen zu lassen.

Wer dem Geruch folgt, erreicht den letztendlichen Bestimmungsort ohne körperliche Strapazen. Dieser Bestimmungsort ist anamnestisch und archetypisch, da die Spur des Geruchs fürs Erste über das Paradies und Jerusalem hinaus führt. In der anamnestischen (geruchsbasierten) Reise wird das Höchste schlechthin verinnerlicht, namentlich die Rückkehr zum Selbst, das Erwachen aus dem Kreislauf von Leben und Tod, sowie die *gnosis*, die im Garten verblieben ist, nachdem es zum verhängnisvollen Biss gekommen war. In der vorsprachlichen Sphäre des duftenden Gartens und in der Geborgenheit einer mentalen, regressiven Reise zu einem unbekanntem Zielort, offenbart sich uns ein unsagbares, flüchtiges Geheimnis. Duft hinterlässt uns in einer Landschaft aus Erinnerungen und Intuition. Wie eine kaum wahrnehmbare Brise – ein Lufthauch, gerade mal ein Seufzen – gestattet er eine flüchtige Erkenntnis, die im Moment, da sie sich einstellt, schon verloren geht. Und tatsächlich, unserem Blick entging nicht, wie einige der zierlichen Elemente erzitterten, so etwa die Perlen oder kleinen Blättchen. Denn die eingefassten Gärten reagieren auf unseren Atem, den Wind etc. Sie sind schon aus sich heraus »performativ«.

4. Hortikultur. Den Garten gestalten und pflegen³⁷

Die Bedeutung der hervorstechenden *formalen* Aspekte dieses Phänomens ist bislang unterbeleuchtet geblieben. Zwar haben wir die eingefassten Gärten als Beispiele für den *horror vacui* beschrieben, als wuchernde Reliquienkunst, als eine Form der Montage und mixed media sowie hinsichtlich ihrer Funktion als kollektive Auflistung. Diese Eigenschaften lassen sie aus dem zeitgenössischen stilistischen Kanon herausragen und wurzeln sicherlich im sensorisch-haptischen Schaffensprozess. Schließlich sind sie alles in allem unauflösbar mit einer prozessualen »Handarbeit« verknüpft. Ein Garten ist daher nie vollendet. Eingefasste Gärten weisen ihre eigene, kreative Hortikultur auf: Ein Kontinuum des Wachstums,

³⁷ Ich diskutiere dies auch in: Barbara Baert: Echoes of Liminal Spaces. Revisiting the Late Mediaeval ›Enclosed Gardens‹ of the Low Countries. (A Hermeneutical Contribution to Chthonic Artistic Expression), in: Antwerp Royal Museum Annual, 2012 (erschienen 2014/15), S. 9–45.

in dem der tatsächliche Schaffensprozess als Signifikant auftritt: verhüllen, umstülpen, besticken, nähen, ergänzen, abtrennen, applizieren, weben, verklumpen, stopfen, anheften, häkeln, stecken, falten, wickeln etc. Im Universum der eingefassten Gärten manifestieren sich, kurz gesagt, die schaffenden Hände als subversive und greifbare Lotsungen hin zu einer tieferen Bedeutungsebene.³⁸

Eingefasste Gärten streifen eine *écriture*, die Dezentralisierung, Fragmentierung, Wucherung sowie den ausgefranzten Konturen und dem Unbegreiflichen die Reverenz erweist. Ich zitiere Paul Vandenbroeck: Eingefasste Gärten bilden

»ein übersinnliches Transportmedium für ins Unendliche wuchernde Verbindungen. Die Oberfläche wimmelt vor zahllosen, ineinandergreifenden Fugen und netzförmigen Strukturen. Doch nichts gleicht dem anderen. Alles ist im sanften, kaum spürbaren Wandel begriffen. Zwar nicht auf die Weise eines Rhizoms oder Wurzelstocks, sondern wie ein endlos andauernder Balanceakt zwischen regem Überfluss und Ordnung, zwischen Lesbarkeit und *krypton*. [...] Der Garten ist wie eine Meditation über das Unbegreifliche und endlose Formen der Interferenz und Konnektivität, in der Bild und Wort untauglich werden. [...] Für die Herstellung brauchte es beträchtlich viel Zeit [...] Es brauchte unendlich viel *unbewusster Klarheit* (Konzentration), um das Werk bis zu dieser Perfektion reifen zu lassen. Nur die buddhistischen Mönche arbeiten auf ähnliche Weise viele Jahre, wenn sie beispielsweise ihre hauchdünnen, zarten Sandmandalas legen, Übungen in mystischer Verlassenheit, bei denen sie jegliche Ich-Gerichtetheit vom Ego abblättern. Spitzenarbeit [wie auch eingefasste Gärten] entstehen zu lassen, war nur möglich anhand der, was das betrifft unausgesprochenen, Unterwerfung unter das Unbegrenzte, während man zugleich im Hier und Jetzt an etwas von mikroskopischer Größe arbeitet, und anhand der Preisgabe des Ichtriebs. Eine Analogie dazu bilden nach unserer Auffassung gewisse Musikgenres, die subtile Verschiebungen (*variations*), tonale Übungen und Ricercare entwickeln.«³⁹

Sticken, Klöppeln, Knoten, Stülpen, Einwickeln und das gesamte semantische Feld dieses Zusammenhangs bilden die körperlichen *variations* dessen, was geschieht, wenn Fingerspitzen mit Fäden in Berührung kommen.⁴⁰ Tim Ingolds Erläuterungen sind im Kontext dieser Betrachtungen von grundlegendem Wert,

³⁸ Siehe auch Rozsika Parker: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1989.

³⁹ Paul Vandenbroeck: *The energetics of an unknowable body: the sacred and the aniconic-sublime in early modern religious culture*, in: Paul Vandenbroeck und Gerard Rooiackers (Hg.): *Backlit Heaven*, Mecheln 2009, S. 174–204, hier S. 200.

⁴⁰ Ellen Harlizius-Klück: *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*, Berlin 2004, ist eine herausfordernde Studie, die von semantischen Wurzeln im Griechischen ihren Ausgang nimmt, indem sie das linguistische Idiom rund ums Weben

insbesondere, wenn es um die tiefere Bedeutung dessen geht, was es heißt, etwas mit Fäden zusammenzubinden, um damit Knoten oder komplexere Muster und dekorative Schemata, oder kurz: tektonische Strukturen hervorzubringen.⁴¹ Eine typische tektonische »Architektur« oder »Kulisse« der eingefassten Gärten ist das Maschenwerk aus *paperolles*, fragilen Papierzylindern. Sie sind wie die Grundbausteine einer Wand, vergleichbar mit einem über einer Oberfläche angeordneten Perlennetz. Als einzelnes Element jedoch stellt die *paperolle* eine geheimnisvoll eingerollte Verhüllung dar, die Ummantelung eines Etwas, das zugleich ein Nichts ist.⁴² *Paperolles* bringen die grundlegende hermeneutische Balance zwischen Technizität und Verzierung zum Ausdruck. Innerhalb dieser Balance bleibt die Idee des Versteckens, der Umhüllung und daher also auch des »bergenden Aufhebens« greifbar. Auf was es ankommt, ist eine Form stofflichen Charakters, die eine Technik des Verhüllens darstellt, eine kreisrunde Perle, ein Stein einer Mauer, ein endloses Netz, ein Gewebe, eine Membran.

Mit einer abschließenden Reflektion über das »Anfertigen« und Zeitbegriffe möchte ich diesen Abschnitt zu Ende bringen. Das nötige Handwerk, um eingefasste Gärten anzufertigen, verzaubert Zeit in zweierlei Hinsicht: Als Zeit, die etwas ummantelt wie ein dickflüssiger Gelee und weiterzieht, und als Zeit, die etwas kokoonartig einkapselt, die das Schicksal ummantelt, es buchstäblich einrollt, einbindet und einhüllt und das Flüchtige des Moments ins geborgene Detail überführt. Mit dieser Einführung des Aspekts der »Zeit«, verdeutlicht sich, wie eingefasste Gärten die Szenografie intensivster Meditation bilden. Intensive Arbeiten und im einzelnen repetitive Routinen, wie etwa Stick- und Webarbeiten, begünstigen einen konzentrierten Flow: Die Hände scheinen unter diesen Umständen automatisch und vom Körper losgelöst zu arbeiten, als wären sie Geschöpfe in einem abgeschiedenen, autonomen Zustand. Die »kunstschaffend-gesinnte« Hand als Automaton mit eigenem Gedächtnis wiederum bedingt neue, für diesen Flow günstige Umstände: Die der Meditation und des spirituellen Gebets. Die rhythmische Übersetzung von Handarbeit in Klang, Lied und Sprache könnte als mnemonisches Hilfsmittel gedient haben, um komplexe Handwerks-

analysiert. Die Autorin findet Spuren der Ursprünge der Mathematik als kosmologisches Modell.

⁴¹ Tim Ingold: Bauen Knoten Verbinden, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 6/1 (2015), S. 81–100, hier S. 85: Die Bedeutung von Technizitäten hat einerseits zu tun mit der Fähigkeit, Knoten zu formen, in Verbindung zu bringen, und andererseits mit derjenigen, durch sie hindurchzuschneiden – das heißt, in der Komplementarität von Weben und Zimmerhandwerk, Textilien und Holzwerk.

⁴² Eine Gruppe Konservatoren wird sie vorsichtig öffnen. Es dürfte interessant sein zu sehen, ob das Papier in bedeutungsvoller Absicht wiederverwendet wurde oder nicht, beispielsweise mit besonderen Texten oder darauf geschriebenen Wörtern.

griffe im Umgang mit Textilien zu erleichtern. So etwa im Fall der ins komplexeste Extrem gesteigerten Form des Knüpfens, nämlich der Spitzenarbeit.⁴³ Nun »singen« die Hände ihre gewitzten Liebesduette mit leisen, wolligen Stimmen. Nun erreicht das Sensorium einen Zustand der Synästhesie, in dem Sehen und Hören (und Riechen) einen tiefen Pakt mit der Meditation eingehen.

5. Zusammenfassung. Ein Nest rahmen

Die Gärten wahren Distanz, indem sie sich der wohlbekanntesten Gattung des Altartabels, dem »Möbelstück« und der *Wunderkammer*⁴⁴ angleichen. Die Rahmung fügt dem eine Ahnung der Abgrenzung hinzu, was darauf verweist, dass eingefasste Gärten kein Stück verwahrlosten Wildwuchses darstellen. Dies kennzeichnet sie als ein Werk der Hortikultur, nicht der Wildnis, die sich im Gegensatz zum Garten tatsächlich zu einer devianten Form von Spiritualität zählen lässt. Zweitens dient der Rahmen als Tor, das besonders effizient zum Zweck der andächtigen Verinnerlichung dient.⁴⁵ Er macht die Implosion der Energie erträglich. Er lindert die Erscheinung des *horror vacui* der eingefassten Gärten. Das skopophile Element wird in einem straffen Kokoon gewahrt; vom Rahmen wird es gezähmt. Mit Aby Warburg könnte man sagen, dass der Rahmen den Aspekt der *nomadischen Bildlichkeit* in Schranken verweist; er konzentriert den Blick auf den Innenraum. (Das Gegenteil wäre unerträglich im Zusammenhang eines *horror vacui*, in dem die Dinge ansonsten »in Stücke brechen« würden und das Zentrum »nicht zu fassen« wäre, um Yeats zu zitieren)⁴⁶ Drittens ist der Rahmen im Fall der eingefassten Gärten nicht bloß ein Rahmen. Tatsächlich handelt es sich bei eingefassten Gärten eher um einen »Raum«, sodass sich der Rahmen eher als Behältnis denn als Rahmen auffassen lässt. Schlussendlich kann dieser Raum auch geschlossen werden, wenn er nicht mehr benötigt wird.

Lassen sich die eingefassten Gärten also, auf Grundlage der Raritäten und Reliquien darin, der darin aufbewahrten Perlen, auf Grundlage ihrer Funktion als heimähnliche Zufluchtsstätte und der Techniken des Einbindens, Knüpfens, Nähens, Klebens und Verklebens, sowie schlussendlich der psychoenergetischen und physischen Benetzung durch die Körper ihrer Erschaffer, lassen sich die eingefass-

⁴³ Ich danke Ellen Harlizius-Klück und Marie-Louise Nosch für ihre Hinweise in Seminaren am Centre for Textile Studies, Kopenhagen, 2.-3. Dezember 2013. Zu Mnemotechniken siehe Mary J. Carruthers (Hg.): *Rhetoric beyond Words. Delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, Cambridge 2010.

⁴⁴ Deutsch im Original. Anm. d. Ü.

⁴⁵ Jose Ortega y Gasset: *Meditations on the Frame*, in: *Perspecta*, 26 (1990), S. 185–190.

⁴⁶ Nach William Butler Yeats (1865–1939) in *The Second Coming*, 1919.

ten Gärten also nicht genauso gut als »Nester« bezeichnen?⁴⁷ Etymologisch steht der Begriff »Nest« über »Nische« mit der Auffassung der eingefassten Gärten in Verbindung. Das französische *niche* leitet sich höchstwahrscheinlich von dem Verb *nicher*, »ein Nest bauen«, ab, das wiederum von Lateinisch *nidicare* oder *nidificare* abstammt, also von *nidus* (Nest).⁴⁸ Die räumliche Konnotation der Nische ging damit aus den formalen Ähnlichkeiten mit der intimsten, um etwas außerordentlich wertvolles und fragiles gelegten Hülle hervor.

In seinen »Poetics of Space« schreibt Gaston Bachelard (1884–1962) folgendes über das Nest:

»Die philosophische Phänomenologie des Nests versetzt einen in die Lage, das Interesse zu erklären, mit dem wir durch ein Album mit reproduzierten Darstellungen von Nestern blättern, oder noch positiver: unser Vermögen, das naive Staunen zurückzuerobern, das uns einst ergriffen hat, wenn wir auf ein Nest gestoßen sind. Dies Staunen hält an und wenn wir heute ein Nest entdecken, führt es uns zurück in unsere Kindheit, oder besser gesagt: zu einer Kindheit, zu den Kindheiten, die wir hätten haben sollen. Denn nur wenige von uns sind vom Leben mit dem vollen Ausmaß seiner kosmischen Implikationen beschenkt worden.«⁴⁹

Die Dialektik zwischen Liebe im Wald und Liebe im Stadtraum ist die zwischen Wildnis und Nest, ja, zwischen Natur und eingefasstem Garten. Ein Nest ist niemals jung; wir kehren dazu zurück, es ist das Zeichen der Rückkehr und der Tagträume.⁵⁰

Deshalb ist die schlussendliche Epistemologie der eingefassten Gärten der »Zustand in Erwartung« und die langsame Tätigkeit der Hände, die einwickeln, nähren, zuknöpfen: Der *manuductus*, der die Choreografie des Wartens übernimmt und in sich einschließt. Er legt Zeugnis ab von der langen Arbeitstradition, die sich wenig darum schert, neue Gestaltungsformen und Motive hervorzubringen, sondern stattdessen auf das Wachstum der Dinge durch handwerkliches Können fokussiert und somit dem schöpferischen Geist der Natur ähnelt. Das textile Handwerk der *Besloten Hoffes* stellt daher nicht bloß ein passives Behältnis für göttliche Macht dar, sondern *hegt sie aktiv ein*.

Aus dem Englischen von Thomas Groh

⁴⁷ Tim Ingold: Bauen Knoten Verbinden (wie Anm. 42), S. 85.

⁴⁸ Vgl. <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/nis1>.

⁴⁹ Gaston Bachelard: The Poetics of Space, übersetzt von Maria Jolas e.a., New York 2014, S. 114.

⁵⁰ Ebd., S. 119.