Elegie without Stockings – Undine Gruenter's *Der verschlossene Garten* (2004)

Birgit Nübel
(Leibniz Universität Hannover)

Undine Gruenter's *Der verschlossene Garten* (2004) narrates the love story between an older man and a young woman in a confined place and within a limited duration, told from the perspective of the male first-person narrator and starting from its end. On the levels of both *histoire* and *discours*, it is a narrative staging and fictional discursive exploration of a utopia and dystopia of love at the same time. The novella, characterised by a high degree of self-reflection and intertextual references – to works such as Goethe's *Elective Affinities*, Barthes' *A Lover's Discourse*, and Luhmann's *Love as Passion*, among others – is read, on the one hand, as an essayistic and (auto)fictional textual context. On the other hand, the perspectival differences are highlighted; they lie between the cross-gender approach of the extratextual female author, the male narrative voice, and the narrated female character. Unlike the described garden, Gruenter's text is not closed but is designed to be multiperspectival and open.

Der verschlossene Garten (2004) di Undine Gruenter racconta la storia d'amore tra un uomo anziano e una giovane donna, ambientata in un luogo limitato e in una durata circoscritta, narrata dalla prospettiva del narratore maschile in prima persona, partendo dalla fine della vicenda. Su entrambi i livelli, quello della *histoire* e quello del *discours*, si tratta di una messa in scena narrativa e di una discorsivizzazione fittizia che esplora insieme un'utopia e una distopia dell'amore. La novella, caratterizzata da un alto grado di autoriflessione e da riferimenti intertestuali – a opere come le *Affinità elettive* di Goethe, *Il discorso amoroso* di Barthes e *Amore come passione* di Luhmann, e altre – viene letta, da un lato, come un intreccio testuale saggistico e (auto)finzionale. Dall'altro lato, vengono evidenziate le differenze prospettiche che emergono tra l'approccio di *cross-gender* dell'autrice extratestuale, la voce narrativa maschile e il personaggio femminile narrato. Diversamente dal giardino descritto, il testo di Gruenter non è chiuso, bensì concepito come multiprospettico e aperto.

Keywords: *Liebesgeschichte*, *Ehegeschichte*, *Inzestgeschichte*, *Essayismus*, *Autofiktion*

Birgit Nübel, *Elegie ohne Strumpfhose – Undine Gruenters* Der verschlossene Garten *(2004)*, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 81-112

ISSN: 0039-2952 DOI: 10.82007/SG.2024.26.04

Open Access

Elegie ohne Strumpfhose – Undine Gruenters *Der verschlossene Garten* (2004)

Birgit Nübel
(Leibniz Universität Hannover)

1. S/Textuelle Verstrickungen

> Die Familie steckt uns allen wie eine Kugel im Kopf [1].
>
> 8. September [1990] / Ich, Undine Gruenter, achtunddreißig Jahre alt. Ich lebe in Paris. Ich schreibe. Der Name gefällt mir nicht. […] Gruenter ist eine Geschichte in drei Geschichten: es ist der Name des Vaters, der nicht Vater sein wollte bei der Geburt, 2. nicht Vater sein wollte später, 3. Liebhaber war[2].

Im Frühjahr 2004 erschien im Hanser Verlag der letzte Roman Undine Gruenters (1952-2002). Diese hatte den Text bis kurz vor ihrem Tod am 5. Oktober 2002 – die schwerkranke Autorin war durch eine neurodegenerative Erkrankung an den Rollstuhl gefesselt – ihrem Ehemann Karl Heinz Bohrer (1932-2021), dem der Roman gewidmet ist («*für K. H. B.*»), diktiert und mit diesem gemeinsam redigiert[3]. Von

1 Undine Gruenter, *Der Autor als Souffleur. Journal 1986-1992*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 9.

2 *Ebd.*, S. 423.

3 Vgl. den Eintrag auf der letzten Seite von Undine Gruenter, *Der verschlossene Garten. Roman*, Hanser, München-Wien 2004, im Folgenden zitiert in runden Klammern unter Angabe der Seitenzahl als 'G', S. 222 f.: «23. Juni 2002 / überarbeitete Fassung: 10. August 2002» (G 222 f.); vgl. Karl Heinz Bohrer, *Jetzt. Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2017, S. 434 f.: «Mitte Januar [2002] hatte Undine mir gesagt: 'Ich habe einen Roman im Kopf. Ich werde dir jeden Morgen und jeden Nachmittag zwanzig Minuten lang diktieren. Der Roman wird *Hortus Conclusus* heißen'. So kam es. Sie diktierte ohne jede Aufzeichnung oder Gliederung […]. Ende Juni waren wir fertig. Dann las ich ihr das Manuskript noch einmal vor, Tag für Tag, und sie diktierte mir ihre Korrekturen. […] Zwei Monate danach, am 5. Oktober 2002, starb Undine»; vgl. auch ders., *«Ich habe einen romantischen Blick»: Interview mit Sven Michaelsen*, in «SZ-Magazin», 40, 10. Oktober 2012, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/ich-habe-einen-romantischen-blick-79241>

der Kritik wurde *Der verschlossene Garten*, wie bereits der ebenfalls posthum erschienene Erzählband *Sommergäste in Trouville* (2003)[4], überaus positiv aufgenommen. Das Lob – von der «ZEIT», über die «FAZ», die «Frankfurter Rundschau» und «Süddeutsche Zeitung» bis hin zum «Woman-Magazin» – ist einhellig. Der Schutzumschlag zitiert aus den enthusiastischen Kritiken: Gruenters Roman wird «in der deutschen Gegenwartsliteratur» als «Solitär»[5] gefeiert, als Literatur, die «jede Saison überdauern» wird[6], als «eines der leisesten, der zartesten, der klarsten und verschwiegensten, eines der traurigsten und schönsten Bücher der letzten Jahre»[7]. Selbst Marcel Reich-Ranicki, der den Roman «vielleicht hier und da ein wenig überspannt» findet, konstatiert im «Spiegel», Gruenters Buch übertreffe – «trotz einiger Schwächen» wohlgemerkt – «beinahe alles, was unsere Verlage in diesen Jahren auf den Markt werfen». Einzig Tilman Krause kennzeichnet das, was Reich-Ranicki als «elegischen und melancholischen Ton»[8] bezeichnet hat, als «Spreizstil» eines «prätentiöse[n] Liebesroman[s]»[9].

Die Forschungsliteratur zum Œuvre Gruenters[10] sowie zu *Der verschlossene Garten* ist nach wie vor gut überschaubar[11]. Dies mag

(letzter Zugang: 20. Februar 2024): «Kurz nach ihrem Tod habe ich das Manuskript auf Tonband gesprochen und die Bänder an den Hanser Verlag geschickt».

4 Dieser war am 10. Juni 2003 in der von Elke Heidenreich moderierten Literatursendung *Lesen!* im ZDF vorgestellt worden.

5 Heinrich Detering, *Zart wie der Flaum des neugeborenen Eichhörnchens. Kostbar wie ein Gobelin: Undine Gruenters nachgelassener Roman über ein magisches Liebesdreieck*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 71, 24. März 2004, S. L2.

6 Dorothea Dieckmann, *Die Zeit steht still. Das faszinierende Lebenswerk der Undine Gruenter, ihre letzten und besten Erzählungen*, in «Die ZEIT», 14, 27. März 2003, <https://www.zeit.de/2003/14/L-Gruenter> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024), u.a. zu *Sommergäste in Trouville* (2003).

7 Volker Weidermann, *Kurz vor der Stille. Undine Gruenters wunderschönes letztes Buch*, in «Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung», 22. Februar 2004, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/kurz-vor-der-stille-1148946.html> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

8 Marcel Reich-Ranicki, *Das künstliche Paradies. Undine Gruenters letzter Roman: «Der verschlossene Garten»*, in «Der Spiegel», 11, 8. März 2004, S. 176-180.

9 Tilman Krause, *Trouble im Pariser Paradiesgarten. Undine Gruenters prätentiöser Liebesroman*, in «Die literarische Welt», 50, 28. Februar 2004, S. 4.

10 Vgl. hierzu auch Stephan Wolting, *Undine Gruenter. Deutsche Schriftstellerin mit Ziel Paris*, V&R unipress, Göttingen 2020, S. 23.

11 Vgl. Monika Wolting, *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruenter und Sarah Kirsch*, Wydawn. Univ. Wrocławskiego, Wrocław 2009; Nadine Benz, *«Soudain und Equilibre». Die Liebe, der defizitäre Augenblick und das Warten in Undine Gruenters «Der verschlossene Garten»*, in *Figurationen des Temporalen*, hrsg. v. Claudia Öhlschläger – Lucia Perrone Capano, unter Mitarb. v. Leonie Sülwolto, V&R unipress, Göttingen 2013, S. 153-172; Stephan Wolting, *Das Retreat an der Marne: «Der verschlossene Garten»* (2004),

auch an dem Versuch liegen, zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch einmal, in diesem konkreten Fall (in Bezug auf den frühen Tod der Autorin) das letzte Mal, eine Liebesgeschichte zu erzählen – und dies nach allen Debatten um Anfang und Ende der Postmoderne, poststrukturalistische Theorien und Methoden, den Tod des Autors und das Ende der Geschichte sowie um die soziologische Behauptung der Unmöglichkeit bzw. Unwahrscheinlichkeit von Liebe überhaupt. Zu der Zurückhaltung der Literaturwissenschaft einerseits sowie der Begeisterung bei Lesepublikum und Kritik andererseits mag auch der Eindruck einer manieristischen 'Zeitlosigkeit' beitragen.

Denn das, was erzählt wird – die heterosexuelle Liebesgeschichte zwischen einem Mann von «fast sechzig» Jahren (G 10, 11) und einer jungen Frau Anfang «neunzehn», die aussieht «wie vierzehn» (G 30) – erscheint wegen des hohen Grades an Selbstreflexivität und intertextueller Referenzen[12] sowie einer radikalen Reduktion auf ein Kammerspiel mit vier Menschen und einem Hund geradezu zeitlos. Dabei sind der autofiktionale Subtext und die autobiographischen Bezüge anhand der paratextuellen Kommentare Undine Gruenters und Karl Heinz Bohrers zeitlich und örtlich in der intellektuellen Geschichte der Bundesrepublik Deutschlands und ihrer professoralen Milieus verankert[13]. Zugleich wirkt der Roman auch wegen seiner

in ders., *Undine Gruenter. Deutsche Schriftstellerin mit Ziel Paris*, a.a.O., S. 330-339.

12 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 77: «Heutzutage liegt die *Bedeutung* eines Textes kaum noch in ihm selbst. Denn jeder Text steht mit vielen anderen, eigenen und fremden, in Beziehung»; vgl. *ebd.*, S. 486 zu dem «antipsychologische[n] Modell des Verschwindens des Subjekts aus der Literatur (bei Foucault, Kristeva)»: «Verschwinden des Subjekts im Text heißt auch die Entzündung der Wörter aneinander, die Verbindung durch Referenzen untereinander, Spiel, Kombinationen etc.»; vgl. aber auch *ebd.*, S. 244: «Texte korrespondieren nicht mit Texten, sondern verweisen aufeinander – das aber ist organisiert (und verdankt sich dem Assoziationsfundus des Autors)» sowie S. 290: das «[…] *Ich* schreibt letzten Endes […] den fertigen Text».

13 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 434: «Sie [Undine Gruenter] fragte nicht, wie ich es fände. Immerhin handelte es von einem Mann und einer Frau, denen sie Namen gab, die auf uns hindeuteten […]. Die Personen waren irgendwie auch synthetische Wesen. Was den männlichen Helden betraf, so waren in ihn Züge ihres Vaters [des Alt-Germanisten und Historikers Rainer Gruenter, 1918-1993] eingegangen, dessen Alter sowieso. Der Titel *Hortus conclusus* nahm eines seiner Lebensprinzipien auf: im *exklusiven Freundeskreis* zu leben» (Hervorhebung B. N.). Nach dem Tod ihres Vaters rekapituliert Undine Gruenter in *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 279-284 die «Geschichte mit meinem Vater» (*ebd.*, S. 281) und ihre Gebundenheit an das «Vater-System» (*ebd.*, S. 402) «beinahe 'hyperrealistisch' aus der Perspektive des Vaters» (Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 98). Rainer Gruenter hat seine leibliche Tochter «nach ihrem 21. Lebensjahr offiziell adoptiert» und «als seine Tochter anerkannt» (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 262), nachdem er sie bereits vor ihrem 18. Geburtstag, «[a]m Wochenende des 19. März 1972» (Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, S. 279) verführt

ausschließlich männlichen Perspektivierung sowohl angesichts des Postfeminismus der 1990er Jahre als auch im Kontext der #me-too-Bewegung seit 2017 geradezu aus der Zeit gefallen.

Die erzählte Zeit ist um die Jahrtausendwende zu situieren und umfasst einen Zeitraum von fünf Ehejahren (auf der Ebene des *discours*) und vier Jahreszeiten (auf der Ebene der *histoire*). Der Ort – ein von hohen Mauern umschlossener Garten an der Marne in der Nähe von Paris – ist vom Zentrum wie von Deutschland aus gesehen, peripher und zugleich kulturgeschichtlich zentral. Erzählt wird eine 'heterotopisch'[14] konstituierte Liebesgeschichte, eine Gegenzeit der Liebe an einem begrenzten Ort und in einer beschränkten Dauer. Denn diese Liebesgeschichte endet – wie (fast) alle Liebesgeschichten –, und sie wird aus der (homodiegetischen) Perspektive des männlichen Ich-Erzählers von ihrem Ende her erzählt. Wartend auf die Liebe[15], hoffend auf ein erneutes Wiedersehen und

hatte. Zu ihrem Vater bestand ein sexuelles (Missbrauchs-)Verhältnis, bis sie den zwanzig Jahre älteren Karl Heinz Bohrer («B», *ebd.*, S. 283 u.ö.) kennenlernt, wobei Gruenter den Beginn der Beziehung auf 1979 datiert (*ebd.*, S. 283) – ihr späterer Ehemann auf das Wintersemester 1981/1982 (vgl. *ebd.*, S. 262-266). Vgl. hierzu Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 283: «Vielleicht täusche ich mich schon wieder, aber ich meine, nicht das Tabu der Sexualität an sich ist das Problem gewesen, sondern das *Doppelleben* und […] die Feststellung, daß mein Vater dann auch die *exklusive Freundschaft* aufgab» (2. Hervorhebung B. N.). Rainer Gruenter war von 1972 bis 1983 Rektor der neu gegründeten Gesamthochschule Wuppertal, an der Undine Gruenter von 1980-1986, nach ihrem abgebrochenen Jurastudium in Heidelberg und Bonn, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft studiert hat (vgl. Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 75). Bohrer lernt sie «bei den abendlichen Einladungen ihres Vaters» kennen (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 265). Auch Soudain begegnet Equilibre im Haus ihrer Eltern zum ersten Mal (G 34 f.), ihr Vater «zog uns [die Teilnehmer eines 'Herrenabends'] in ein Gespräch über Dominique Strauss-Kahn, den er als glänzenden Vertreter Frankreichs auf europäischem Parkett anpries» (G 35).

14 Vgl. Michel Foucault, *Andere Räume*, übers. v. Walter Seitter, in *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Reclam, Leipzig 1990, S. 34-46 u. ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, zweisprachige Ausgabe, übers. v. Michael Bischoff, mit einem Nachw. v. Daniel Defert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2013 sowie: «Romantisch und rebellisch, wie sie auch war, hatte es ihr lange genug gefallen, in dem ummauerten Garen den ausgesperrten Ort zu sehen, der in der Gesellschaft so unmöglich ist wie die Liebe selbst, wenn man sie als Begehren nach etwas Unbekanntem versteht» (G 80).

15 Vgl. «Der Liebende, sagt sie [Equilibre], ist immer der, der wartet. […] Doch der Liebende, der wartet, ist immer auch festgebannt an den Ort, an dem er wartet. […] Wer wartet, der sperrt sich ein. Der schließt sich ab. […] Auf meiner Bank warte ich [Soudain] auf den Tag, an dem er kommt» (G 109) sowie «Und dann sehe ich mich in einer klaren Winternacht in den Garten hinausgehen und mich auf Equilibres Bank setzen. Ich bin der, der auf der Bank sitzt, ich bin der, der wartet. Ich bin der, der nicht wartet» (G 172); vgl. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, S. 100:

trauernd um die verlorene Liebe sitzt dieser im «winterlichen Garten» (G 31)[16] auf jener Bank, die er für die Geliebte bestimmt hat (vgl. G 172): «Ich habe sie wiedergesehen. Jetzt, während ich das aufschreibe, kommt mir nichts so traurig vor wie ein Wiedersehen» (G 217).

Diese Geschichte einer Liebe ist nicht nur auf der Ebene der *histoire*, sondern auch auf der des *discours* «ein Experiment» (G 96)[17]: ein Experiment – mit der Liebe und der Zeit, mit Stillstand und Bewegung, Ruhe und Plötzlichkeit, Unschuld und Verschulden, Begehren und Beobachtung, Treue und Verrat –, das nicht nur explizit auf zahlreiche intertextuelle und -mediale Bezüge referiert, sondern auch auf poststrukturalistische Diskurse[18] und systemtheoretische Grundnahmen[19]. Im Folgenden geht es nicht darum, die (auto-)fiktionale Liebesgeschichte auf die Biographie der Autorin zu beziehen. Gleichwohl werden neben weiteren intertextuellen und interdiskursiven Referenzen auch die autobiographischen Paratexte von Undine Gruenter und Karl Heinz Bohrer als metatextuelle Kommentare einbezogen. Dabei soll zum einen der essayistische und (auto-)fiktionale Vertextungszusammenhang der Novelle herausgearbeitet werden, den Gruenter in *Der Autor als Souffleur* (1992) in metatextueller Referenz auf ihr *Journal*[20] programmatisch herausstellt:

> Was mir so wichtig bei der Art des Erzählens ist: daß es nie *die* Wirklichkeit von Personen gibt, sondern Umkreisungen, Vermutungen – deshalb wird auch immer von anderen über sie oder von der Person selbst über sich erzählt – durch die verschiedenen *Erzählungen* einer Person bleibt eine gewisse Offenheit erhalten, d. h. die Problematik in der Benennung der Realität[21].

«Die fatale Identität des Liebenden ist nichts anderes als dieses *ich bin der, der wartet*».

16 Vgl. «In finsteren Momenten sehe ich in dem winterlichen Garten nur noch eine jungfräuliche Kahlheit, unbenutzt und vertrocknet, die die alte Jungfrau von der knospenden Jungfräulichkeit scheidet» (G 31).

17 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 265: «Am Anfang taten Undine und ich so, als ob unser Zusammensein nichts als ein Experiment wäre. So etwas ginge so lange, wie es ginge, sagten wir uns. Das war der Schutz vor einer Ewigkeitshoffnung, gegen die Angst des Über-Nacht-vorbei-Seins. Die Möglichkeit, ja Gewissheit, dass es bald zu Ende sein könnte, war letztlich ein notwendiges Element des Plötzlichkeitsmotivs, das sich auch zwischen uns zu einem regelrechten Diskurs entwickelte».

18 Vgl. Barthes, *Die Sprache der Liebe*, a.a.O.

19 Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994 sowie die Exzerpte aus Luhmanns Text in Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 200 f.

20 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 300: «Ich glaube dieses Tagebuch ist überhaupt kein Tagebuch, sondern ein einziger Brief. Weiß Gott kein Liebesbrief – es sei denn, man bezeichnet dieses Herumwühlen im eigenen Seelenabfall als jenes: sieh her, so bin ich, das alle Liebesgeschichten begleitet».

21 *Ebd.*, S. 300; vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 400 zu *Der Autor als Souffleur*: «Wenn

Zum anderen wird die perspektivische Differenz aufgezeigt, die zwischen dem *crossing-gender*-Verfahren der textexternen Autorin, der männlichen Erzählstimme und der erzählten weiblichen Figur liegt. Anders als der erzählte Garten ist Gruenters Text nicht verschlossen, sondern *multiperspektivisch* und *offen* angelegt.

2. Elegie mit Strumpfhose

> Doch längst geht es in der Moderne nicht mehr darum, das Erhabene als erlesenen Gegenstand zu praktizieren, sondern am banalen – an einem Wassertropfen im Ausguß, an einer alltäglichen Handbewegung, einem abgerissenen Fahrschein. ([…] Mischungen aus Melancholie + Lakonie […]. Einer der letzten, die das in Deutschland beherrschten, war Brinkmann)[22].

Elegie mit Strumpfhose – so lautet der Titel einer Rezension Undine Gruenters zum Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar* aus Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2. Gedichte* (1975):

Ein Stück Draht, krumm
ausgespannt, zwischen zwei
kahlen Bäumen, die

bald wieder Blätter
treiben, früh am Morgen
hängt daran eine

frisch gewaschene
schwarze Strumpfhose
aus den verwickelten

langen Beinen tropft
das Wasser in dem hellen,
frühen Licht auf die Steine[23].

das Erfassen der Realität als ganzer, auch in unserer Einbildung, nicht mehr möglich sei, dann könne man die Figuren nur noch umkreisen, nicht aber als durch und durch analysierte, feststehende Psychen begreifen».

22 *Ebd.*, S. 31; vgl. auch *ebd.*, S. 316: «Zwei Zimmer zum Hof […], ein Schuß Brinkmann-Aggressivität […]. Zum Denken, Lesen, Schreiben ist das so viel besser als das Luxuskabinett meiner Mutter […]».

23 Rolf Dieter Brinkmann, *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar*, in ders., *Westwärts 1&2. Gedichte*, mit Fotos des Autors (1975), Rowohlt, Reinbek b.H. 1999, S. 28.

«Strumpfhose», so kommentiert Gruenter, «markiert den Zeitpunkt, seit dem über *Liebe als Passion* nur noch anachronistisch zu sprechen war, abgeschoben in die höheren Regionen der Kunst und in die archäologischen Verfahren einer Kulturkritik zwischen Bataille und Roland Barthes». Mit 'Strumpfhose' sei «alles gesagt. Sie tauchte auf, als Erotik, die jahrhundertelang verstanden wurde als Erfahrung von Passion, umschlug in hygienische Gymnastik aufgeklärter Sexualität»[24]. In ihrer Differenzierung von feudalem Liebescode und bürgerlicher Sexualität setzt Gruenter 'Trauer' und 'Strumpfhose' gleich, wenn sie bezugnehmend auf Gemälde Antonio Tàpies' weiter ausführt: «Brinkmanns Trauer hat zwei Beine. Sie gehen nicht, sie baumeln wie die Beine von Gehenkten – auf einem Wäschedraht. […] Diese Trauer ist gehängt und wie erdrosselt». Dabei gleitet das Zeichen für die bürgerliche Ehe mit ihrem Liebescode der Treue und Intimität als gehängte Erotik vom Pathos des Verlustes in eine melancholische Banalität: «Was bei Tàpies ein pathetisches Signal ist», sei – so Gruenter – «bei Brinkmann ein lakonisches. Fesselung, Gefangenschaft ist ersetzt durch banale Wäsche»[25].

Dem «Banalisierungsprozeß»[26], den das ausgewaschene Wäschestück in Gruenters Metatext zu Brinkmanns Gedicht vorantreibt, entspricht in ihrem Roman *Der verschlossene Garten* die Banalität der erzählten Lovestory zwischen einem älteren Mann und einer Kindfrau. In diesem Garten – im Text selbst wie in den Rezensionen zum *hortus conclusus*, *locus amoenus* und Paradiesgarten stilisiert – können wir uns keine Wäscheleine vorstellen, es sei denn die Haushälterin Madame Tourmel hätte sie hängen lassen[27], nachdem auch sie das Haus und den Garten verlassen hat[28]. Denn hier hängt «am Ende die Liebe» selbst «am Galgen […] und nur die Liebenden überleben» (G 178 f.).

24 Undine Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, in *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Bd. 10: *Von Sarah Kirsch bis heute*, 3. Aufl., Insel, Frankfurt a.M.-Leipzig 1994, S. 306-308: 306.

25 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306; auch in *Der Autor als Souffleur* bezieht sich Gruenter wiederholt auf den katalanischen Maler und Graphiker Antonio Tàpies (1923-2012); vgl. S. 77: «Um ein einziges Werk zu erklären, muß man schon beinahe die ganze Geschichte der Kunst benutzen (Tàpies)».

26 *Ebd.*, S. 307.

27 Vgl. Equilibres klassistischen Diskurs über die *femme de ménage*, S. 128 f.: «Man sieht […] die Topflappen oder Staubtücher, die sie nach der Arbeit gewaschen hat und auf der Leine vor dem Küchenfenster trocknet. […] Plötzlich gibt es in den Bädern Leinen wie in Waschküchen und Wäsche zum Trocknen. […] Die Dinge haben ein Eigenleben, und auch die früher Domestiken genannten Angestellten lassen sich nicht mehr domestizieren, und plötzlich hängt eine gelbe Schürze mit gelben Karos an der Garderobe im Vestibül»; vgl. auch «die Schürze und die Wäscheleinen, die praktischen Neuerungen Madame Tourmels» (G 132).

28 Vgl. «Ja, auch Madame Tourmel hat mich verlassen […]» (G 18).

Der männliche Protagonist und Ich-Erzähler, der sich zwar nicht in Werther'scher Manier mit der aufgeschlagenen *Emilia Galotti* an den Schreibtisch, sondern «in einer klaren Winternacht […] die Pistole gegen [s]eine Schläfe» gerichtet (G 172-173), auf die Gartenbank setzt, wird wohl kaum daran gedacht haben, sich vorher noch eine Strumpfhose anzuziehen. Auch wenn er von sich selbst angibt, er habe

> den Sinn für das Absurde […] nicht verloren. Das Absurde, das sich darin zeigt, daß ein Mann in Paris einige Geschäfte erledigt, gegen Mittag ins Restaurant *Voltaire* an der Seine fährt, dort ein kleines Déjeuner einnimmt mit getrüffelter Omelette und geschmorten Nieren und anschließend in sein am Tag zuvor aufgeräumtes Haus fährt, sein Testament unter den Briefbeschwerer auf den Schreibtisch legt und sich dann erschießt (G 171 f.).

Warum aber würde er dies nicht in einer warmen, wollenen, womöglich sogar schwarzen Strumpfhose (oder ggf. Thrombose-Strümpfen) tun? Die Antwort ist ebenso einfach wie banal, wenngleich nicht ohne kulturgeschichtliche Relevanz: Männer tragen keine Strumpfhosen (zumindest nicht mehr bzw. – im Sanitärbereich[29] – wieder) und haben dies (wie so manches andere) ihren Frauen überlassen[30]. In den 1930er Jahren werden die kunstseidenen Strümpfe zum Attribut der modernen Frau. Unterbrochen durch den gesteigerten Bedarf der Fallschirmindustrie an Polyamiden avancieren Nylon- (USA) bzw. Perlon-Strümpfe (Deutschland) in den 1940/50er Jahren zum Symbol des Wirtschaftswunders, spätestens mit den medialen Ikonen Marylin Monroe und Sophia Loren werden sie zum «Inbegriff der Sexyness»[31]. War die Strumpfhose für Männer von der Mitte des 14. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts

29 Vgl. <https://www.kompressionsstruempfe.ch/info/kompressionsstrumpfhosen-fuer-herren> (letzter Zugang: 21. Februar 2024): «Gewöhnliche Kompressionsstrumpfhosen bieten für Herren oft einen reduzierten Komfort, weil das Leibteil zu eng ist und die Strumpfhose bei jedem Gang zur Toilette ausgezogen werden muss. Für Herren gibt es deshalb spezielle Kompressionsstrumpfhosen mit Schlitz. Sie bieten im Schritt etwas mehr Platz und erleichtern den Toilettengang. Im Strumpfshop finden Sie ab sofort eine Auswahl an Herrenkompressionsstrumpfhosen mit Eingriff».

30 Vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek b.H. 1978, Bd. 1, S. 248: Sie «überlassen die Fragen der Schönheit, der Gerechtigkeit, der Liebe und des Glaubens, kurz alle Fragen der Humanität, soweit sie nicht geschäftliche Beteiligung daran haben, am liebsten ihren Frauen […]».

31 Mondäne Maschenware, in «Solitaire – Lust auf Luxus», 4 (2003); wiederabgedruckt in «Der Lauterbacher Plopp», 18 (2004), S. 30-31: 31, <https://issuu.com/plopp/docs/plopp18> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

'angesagt'[32], so ist die Feinstrumpfhose seit Mitte der 1960er Jahre[33] Ausdruck eines neuen Weiblichkeitsideals. Denn *Um 1968* machen die zivilisationsgeschichtlichen Wandlungen im Verhältnis der Menschen zueinander und zu den Dingen auch vor der weiblichen Unterwäsche nicht halt. Die zunächst von Subkulturen «konzipierte Bekleidung einer neuen Beweglichkeit» ging einher mit der 'zeitgemäßen' und – im Hinblick auf das Minikleid – auch durchaus funktionalen Strumpfhose[34]: «Die Strumpfhose war so praktisch wie ein Pappbecher»[35]. Sie kann als Ausdruck der 'epochalen Konstellation'[36] des Modernisierungsprozesses und als «Gesellschafts- und Seeleninkarnat»[37] des Geschlechterverhältnisses gleichermaßen gelesen werden. Auf eben diesen Wandel im Verhältnis der Geschlechter bezieht sich Gruenter in ihrem Essay über Brinkmanns Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar* (1975): «Strumpfhose war ein Fanal der Emanzipation, und die Frauen streiften gern ihre Strümpfe und Strapse ab, die sie zu Objekten gemacht hatten»[38].

Die Lolita-Figur in ihrem Roman, die ca. zwanzigjährige Ehefrau und Geliebte des «fünfundfünzig[jährigen]» Protagonisten (G 15) und Ich-Erzählers aber[39], hat die Strumpfhose als Inkarnat weiblicher

32 Vgl. auch Undine Gruenter, *Die Farbe der Beinkleider*, in *Die Zeit danach. Neue deutsche Literatur*, hrsg. v. Helge Malchow – Hubert Winkels, Kiepenhauer & Witsch, Köln 1991, S. 242-248: 243, im Stil des männlichen Biographen in Virginia Woolfs *Orlando*: «Der Streit der Meinungen müsse also auch fürderhin unentschieden bleiben, ob der Dichter im Mittelpunkt des höfischen Interesses stehe – ob seiner liebenswürdigen Manieren wegen, ob wegen der Farbe seiner glatt sitzenden Beinkleider, einem festlichen, ins Bräunliche spielenden Rot – und die Farbe dieser Beinkleider, farbenfrohes und elegantes (das heißt: gebremstes) Fanal, führt uns in den Bereich erotischer Spekulationen (denn natürlich waren es die Damen, die ihr Augenmerk auf die Beine richteten hatten […])»; vgl. auch Gundula Wolter, *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*, Jonas, Marburg 1988.

33 Vgl. Claudia Wisniewski, *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode*, Reclam, Stuttgart 1996, S. 247 f.

34 Klappentext zu: *Um 1968. Die Repräsentation der Dinge*, hrsg. v. Wolfgang Ruppert, Jonas, Marburg 1998; vgl. Sabine Weißer, *Die Frau Die Mode Der Körper. Beweglichkeit und Bewegung*, in *Um 1968*, a.a.O., S. 125-136.

35 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306.

36 Vgl. Karl Richter, *Literatur und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Lyrik der Aufklärung*, Fink, München 1972, S. 18 (= Bd. 19: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*).

37 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939, 1969), 2 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976, Bd. 1, S. 157.

38 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 306.

39 Vgl. das Vorwort von Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955), Weidenfeld and Nicolson, London 1961, S. 10, in dem der fiktive Herausgeber Dr. phil. John Ray, Jr. angibt, der nachstehende Text sei ihm unter dem Titel *Lolita, or the Confession of a White Widowed Male* zugegangen (Vladimir Nabokov, *Lolita*, Weidenfeld and Nicolson,

Emanzipation und Sexyness bereits wieder ausgezogen und macht sich lustvoll zum Objekt des männlichen Blicks. Sie trägt Strümpfe, zwar durchsichtig, aber nicht «fleischfarben[ ]» (G 175), und «ab und zu kleine Stiefelchen», mit denen sie vor den Augen des männlichen Ich-Erzählers, ihm «zu Gefallen […] im Zimmer hin und her geht» (G 101). Dieser erinnert sich an das «erste[ ] Mal» (G 31) und den davorliegenden Augenblick: «Da hatte sie noch beide Strümpfe an und die seidenen Körbchen ihres Büstenhalters – sie fand es nicht verboten, den Fetischcharakter ihres Körpers zu betonen – und sagte, es sei vorbei, dass die Frau kein Lustobjekt sein dürfe» (G 32). In dem Moment danach, der in Gruenters Poetik der erotischen Diskretion[40] und Verzögerung[41] ausgespart bleibt, hat sie nur noch einen Strumpf an:

> Equilibre stand auf, nackt und nur noch mit einem durchsichtigen Strumpf bekleidet, und stellte sich an die kleine Dachluke, die den Blick auf Zinkdächer und Geranientöpfe vor den Dachfenstern gegenüber freigab. […]. Sie kratzte sich mit den Zehen des rechten Fußes die bestrumpfte Wade und sagte, die Geranien betrachtend, ich könnte eine Weile hierbleiben (G 31 f.).

Die *gegenderte* Doppelbelichtung, die dieses 'lebende Bild' – die Pose erinnert an jene bekannte Zeichnung des seidenbestrumpften jungen Goethe, der in Rom aus dem Fenster schaut – auslöst, wird nicht explizit herausgestellt, der männliche Betrachter verbleibt vielmehr im Rahmen kulturgeschichtlicher Repräsentationen des Weiblichen: «[N]ackt und mit einem heruntergerollten Strumpf aufrecht am Fenster stehend», imaginiert er sie noch in der Erinnerung als «zarte Venus von Botticelli» (G 207).

Ich weiß nicht, ob ich überrascht oder enttäuscht war, als ich Equilibre wiedersah. Ich hatte sie klein in Erinnerung, zierlich, mit schmalen Augen und straff zurückgekämmten, über den Rücken fallenden Haaren. Nun sah

London 1961, S. 50). Dagegen sagt Soudain über sich selbst: «Vielleicht mangelt es mir an einer gewissen Besessenheit. Auch die Obsession […] ist mir fremd» (G 10).

40 Vgl. Andrea Köhler, *Nebelflecken im Herzen. Noch einmal. De l'Amour – Undine Gruenters Roman «Der verschlossene Garten»*, in «Neue Zürcher Zeitung», 79, 3.-4. April 2004, S. 47: «Hier geht es nicht um erigierte Geschlechtsteile, sondern um die erogene Zone im Kopf»; wenngleich auch Equilibre «beim ersten Mal» (G 31) Soudain gegenüber angibt, «schon mit zehn Jahren habe sie gewußt, wie eine Frau im Bett sein müsse. Die Scheide müsse den Schwanz des Mannes so fest umschließen, wie die glatt ansitzende Haut eines dünnen Lederhandschuhs einen Finger» (G 32).

41 Vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 77: «Meine Schreibweise ist geprägt von Verzögerung. Von der Dehnung, der Verlangsamung […]»; vgl. *ebd.*, S. 489: *Verzögerung als Prinzip* sowie Richard Kämmerlings, *Arianes Nadel. Worte wie Tropfen: Zum Tode von Undine Gruenter*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 33, 8. Oktober 2002, S. 39.

ich, daß sie eher groß war und ihre Haare von rötlichem Blond. Sie waren nicht zurückgekämmt und fielen offen über die Schultern, und später, als sie nackt im Zimmer stand, nahm sie einen Moment die Haltung der Venus auf dem Bild von Botticelli ein, die in der Muschel übers Meer kommt, die Haare fielen in einem S-förmigen Bogen über Schulter und Bauch, eine Hand lag unter dem Busen, die andere verdeckte mit einer Strähne langen Haares ihren Schoß, und einer der Füße berührte tänzerisch, nur mit den Zehenspitzen, den Boden (G 37 f.).

Nun trägt Botticellis Venus bekanntlich weder Strumpfhose noch Strümpfe. Bei Robert Musil, der in seinem Essay *Erinnerungen an eine Mode* (1912) 'bei Gelegenheit von'[42] der weiblichen Rockhose eine soziologische Theorie des Geschlechterverhältnisses entwickelt[43], stickt die essayistische Erzählinstanz im ersten Kapitel seines essayistischen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* unter der Überschrift «Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht» seinen Romanfiguren wenigstens noch «die Anfangsbuchstaben ihrer Namen» in die «feine[ ] Unterwäsche ihres Bewusstseins». Diese, also die Namen selbst, werden jedoch vom heterodiegetischen Erzähler gerade nicht verraten, vielmehr wird im metafiktionalen Spiel mit der Fiktion innerhalb der Fiktion selbst der Konjunktiv noch verneint[44].

3. Die Sprache der Liebe und ihre Codes

> Wer liebt, der spricht, der muß sprechen, der muß Worte sagen, wie mein geliebter Plattfisch oder mein türkisfarbener Engel. Wer liebt, hat viele Worte (G 51).
>
> Die Unschuld ist verloren beim ersten Wort, das unter Verliebten gesprochen wird (G 51).

Auch in *Der verschlossene Garten* wird die Banalität der erzählten Lovestory und die damit einhergehende Referenz auf eine Jahrtausende

42 Vgl. Georg Lukács, *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*, in ders., *Die Seele und die Formen. Essays*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1971, S. 7-31: 27.

43 Vgl. Robert Musil, *Erinnerung an eine Mode*, in ders., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Adolf Frisé, Bd. II, Rowohlt, Reinbek b.H. 1978, S. 983 f.

44 Vgl. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 10: «Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt […]». Die Vielzahl der Bezüge zu Robert Musils Texten und Theoremen (anderer Zustand, Möglichkeitssinn etc.) und Schreibweisen (Konjunktiv, Metafiktion etc.) ist eine eigene Untersuchung wert.

alte Liebessemantik auf der Ebene der *histoire* durch eine Versuchsanordnung und auf der Ebene des *discours* durch den essayistischen Modus der Darstellung eingebettet. Der Garten, in den der Ich-Erzähler seine jugendliche Gemahlin führt, ist nach «Bildern mittelalterlicher Gärten» entworfen: «Unser Hortus conclusus bezog sich auf das späte Mittelalter, in dem die gebändigte Leidenschaft tiefrote Blüten trieb» (G 27). Doch die durch die Gartenarchitektur und deren Semantik naheliegenden Assoziationen eines verlorenen oder ersehnten Paradieses, sei es das der Genesis, der Kindheit oder Erotik, werden nicht nur aufgerufen, sondern zugleich auch dementiert (vgl. G 25): «Wir hatten Mirabellen, keine Äpfel. Der Sündenfall wurde nicht jedes Mal auf neue wiederholt – er lag endgültig hinter uns» (G 89). Die Symbolkomplexe der Jungfräulichkeit – die Gottesmutter Maria im Rosengarten – wie der *hortus conclusus* als «Metapher für Virginität» (G 28) und der Rose selbst als Blume der Göttin Venus, der Liebe und der Schönheit, sind in den Erzählerreflexionen zur Rosen-Symbolik in den narrativen Leerlauf eines Lexikonartikels gebracht:

> Die Rose gilt in Europa als Symbol der Liebe zur Frau als Idealbild. Dieses frühe Symbol aus der Zeit der mittelalterlichen und sarazenischen Gärten meint zwar schon eine wirkliche Frau, aber eine Frau, die in ihren von Allegorien wie vereisten Garten unzugänglich bleibt. Da sitzt sie stellvertretend für Maria, als Symbol des Lichts, der Erlösung, der Unkörperlichkeit und der Milde. Eva, Astarte, Venus, Madonna (G 88).

Der Erzähler allerdings bleibt auf die Frage der Jungfräulichkeit fixiert, auch wenn er deren Relevanz selbst wiederholt bestreitet. Das «Konzept [s]einer Liebe» entspricht dabei explizit dem «Konzept [s]eines Gartens» (G 40): «Die Wahl von Equilibre lief auf die Gartenbank zu im perspektivischen Raum. Die Wahl war intuitiv und in Bezug auf das Konzept der Liebe perspektivisch» (G 204). Seine Konstruktion aber ist einer kindlichen Erinnerung entnommen; sie enthält zudem eine autotextuelle Selbstreferenz auf die an amyotropher Lateralsklerose (ALS) erkrankte Autorin Undine Gruenter:

> Sie habe es bei ihrem strengen [Klavier-]Lehrer auch nur deshalb so lange ausgehalten, weil er einen wunderbaren [«von hohen Mauern umgebenen»] Garten habe. […] Er sei immer leer, denn die Frau des Klavierlehrers saß im Rollstuhl und war zu schwach, um sich die paar Stufen in den Garten heruntertragen zu lassen (G 39)[45].

45 Vgl. «Aber plötzlich fiel mir bei der Erzählung von jenem stillen Garten der Plan eines Lebens mit Equilibre ein» (G 40). Die eigene Gartenerinnerung Soudains wird im Text erst später erwähnt, als er sich an sein ‘erstes Mal’ als gerade Acht-

Die am Beginn des Romans in zwei Anläufen erfolgende Gartenbeschreibung (G 21 ff.) wird von Soudain als künstlich inszenierte Idylle entlarvt. Ausdrücklich ist die Rede von dem «Charakter einer flexiblen Bühnenwand», dem «Kulissencharakter der Mauer» (G 21), der «Ordnung [ ]einer Gartenbühne» und davon, dass die Geliebte «die einzige Hauptfigur der kleinen Bühne» sei (G 23). Mit Rückgriff auf die Theatermetaphorik wird die Gartenbeschreibung in einen Versuch überführt, die sich selbst «als Konstruktion kenntlich» macht[46]. Nicht nur die übercodierte Maria, Eva und Kindfrau zugleich, sondern auch der männliche Garten- bzw. «Liebesarchitekt» (G 40) und -regisseur[47] bleibt in der deistischen Position eines göttlichen Betrachters statisch: Er steht «hinter dem Vorhang» (G 110) oder schaut aus dem Fenster in den Garten, in dem das Objekt seiner Begierde und seiner Versuchsanleitung auf einer steinernen Bank sitzt. Er betrachtet sein Werk, ohne in es einzugreifen: «Das Geheimnis der Bank und der Figur, die auf ihr saß, während ich der Unsichtbare in diesem Garten blieb, war mein eigenes Spiel, das niemand kannte» (G 107). Am Ende seines essayistischen Gedankenmonologs, der mit dem Ende des Romans zusammenfällt, erkennt Soudain, dass «ein kleiner ummauerter Stadtgarten […] in unserer beider Jugend eine […] Rolle» gespielt hat (G 204). Seine (Beobachter-)Position hat sich seitdem jedoch verändert: Er sieht nicht mehr als Jugendlicher auf die ältere, «in ihrem Fenster» sitzende Frau, die ihm im Akt des Ehebruchs «von den Jahren, die sie in ihrem Garten verbracht hatte», erzählt (G 202), sondern er selbst steht nun am Fenster und beobachtet die jüngere Frau im Garten[48].

Wie in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) bieten Haus und Garten (bzw. Schloss und Parklandschaft) «zugleich den natürlichen Schauplatz menschlicher Konflikte und ein artifizielles Reagenzglas für die

zehnjähriger (vgl. G 199) mit der 37-jährigen Freundin seiner Mutter («Es war keine Liebesgeschichte») erinnert: «Wie oft saß ich in ihrem kleinen Garten, den sie selten betrat, und sah sie dort am Fenster sitzen. Der Garten war ein winziger Stadtgarten, umgeben von einer hohen Mauer aus ockerfarbenen Quadern» (G 201).

46 Helmut Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion. Undine Gruenters Roman «Der verschlossene Garten»*, in «Stuttgarter Zeitung», 66, 19. März 2004, S. 35.

47 Vgl. «Anders als ein Regisseur, der zugleich Mitspieler ist, wollte ich Equilibre das Konzept ihres Gartens nicht vollständig aufdecken, und tatsächlich erinnerte sie sich nie mehr, daß sie mir mit der Beschreibung dieses kleinen Stadtgartens einen Schlüssel zu ihrem Glück gegeben hatte» (G 40) sowie «Die Wahrheit war, daß sie meinen Entwurf zerstören wollte, das war meine Wahrheit, und ihre Wahrheit war, daß sie ihr eigener Gartenarchitekt werden wollte» (G 77); vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 204.

48 Den Wechsel der Perspektiven versteht der gealterte Erzähler – neben dem «intuitiven Verstehen» des geteilten Erlebens – als «Arbeit des Verstehens» (G 205).

Chemie der Gefühle»[49]: «Denken Sie sich ein A, das mit einem B innig verbunden ist […]; denken Sie sich ein C, das sich ebenso zu einem D verhält; bringen sie nun die beiden Paare in Berührung: A wird sich zu D, C zu B werfen […]»[50]. Die Figuren bzw. Elemente, die in dem Erinnerungsprotokoll des Versuchsleiters zusammengeführt werden, heißen in Gruenters Text jedoch weder A, B, C und D noch Eduard, Charlotte, der Hauptmann und Ottilie. Das Konstruierte dieser Versuchsanweisung liegt in den sprechenden Namen der *dramatis personae*:

«Herr Plötzlich» (Soudain) liebt Frau Gleichgewicht» (Equilibre)[51] – bis die Figur des unheiligen Dritten (Saint-Polar) die beiden 'innig Verbundenen' trennt und damit zugleich polarisiert. Die erzählte Liebesgeschichte kann auf der textexternen Ebene als Antwort eines schreibenden (Intellektuellen-)Paars auf die Frage «Wie lange dauert der Augenblick der Liebe?»[52] gelesen werden, die sich in den textinternen Dialogen des Liebespaars spiegelt. Auf der Ebene des homodiegetischen Erzählers verweist eine Vielzahl markierter und unmarkierter Zitate auf Philosophie, Soziologie, Literatur(geschichte), Film und bildende Kunst. Auf der Ebene des *discours* erweitert sich die an französische Filmvorgaben erinnernde *ménage à trois* in Gruenters Liebeslaboratorium[53] allerdings anders als in Goethes Liebes- bzw.

49 Detering, *Zart wie der Flaum des neugeborenen Eichhörnchens*, a.a.O., S. L2.

50 Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in ders., *Goethes Werke*, Bd. VI: *Romane und Novellen I*, hrsg. v. Erich Trunz – Benno von Wiese, Beck, München 1993, S. 242-490: 276; in *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 119 schildert Gruenter, wie sie ihrer Großmutter und anderen Familienmitgliedern im «Sommer 1973 […] aus den *Wahlverwandtschaften*» vorliest.

51 Ina Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht. Kurz vor ihrem Tod hat Undine Gruenter einen philosophischen Gartenroman über die Möglichkeiten der Liebe geschrieben*, in «Frankfurter Rundschau», 59, 10. März 2004, S. 19; vgl. Bohrer, der in *Jetzt* das «Plötzlichkeitsbuch» (S. 261) und die «Plötzlichkeitsmotivation» (S. 262), die er durch die Beziehung zu seiner Geliebten und späteren Ehefrau Undine Gruenter erfährt, engführt: «Die Plötzlichkeit mit Undine und die Plötzlichkeit in den Seminaren wurden eins» (S. 264); vgl. *ebd.*: «'Soudain', das französische Wort für 'plötzlich', und 'Equilibre', für jenes Gleichgewicht, das sie sich selbst immer halb ironisch, aber doch entschieden zuschrieb» (S. 434) sowie *ebd.*, S. 265 «Ihre [Undine Gruenters] Lust, über das Plötzliche zu reden, war fast wie ein Liebesentwurf. […] Dem Plötzlichen stehe das Ruhigsein mit einer gleichwertigen Stärke im Leben und Denken gegenüber».

52 Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 409 zu *Der Autor als Souffleur*: «Das Thema der Liebe war jetzt richtig zu erkennen – die nicht aufgegebene Frage nach der Möglichkeit, den Augenblick der Liebe zu verewigen. Diese Frage hatte etwas mit der skandalösen Mitteilung [über das 'erotische[ ] Verhältnis' zu ihrem Vater] zu tun. Weil sie selbst im Anfang fast zerstört worden wäre, wurde die erotische Erfahrung umso mehr ein zentrales Motiv ihres Schreibens».

53 Vgl. hierzu Soudains Kommentar: «Die Ménage à Trois neutralisierte das Liebespaar wie das Ehepaar» (G 157).

Eheroman nicht zu einem überkreuzten erotischen Quartett und einem obligatorischen letalen Ausgang mit schöner weiblicher Leiche[54], sondern zu einem ironisch substituierten Liebesreigen: ein Garten, ein Mann, eine Frau, ihr Liebhaber, ein Hund und die Haushälterin[55].

In diesem Liebesreigen bzw. kammerspielhaften Liebestheater changieren die Rollen und ihre Positionen. Dabei kommt dem 35-jährigen Saint-Polar in dem «Liebesdreieck» (G 141) – in Bezug auf Soudain – die substitutäre Funktion als ein jüngeres Double» (G 141) sowie – in Bezug auf Equilibre – als «das Gespenst [ihrer] Jugend» (G 160) zu. Er wechselt von der «Rolle des jungen Liebhabers» (G 123) zunächst in die des «eifersüchtigen Ehemann[s]»[56], dann in die des schlecht gelaunten Kindes[57] und schließlich in die «komische Rolle eines Bräutigams» (G 156), während der gehörnte Ehemann in der Position des «Beobachter[s]» (G 138) verbleibt und die Gespräche der beiden Liebenden mit der Terminologie von «Equilibres Philosoph[en]» (G 206), Niklas Luhmann, beschreibt[58]. In der Nacht jedoch, als Soudain die beiden (in den Augen der anderen) endlich als «ein Paar» sieht, findet er Saint-Polar «in der Küche, wie er Madame Tourmel auf den Hals heiße Küsse drückte und gegen den Küchentisch drängte, während ihre Schürzenschleife sich löste und die Petits fours zu Boden rollten» (G 162).

Am Ende dieser Liebes- und Ehegeschichte wird sich Soudain *gegen* die Werthernachfolge und *für* den Hund entscheiden (vgl. G 173). Ohnehin kommt dem nunmehr Sechzigjährigen eher die Rolle Alberts oder die des alten Goethes selbst zu. Dieser Hund mit dem sprechenden Namen «Primavera» verweist wiederum ironisch auf einen Inter-Art-Diskurs: Botticellis *Primavera* gehört zu den meistdiskutierten Gemälden

54 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Kunstmann, München 1994.

55 Vgl. *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (F, NL, GB 1989; Regie: Peter Greenaway) sowie Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19: «Zu dem unverhohlenen Ästhetizismus kommt noch der Snobismus einer ziemlich reduzierten Versuchsanordnung hinzu: Ein Mann, eine Frau, ein Hund, eine Haushälterin, ein Garten und ein Eindringling».

56 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

57 Vgl. «Ich glaube, daß Saint-Polar uns in solchen Momenten wie eine gemeinsame Mauer empfand, in der er kein Loch entdeckte» (G 145) sowie «Ein bißchen wurde Saint-Polar unser beider Kind» (G 146).

58 Vgl. «Die Gespräche, die sich Abend für Abend wiederholten, waren wie ein verschlüsselter Code, den niemand knacken konnte, weil er keine Botschaft verbarg. […] Diese Dialoge hätten ein Musterbeispiel dafür sein können, daß zwei Leute, die sich nichts zu sagen haben, zum banalsten Thema greifen, das es gibt, nur um weiterreden zu können, weil sie sich anziehen» (G 119 f.).

der Kunstgeschichte, das wiederum selbst antike wie zeitgenössische Liebesdiskurse zitiert. Das «weiße Windspiel», zunächst angeschafft oder besser: ins Spiel gebracht, um die mittelalterliche Bildvorlage des voyeuristischen Ehemanns zu komplettieren, steht emblematisch für den Versuch, den «Mythos des Liebesanfangs mit der Dauer einer Beziehung» (G 208) zu vereinbaren: «Ich schenkte ihr einen Hund. […] So hatte ich mein Bild hergestellt. Auf dem Bild war Frühling, zarter Frühling, kein später» (G 52). Primavera – als Verweis auf den Frühling als Beginn der Liebe wie auf deren Zitatcharakter zugleich – steht an erster Stelle bei den Figurationen des Dritten, die der fragilen Zweisamkeit von 'Plötzlichkeit' und 'Gleichgewicht' eingeschrieben sind. Als Kontaktmedium bringt die weniger aggressiv-'animalisch' als vielmehr ängstlich und überaus kontaktscheu gezeichnete (Therapie-) Hündin eine Reihe von ebenfalls Hunde ausführenden oder aber Hunde hassenden «Zufallsbekanntschaften» (G 53) ins Haus oder besser in den Garten: die Nachbarin mit «aprikosenfarbene[m] Pudel» (G 53), die alle Gartenbeschreibungen aus Proust *Recherche* auswendig kennt (G 54), die «verrückte Psychiaterin» (G 55), eine Malerin mit Greyhound, die «selbst an windigen Tagen […] keine Strümpfe» trägt (G 57), und einen Gendarmen (vgl. G 58). Den exzentrisch-bohemienhaften Anwalt Saint-Polar (Werther) aber führt Soudain (Albert) selbst ins Haus ein (G 118) – wie Eduard den Hauptmann[59]. Als Equilibre den *hortus conclusus* und zugleich beide Männer, Soudain wie Saint-Polar, verlässt, verlässt sie auch den Hund[60]. Der erste Frühling in Gestalt des Hundes bleibt dem verlassenen und sich an seine verlorene Liebe erinnernden Ehemann als Statthalter der geliebten Kindfrau zurück: «Sie ging, und sie ließ mir Primavera» (G 168).

Substituiert Primavera als lebendes Bild die jugendliche Gattin, so ersetzt der innerhalb der Dreieckskonstellation im Modus passionierter Liebe agierende «ständige[ ] Gast» (G 25) Saint-Polar, dessen Name hinter den *Wahlverwandtschaften* die Liebesfiguration aus Rousseaus *Nouvelle Héloïse* – Julie, Saint-Preux und Herr von Wolmar – durchscheinen lässt, die jugendliche Geliebte (*femme enfant*) Equilibre durch die ältere Haushälterin (*femme de ménage*) Madame Tourmel. Die Er-

59 Vgl. «Es hat nichts zu bedeuten, nein, es bedeutet nicht das geringste, es stört uns nicht, es hat nichts mit uns zu tun, wir werden leben wie immer, es ist nur eine kleine Veränderung, nicht einmal eine Störung, du wirst sehen, es hat nichts zu bedeuten, du wirst sehen, ich habe recht – (G 117); vgl. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 247: «[…] durch die Gegenwart des Hauptmanns würde nichts gestört, ja vielmehr alles beschleunigt und neu belebt».

60 Primavera nimmt in der «Liebeseinsamkeit» (G 138) den Platz von Strohmian, dem Hund aus Ludwig Tiecks *Blonden Eckbert* (1797) ein.

zählinstanz Soudain expliziert die «Rollenverteilung» auf der Ebene der *histoire* wie folgt: «Soudain ist: die Liebe als Entwurf. Equilibre ist: die Liebe zur Liebe. Saint-Polar ist: die Liebe als Passion. Und Madame Tourmel ist: die Liebe als die sich bietende Gelegenheit» (G 211)[61]. Das Liebeskonzept Soudains findet in der B-Besetzung des leidenschaftlichen Liebhabers und der Haushälterin eine tragikomische Spiegelung: Die «Madonna in der Küchenschürze» (G 127), die – wie in einer Mozart-Oper[62] um zehn Jahre verjüngte[63] – Haushälterin Madame Tourmel, verlässt als Vertreterin des «praktische[n] Liebe[s]»-Konzepts (G 212) *à la baisse*[64] mit einem schönen jüngeren Mann (Saint-Polar) den Liebesgarten. Beim Abschied übergibt sie Soudain «an der Tür […] ein kleines Glas mit Mirabellenkonfitüre, die sie selbst eingekocht hatte» (G 214).

Die eingemachten Mirabellen stehen für die Ironisierung des 'verschlossenen Gartens' und seiner Mirabellenbäumchen sowie des Substitutionsprinzips zugleich:

> Das wahre Leben ist das unmögliche Leben, das wahre Leben ist abwesend. Aber dann sagte sie [Equilibre], das wahre Leben ist das reale Leben, das wahre Leben ist das wirkliche, das wahre Leben ist das, das da ist, das wahre Leben, das sind meine Mirabellen […] (G 71 f.).

61 Vgl. auch: «Nach demselben Philosophen war Saint-Polars Liebe ein Gebilde von Codes, in dem unaufschiebbare Begierde, Verzweiflung, Liebesschmerz, Selbstmord, Selbstaufgabe die rhetorischen Orte bildeten» (G 140). Soudain, der Niklas Luhmann offenbar nicht selbst gelesen hat, sondern nur aus zweiter Hand – den Gesprächen mit Equilibre – rezipiert, behauptet allerdings zugleich in Bezug auf seinen 'Gegenspieler' Saint-Polar: «Er hatte eine romantische Konzeption von der Liebe» (G 131); vgl.: «Und ich sah, wie seine romantische Liebe […] zur Fesselung von Equilibre wurde» (G 156).

62 Vgl. Verena Auffermann, *Liebe ist eine Galgenfrist. Undine Gruenters letzter Ausflug in den «Verschlossenen Garten»*, in «Die Zeit», 24, 3. Juni 2004, S. 49: «Mozarts Personal aus *Così fan tutte* tänzelt unsichtbar im Hintergrund vorbei. […] Das Geldverdienen ist, wie in Mozarts Opern, der Bedienung überlassen, Mozarts Despina oder Zerlina haben bei Undine Gruenter ihre Auftritte in der Person Madame Tourmels […]. Ihr Aufstieg von der Dienerin zur Herrin ist, wie alles im Roman, Hinweis und Anspielung» sowie Lothar Müller, *Viereckige Liebschaften. Die Unvernunft gedacht: Undine Gruenter im Liebesgarten*, in «Süddeutsche Zeitung», 68, 22. März 2004, S. 5: «Madame Tourmel […] geht verjüngt, verschönert, arriviert aus dem Zerfall des Liebesgartens hervor».

63 Vgl. «Als Madame Tourmel bei uns anfing, sah sie aus wie eine Frau von soliden Vierzig, das Haar straff zurückgekämmt und flache Schuhe an den Füßen. Als sie ging, sah sie aus wie eine Frau von Dreißig. Ihre Fingernägel waren jetzt blutrot lackiert, und ihre Absätze waren hoch» (G 19).

64 Vgl. das Kap. 91 «Spekulation in Geist à la baisse und à la hausse» aus Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 410-418.

4. Das «Projekt der Liebe» und die «Liebe als Projekt»[65]

Experimentiert wird auf der *histoire*- wie auf der *discours*-Ebene mit dem klassischen Paradox der Liebe, dem «Paradox zwischen der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe» (G 174), dem «Widerspruch zwischen dem erfüllten Moment und der Zeit als Dauer»[66]. Die «fast magische Anziehungskraft»[67] spielt sich in Gruenters botanischer Versuchsanordnung nicht im Code des *amour fou* zwischen den Figuren und ihren Gefühlen ab, sondern geht vielmehr von der Diskurs- und Experimentalsituation des Garten- bzw. Liebesprojekts aus. So wird der Garten von Soudain mit Luhmann als «symbolischer Code, der zur Bildung von Gefühl führt» (G 40), bestimmt.

Das Liebesexperiment scheitert auf der Ebene der Figuren und ihrer Liebes-*Geschichte*. Im Ergebnis bestätigt es jedoch die Grundannahme des Versuchsleiters: «Die Liebe bleibt paradox […]. Wie schwer ist das empfindliche Gleichgewicht zwischen einer Liebe, die den anderen zum Gefangenen macht, und einer Liebe, die den anderen freisetzt, zu halten» (G 97). Der «Geometrie der Geschlossenheit»[68], die der männliche Erzähler mit seinem französischen Gartenkunstwerk anstrebt, setzt die Autorin in ihrem Text allerdings eine strukturelle Offenheit entgegen. Diese liegt nicht nur in der Flucht der Protagonistin, sondern auch in der durchgängigen Ironisierung, die vor allem in der perspektivischen Differenz von Versuchsleiter als «Herr[n] d[ ]er Anlage» (G 29) und dem auf der steinernen Bank im Fluchtpunkt des Gartens mortifizierten Objekt der Begierde und Beobachtung[69]: «[I]ch hatte sie in das Zentrum des Gartens gesetzt, den ich nur für sie entworfen hatte» (G 72). Während die Lesenden der konstanten männlichen Perspekti-

65 Vgl. «Für mich [Soudain] war das Ganze ein Projekt der Liebe oder die Liebe als Projekt» (G 91).

66 Müller, *Viereckige Liebschaften*, a.a.O., S. 5.

67 Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 478: «Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegeneinander aus»; vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 113: «[D]ie Liebe [stellt] das (utopische Moment) Gegenbild(-grammatik) zur Alltagserfahrung dar[ ] und [hat] deshalb eine magische Anziehungskraft» sowie *ebd.*, S. 154: «Liebe als das *Ganz Andere*, der eigene Wunsch, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen wird in das Bild der Liebe projiziert, so dass die Liebe das (utopische Moment) Gegenbild zur Alltagserfahrung darstellt und deshalb eine magische Anziehungskraft hat».

68 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 466.

69 Vgl. «[…] wollte ich [Soudain] sie [Equilibre] immer so behalten, wie sie in meinen Augen war» (G 74 f.) sowie «Er [Saint-Polar] sagte; dieses stille Haus mumifiziere alle Lebendigkeit; ein für allemal sei alles wie unter Glas gelegt, und sie könne die sechzig Jahre bis zu ihrem Tod nur noch als Mumie leben» (G 153).

vierung unterliegen, «*durchlöchert*» die fehlende weibliche Stimme und Fokalisierung die 'Geschlossenheit' von Stimme und Sichtweise. Diese versehen den *Verschlossenen Garten* «mit Fenstern, durch die der Wind (die Luft) zieht»[70]. Die «Liebe als das *Ganz Andere*», als «Gegenbild zur Alltagserfahrung»[71], Liebe als Gegenwelt wie Gegenzeit hat ihren Ort nur als literarische Utopie, als stilisiertes Gartenbild, als *nature morte*[72] – Mirabellen im Konfitüreglas.

Auf der Ebene des *discours* entspricht dem Versuch, den «Augenblick[ ] der Liebe»[73] festzuhalten, ins Bild zu bannen, eine «Poetik der 'Verzögerung'»[74]. Der von den RezensentInnen immer wieder hervorgehobene Eindruck der 'Zeitlosigkeit'[75] bzw. Unzeitgemäßheit[76], der stillstehenden bzw. geronnenen Zeit, entsteht nicht zuletzt auch durch die Verbindung von Erzählung (als Liebes-Geschichte) und Essay (als Liebes-Diskurs): «Der paradoxalen Grundstruktur der Liebe […] entspricht […] die zwischen Essay und Erzählung, zwischen Aphoristik und Beschreibung oszillierende Form»[77]. Denn die erzählte Geschichte – mit einem Anfang[78], einer Mitte und einem

70 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 466 f.; vgl. *ebd.* bestimmt Gruenter die Einnahme der männlichen Perspektive als Versuch, nicht «ins '*autobiographische*' Schreiben» hineinzukommen (*ebd.*, S. 320).

71 *Ebd.*, S. 154.

72 Vgl. Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 408: «Das Stillleben in der Kunst gehörte zu ihren [Undine Gruenters] Lieblingsmotiven».

73 Undine Gruenter, *Augenblicke der Liebe*, in «Rheinischer Merkur-Christ und Welt», 52, 24. Dezember 1987, S. 19.

74 Kämmerlings, *Arianes Nadel*, a.a.O., S. 39.

75 Vgl. Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion*, a.a.O., S. 35: Gruenters Roman kommt «mit seiner Mischung von Leichtigkeit und Schwere wie zeitlos daher[ ]», er gemahne «in seiner kontemplativen Ruhe an ein vergangenes Jahrhundert» (Uta Beiküfner, *Liebesspiele im Garten. Undine Gruenters letzter Roman ist von der Weisheit des Herzens und von den Erfahrungen des Lebens erfüllt*, in «Berliner Zeitung», 149, 22. Juli 2004, S. 28), «das Setting des Romans» sehe «auf den ersten Blick sehr hübsch nach Dixhuitième aus[ ]» (Krause, *Trouble im Pariser Paradiesgarten*, a.a.O., S. 4), es handele sich um eine «Zeitreise ins 19. Jahrhundert» (Welf Grombacher, *Die Suche nach der verlorenen Liebe*, in «General-Anzeiger», 34684, 25. Februar 2004, S. 13), «Was hier erzählt wird, könnte sich auch vor, sagen wir, fünfzig Jahren abgespielt haben» (Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19) u.a.

76 Vgl. Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

77 Rolf Schneider, *Gefühl in Stein. Undine Gruenter verewigt in ihrem Roman «Der verschlossene Garten» die Flüchtigkeit der Liebe*, in «Literaturkritik.de», 9. September 2004, <https://literaturkritik.de/id/7367> (letzter Zugang: 22. März 2024).

78 Welcher Anfang kann hier gemeint sein? Ist es die beiläufige Entjungferung der alkoholisierten Pubertierenden/Adoleszenten durch einen ihr unbekannten Beischläfer, die erste Begegnung zwischen Soudain und Equilibre oder das 'erste Mal' in der Junggesellenwohnung Soudains?; vgl.: «Du [Soudain] bist zu alt zum Leben,

Ende – konstituiert sich nicht chronologisch, sondern assoziativ in den Erinnerungen und Reflexionen der männlichen Erzählerfigur. Sie wird von ihrem Ende her erzählt, vom Ort der Abwesenheit der Geliebten, vom «Ort der Leere»[79], der leeren Gartenbank aus, auf den sich manchmal eine Amsel, «Equilibres Lieblingsvogel» (G 215), setzt. «[A]ls wir anfingen, war es für dich das Ende» (G 14), so kommentiert Equilibre das Liebeskonzept ihres ehelichen Liebhabers und Gartenarrangeurs wie auch das essayistische Vertextungsverfahren des Romans. Zum einen sind die in immer wieder neuen Anläufen hergestellten begrifflichen Konstruktionen und Definitionen des männlichen Erzähler-Ich «nicht definitiv» (G 211): «Ich komme nicht weiter und renne gegen meine eigene Wand» (G 215). Zum anderen sind auf der Ebene der Darstellung «Linienbewegung und Kreisbewegung» miteinander verbunden. Wie Bataille, der sich – so Gruenter – «dem System, dem systematischen Denken verweigert», der, «von außen nach innen fortschreitend immer dieselben Themen neu um-schreibt, umkreist»[80], so wird in *Der verschlossene Garten* das Thema Unschuld – wie das Glück (vgl. G 26) und die «Möglichkeit der Liebe» (G 28) – aus der Perspektive Soudains – in immer neuen Anläufen essayistisch umkreist[81].

sagte sie, als wir anfingen, war es für dich das Ende, und du wolltest den Rest deiner Tage in diesem Sessel verbringen, mit der Frau unter dem Dach und der Mauer um dein Haus» (G 117); vgl. auch Undine Gruenter, *Die Vertreibung aus dem Labyrinth. Roman* (1992), Fischer, München-Wien 1997, S. 7: «Über die Zeit des Anfangs gab es verschiedene Fassungen […]».

79 Vgl. auch Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 51: «Jemand fragt: was bedeutet für Sie *Erotik*? / Ich umkreise. Ich finde keinen festen Standort. Ich breche ab. Die Ansätze: Erotik – das ganz Andere. Das Unbekannte. Der Ort der Überschreitung. Das Heterogene. Die (paradoxe) Utopie, Das Wunderbare. Der Gegenentwurf. Der Ort des zirkulierenden Begehrens. Der Ort der Leere»; vgl. dies., *Augenblicke der Liebe*, a.a.O., S. 19: «Der zentrale Begriff, um den meine Arbeit kreist, heißt *Leere*. Dieser Begriff meint nicht eine philosophische Kategorie, etwa: das *Nichts*, sondern eine poetologische. *Leere* heißt, sich mit dem Schreiben in einen Raum hineinbewegen, der von begrifflicher Definition und realistischen Schreibweisen nicht erfasst wird».

80 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 336.

81 «Das ganze Theater um die Unschuld hat mich immer kaltgelassen» (G 9) – so lautet der erste Satz des Romans. Nach der dem Plot vorausliegenden Erzählerdigression im Präsens über Unschuld, Verführung (vgl. G 10), Jungfräulichkeit (G 11), Hymnen (S. 12) wird mit einem Tempuswechsel ins Präteritum die Beobachterkonstellation eingeführt. Ein Lied Equilibres über die Unschuld («Einst glaubte ich, als ich noch / unschuldig war», G. 12) wird erwähnt, nachdem bereits auf der vierten Romanseite auf das Ende der erzählten/erinnerten Liebesgeschichte verwiesen («aber am Ende blieb ich allein», G 12) und das leere Haus/der Garten mit einem «jungfräulichen Körper, den ich [Soudain] nie besessen habe», G 13) verglichen worden ist; vgl.: «Und es ist richtig, daß mich jener Verlust der Unschuld

5. Essayistische Kreisstruktur und (inzestuöse) Wiederholung

> […] das erste Gefängnis Kindheit und Jugend, die Isolation, das Eingesperrtsein in einer hochneurotischen, post-faschistoiden Familie, das zweite Gefängnis: der Inzest, und die Unfähigkeit, mich da herauszuwinden […]: die Isolation war meine Natur geworden […][82].
>
> Deshalb wichtig für meinen Roman: der Inzest nicht als moralisches Problem, sondern als psychologisch-ästhetisches. Das Problem des Vergessens – Vergewaltigung der Realität durch den Autor[83].

Die Kreisstruktur findet sich auch im Romanaufbau wieder: Der wenig mehr als zweihundert Seiten umfassende Text ist in vier etwa gleichlange und die Namen der Hauptfiguren («Soudain», «Equilibre» und «Saint-Polar») tragende Kapitel gegliedert. Das erste und das letzte Kapitel trägt den Namen des Ich-Erzählers Soudain und schließt wie die beiden «himbeerfarbene[n] Sessel» (G 35, vgl. G 222) Anfang und Ende des Erzählens zu einem inzestuösen Kreis[84], der zugleich für den Zyklus der vier Jahreszeiten steht. Dabei verhalten sich die beiden ersten Kapitel («Soudain» und «Equilibre») und die Kapitel drei und vier («Saint-Polar» und «Soudain») mit identischer Seitenzahl (jeweils genau 108 Seiten) spiegelbildlich zueinander: Genau in der Mitte des Textes, vor der Ankunft des Dritten (Saint-Polar), treffen sich die Ebenen des Erzählens und des Erzählten im Moment des erfüllten Augenblicks: «Da hatte ich ihn, meinen Namen aus ihrem Mund, in jenem unvor-

zu beschäftigen begann, als ich Equilibre begegnet war» (G 10).

82 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 169.

83 *Ebd.*, S. 169; die Notiz ist vom 10. Januar 1988, also nicht unmittelbar auf *Der verschlossene Garten* zu beziehen.

84 Vgl. auch in der Mitte des Textes: «Ich [Soudain] erinnere mich an die himbeerfarbenen Sessel in der Bibliothek ihres Vaters bei meinem ersten Besuch, und ich weiß genau, daß mich der Gedanke, Equilibre aus diesen himbeerfarbenen Sesseln zu ziehen, wie ein Schatten durchflog, ohne daß ich ihn dachte und ohne daß Equilibre überhaupt an jenem Abend in jenem Zimmer aufgetaucht wäre. Aber es muss so gewesen sein» (G 104) sowie «Dieses Unbewußte [Soudains] enthielt eine Bibliothek, in der hohe himbeerrote Sessel standen, auf denen jemand saß. Ich weiß nicht, warum diese himbeerroten Sessel mir als das für den Abend Bezeichnendste wiederauftauchten. Aber ich weiß, daß diese leeren Sessel irgend etwas mit Equilibre zu tun haben, als holte die Psyche im nachhinein nach, was in Wirklichkeit zusammenhangslos war, und macht aus dem Raum mit den leeren Sesseln einen Raum des Vergessens, an dessen anderen Ende sich die Tür öffnete und Equilibre erscheint. Am anderen Ende ist die Telefonleitung und die Tatsache, daß es Equilibre war, die zum Hörer griff und mich anrief» (G 177).

bereiteten Augenblick einer vollkommenen Hingabe, mein Name, der wie der Schlüssel zu ihrem Garten war» (G 113). Im Verweis auf den Namen Soudain – *plötzlich* – der hier nur beschworen, aber nicht ausgesprochen wird, schreibt die Autorin das philosophische Programm der 'Plötzlichkeit'[85], das «Plötzlichkeitsbuch»[86] ihres Ehemanns Bohrer in den Text ein. Und während auf der Ebene des Erzählten Soudain Equilibre auf die Bank legt und ihr den Rock hochschlägt, konstituiert sich auf der Ebene der Textgenese das Autorenpaar im Diktat als schreibendes und Gruenters Roman als Bi-Textualität eines schreibenden Paars[87] sowie als Metakommentar des Verhältnisses zu Vater und Ehemann.

Der erfüllte Augenblick der Liebe auf der Handlungsebene ist daher mehr als der literarische Vollzug eines philosophischen Theorems, vielmehr verweist das «autobiografische[ ] Spiel»[88] auf die für den Roman konstitutive Ironie. So führt Equilibre – wiederum aus der Erinnerungsperspektive des verlassenen Ehemanns – ausgerechnet Woody Allen, *die* Ikone sentimental-neurotischer und zugleich 'toxischer' Männlichkeit[89], als Gewährsmann eines 'glücklichen' Augenblicks der Liebe an:

> Es war eine Szene aus Woody Allens Film *Stardust Memories*. Es ist Sonntagmorgen. Das Paar, Charlotte Rampling und Woody Allen, […] ruh[t] sich aus. Charlotte Rampling liegt auf dem Bauch auf dem Boden, Woody Allen sitzt auf dem Sofa. Stille. Plötzlich blicken beide auf und sehen sich quer durch den Raum, quer über die Entfernung hinweg, die sie trennt, an.

85 Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981.

86 Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 259, 261 u.ö. Über Undine Gruenter, die er im Haus ihres Vaters kennenlernt, heißt es: «Undine, die ich sehr selten bei den abendlichen Einladungen ihres Vaters gesehen hatte, las mehr oder weniger alles, was ich geschrieben hatte. Vor allem mein erstes Buch, *Die gefährdete Phantasie*, und das letzte Buch, über die *Plötzlichkeit* nahmen sie in Beschlag. Mir war das aufgefallen, als ich, zu Gast bei der Familie, in Undines Arbeitszimmer übernachtet hatte. Beide Bücher standen da nebeneinander, übersät mit Anmerkungen und Ausrufezeichen» (*ebd.*, S. 265).

87 Zwischen Undine Gruenter und Karl Heinz Bohrer bestand die Übereinkunft, «nicht über unsere Arbeiten zu sprechen» (Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 407 u.ö.); vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 167: «Er [Bohrer] sagt, er fände etwas zutiefst Indiskretes darin, mit mir über meine Sachen zu reden».

88 Böttiger, *Das Leben erteilt seine Lektion*, a.a.O., S. 35.

89 Der Beginn der juristischen und medialen Auseinandersetzung zwischen Mia Farrow und Woody Allen wegen dessen Beziehung zu ihrer gemeinsamen Adoptivtochter ist auf das Jahr 1992 zu datieren; vgl. Elaine Low, *Woody Allen, Soon-Yi Previn Call HBO's 'Allen v. Farrow' a 'Hatchet Job'*, <https://www.aol.com/entertainment/woody-allen-soon-yi-previn-055821817.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnLw&guce_referrer_sig=AQAAAGqkVpPbre_xkhl3nzUMFMIdSAihQt4soneOy4CmHQygTZ-ozUoYu1KCYdSMpOtoQj3khiJdjMJ-qu-G2-eoptrDZA0eq> (letzter Zugang: 5. Februar 2024).

Dies ist ein lautloser Moment vollkommenen Glücks, dieser kurze Augenblick, den sie sich ansehen (G 73 f.)[90].

Das Film-Zitat kommentiert den 'wahren' Augenblick der Liebe zwischen Herrn Plötzlich und Frau Gleichgewicht auf der Handlungsebene, das plötzliche und einmalige Zusammentreffen der Perspektiven von Beobachter und Beobachteter als ebenso flüchtig und vergänglich wie medial konstituiert.

Zu vermuten ist, dass Equilibre von ihrem «deutschen Lehrer» (G 40) Niklas Luhmann nicht nur *Liebe als Passion* (1982), sondern auch die *Beobachtungen der Moderne* (1992) gelesen hat. Es ist nicht auszuschließen, dass sie weiß, dass sie beobachtet wird, während Soudains Erzählposition so zu beschreiben ist, dass er sich selbst beim Beobachten beobachtet und davon ausgeht, dass sein Beobachtungsobjekt sich unbeobachtet glaubt. Die Beobachtungsperspektive Equilibres ist der 'weiße Fleck' der konsequent durchgehaltenen männlichen Erzählperspektive[91], sie bleibt dem Text als Leerstelle eingeschrieben und evoziert – vergleichbar mit der Lektüre von Friedrich Schlegels unvollendetem *Lucinde*-Projekt – die 'Frage': Wenn Du geredet hättest, wenn Du den Text geschrieben hättest, Equilibre[92].

Equilibre aber, «ein Wesen», das wir ausschließlich aus den Augen bzw. «durch den Erinnerungsschleier» Soudains sehen[93], bleibt – bis auf einen zweiseitigen Brief, den sie nach der Trennung an ihren Ehemann schreibt, wenige Erinnerungs- und Dialog- (G 49 f.; G 134-136) bzw. Redewiedergaben[94] und einen Abschiedsbrief (G 188-191) – stumm: *la femme ne parle pas*. Sie spricht nicht, sie wird erzählt. Und wenn sie im androzentrisch-homodiegetischen Diskurs

90 Vgl. hierzu auch die Eingangsszene von Robert Musil, *Die Vollendung der Liebe*, in ders., *Prosa und Stücke*, a.a.O., S. 156-194: 157: «Die Frau setzte den Tee ab, ihre Hand legte sich auf den Tisch; wie erschöpft von der Schwere ihres Glücks, sank ein jedes in seine Kissen zurück und während sie sich mit den Augen aneinander festhielten, lächelten sie wie verloren und hatten das Bedürfnis nichts von sich zu sprechen […]».

91 Vgl. Reich-Ranicki, *Das künstliche Paradies*, a.a.O., S. 180: «Weibliche Prosa? Ich weiß es nicht, aber ich bin sicher, dass in diesem schönen Roman die männliche Perspektive des Ich-Erzählers, an der Undine Gruenter so gelegen war, vorzüglich durchgehalten wird».

92 Vgl. Urs Hafner, *Konzepte der Liebe. Allein im Paradies*, in «WOZ. Die Wochenzeitung», 26. August 2004: «Die Fortsetzung aber, denkt der Leser, müsste nun Equilibre erzählen […]. Dann könnte sie die Position der Leerstelle verlassen».

93 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

94 Vgl.: «Ich erinnere mich […], sagte sie, ich erinnere mich, […] ich erinnere mich […]. Ich erinnere mich […]» (G 61).

eine Stimme erhält, dann spricht sie altklug, sophistisch und herablassend, als müsste sie ihren Beobachter und Experimentalleiter von ihrer Intellektualität überzeugen[95]. Die Kindfrau[96], «im Fluchtpunkt des voyeuristischen Blicks»[97], eine Mischung aus Fee und Lolita, Brot schneidender Lotte (vgl. G 144) und Hysterika[98], *femme fragile* und *femme fatale*, «weibliche[m] Opfer» und «*belle dame sans merci*» (G 68) zugleich, steht im Schnittpunkt narrativer, medialer und diskursiver Weiblichkeitskonstruktionen. Equilibre hält im männlichen Projektionsraum das 'Gleichgewicht' zwischen Hausmütterchen (sie «kittete zerbrochene Porzellanstücke»[99], G 85, «nähte Kopfkissenbezüge oder eine Überdecke oder einen Vorhang» und poliert das Silber, G 86), weiblichem Intellekt, femininem Selbstbewusstsein und emanzipatorischen Ansprüchen, die zwischen den beiden Liebenden als Spiel inszeniert werden (vgl. G 93). So kann sich Soudain ohne «die Kontrolle eines rigiden Feminismus, die einen älteren Mann im Genuß dieses jungen weiblichen Körpers gestört hätte[ ]» (G 32), «in ihre geöffneten Kinderschenkel legen» (G 33). Doch Equilibre ist nicht nur kindliche Venus, sondern auch Maria im Rosenhaag, allerdings ohne Kind[100]: «Ich glaube», so Soudain, «daß in jenem Moment der Gedanke an einen Hortus conclusus entstand, in dem die weibliche Figur das Christliche und das Heidnische aufeinandergepflanzt trug, das Motiv der Virgo auf dem der Venus» (G 38)[101]. Equilibre ist eine

95 Vgl. «Equilibre ist unsere Gelehrte, sagte ihr Vater, sie besucht einige philosophische Vorlesungen, und im Augenblick besprechen sie einen unverständlichen deutschen Philosophen» (G 36); vgl. «So redete sie vernünftig wie ein junger Eleve, der seine Studien beendet hat […]» (G 94).

96 Vgl.: «Ich liebte diese Haltung, weil sie niemals sonst so sehr der verbotenen Kindfrau glich, die in zweitklassigen Illustrationen im 19. Jahrhundert auch in bedeutenden Büchern auftaucht» (G 102).

97 Köhler, *Nebelflecken im Herzen*, a.a.O., S. 47.

98 Vgl. «Ich [Soudain] dachte, daß es nicht weiter schlimm sei, wenn sie [Equilibre] diese verrückten Zustände hatte. Denn am Tag war sie normal, wie man so sagt» (G 66 f.) sowie «[…] und als Equilibre sich ein harmloses Schlafmittel von unserem Hausarzt verschreiben ließ, dachte ich einen Moment, ob dies das schwache Zeichen einer so oft sich erst später bei Frauen zeigenden Hysterie war» (G 69).

99 Vgl. auch die Porzellan kittende Franziska-Figur in Gruenter, *Die Vertreibung aus dem Labyrinth*, a.a.O., S. 8 u. 11; diese fragt Blok: «Was wollen Sie von mir [...] Ein Mirabellenbäumchen vor dem Haus? Die Wiederholung des Immergleichen?» (*ebd.*, S. 11).

100 Zumindest Soudains «Entwurf sah kein Kind vor» (G 27); vgl.: «Equilibre wollte keine Kinder und ging in ihrer Verweigerung der Mutterschaft so weit zu behaupten, […] ihre Mutter sei eine hohe, geschlossene Pappel. […] [S]ie habe keinen Vater, ihr Vater sei ein Springbrunnen» (G 38).

101 Vgl.: «Equilibre war ebenso anmutig wie jene Venus von Botticelli, ein

doppel- bzw. mehrfachkodierte Ikone des Weiblichen, «eine Männerphantasie» (G 90) und bewusst inszenierte «Performance» (G 90) der Weiblichkeit, der altklugen wie hingebungsvollen Kindfrau zugleich. Aber nicht nur sie trägt eine Maske, sondern auch ihr Ehemann und Erzähler[102], in dessen Sprecherposition und Perspektive sich die textexterne Autorin ironisch von ihrem (Lebens-)Text distanziert. Die beiden Männer diskutieren in ihren «Junggesellengespräch[en]» (G 152) auf gemeinsamen Spaziergängen, die Hündin Primavera ausführend, – wohlgemerkt nach einem Suizidversuch Equilibres (vgl. G 69 f., 148) – «stundenlang» (G 148) über Equilibres «verrückte[ ] Zustände» (G 64), «weibliche Zweiteilung», «Komplexität», «Schizophrenie» (G 148 f.). Zugleich sind diese Männergespräche auch Teil eines Diskurses über die Schizophrenie männlicher Projektionen, die als Dichotomie von Heiliger und Hure («Liebesgöttin», G 149) im Text leitmotivisch durchgeführt und decouvriert werden. Equilibre aber, die wie ihre Zwillingsschwester Agathe «gegen die Moden der Zeit» lebt (G 89), kommentiert ihre Funktion innerhalb von Soudains Liebesgartenkonzeption und somit auch ihren Status innerhalb des Romans «mit einem schalkhaften Lächeln»:

> [I]ch habe einen Full-time-Job, ich habe den Job, an einem emblematischen Ort zu sitzen wie ein lebendes Bild (G 90).

> Was also bedeutet es, wenn ich mein Leben auf einer Bank zwischen zwei Pappeln verbringe? Eine Pose? Eine Position? Eine Performance oder eine Gefangenschaft? (G 91).

Es stellt sich die Frage, warum *Der verschlossene Garten* nicht durch Equilibre fokalisiert ist. Warum bedient sich die Autorin Undine Gruenter – fast 200 Jahre nach den heterodiegetischen *Wahlverwandtschaften* (1806), 233 Jahre nach den monoperspektivischen *Leiden des jungen Werthers* (1774) und 243 Jahre nach Rousseaus multiperspektivischem Briefroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) – ausschließlich der männlichen Perspektive? Warum besetzt Gruenter «die Erzählinstanz männlich» und leiht so «einem imaginierten männlichen Begehren

weiblicher Luftgeist, mädchenhaft, nicht mütterlich und *voluptiös*. Der Liebesgöttin mangelt es an üppiger Weiblichkeit, der Jungfrau an Mutterschaft» (G 38). Als sie sich von Saint-Polar trennt, erscheint sie Soudain «wie eine Megäre, die Haare wild und der Körper gespannt, mit der Bürste in der Hand» (G 165).

102 Vgl.: «Auch wenn ich [Soudain] die Maske des Ehemanns trug […]» (G 103) sowie «Trug ich eine Maske? Die Maske des Ehemanns, wie der Wolf den Schafspelz? […] Der Verdacht, daß mein Einsatz, nämlich Ich selbst, meine ganze Person vor mir selbst verberge, daß ich der Verführer von Equilibre blieb» (G 104).

ohne relativierenden auktorialen Eingriff eine Stimme»[103]? Handelt es sich um «ein Indiz bewusster Distanzierung und Objektivierung»[104] oder aber um eine gezielte Strategie einseitiger Perspektivierung und Decouvrierung? Die Auskunft, dass Equilibre «spöttisch Phrasen aus der feministischen Moderne» zitierte, «die von der Selbstverwirklichung der Frau sprachen» (G 44), sowie das durchgängig misogyne Frauenbild Soudains, der von sich selbst sagt, dass er «[s]eine Einsamkeit nie ganz verließ – *ich spreche mich nie aus*» (G 40)[105], lassen zudem die Frage zu, ob es sich bei Gruenters Roman gar um eine literarische Manifestation des Antifeminismus handeln könnte und nicht etwa nur um eine Variante des Postfeminismus in dem *mainstream*-Sinn, dass «Frauen Spaß an ihrer 'weiblichen Rolle' und an den sexualisierten Darstellungen ihrer Körper haben und mit Feminismus oder Emanzipation nichts zu tun haben wollen, weil sie sich nicht diskriminiert fühlen»[106].

Nach Sigrid Weigel lässt sich die weibliche Schreibpraxis als «permanente, notwendige Befreiung des Schreibens aus männlicher Perspektive» beschreiben[107]. Verstehen wir Postfeminismus nicht als *nach*-feministische Haltung, sondern als eine selbstreflexive feministische Perspektive, die analog zu den Begriffen 'Postmoderne' und 'Poststrukturalismus' auf «eine erkenntnistheoretische Verschiebung» verweist[108], so ließe sich Gruenters narrative Strategie auch als Inszenierung und Dekonstruktion (der phallozentrischen Perspektive) im

103 Petra Günther, *Undine Gruenter*, in *KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Stand: 15. Februar 2014), S. 1-7: 2, <https://online.munzinger.de/document/16000000646> (letzter Zugang: 16. Dezember 2024); hier in Bezugnahme auf Undine Gruenters ersten Roman *Ein Bild der Unruhe*, Hanser, München 1986.

104 Hans-Dieter Fronz, *Lebende Bilder. Undine Gruenters letzter Roman «Verschlossene Gärten[!]» ist ein Essay über die romantische Liebe*, in «Badische Zeitung», 3. April 2004, <https://www.badische-zeitung.de/lebende-bilder> (letzter Zugang: 15. Dezember 2024).

105 Soudain sagt von sich selbst, dass er «[s]eine Einsamkeit nie ganz verließ – *ich spreche mich nie aus*» (G 40); vgl.: «Auch wenn alles vorbei war, das Dreieck von Einsamkeit, Weitläufigkeit und Garten kam mir besser vor als Konzept der Liebe als das Dreieck von Vernunft, Passion und Pläsier, verteilt auf die Personen Soudain, Saint-Polar und Equilibre» (G 192 f.).

106 <www.postfeminismus.de/begriff.html> (letzter Zugang: 28. Januar 2005); vgl. hierzu auch Bohrer, *Jetzt*, a.a.O., S. 379: «Sie konnte sich selbst im Bett denken, nackt, als Objekt der Begierde. Es wäre ihr nie in den Sinn gekommen, männliche Fixiertheit auf den bloßen Körper der Frau zu kritisieren. Insofern hatte sie nichts mit der *Women's-Lib*-Bewegung zu schaffen».

107 Sigrid Weigel, *Das Schreiben des Mangels als Produktion von Utopie*, in «Women in German Yearbook», 1 (1985), S. 29-38: 31.

108 <www.postfeminismus.de/begriff.html> (letzter Zugang: 28. Januar 2005).

Sinn einer doppelten weiblichen[109] oder «postfeministischen Maskerade»[110] verstehen. «Es gibt 2 verschiedene Sorten von Schriftstellern», so ein Selbstkommentar Gruenters in ihrem 'Sudelbuch' *Der Autor als Souffleur* (1995): «[F]ür die einen hat ihre Literatur die Funktion der Selbstausstellung (-darstellung, -ausdruck), für die anderen die der Selbstmaskierung. Zu den letzteren gehöre ich»[111]. Auch wenn diese Nora ihren Garten verlässt[112], so hat sich Undine Gruenter zwar nicht für eine explizit feministische, sondern vielmehr für eine 'transvestitische' Perspektive im Sinne von «*cross-gendered narratives*» entschieden und somit für eine Stimme und Fokalisierung, bei der «das Geschlecht des Autors bzw. der Autorin nicht mit dem der Erzählinstanz übereinstimmt»[113]. Die Frau sei, so lautet eine Notiz aus *Der Autor als Souffleur*, «zur *Sprachlosigkeit* verdammt – deshalb *spricht* die Männerperspektive. Die Sprachlosigkeit der weiblichen Figuren in Sprache umzusetzen: das ist das Problem»[114]. Es ist das ästhetische Programm der Autorin Undine Gruenter.

Die dominante männliche Stimme und Fokalisierung in *Der verschlossene Garten* lässt sich bestimmen als Identifikation mit der männlichen Perspektive und zugleich als Versuch einer existentiellen Distanzierung von der Rolle des Opfers, der Traumatisierten. Sie kann aber auch als ästhetische Formgebung verstanden werden: «Das *Ich* in meinen Romanen ist keins der autobiographischen Geschichte, sondern einer ästhetischen Reflexion»[115].

Der Blick der 50-jährigen Autorin Gruenter auf die jugendliche Equilibre ist ein doppelt gebrochener; sie schaut dabei zu, wie sie im männlichen (Fenster-)Blick des textinternen Beobachters als Objekt auf der steinernen Gartenbank fixiert wird, und sie wird zugleich angesichts ihres Todes – fixiert auf Rollstuhl und Bett – zum Subjekt des Liebestextes, den sie ihrem schreibenden Ehemann diktiert, zu einem «*Ich*, das […] *ästhetisch* ist», das heißt «selbst inszeniert und nicht von

109 Vgl. *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. v. Liliane Weissberg, Fischer, Frankfurt a.M. 1994.

110 Angela McRobbie, *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, hrsg. v. Sabine Hark – Paula Villa, VS-Verlag, Wiesbaden 2010, S. 25.

111 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 95.

112 Vgl.: «Denn sie blieb frei, oder sie konnte sich freimachen, auch wenn sie jahrelang in meinem Garten saß […]» (G 96).

113 Vgl. Vera Nünning – Ansgar Nünning, *Von der feministischen Narratologie zur 'gender'-orientierten Erzähltextanalyse*, in *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. v. Vera Nünning – Ansgar Nünning, Metzler, Stuttgart 2004, S. 1-32: 16.

114 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 129.

115 *Ebd.*, S. 38.

den Blicken der anderen gezwungen»[116]. Anders als das soziale, das geschlechtliche Subjekt ist das «literarische Ich»[117] Gruenters als ein 'leeres', ein unbestimmtes, ein mögliches Ich «Ausdruck einer völligen Verweigerung – aber keiner unbewußten, sondern einer reflektierten»[118]. Dem «leeren Subjekt» entspricht, wie es in *Der Autor als Souffleur* heißt, eine «Textstruktur» der «Lücken», «weiße Stellen» und «Leerstellen»: «Leerstellen *zerstören* den glatten Fortlauf des Textes, bringen ihn in den Bereich des Vieldeutigen, Vagen»[119], halten ihn «in der *Schwebe*»[120].

Diese schwebende Leere der Möglichkeit eines anderen Ich aber ist auf der Ebene des Textes zunächst eine Repetition. Denn am Ende des Romans spricht Soudain sich selbst «von dem Vorwurf» frei, 'seine' ehemals «liebliche[ ]», inzwischen allerdings gealterte[121], «Aphrodite»-Göttin «aus einer Mischung von Idealismus und Chauvinismus[ ] ins Haus gesperrt [zu] haben». Vielmehr habe er sich «den Luxus einer Liebesinszenierung geleistet». In seinem Plädoyer für die liebende «Imagination als Idealisierung der Frau» (G 222) entwirft er bereits das nächste Theater-Interieur, zu dem Saint-Polar, der sich für die «praktische Liebe» (G 212) entschieden hat, das Drehbuch geliefert hat[122]:

> Am Montag werde ich Equilibre sehen. Und vielleicht trägt sie ein anderes Kostüm. Und vielleicht wird sie mir eines Tages erlauben, ins Theater zu kommen und sie in ihrem langen schwarzen Kleid auf der Bühne, am Klavier sitzend zu sehen. Und vielleicht werden die Stühle im Saal himbeerfarben bezogen sein (G 222 f.)[123].

Das männliche Ich sitzt gefangen im ummauerten Garten seiner Liebesprojektion. Das weibliche Objekt der Begierde aber ist «für eine

116 *Ebd.*

117 *Ebd.*, S. 42 f.

118 *Ebd.*, S. 57.

119 *Ebd.*, S. 61.

120 *Ebd.*, S. 134.

121 Vgl.: Equilibre «war mager und hatte scharfe Falten um die Nase. Sie sah älter aus […]» (G 218).

122 Vgl. hierzu das Bild der klavierspielenden Equilibre bei der «Klavierdarbietung» (G 158) im ehelichen Hause: «Er [Saint-Polar] übernahm die Regie, und Equilibre war wie eine kleine Drahtpuppe, in einem langen schwarzen Kleid, das den Rücken frei ließ, die an Saint-Polars Fäden gelenkt wurde, eine kleine Drahtpuppe, die so zu Saint-Polar zu gehören schien, daß ich mir vorkam wie jemand, der sich im Haus geirrt hat» (G 159).

123 Bereits bei der «ersten Begegnung» (G 34) mit Equilibre in deren Elternhaus bemerkt Soudain zwei «himbeerfarbene Sessel mit hohen Lehnen» (G 35).

kranke Statistin […] in einem Vierpersonenstück [eingesprungen], das seit einem halben Jahr in einem kleinen Theater an der Bastille gespielt wird» (G 182). Sie sitzt auf der Theaterbühne und spielt in dem Kleid, das sie schon am Abend der Trennung anhatte (vgl. G 191),

eine Pianistin, die während des Stücks mit dem Rücken zum Publikum auf der Bühne sitzt, der Rücken ist nackt, da das Kleid tief ausgeschnitten ist, und ihr Einsatz besteht darin, immer wieder dieselben Takte aus der Revolutions-Etüde von Chopin zu spielen. […] Das Stück basiert auf Briefen von Chopin und George Sand und handelt von den letzten Tagen vor ihrer Trennung (G 183).

Das Stück heißt «*George Sands Tochter*»[124] und sie hat nur «einen einzigen Satz zu sagen» (G 191)[125].

6. Fazit

> Der *Zustand* des Liebenden, ewiger *Zwiespalt*. Deshalb das Idol: die Ausgeglichenheit. Die Liebe: reine Bewegung und Sehnsucht. Keine geschlossene Situation[126].
>
> Was mich betrifft, so bemerke ich […], daß ich für alle Zukunft nicht mehr gewillt bin, mich der Regie eines anderen zu unterwerfen: Man spielt entweder zusammen und ist sowohl Textschreiber, Schauspieler, Regisseur zugleich, oder man läßt es[127].

Bei Undine Gruenters «philosophische[m] Gartenroman»[128] handelt es sich um eine fingierte Versuchsanordnung, um eine narrative In-

124 Die Tochter George Sands, Soulange Dudevant (1828-1899), veröffentlichte unter dem Namen Solange Clésinger-Sand zwei Romane, *Jacques Bruneau* (1870) und *Carl-Robert* (1887); Undine Gruenters Mutter war die Schriftstellerin und Übersetzerin Astrid Gehlhoff-Claes (1928-2011), die 1955 mit *Der lyrische Sprachstil Gottfried Benns* promoviert worden war. Die Beziehung zu ihrer Mutter und ihrem Stiefvater schildert Undine Gruenter, welche die ersten anderthalb Jahre ihres Lebens in einem Waisenhaus verbrachte, in *Der Autor als Souffleur* als traumatisierend; vgl. Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., u.a. S. 184 f. sowie S. 159: «Eine Mutter, die es versteht, mich noch mit 35 Jahren in ihre Selbstinszenierungen als Statistin hinzuziehen» sowie S. 160: «(Familie – die Ausrottung des Ich – immer noch nicht geschafft, dem zu entkommen)».

125 Vgl.: «Ich habe nur einen einzigen Satz zu sagen: Es lebe das polnische Volk, wenn Chopin aus dem Zimmer geht. Und ich muss ein paar Takte spielen, wenn er ins Zimmer kommt» (G 191).

126 Gruenter, *Der Autor als Souffleur*, a.a.O., S. 242.

127 *Ebd.*, S. 204.

128 Hartwig, *Plötzlich aus dem Gleichgewicht*, a.a.O., S. 19.

szenierung sowie fiktionale Diskursivierung einer Liebesutopie und -dystopie zugleich. Es ist die Geschichte von der Möglichkeit wie Unmöglichkeit einer Liebe, die im Zitat philosophischer, literarischer, künstlerischer wie medialer Liebesrepräsentationen den Anspruch auf Authentizität nicht aufgibt, diese zugleich aber im Sinne einer im postmodernen Sinn n-ten Ironie hinterfragt und dekonstruiert. Wenn Undine Gruenter angibt, sie verstehe ihre «Arbeit als ein Abfragen bestimmter Kategorien der Moderne»[129], so ist der Roman in seinem offen gelegten, das heißt markierten Zitat- und Konstruktcharakter essayistisch und assoziativ, spielerisch, dekonstruktiv und postmodern.

Gruenter «ist es gelungen, noch einmal von der Liebe zu reden»[130]. Sie tut es nicht wie Snoopy[131], sondern in der Haltung einer Autorin, die weiß, dass weder sie selbst noch ihre ProtagonistInnen noch ihre LeserInnen mehr an die Möglichkeit der erzählerischen Unschuld glauben. Ihr bleibt, wie es in Umberto Ecos *Nachtrag zum «Namen der Rose»* heißt, nur «Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch» zwei[132]. «[D]ie Rückkehr ins Paradies» der erzählerischen Unschuld ist und bleibt «verschlossen» (G 45), nur die Bilder können aufgerufen, übereinander geblendet und neu bespielt werden. Erst im Durchgang durch das Labyrinth der Zitate, jenseits der Paradiese der Unschuld wie des Naiven[133] – die ja selbst nur Konstruktionen des Teufels wie des Sentimentalischen sind – wird es erzählerisch möglich, einen Mo-

129 Undine Gruenter, Deutsches Literaturarchiv Marbach: HS 2008.001, A. Gruenter, *Undine, Briefe von ihr*; zit. nach Wolting, *Undine Gruenter*, a.a.O., S. 44.

130 Umberto Eco, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, in ders., *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Übers. v. Burkhart Kroeber, dtv, München 1986, S. 76-82: 78 f.: «Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, dass er ihr nicht sagen kann: 'Ich liebe dich inniglich', weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: 'Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich'. In diesem Moment, nachdem er die falsche *Unschuld* vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr *unschuldig* reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht» – ich verkürze – braucht sich «[k]einer der beiden Gesprächspartner […] naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung […] des längst schon Gesagten […], beiden ist es gelungen, noch einmal von der Liebe zu reden» (Hervorhebungen B. N.).

131 Vgl. Umberto Eco, *Die Maske*, in ders., *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, a.a.O., S. 27-28: 27: «Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: 'Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November', ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen?».

132 Eco, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*, a.a.O., S. 79.

133 Vgl.: «Ihre [Equilibres] Unschuld bestand darin, daß sie nicht wußte, daß sie das verkörperte Vergnügen war» (G 33).

ment des Glücks, den erfüllten Augenblick der Liebe durchscheinen zu lassen. Und sei es in Referenz auf einen Woody Allen-Film, der das «Augenblick verweile doch, du bist so schön» ebenso andeutet wie als Zitat kenntlich macht und als sentimentalen Kitsch entlarvt[134]. In *Elegie mit Strumpfhose*, Undine Gruenters essayistischer Fortschreibung von Brinkmanns Gedicht *Trauer auf dem Wäschedraht im Januar*, heißt es, die Trauer um den Verlust der Liebe habe «die Eindeutigkeit des Entweder-Oder» – eines *Entweder* «als Abschied von der Vorstellung leidenschaftlicher Liebe» und eines *Oder* als «negative Utopie» einer sich «auf die Erfahrung ihrer Gegenwart» berufenden Liebe – ausgewaschen: «Der Bindestrich» so Gruenter, «ist auf ein *und* ergänzt», also das, was die beiden Strümpfe erst zu einer Strumpfhose macht:

> Zwischen dem Wissen, daß Wäsche und der Banalisierungsprozeß, den sie vorantreibt, nicht rückgängig zu machen sind, und dem Setzen auf einen unausgewaschenen Fleck gerade in diesem Prozeß bewegt sich das Bewußtsein dieses lyrischen Ich wie ein Transvestit[135].

Die Lesenden von Gruenters Roman bleiben angesichts von Equilibres durchsichtigen, nicht «fleischfarbenen» (G 175) Strümpfen auf jene Stelle zwischen dem rechten und linken Strumpf fixiert, in der sich das Geschlecht der Autorin durch den männlichen Blick exhibitioniert und als Objekt der Begierde eingeschlossen bleibt. Die Autorin Undine Gruenter aber ist der männliche Erzähler und die erzählte Frau, der Beobachter und die Beobachtete zugleich, als Schriftstellerin ist sie zudem die «Liebende […] und die Leute in einer Person». Und sie wechselt, indem sie schreibt, in ihrem essayistischen Liebesroman «zwischen beiden Thesen von der Möglichkeit und der Unmöglichkeit der Liebe hin und her» (G 175):

> Die Literatur, das Schreiben, ist die einzige Möglichkeit für mich, mir einen Weg für das Unmögliche zu erschließen. Mir den Bereich des *Ganz Anderen* zu öffnen. Oder besser – da er sonst nur in seltenen *Augenblicken der Liebe* oder manchmal auch in Momenten *profaner Erleuchtung* den Dingen gegenüber sich findet – die einzige Möglichkeit, das Unmögliche zu *leben*. Im Schreiben[136].

134 Vgl. hierzu die im selben Jahr wie *Der verschlossene Garten* erschienene Autobiographie von Boris Becker, *Augenblick verweile doch… Autobiographie*, Goldmann, München 2004.

135 Gruenter, *Elegie mit Strumpfhose*, a.a.O., S. 307 (Hervorhebung B. N.).

136 *Ebd.*, S. 117 (erste Hervorhebung B. N.)