

Hortus conclusus

Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne

Gisela Ecker

Erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit hat die Forschung begonnen, sich für das Geschlecht der Allegorien zu interessieren. Fast wie selbstverständlich waren und sind Fortuna, Liberté/Liberty, Luxuria, Justizia, Sapientia, Germania, Britannia, die Allegorien der Künste und diejenigen der Sinne und unzählige weitere weiblichen Geschlechts. Für Tugenden und Laster, Krieg und Frieden wurde der weibliche Körper als Bedeutungsträger benützt, doch die damit aufgeworfenen Fragen wurden lange nicht gestellt. Als man sich dann dem entsprechenden Thema zuwandte, beschäftigten sich die meisten Studien, allen voran Marina Warners Buch *Monuments and Maidens*¹, zu Recht erst einmal mit der klassischen Konstellation der geschlechtsspezifischen Aufteilung zwischen Bildproduzenten und Bildträgerinnen. Ich möchte hier über diese Konstellation hinauszielend der Frage nachgehen, was geschieht, wenn diese Rollenverteilung durchbrochen und ein traditioneller Bildkomplex von Autorinnen aufgegriffen wird. Mein Thema führt weg von den erwähnten allegorischen Personifikationen und wendet sich allegorischen Räumen zu. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Beobachtung, daß sich in Texten von Autorinnen der Moderne ausgesprochen zahlreich geschlossene Gärten finden, die für die Romanheldinnen ganz besondere, über die Funktion als Schauplatz der Handlung weit hinausgehende Bedeutung besitzen. Die fiktiven Gärten sind mit Bedeutungsassoziationen aufgeladen, die sich im Sinne des allegorischen Raums des *hortus conclusus* lesen lassen, gleichzeitig aber eigenartig überholt wirken, weil sie mit den expliziten Emanzipationsaussagen vieler dieser Texte in einem irritierenden Spannungsverhältnis stehen.

¹ Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* (London 1985).

Vieles wäre an diesen Gärten zu untersuchen: ihre Stellung im Rahmen der innerfiktiven Organisation von Räumen; ihr Bezug zur englischen Gartentradition², die so berühmte Gärtnerinnen wie Gertrude Jekyll und Vita Sackville-West aufzuweisen hat, ihre Klassenspezifität³, die geschlechtsspezifische Verortung innerhalb der Dichotomie von öffentlich und privat; das Gärtnern als risikolose Ausgleichsübung und weiblicher Miniaturakt der Schaffung von Welt und vieles mehr. Ich beschränke mich hier auf die allegorische Tradition, die diese Bildlichkeit aufruft.

1. „Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut“: zur Tradition des *hortus conclusus*

Die Tradition, die ich hier allenfalls kursorisch andeuten kann, ist diskontinuierlich, weit verzweigt und bezieht sich auf ganz unterschiedliche Gattungen. Dem Hohelied wird nachgesagt, den wichtigsten Grundstein für dieses Bild gelegt zu haben. Dort heißt es zum Beispiel:

Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, / ein verschlossener Garten, / ein versiegelter Quell. Ein Lustgarten sproßt aus dir, / Granatbäume mit köstlichen Früchten (. . .) Ich komme in meinen Garten, Schwester Braut; / ich pflücke meine Myrrhe, den Balsam; esse meine Wabe samt dem Honig, / trinke meinen Wein und die Milch.

Auf dem Hohelied fußt jedenfalls jene allegorische Fügung, die die meiste Ausstrahlung hatte, nämlich die christliche Allegorie von Maria als *hortus conclusus* oder die Bilder Marias in einem *hortus conclusus* sitzend. Maria trat an die Stelle der Braut im Hohelied und übernahm die Vorstellung des verschlossenen Gartens, der mit einer Fülle weiterer, zum Teil separat entwickelter allegorischer Zutaten ausgestattet wurde, sich in unterschiedliche Richtungen aufspaltete und immer wieder neue Verbindungen einging⁴, als Braut Christi, als Allegorie der Ekklesia, als Jungfrau, deren Hymen wie die Gartenpforte verschlossen bleibt, als Zuflucht bietende Mutter, als Neue Eva, die die allegorische Verbindung zum Garten Eden einbringt, der sich im Laufe der Säkularisierung der

² vgl. dazu unter anderem Alvide Lees-Milne, Rosemary Verey, hg., *The Englishwoman's Garden* (London 1980); Susan Groag Bell, „Women Create Gardens in Male Landscapes“, *Feminist Studies*, 16 (1990), 471–491; Dawn MacLeod, *Down-to-Earth Women* (Edinburgh 1982).

³ vgl. Michael Pollan, „A Gardener's Guide to Sex, Politics, Class War“, *New York Times Book Review*, 21. Juli 1991.

⁴ vgl. dazu Wolfgang Stammer, *Wort und Bild. Studien zu Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter* (Berlin 1962), Kap. „Der allegorische Garten“, S. 106–116.

Bildkomplexe im *locus amoenus* wiederfindet und dort oft (nicht immer) von weiblichen Figuren bewohnt ist. Die Bildlichkeit erscheint in vielen Medien und Gattungen, von der Tafelmalerei des Spätmittelalters angefangen, bis zum Epos, Volkslied und Märchen. Laut Lexikondefinition dient im Volkslied der Garten als „Bild für das Heranwachsen des jungen Mädchens in Geborgenheit und in der Erwartung der Liebeserfüllung“, als „Symbol für das Mädchen selbst und seine Unberührtheit“.⁵ Die durch Dornen, Mauern und Wächter verschlossenen Gärten der Märchen hüten die Jungfrau als Preis für den Helden, und der Zaubergarten trägt in sich die Ambivalenz von Verheißung und Schrecken. Vor allem in der die Allegorie favorisierenden Epoche der Renaissance und später in der Romantik und im Symbolismus der Jahrhundertwende wird die entsprechende Bildlichkeit wieder aufgefrischt. Wir finden mehr oder weniger explizit allegorische Gartenräume mit einer Frauenfigur im Mittelpunkt in den verschiedensten Gattungen der Literatur und bildenden Kunst, Räume, an die sich meist männliches Begehren heftet. Verlockung, Verheißungen, zu entwirrendes Geheimnis, zu erwerbender Besitz – alles das hängt als ausschlaggebendes Moment für die *metaphora continua*⁶ der Allegorie mit der Jungfräulichkeit als Körpermerkmal zusammen und gleichzeitig damit, was diese jeweils für das Funktionieren der abendländischen symbolischen Ordnungen bedeutet.

Wenn nun Autorinnen der Moderne in ihren Erzählungen weibliche Figuren in Gärten plazieren und sie dort für sie Bedeutsames erleben lassen, so kann es sich wohl kaum um eine bruchlose Fortführung dieser Tradition handeln. Wenn das Geschlecht der Schreibenden, also der die Gartenbilder Produzierenden, wechselt, ist anzunehmen, daß sich auch die Struktur des Begehrens, der in Fiktion gestalteten Suche wandelt, zumal ja der Gegenstand mit heterosexuell imaginiertes Geschlechtlichkeit zu tun hat. Die Auslegung der Bilder, auf die die Allegorie ja immer zielt, ohne sie je zu erreichen, wird gleichzeitig in Bewegung versetzt.

2. Der Garten als Intim- und Schutzraum

„The gate banged.“⁷ Mit diesem Satz wird eine der wichtigsten Passagen in Virginia Woolfs *To the Lighthouse* eingeleitet, die Szene, in der die Malerin Lily

⁵ *Enzyklopädie des Märchens*, Stichwort „Garten“, Bd. 5 (Berlin, New York 1987).

⁶ So Quintilians Definition der Allegorie.

⁷ Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927; St. Albans 1977), S. 146.

Briscoe ihr Bild vollendet, gegen das Verdikt „women can't paint, can't write“⁸, die Szene auch, in der sie, in der Erinnerung an Mrs. Ramsay, zur inneren Ruhe kommt: „In the midst of chaos there was shape (. . .) Life stand still here“.⁹ Sie spielt sich ab zwischen zwei weiblichen Figuren, der erinnerten Mrs. Ramsay und Lily, zeitgleich und in der Erzählung kontrapunktisch verwoben mit einer anderen Szene, in der die übrigen Personen mit dem Boot zum Leuchtturm übersetzen, einer linearen *quest* nach etwas, was für alle zum Symbol geworden war. Der Garten wird zu ihrer Welt:

Here on the grass, on the ground (. . .) Here sitting on the world, she thought, for she could not shake herself free from the sense that everything this morning was happening for the first time (. . .) The lawn was the world.¹⁰

In „The Garden“, einer experimentellen Kurzgeschichte Dorothy Richardsons aus dem Jahr 1924, erlebt ein kleines Mädchen einen Garten ganz für sich alleine: „It was safe here with the flowers. Nothing could come here (. . .) Outside the garden it was dark and cold.“¹¹ Und ähnlich heißt es in *Pilgrimage*, Dorothy Richardsons 13bändigem weiblichen Bildungsroman:

in the bright sun between the blazing flowers, the two banks linked by the slowly swinging bees, nothing else in the world, no house behind the little path, no garden beyond it.¹²

Im wörtlichsten Sinne ein *hortus conclusus* ist der zehn Jahre lang verschlossen gebliebene „secret garden“ in Frances Burnetts Roman *The Secret Garden* von 1911¹³, der sich erst für Mary öffnet; in Eva Figes' Roman *Light* denkt Lily, die Enkelin des Malers: „All my life I shall be in this garden“, und „it seemed that she had already been here for ages and that the time ahead was an eternity“¹⁴, und von Arnims Elizabeth schwärmt von „the blessedness of being alone“.¹⁵

⁸ ebd. S. 149.

⁹ ebd. S. 151.

¹⁰ ebd. S. 179.

¹¹ Dorothy Richardson, „The Garden“, in: *Journey to Paradise* (London 1989), S. 23.

¹² Dorothy Richardson, *Pilgrimage*, 4 Bde. (1915–1938; London: Virago 1979), The Tunnel, Bd. II, S. 213. Zwölf der dreizehn Romane von Richardson wurden von 1915–1935 einzeln veröffentlicht und dann zusammen mit dem letzten Band 1938 unter dem gemeinsamen Titel *Pilgrimage* herausgegeben. Ich zitiere unter Angabe der Ersterscheinung des jeweiligen Teilbands und gebe dann Band und Seitenzahl der von mir benützten Ausgabe bei Virago an.

¹³ Frances Hodgson Burnett, *The Secret Garden* (1911; New York 1987). Da die Autorin vielen unbekannt sein mag, einige Informationen zur Person: sie wurde 1849 in Manchester geboren und wanderte mit ihrer Familie 1865 nach Tennessee/USA aus; verfaßte bis zu ihrem Tod 1924 zahlreiche populäre Romane.

¹⁴ Eva Figes, *Light* (London 1983), S. 26.

¹⁵ Elizabeth von Arnim, *Elizabeth and Her German Garden* (1899; London 1985), S. 11

Auch für Judith, die Protagonistin von Rosamund Lehmanns *Dusty Answer* aus dem Jahr 1927, ist die Geschlossenheit ihrer Gartenwelt wesentliches Charakteristikum: „each evening found her still folded in the golden caressing solitudes of the garden, mindless and inert.“¹⁶ Viele weitere Stellen ließen sich zum Beleg der für diese Allegorie typischen räumlichen Geschlossenheit und des zeitlichen Stillstands in der fiktiven Gartenwelt anführen.

Im Gegensatz zu vergleichbar geschlossenen allegorischen Gärten der Tradition, wo der Außenblick oder der Prozeß der Überwindung der Grenzen, die Differenz zwischen dem Reich des Gartens und dem Draußen, betont wird, bekommen wir hier Innenansichten geliefert. Von außen betrachtet liegt der Zauber der Geschlossenheit solcher Orte im Geheimnis, das sie verbergen, von innen gesehen liegt er im Schutz vor Blicken oder vor Eindringlingen, der – bedingten – Garantie der Intimität. Der so außerordentlich geschätzte Intimraum des Gartens wird in diesen Texten als Schlupfwinkel, als Versteck und als Zufluchtsort imaginiert, in dem ein von den gesellschaftlichen Zwängen unangetastetes Selbst sich entfalten kann. Wir sind hier genau an dem Punkt, wo die wörtliche und die figurative Ebene verzahnt sind. Der konkrete, von den weiblichen Figuren beanspruchte Innenraum, von dem diese Texte sprechen, konstituiert sich über den Ausschluß eines Außenraums, in der wörtlichen/faktischen Welt des Romans durch Ausschluß einer störenden Öffentlichkeit, welche die Ausbildung des – nun figurativ verstandenen – Innenraums eines sich bildenden eigenständigen Selbst verhindern würde.

3. „The beginning of my real life“¹⁷ – Allegorie und Lebensphase

Eine allegorische Lesart, eine Lektüre, in der „one text is *read through* another“¹⁸, wird nicht zuletzt dadurch angeregt, daß es sich um herausragende Erlebnisse handelt, die für die Protagonistin großen Wert besitzen und deshalb im Text auch besonders markiert sind. Ihre Gewichtigkeit liegt in den meisten Texten darin, daß die Beziehung zum Garten in Zusammenhang mit dem Abschluß oder dem Beginn einer Lebensphase gesehen wird. Damit bekommen die jeweiligen Szenen eine ganz besondere Funktion gerade für den weiblichen

¹⁶ Rosamund Lehmann, *Dusty Answer* (1927; London, New York 1975), S. 344

¹⁷ von Arnim, *Elizabeth*, S. 8

¹⁸ Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: Brian Wallis, Marcia Tucker, hg., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York, Boston 1984), S. 205.

Bildungsroman. Wir finden Bezüge zu Geburt, zur symbolischen Geburt als „neuer Mensch“¹⁹, zu Kindheit, Pubertät und Tod. Judiths Kindheit bei Lehmann zum Beispiel mit all ihren einschneidenden Begegnungen hat sich in einem Garten abgespielt, und genau in dem Moment, als sie Entscheidungen des Erwachsenenalters fällen soll, kehrt sie noch einmal zurück „in that deep-weighing, windless, mellow hush“.²⁰

Von der Innenseite der (Scham-)Grenzen aus betrachtet, finden wir im allegorischen Bild eine Welt vor, die von den traditionell fast ausnahmslos mit angesprochenen sexuellen Konnotationen entrückt ist. Eine selbstbezüglich-zyklische Struktur deutet sich nicht nur in den Gartenerlebnissen der jungen Mädchen an, sondern auch in Rückkehrphantasien im Augenblick des Todes. Agatha in Richardsons Kurzgeschichte „Ordeal“ aus dem Jahr 1930 erlebt angesichts des bevorstehenden Todes eine Befreiung im Alleinsein:

a freshness that was like that of a dewy garden in the early morning. All about her, emanating from her relaxed mind, was all the garden and countryside beauty she had ever known.²¹

Noch extremer, in „Death“ von 1924, versucht die Autorin, den Augenblick des Todes selbst zu evozieren:

The strength that struggled against the huge stifling, the body that leapt and twisted against the heavy darkness, a shape with her shape, that she had not known (. . .) Back and back she slid (. . .) back into her own young body, alone. In front of the darkness came the garden, the old garden in April, the crab-apple blossom, all as it was before she began, but brighter.²²

4. „A strange independent joy“

In Richardsons Bildungsroman wird zwischen Schauplatz und innerem Raum unterschieden. Wichtigster Schauplatz ist London und wichtigster innerer Raum ist der Garten der Kindheit, der in Momenten besonderer Freude oder besonderer Verzweiflung erinnert wird. Miriam fragt sich,

¹⁹ „I don't know what smell of wet earth or rotting leaves brought back my childhood with a rush and all the happy days I had spent in a garden. Shall I ever forget that day? It was the beginning of my real life, my coming of age as it were, and entering into my kingdom.“ von Arnim, *Elizabeth*, S. 8.

²⁰ Lehmann, *Dusty Answer*, S. 344.

²¹ Richardson, „The Ordeal“, in: *Journey*, S. 73.

²² Richardson, „Death“, in: *Journey*, S. 107.

why it was that only garden scenes, and never open country, and never the interiors of buildings, returned of themselves without associative link or deliberate effort of memory.²³

Das von dieser Erinnerung ausgehende Gefühl nennt sie „strange independent joy“, und sie verfolgt seine Spur „to a morning in the garden at Babington (. . .) when she had found herself toddling along the garden path.“²⁴ Dieses Gefühl der Freude und inneren Unabhängigkeit wird belebt in Momenten der assoziativen Wiederkehr, wenn

the blaze of childhood's garden was round her again, bright magic flowers in the sunlight, magic flowers (. . .) half expecting some doorway to open on the remembered garden²⁵

und das innere Gartenbild dient in der Krise der persönlichen Verwirrung als Rückhalt, als psychischer Raum und unantastbarer Kern ihres Selbst:

Something that was not touched, that sang far away down inside the gloom (. . .) Deeper down was something cool and fresh — endless garden.²⁶

Die (Jung)frau im Garten enthüllt also kein (süßes) Geheimnis oder präsentiert sich als erwerbbarer Besitz, sondern sie usurpiert den Garten als ihr Ureigenstes; er steht als Bild für einen geschützten Bereich der Person. So überschreibt die amerikanische Schriftstellerin Edith Wharton in ihrer Autobiographie *A Backward Glance* aus dem Jahr 1934 dasjenige Kapitel, das von ihrer eigenen „inner world“ handelt, mit „Secret Garden“.²⁷ Die bild- und körperhafte Ebene, die konventionellerweise für die Allegorie als „Gefäß“ und Anlaß einer „anderen Rede“ gedient hatte, wird neu belebt, jedoch nicht ungebrochen spiegelbildlich, denn die Texte zeigen, daß die weiblichen Figuren innerhalb dieser Gärten nicht auf einen Helden warten, der die Mauer übersteigt und die Widerstände überwindet, wie obengenannte Definition es haben will. Im Kinderbuch von Burnett präsentiert sich das Bewußtsein von dieser Differenz als Abweichung von der passiven Figur des Dornröschen:

The few books she had read and liked had been fairy-story books, and she had read of secret gardens in some of the stories. Sometimes people went to sleep in them for

²³ Richardson, *Pilgrimage, Backwater*, 1916, I, S. 317.

²⁴ ebd. S. 317.

²⁵ Richardson, *Pilgrimage, Honeycomb*, 1917, I, S. 392–393; vergleichbare Stellen finden sich u. a. in *The Tunnel II*, S. 213 und in *Dawn's Left Hand*, IV, S. 177 und 243.

²⁶ Richardson, *Pilgrimage, Honeycomb*, 1917, I, S. 425; vgl. auch *Deadlock III*, S. 197.

²⁷ Edith Wharton, *A Backward Glance* (New York 1934), Kap. IX, S. 197ff.

a hundred years, which she had thought must be rather stupid. She had no intention of going to sleep, and, in fact, she was becoming wider awake every day.²⁸

Die Art des Umgangs mit der Tradition, die wir hier vorfinden, stellt für Craig Owens gerade ein Spezifikum der Allegorie in der Moderne dar:

Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claims to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his hands the image becomes something other.²⁹

Wenn nach dieser Definition von Owens die Bildlichkeit *in her hands* gelangt, wenn also die Bilder aus einer anderen *gendered position* produziert und umgedeutet werden, wird verfügbares symbolisches Material reorganisiert. Das Neue an den dabei entstehenden Bildern kann nur durch eine Lektüre erfaßt werden, für die die Geschlechterverhältnisse als eines der konstituierenden Kriterien akzeptiert werden.

5. Garten und Begehren

Nicht nur Richardsons wiederkehrende Bezeichnung „magic“³⁰ läßt darauf schließen, daß die Gartenbilder eine imaginäre Struktur besitzen. „My days seemed to melt away in a dream of pink and purple peace“³¹, sagt Elizabeth in von Arnims Roman, und Linda Burnell in Katherine Mansfields Geschichte „At the Bay“ kann endlich, als alle anderen an den Strand gegangen sind, („out of sight, out of hearing. She had the garden to herself“³²), ihren halbweisen Gedanken nachhängen, in denen die Gegenwart mit der Vergangenheit überblendet wird. Marys geheimer Garten ist „a queer, pretty place! It's like as if a body was in a dream“.³³ Wenn sich seine Mauern um sie schließen und keiner weiß, wo sie sich aufhält, ist es für sie „like being shut out of the world in some fairy place.“³⁴ Das Begehren, das sich mittels solcher Gartenbilder ausdrückt, entzieht sich häufig einer genauen Benennbarkeit, eben weil es imaginär ist. Am deutlichsten umschreibbar sind die zahlreichen Verschmelzungsphantasien mit der Umgebung und die damit erreichte Extension des Selbst. Vor allen

²⁸ Burnett, *Secret Garden*, S. 94.

²⁹ Owens, „Allegorical Impulse“ a.a.O. S. 205.

³⁰ „Magic“ ist auch eines der Schlüsselwörter in Burnett's *The Secret Garden*.

³¹ von Arnim, *Elizabeth*, S. 10.

³² Katherine Mansfield, „At the Bay“, in: *The Garden Party and Other Stories* (1922; Harmondsworth 1978), S. 32.

³³ Burnett, *Secret Garden*, S. 107.

³⁴ ebd. S. 94.

anderen hat Richardson sich um einen Ausdruck in der Schrift bemüht. In „The Garden“ folgt sie streng der inkohärenten Wahrnehmung des kleinen Mädchens, ihrem synästhetischen Erleben („She could see the different smells going up into the sunshine“)³⁵ und ihrer fehlenden Unterscheidung zwischen sich und der Umgebung: „The big path by the lawn ached with going so fast (. . .) Bang. The hard gravel holding a pain against her nose.“³⁶ Auch in den übrigen Beispielen finden wir Züge der Ausrichtung auf einen symbiotischen Zustand, in dem Ich und Welt im Einklang sind und durch den – wie im präödiptalen Zustand – eine Erweiterung und Stärkung des erlebten Selbst imaginiert wird.

Im Vergleich dazu eine Beschreibung des Begehrens aus männlicher Position, hier aus einem Text Borchardts. In dessen Garten verbindet „eine urtümliche Symbolik“ mit Veilchen und Lilie

den höchsten Feiebegriff des weiblichen Gemüts, der dem unbescheidenen und unkeuschen Freier vorzuschweben vermag – Reinheit, die sich verbirgt – und nennt das, was sie wörtlich zu gestehen nicht wagen darf, das Rosenbrechen; es ist das urälteste uns bekannte Symbol für die Überwindung des letzten Widerstandes.³⁷

Die Positionen in dieser Passage sind eindeutig geschlechtsspezifisch verteilt, einschließlich derjenigen des Sprechers. Wir kennen unzählige Ausformungen des an solche Gärten gehefteten Begehrens. Eine der berühmtesten und über die Jahrhunderte wirkungsvollsten Varianten ist der Rosenroman, in dem sowohl im ersten Teil ein im Prinzip unerfüllbares Verlangen angelegt ist als auch am Schluß der Fortsetzung durch de Meun, die auch einen Paradigmenwechsel darstellt, das Ziel erreicht wird; der Traum-Erzähler ist gewaltsam in den Garten eingedrungen, hat sich (in der Erzählung unter Verwendung satirisch-drastischer Sexualsymbolik) mit seinem Pilgerstab in die Schießscharte gedrängt, den dahinterliegenden Zaun durchbrochen und hat die Rose gepflückt, „alles bis auf den Grund des Knöspleins“³⁸ erforscht. Der anfangs als separat und abgeschlossen phantasierte Raum ist aufgelöst, hat keine eigene Existenz mehr, auf allen Ebenen der Bedeutung, die der Roman anlegt. Im Gegensatz zu dieser Tradition sei noch einmal Richardson erwähnt, die 1934 in einem Brief an Sylvia Beach erwähnte, sie habe in ihrer Jugend ein Buch über „the inviolability of feminine solitude“ geplant.³⁹

³⁵ Richardson, „The Garden“, S. 21; besonders ausgeprägt und experimentell sind die Synästhesien Lilys bei Figs.

³⁶ Richardson, „The Garden“, S. 23.

³⁷ Rudolf Borchardt, *Der leidenschaftliche Gärtner* (Stuttgart 1958), S. 97–98.

³⁸ Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*, übers. von Karl August Ott, (München 1979), Bd. III, Vers 21724–5.

³⁹ Richardson, *Journey*, S. 114.

Das „männliche“ Begehren – und ich spreche hier wieder von einer Position und nicht einer Essenz – der Gartenallegorien zielt zumindest in zwei Richtungen. Im einen Fall herrscht die Sehnsucht nach dem verlorenen Ort der Kindheit vor, nach dem Ort des Glücks vor dem Sündenfall / vor der Austreibung aus dem mütterlichen Reich, im anderen Fall aber sitzt die Frau an jenem Sehnsuchtsort oder ist dieser Sehnsuchtsort. In ersterem, nämlich der Rückkehr zur Symbiose und zum ungeteilten Glück, gleichen sich die Gartenbilder der Geschlechter in vielen Punkten, in zweiterem scheiden sich ihre Wege. H. G. Wells' Kurzgeschichte „The Door in the Wall“⁴⁰ und Nathanael Hawthornes Erzählung „Rappacini's Daughter“⁴¹ können als Beispiel für die beiden Muster angeführt werden.

Eine Rahmenerzählung führt bei Wells in die Geschichte eines Mannes ein, der als fünfjähriger Junge auf dem Weg zur Schule im Londoner Stadtteil Kensington eine Tür in einer Mauer öffnet und in einen Paradiesgarten mit zahmen Tieren gelangt, wo ihn ein schönes Mädchen zu einer Frau führt, die für ihn das Lebensbuch aufschlägt. Unsanft daraus vertrieben, sucht er sein Leben lang nach diesem Garten, in dem er „a keen sense of homecoming“⁴² verspürt hat und findet die Türe dazu immer nur zufällig und gerade dann, wenn ihn wichtige Karriereentscheidungen davon abhalten, sie genau zu diesem Augenblick zu öffnen. Als er Minister geworden ist und sein Ziel erreicht hat, steigert sich seine Sehnsucht nach diesem Ort immer mehr. Eines Tages findet man seinen toten Körper in einem Schacht unter Gleisen, zu denen eine versteckte Tür in der Mauer geführt hatte. Nur im Tod also kann er den erstrebten Zustand der Harmonie von innen und außen finden, und die allegorische Erzählung belegt den imaginären Status des Begehrens.

In „Rappaccini's Daughter“, der Erzählung von Hawthorne, mietet sich Giovanni in einem alten Haus ein, um in Padua seinen Studien nachzugehen. Sein Blick vom Fenster der Studierstube fällt auf einen geschlossenen Garten, das Reich Rappaccinis, des berühmten Doktors mit zweifelhaftem Ruf, und seine ebenfalls gelehrte Tochter Beatrice. Er ist augenblicklich von ihrem Anblick verzaubert und produziert Wach- und Traumbilder, in denen sie mit den Pflanzen – giftigen, wie er bald erfährt – eine Einheit bildet. Weder die Warnungen seines Professors, noch das Verenden einer Eidechse und einer Biene durch ihren Atem können seiner Verzückung, „a wild offspring of both

⁴⁰ H. G. Wells, „The Door in the Wall“, Atlantic Edition, Vol. X (London 1925), S. 573–600.

⁴¹ Nathanael Hawthorne, „Rappaccini's Daughter“, in: Works Vol. IV (Boston, New York 1903).

⁴² Wells, „Door“, S. 579.

love and horror“⁴³, Einhalt gebieten. Als er dann den versteckten, nie benützten Eingang zum Garten gezeigt bekommt und diesen sofort betritt, beweist ihm die völlige Weltfremdheit der Jungfrau, wie sehr sie – eingeschlossen im hortus – ausschließliches Geschöpf des Vaters gewesen war. Am Ende muß er entsetzt feststellen, daß auch sein Atem giftig geworden ist und für sie auch im Gegengift keine Rettung mehr besteht. Hawthornes Variante der Gartenallegorie bietet eine für diese typische Verflechtung der Motive und Bilder von Besitz, gefährlichem Zauber und sexuellem Verlangen.

Selten allerdings, und das muß einschränkend gleich vermerkt werden, finden wir das eine oder das andere Begehren in Reinform vor, denn gerade die Bilder der Frau im Garten bieten auf einzigartige und paradoxe Weise Verbindungen von beiden Begehrensrichtungen an. Schon die jungfräuliche Mutter, die im umschlossenen „Paradiesgärtlein“⁴⁴ ihrem Kind beim Spielen zuschaut oder es im Rosenerker im Arm hält, repräsentiert dieses Paradox von Mütterlichkeit und Jungfräulichkeit, das es erlaubt, sowohl das Begehren nach dem mütterlichen Schutz als auch nach dem weiblichen Geschlecht an diesen Ort topographisch anzubinden. Vor allem die Arbeiten von Marina Warner⁴⁵ und von Julia Kristeva⁴⁶ weisen auf die ganz unterschiedlichen Konsequenzen dieser machtvollen Bilder für beide Geschlechter hin. Sie zeigen, wie sie die Phantasie binden und welche unerfüllbaren, weil in sich konträren, Handlungsanweisungen für das weibliche Geschlecht daraus entstehen.⁴⁷

6. Allegorie und Psychoanalyse als Verfahren

In Hermann Hesses Erzählung „Jenseits der Mauer“⁴⁸ steigert sich das Verlangen des Ich-Erzählers, in einen verschlossenen Garten einzudringen gerade dadurch, daß er „kein Tor, nichts, nicht einmal ein Loch zum Hindurch-

⁴³ Hawthorne, „Rappaccini's Daughter“, S. 236.

⁴⁴ vgl. das „Frankfurter Paradiesgärtlein“ des Städel und seine ausführliche allegorische Entschlüsselung bei Ewald M. Vetter, „Das Frankfurter Paradiesgärtlein“, *Heidelberger Jahrbücher*, IX (1965), 102–146 und Stefan Lochners „Madonna im Rosenhag“ mit der Auslegung durch Manfred Wundram (Stuttgart 1965).

⁴⁵ Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (London 1985).

⁴⁶ Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe* (Frankfurt/M. 1989); darin „Stabat Mater“.

⁴⁷ in Hilda Doolittle, *The Gift* (London 1984) kommentiert die kleine Ich-Erzählerin die Bilder, die sie gesehen hat, mit folgenden Worten: „It is terrible to be a virgin because a virgin has a baby with God.“ S. 60.

⁴⁸ Hermann Hesse, „Jenseits der Mauer“ (1919), in: *Gesammelte Erzählungen*, Bd. 4 (1919–1955) (Frankfurt/M. 1977)

sehen“⁴⁹ hat. Vom Fenster des Gasthofs aus hatte er sich schon in den verwilderten Garten verliebt, „genauso wie in eine Frau“, und als er hinübergestiegen ist, erwartet ihn eine imaginäre Wunschwelt, dessen Duft „sang von Mutter und Großmutter“, ein „magischer Schauplatz, Urwald, Geisterbühne“. Er entdeckt schließlich, daß es der Raum der eigenen Seele ist, in der „Worte des Mythos wie Chaos und Schöpfung, Worte der Vernunft wie Vorzeit und Entwicklung im Grunde nicht ein Nacheinander meinten, sondern ein Zugleich und Ineinander.“⁵⁰ Auch Judith, der fiktiven Figur Rosamund Lehmanns, fällt selbst auf, daß sie die Kinder des Nachbargartens als imaginäre Figuren, als Gestalten ihrer Träume als verinnerlichte Wesen ihrer eigenen erotischen Besetzungen und als Schlüsselfiguren ihres Erwachsenwerdens benützt. Die Gartenmauer steht damit für eine andere Grenze, nämlich die zwischen Bewußtem und Unbewußtem.

In seinem Essay „The Structure of Allegorical Desire“⁵¹ geht Joel Fineman von einem Begehren nach Allegorie „a desire for allegory“ aus, das die Bilderkreation in Gang setzt und aufrechterhält:

I therefore psychoanalytically assume that the movement of allegory, like the dream-work, enacts a wish that determines its progress.⁵²

In seinen weiteren Ausführungen betont er, daß nicht nur der paradigmatischen Dimension der Allegorie, nämlich dem symbolischen oder metaphorischen Prozeß der Ersetzung, sondern auch der syntagmatischen Dimension, also der Entfaltung der Allegorie in der Erzählung, eine psychische Struktur unterliegt. Psychoanalyse habe wie die Allegorie „desire“, also ein Begehren, als strukturierendes Prinzip und nicht nur als Thema. Diese Gemeinsamkeit bestätigt sich auch in der Vorliebe der Psychoanalyse für allegorische Erzählungen. Fineman erinnert daran, daß die Psychoanalyse „readily assimilates the great archetypes of allegorical imagery into its discourse“,⁵³ und sieht in der Freudschen und Lacanianischen Psychoanalyse einen Höhe- und Endpunkt des allegorischen Strebens westlicher Kulturen. Über die Frage des „Endpunkts“ kann man sich sicherlich streiten, doch die Neigung zur allegorischen Erzählung in der Psychoanalyse ist offensichtlich. Interessant in diesem Zusammenhang und im besonderen für meinen Untersuchungsaspekt ist die

⁴⁹ ebd. S. 170.

⁵⁰ ebd. S. 171.

⁵¹ Joel Fineman, „The Structure of Allegorical Desire“, in: Stephen Greenblatt, hg., *Allegory and Representation* (Baltimore 1981), S. 26–60.

⁵² ebd. S. 26.

⁵³ ebd. S. 27.

Tatsache, daß die Texte, die ich hier bespreche, zeitgleich mit der Entstehung der psychoanalytischen Lehre geschrieben wurden und daß wir gerade bei denjenigen Frauen der Moderne, die sich mit der Psychoanalyse befaßt haben, solche Erzählungen finden.

7. Bilder des Anderen und Bilder des Selbst

In einem Artikel über die Gartenbilder deutschsprachiger Autoren um die Jahrhundertwende weist Thomas Koebner darauf hin, daß, obwohl dort die imaginären Gärten als emotionale Rückzugsterrains und Reservate konservierter Werte dienen, diese immer noch Bilder des Anderen sind.⁵⁴ Demgegenüber handelt es sich bei den von Frauen imaginierten Gärten vorwiegend um Bilder des Selbst. Das Andere und das Begehren nach dem Anderen setzt eine Suche in Gang, die die unterschiedlichsten Formen annehmen kann und auf unterschiedlichste Weise fast nie erfüllt wird. Auch wenn die von außen begehrten Gärten geöffnet werden, repräsentieren sie immer noch ein Anderes. So bleiben zum Beispiel auch die Gärten der Finzi-Contini in Giorgio Bassanis gleichnamigem Roman⁵⁵ dem Ich-Erzähler im Grunde auch dann fremd, wenn sie – nach einem ersten Scheitern der Besteigung der Mauer – durch den Zusammenschluß der Juden unter den Schikanen der Verfolgung geöffnet werden. Oder es wird das Andere als solches aufgehoben (das Geheimnis gelüftet, das figurale Terrain dem eigenen einverleibt). „Wünsche soll man sich stets erfüllen. Denn sehen Sie: damit sind sie erledigt. Und was erledigt ist, das plagt uns nicht mehr.“⁵⁶ Diese Worte sagt ein alter Mann zu Hesses Ich-Erzähler in der zitierten Geschichte, bevor er sich zum Garten Zugang verschafft. Das Begehren nach dem Selbst dagegen inkorporiert die frühen Stadien dieses Selbst, versucht, ein Terrain zu halten, durch Verschmelzung mit der Natur eine Erweiterung zu finden etc. Während das Begehren nach dem Anderen nach Überschreitung der Grenzen strebt, ist das Begehren nach dem Selbst vom Versuch gekennzeichnet, die Grenzen zu festigen. Und vor allem ist es ein Versuch, verräumlichte Bilder zu schaffen für prozessuale Vorgänge. Nicht ohne Grund sind solche Gärten in weibliche Entwicklungsromane eingebettet. Der Garten wird dort zu einer „Örtlichkeit (. . .) inneren Lebens“ im Sinne Bachelards, zu einem Ort, an dem Erinnerungen „untergebracht“ sind: „Das Unbewußte hält sich auf“.⁵⁷

⁵⁴ Thomas Koebner, „Der Garten als literarisches Motiv: Ausblick auf die Jahrhundertwende“, in: *Park und Garten im 18. Jahrhundert* (Heidelberg 1978), S. 145.

⁵⁵ Giorgio Bassani, *Die Gärten der Finzi-Contini* (1962; München, Zürich 1983).

⁵⁶ Hesse, „Jenseits der Mauer“, S. 169.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* (München 1960), S. 40–41.

8. Die Körpermetapher

Im Verlauf meiner Vorstellung einer ganzen Reihe von imaginierten Gärten dürfte wohl einige Gründe dafür aufgeschienen sein, wieso der Garten für bestimmte Begehrensstrukturen geeignet ist, wieso diese an jenem Ort „abgelegt“ werden können. Ich will noch einmal zur rhetorischen Begründung zurückkommen, die natürlich nie eine rein rhetorische ist. Anders als beispielsweise bei allegorischen Personifikationen, deren semantisch-rhetorische Begründungen sehr oft im unklaren liegen, haben wir es hier – auf der paradigmatischen Ebene – mit einer Metaphorik zu tun, die auf Similarität beruht. Es ist eine Körpermetapher, die den vermeintlich geschlossenen weiblichen Körper mit dem geschlossenen Garten in bildhafte Beziehung setzt. (Auch wenn die Biologie heute natürlich Besseres weiß, ist kulturell und populärmedizinisch das jungfräuliche Hymen immer noch wie eh und je geschlossen.) Aus der Perspektive der sich in diesem Garten aufhaltenden weiblichen Figur wird die Similaritätstrophe zur Kontiguitätstrophe, die Metapher also zur Metonymie. Suche und Extension als zwei unterschiedliche, an geschlechtsspezifische Positionen gebundene syntagmatische Verfahren der Erzählungen sind somit auch rhetorisch mehrfach verankert.

Es drängen sich noch weitere rhetorisch motivierte Reflexionen auf: Allegorie wird zum Beispiel als Verfahren bezeichnet, mit dem Unanschauliches anschaulich gemacht wird.⁵⁸ Der *hortus conclusus* tut genau dieses, er veranschaulicht das „Unanschauliche“, das unsichtbare weibliche Geschlecht. Das in den Geschichten gezeichnete Begehren nach dem Anderen im umhegten Bezirk ist nicht selten in ein skopisches Begehren verkleidet; der Begehrende folgt der Neugierde seiner Schaulust, will sehen, was sich hinter den Mauern verbirgt und beschreibt mit optischer Sinnenfreude die Szene, wenn er dorthin gelangt. Die Schaulust tritt demgegenüber in den Bildern des Selbst in den Hintergrund; es handelt sich nicht um Bilder eines fremden, unbekanntem Raums, sondern eines Orts, dessen (psychische) Struktur prinzipiell bekannt ist.

Auf ihrer Wanderung (ich spiele hier auf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* an)⁵⁹ zu einem anderen Geschlecht trägt die Allegorie des *hortus conclusus* quasi noch die alte Körpermetapher im Schlepptau, kann sie nicht loswerden und schafft so Bilder, die eigenartig unpassend, archaisch und überholt wirken. Überholt vor allem auch deshalb, weil die Autorinnen und die

⁵⁸ vgl. die Definition in *Religion in Geschichte und Gegenwart*: Allegorie wird benutzt, „um abstrakte Begriffe oder unanschauliche Vorstellungskreise konkret und bildhaft darzustellen.“

⁵⁹ Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols* (London 1977)

meisten der literarischen Figuren, die ich hier vorgestellt habe, explizit aus der begrenzten weiblichen Lebenswelt hinausdrängen und Jungfräulichkeit dort keinen besonderen Wert darstellt. Die üblichen Wege der Auseinandersetzung mit solchen Bildern, nämlich entweder ihre Geschlechterdifferenz einfach zu ignorieren oder diese zu ontologisieren und von einem „female space“⁶⁰ zu sprechen, sind meiner Ansicht nach wenig einleuchtend, denn die Sache ist viel komplizierter. Beim Wechsel der Allegorie des *hortus conclusus* in weibliche Hände entstehen neue – wie ich meine auch typische – und nicht uninteressante Spannungen zwischen der literalen und figurativen Ebene. Diese sind nicht zu vermeiden, wenn Autorinnen in die Vorratskiste des Bildinventars greifen, das nicht von ihrem Geschlecht geschaffen wurde, aber es wird gleichzeitig deutlich, daß ihnen nichts anderes übrigbleibt. Für die Allegorie bringt der Geschlechtswandel jedenfalls neuen Aufschwung.

⁶⁰ vgl. zum Beispiel Jessica Benjamin, „A Desire of One’s Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space“, in: *Feminist Studies, Critical Studies*, hg. Teresa de Lauretis (Bloomington 1986), S. 78–101 und Avril Horner, Sue Zlosnik, *Landscapes of Desire. Metaphors in Modern Women’s Fiction* (New York, London 1990).