

»they hurt me. [...] [T]hey are subtle«. Tulpen bei Deborah Moggach, Virginia Woolf und Sylvia Plath

Laura M. Reiling

alle Tulpen sind schön¹

1. Tulpenstillleben, Tulpenbücher, literarische Tulpen

Die Tulpe (*Tulipa*), erst im 16. Jahrhundert in Europa eingeführt, ist ein omnipräsentes Motiv in Stillleben. Vor allem das Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei ist von Tulpen-Darstellungen durchzogen. Im Mauritshuis hängt das Ölgemälde *Vaasje met een enkele tulip* (1625)

1 Immanuel Kant, *Werke in zwölf Bänden*. Band 10: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 215. Kant formuliert dies im Kontext des sogenannten ›Geschmacksurteils‹, er schreibt: »Der Verstand kann durch die Vergleichung des Objekts im Punkte des Wohlgefälligen mit dem Urteile anderer ein allgemeines Urteil machen: z.B. alle Tulpen sind schön; aber das ist alsdann kein Geschmacks-, sondern ein logisches Urteil, welches die Beziehung eines Objekts auf den Geschmack zum Prädikate der Dinge von einer gewissen Art überhaupt macht; dasjenige aber, wodurch ich eine einzelne gegebene Tulpe schön, d. i. mein Wohlgefallen an derselben allgemeingültig finde, ist allein das Geschmacksurteil.«

von Balthasar van der Ast.² Es zeigt eine filigran verzierte Glasvase mit einer einzelnen rot-weiß melierten Tulpe, einer ›Gebrochenen‹ also, auf einem der Blätter findet sich ein Schmetterling, auf einer Tischfläche eine dicke Fliege – Insekten gesellen sich zu der Tulpe, dies wird später auch bei Virginia Woolf wieder besonders deutlich. Die gebrochenen Tulpen sieht man oft bei van der Asts Zeitgenoss:innen wie Pieter Holsteyn, Herman Hensenburg und Judith Leyster. Letztere zählt zu den niederländischen Maler:innen, die *Tulpenboeken* anlegten, das sind auf »die Tulpe spezialisierte Bildbände, die sich die Stillleben von Künstlern wie [...] Jan Brueghel zum Vorbild nehmen«, so die britische Gartenschriftstellerin Anna Pavord in ihrer Kulturgeschichte *The Tulip*.³ Tulpenbücher dienten, mehr als hundert Jahre vor Linnés botanischen Arbeiten, der Verzeichnung von Sammlungen sowie als Warenkatalog und Werbung.⁴ Eine der kostbarsten Tulpensorten war die gebrochene, heute nicht mehr existente Tulpensorte ›Semper Augustus‹, die auch auf Covern unterschiedlicher Ausgaben von Pavords Tulpen-Kulturgeschichte zu sehen ist. Sie galt ob ihrer Seltenheit und Schönheit als »Königin der Tulpen«.⁵ Seit Kurzem besitzt die Amsterdamer Collection Six ein *Tulpenbuch* des Chirurgen Nicolaes Tulp, bekannt aus Rembrandts *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632), das nicht nur eine Zeichnung der ›Semper Augustus‹ beinhaltet, sondern auch Preislisten der Tulpen

2 Mauritshuis, *Balthasar van der Ast. New at the Mauritshuis*, <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/new-and-on-tour/new-arrivals/balthasar-van-der-ast/> (Zugriff am 26.10.2023).

3 Anna Pavord, *Die Tulpe. Eine Kulturgeschichte*, übersetzt von Sven Dörper und Thomas Wollermann, Frankfurt a. M.: Insel, 2003, S. 138; Judith Leyster, *Early Brabantsson* (folio 29), <https://www.wikidata.org/wiki/Q96310940> (Zugriff am 26.10.2023).

4 Arthur K. Wheelock Jr., *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art*, Ausstellungskatalog, hg. von der Shell Oil Company, Washington, DC: National Gallery of Art, 1999, S. 54–55, <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/from-botany-to-bouquets.pdf> (Zugriff am 26.10.2023).

5 Florian Welle, *Tulpe – die Blume der Spekulation*, in: *Süddeutsche Zeitung* (28. Juni 2019), <https://www.sueddeutsche.de/panorama/tulpen-blumen-1.4499648> (Zugriff am 26.10.2023).

zur Zeit der Tulpenmanie in den 1630er Jahren, während der ersten Spekulationsblase, in der einzelne Tulpenzwiebeln fast den Preis ganzer Amsterdamer Grachtenhäuser erreichten.⁶

Auffällig ist bei Pavord gleichwohl die literaturgeschichtliche Leerstelle. Das kann nicht dem Umstand geschuldet sein, dass Tulpen in der Literatur nicht vorkommen. Alexandre Dumas verfasste 1850 den Roman *La Tulipe noire*, der von der Tulpenmanie erzählt, E. E. Cummings nannte 1923 seine erste Gedichtsammlung, in der das Florale hervortritt, *Tulips & Chimneys*. Auch die zeitgenössische Literatur wartet mit Tulpen auf, etwa in Texten von Louise Glück, Jan Wagner oder Marion Poschmann.⁷ Silke Scheuermann widmet der Tulpe in *Skizze vom Gras* (2014) ein eigenes Gedicht, in dem die Perspektive der Blume eingenommen wird: »Ich werde im Frühling zurück sein. / In feinem Kleid. Ich komm/euch besuchen und werde leuchten./Versprochen. Und ihr erzählt/mir etwas von mir.«⁸ Das lyrische Ich ist ein florales, die Tulpe spricht mit einer indifferenten, wohl humanen Adressat:innenschaft.

Dieser Aufsatz untersucht am Beispiel dreier gattungsdifferenter literarischer Texte aus dem 20. Jahrhundert, inwieweit die Tulpe im Fokus des jeweiligen Textes steht und Agentialität, das heißt Handlungsmacht, aufweist. In Deborah Moggachs Roman *Tulip Fever* (1999), Virginia Woolfs Erzählung *Kew Gardens* (1919) und Sylvia Plaths Gedicht »Tu-

6 Rijksmuseum, *Rijksmuseum Displays Tulip Book from the Six Collection*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-displays-tulip-book-from-the-six-collection> (Zugriff am 26.10.2023).

7 Bei Louise Glück geht es in »Utopia« um ein Kind »clutching the yellow tulips she will give to her grandmother,« vgl. *Faithful and Virtuous Night*, New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2014, S. 26. Jan Wagner apostrophiert in seinem Band *Australien* [2010]: »tulpen, wilder mohn und gladiolen,« vgl. *Selbstportrait mit Bienenschwarm*, München: Hanser, 2017, S. 117. Marion Poschmann beschreibt eine Szene in Kaliningrad: »Den Park mit Schritten beginnen. Mit jedem Blick Gras emporschießen lassen [...]. Einmal geblinzelt, die Tulpe klappt auf,« vgl. *Geliebte Landschaften*, Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 11.

8 Silke Scheuermann, *Skizze vom Gras*, Frankfurt a. M.: Schöffling & Co., 2015, S. 53.

lips« im postum von Ted Hughes herausgegebenen Band *Ariel* (1965) bestimmt die Tulpe das Erzählte entscheidend mit.

2. Tulpenmanieroman

Moggachs Schreibanlass und -gegenstand ist die niederländische Tulpenmanie.⁹ Die Spekulation über den Wert von Tulpen bedeutete Ende der 1630er Jahre für viele Leute Reichtum oder Bankrott. Die Spekulationsblase inspiriert künstlerische Arbeiten, und zwar sowohl zeitgenössische des 17. Jahrhunderts als auch rezente. Jan Brueghel d. J. malte mehrere Fassungen einer Allegorie oder Satire der Tulpenmanie, in der Affen statt Menschen mit Tulpen handeln – ein Affe wiegt eine Tulpenzwiebel mit Gold auf, ein anderer uriniert auf Tulpen, weitere wiederum zählen Geldmünzen.¹⁰ Die britische Gegenwartskünstlerin Anna Ridler verknüpft in ihrer mit künstlicher Intelligenz produzierten Video-Installation *Mosaic Virus*, gezeigt etwa in der Ausstellung *Flowers Forever* in der Kunsthalle München 2023, Tulpen in verschiedenen Blütephasen mit dem Rhythmus von Kryptowährungsspekulationen 2017.¹¹

Moggachs historischer Roman *Tulip Fever*, 2017 opulent verfilmt, spielt Anfang des 17. Jahrhunderts und handelt vom wohlhabenden Paar Cornelis und Sophia Sandvoort, das ein Portrait beim Maler Jan van Loos

-
- 9 Vgl. Urte Stobbe, *Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4, Nr. 1 (2019), S. 91–106, hier S. 103; Isabel Kranz, *Sprechende Blumen*, Berlin: Matthes & Seitz, 2014, S. 154.
 - 10 Frans Hals Museum: *Satire of Tulipomania by Jan Brueghel, 1640*, <https://print.franshalsmuseum.nl/en/winkel/jan-brueghel-ii-satire-of-tulipomania/> (Zugriff am 26.10.2023).
 - 11 Bilder und Videos des Werks: *Anna Ridler, Mosaic Virus*, 2019, <http://annaridler.com/mosaic-virus> (Zugriff am 26.10.2023). »Das Aussehen der Tulpen hängt dabei vom Wert des Bitcoin ab, der sich im Laufe der Zeit mit den Marktschwankungen ändert und somit eine visuelle Veränderung erzeugt«, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe: *Anna Ridler. Mosaic Virus*. <https://zkm.de/de/anna-ridler> (Zugriff am 26.10.2023).

in Auftrag gibt. Loos und Sophia beginnen eine Affäre, deren Zukunft davon abhängt, ob sie sich durch die Tulpenspekulation finanziell unabhängig machen können. Erwartungsgemäß scheitert das Unterfangen. Erzählt wird die Geschichte zumeist im Präsens aus verschiedenen Perspektiven, es wird gewechselt zwischen homo- und heterodiegetischem Erzählen und verschiedenen Fokalisierungen; die mit »Sophia« betitelten Kapitel, so auch das erste, erzählen intern fokalisiert aus ihrer Perspektive (ausschließlich diese Kapitel haben ein Ich). Die Tulpenspekulation wird zugleich mit kritischem Abstand betrachtet, den Roman durchziehen (retrospektiv) reflektierende Sätze wie: »We have long ago lost sight of bulbs; they have become an abstraction« und: »[I]f life is a gamble, it is nothing but a handful of tulip bulbs«. ¹² An anderer Stelle ist von einer kollektiven »Hysterie« die Rede (ein Terminus, der Moggachs post-Charcot'sche oder -Freud'sche Stimme durchklingen lässt, wie auch die im Roman genutzte Vokabel »tulipomania« eine erst auf das 18. Jahrhundert zu datierende ist):

Early in 1637 the tulip market crashes. The High Court of Holland, appalled at the national hysteria, intervenes and overnight bulbs are declared worthless. Thousands of people are made destitute. They throw themselves into the canals; they deliver themselves up to the mercy of the charitable institutions; in churches throughout the land they bitterly repent their folly. This curious episode sinks back into the margin of history, an episode which testifies to man's greed and the fickleness of fate. Yet it all stems from a love of beauty, a passion for flowers [...]. ¹³

Die Tulpe konstituiert Moggachs Roman auf verschiedene Weise – zum einen formal durch den Titel und die (paratextuell nicht ausgewiesenen) Hypotexte, die am Beginn jedes Romankapitels stehen; das sind beispielsweise übersetzte Zitate von Jan Brueghel d. Ä. sowie aus der *Encyclopedia of Gardening* der Royal Horticultural Society. ¹⁴ Zum anderen

12 Deborah Moggach, *Tulip Fever*, London: Vintage, 2016, S. 151; S. 95.

13 Ebd., S. 253.

14 Ebd., S. 169; 253.

konzentriert sich die Handlung auf die Tulpenmanie, was auch bedeutet, dass sich die erzählten Räume mittels der Tulpe herstellen. Es hängt der Tulpenduft, so die Wahrnehmung der Protagonistin Sophia, in der Stadt: »On warm days the canals stink, but over them drifts the scent of blossoms. In the gardens, tulips sound their silent trumpets«. ¹⁵ Der Tulpenduft der Gärten, die tatsächlich im 17. Jahrhundert zur Kultivierung von Tulpen angelegt wurden, markiert die sinnliche Erfahrung, die Moggachs Roman prägt, und verknüpft sich synästhetisch mit auditiven Dimensionen, wenngleich als Oxymoron (›stille Trompeten‹). Der Text zeigt die Differenz und zugleich Kausalität auf zwischen der Schönheit der Tulpe, die blüht, duftet und tönt, und dem Unheilvollen der Tulpe als Spekulationsobjekt. Florale Schönheit und humaner sozialer und gesellschaftlicher Verfall liegen eng beieinander.

Die (hier heterodiegetische) Erzählinstanz spricht, so das obige Zitat, von der ›Liebe‹ und ›Passion‹ für die Blumen, betont aber auch deren grotesken Charakter. Beschrieben wird ein Traum des Malers, in dem Menschen zu Tulpen mutieren: »[H]e dreams that people are tulips, stem necks rising from their ruffs. Their heads nod; they bend this way and that in harmonious agreement.« ¹⁶ Im Modus des Traums wird die Ähnlichkeit von Mensch und Tulpe, Humanem und Florem, zugespitzt. Ein anderes erzählerisches Moment neben dem Grotesken (besonders grotesk ist auch, dass am Ende die Figur Gerrit, Diener des Malers, eine wertvolle Tulpenzwiebel mit einer gemeinen Zwiebel verwechselt und sie verzehrt) ist das der übercodierten und damit ins Lächerliche gezogenen Symbolik. Der Roman faltet die Isomorphisierung von Mensch und Blume aus, indem der Tulpe, als Symbol von Fruchtbarkeit, Sexualität und Weiblichkeit, Figuren attribuiert werden, zum Beispiel die der schwangeren Magd Maria, die zugenommen habe wie eine Tulpenzwiebel (»has grown big, of course, fattening up like a bulb«). ¹⁷ Nicht die Schönheit der Blütenblätter steht hier im Vordergrund – die zugleich den Frühling und damit verbunden auch den

15 Ebd., S. 110.

16 Ebd., S. 143–144.

17 Ebd., S. 152.

Lebensbeginn symbolisieren, denen aber auch durch die verschiedenen Stadien der Geschlossenheit, des Aufklappens und des Entblätterns und durch das charakteristische Weiterwachsen während der Blüte (»Zelldehnung«) etwas auffallend Dynamisches und zugleich Ungezähmtes inhärent ist –, sondern die Tulpenzwiebel, die von Sophia mit dem Bauch der schwangeren Frau parallelisiert wird. Die Omnipräsenz der Tulpe in der calvinistischen niederländischen Gesellschaft der 1630er Jahre wird bei Moggach zur narrativen Omnipräsenz.

In der ersten Szene in einem »Cornelis«-Kapitel, in der das Ehepaar Sandvoort und der Maler aufeinandertreffen, ist die Tulpe als materialer Gegenstand in der Diegese, als sozioökonomisches Sujet und als Symbol präsent. Die gebrochene Tulpe, bemerkenswerterweise eine *Tulipa clusiana*, eine sogenannte »Damen-Tulpe«, wird von Cornelis als Objekt im Raum platziert, damit es später im Kunstwerk, dem Portrait, fixiert ist. Eine Vase steht auf dem Tisch im Hause Sandvoort, Hausherr und Maler sprechen über die Tulpenspekulation und Tulpen beziehungsweise deren Stigma, also die Narbe am Fruchstempel, und zu Boden fallende Blätter symbolisieren überdies die Affäre der Ehefrau, markiert durch einen Vergleich mit einem »ausgezogenen Rock«:

Cornelis has placed a vase of tulips on the table. He has asked for it to be included in the painting for tulips are a passion of his. »I bought these at some expense,« he says. [...] The white petals are flushed with pink. »It is no wonder, is it, that a poet compared them with the faint blush on the cheek of chaste Susannah? [...] Is it not strange, this madness that has gripped us?« asks Cornelis. »What madness?« asks the painter. »Have you surrendered to this passion yet? [...]« Cornelis's voice rises with excitement; he too has greatly profited from this tulipomania. [...] The painter raises his eyebrow and carries on working. A petal drops, like a shed skirt, from one of the tulips. [...] Another petal falls; it reveals the firm knob of the stigma.¹⁸

18 Ebd., S. 26–28; 31. Im Haus der Sandvoorts hängt das Gemälde *Susannah and the Elders*, ebd., S. 3.

Bereits über den Rekurs auf die keusche Susanna (und damit auch auf die im Kunstwerk widergespiegelte Konstellation zweier begehrender Männer und einer Frau) wird explizit eine geschlechtliche Dimension in den Dialog gebracht, die sich in der Tulpe und dem »firm knob of the stigma« (als weibliches und männliches Geschlechtsorgan) zuspitzt. Die sexuelle Konnotation dient bei Moggach der grotesken Überzeichnung nicht nur der Tulpe an sich, sondern primär der Figuren, die literarisch überstilisierte Exempla einer historischen Ausnahmesituation sind.

3. Gartenerzählung mit Tulpen

Subtiler, nicht so übercodiert und weniger plotlastig als Moggach setzt Virginia Woolf achtzig Jahre zuvor Tulpen ins Werk. Während bei Moggach mithilfe dreier Figuren eine ganze Gesellschaft beschrieben wird und vor allem ein städtischer Raum im Fokus steht, nimmt Woolf in ihrer Erzählung *Kew Gardens* wenige Figuren innerhalb des gleichnamigen botanischen Gartens im Südwesten von London in den Blick. Wird bei Moggach unspezifisch ein Garten erwähnt, aus dem die »silent trumpets« der Tulpen klingen, ist es bei Woolf ein bestimmter Garten, der dezidiert mit der Botanik verschränkt ist – das Herbarium von Kew Gardens umfasst etwa sieben Millionen Pflanzenexemplare. Augenfällig ist bei Woolf indessen die Divergenz zwischen dem systematischen Garten sowie seinem Anspruch wissenschaftlicher Prägnanz auf der einen und der assoziativen Erzählung auf der anderen Seite, die keine botanischen Termini nutzt. Woolf eröffnet ihren Text *Kew Gardens*, der 1919 mit einem Cover ihrer Schwester Vanessa Bell erschienen ist, mit einer Blumenbeschreibung. Sie expliziert die Blumen dabei aber nicht als Tulpen.¹⁹ Vielmehr stellen sich die Tulpen in dem Blumenbeet, das

19 Daher gehen sie auch nicht in Sparks Tulpen-Zählung bei Woolf ein, siehe Elisa K. Sparks, *Twists of the Lily: Floral Ambivalence in the Work of Virginia Woolf and Georgia O'Keeffe*, in: Julie Vandivere und Megan Hicks, Hgg., *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*, Liverpool, UK: Clemson UP, 2016, S. 36–46, hier S. 36–37. Bryony Randall kommentiert: »although previous editors have identified these as gladioli [...], the flower which most closely fits this description

im Text *pars pro toto* des botanischen Gartens ist,²⁰ durch ein post-impressionistisches Ineinander-Mischen von Farben und Licht her.

From the oval shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart shaped or tongue shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour.²¹

Es manifestiert sich eine Ästhetisierung des Floralen, die nicht auf realistische Darstellung zielt – auch durch den Störfaktor der blauen Farbe, weil diese nicht zur Beschreibung von Tulpen passt und eine Abkehr von botanischer Korrektheit markiert. Woolf beschreibt bei den Blumen Formen wie das Ovale und das Herz- und Zungenförmige, womit, auch weil sie ausschnitthaft, aber signifikant das Gesprochene der Spaziergänger:innen in die Erzählung fügt, eine Verbindung von Floralem und Humanem etabliert wird. Es geht hier (noch) nicht um eine non-humane Sprechfähigkeit, sondern um eine Korrelation von Blumen und Worten, bei der zugleich die Divergenz von Mensch und Tulpe sukzessive nivelliert wird und in Richtung einer Analogisierung drängt: Eine der

is in fact the tulip – particularly its clubbed stigma. The fact that there are no blue tulips – though there are purple ones – suggests that it is play with (primary) colour, rather than absolute fidelity to reality, which is Woolfs primary concern here«, siehe *Explanatory Notes*, in: Virginia Woolf, *Kew Gardens and Other Short Fiction*, Oxford, UK: Oxford UP, 2022. S. 85–98, hier S. 86.

20 Vgl. Karina Jakubowicz, *A Conversation Set to Flowers: Beyond the Origins of Kew Gardens*, in: Gerri Kimber, Todd Martin und Christine Froula, Hgg., *Katherine Mansfield and Virginia Woolf*, Edinburgh, UK: Edinburgh UP, 2018, S. 75–86, hier S. 84.

21 Woolf, *Kew Gardens and Other Short Fiction*, 2022, S. 10.

durch den Garten wandelnden weiblichen Figuren scheint ebenso aufrecht zu stehen wie die Blumen in der Erde. Dabei verbinden sich die Tulpen mit der Sprache selbst, den Worten ihres Gesprächs: »The ponderous woman looked through the pattern of falling words at the flowers standing cool, firm, and upright in the earth, with a curious expression.«²² Die Frau blickt auf die Tulpen, bleibt am Beet stehen, wiegt ihren Körper, wie wohl die Tulpen von der anfangs beschriebenen Sommerbrise bewegt werden: »She stood there letting the words fall over her, swaying the top part of her body slowly backwards and forwards, looking at the flowers.«²³ Es zeigt sich ein auf Wahrnehmungsintensität zielendes Darstellen des Floralen, bei dem die Tulpen im Moment der natürlichen Bewegtheit des Schwankens mit den menschlichen Körpern zusammengezogen werden.

Die anfängliche Beschreibung der Tulpen gleicht dabei einer Bewegung von unten nach oben, von dem Boden des Blumenbeetes zu den Spitzen der Blütenblätter. Es wird bei Woolf nur das Sichtbare der Blumen beschrieben, die Stängel, Blätter und Blüten, nicht Zwiebeln und Wurzeln. Dieser Beschreibungsbewegung folgt eine Beschreibung von Bewegung, der der Brise, die wiederum eine Bewegung der Blumen bedingt.

[T]he drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens [...].²⁴

Die Erzählinstanz folgt hier, fast chiasmisch zur Beschreibung zuvor, der Bewegung von oben nach unten, dem Tropfen, der in die geöffneten

22 Ebd., S. 13.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 10.

Tulpen fällt; wieder werden Herz- und Zungenförmigkeit erwähnt. Man gewinnt den Eindruck, es bei den Tulpen nicht zwingend mit einer menschlichen Erzählstimme und einer entsprechenden Perspektive zu tun zu haben, sondern stattdessen mit einem Insekt, das die Tulpen umkreist und dabei das Lesepublikum beim Schwenk von Blumen zu Spaziergänger:innen, in deren Augen die Tulpenfarben eingehen (»flash [...] into«), mitnimmt. Bewegung respektive Beschreibung bringt die Verbindung von Floralem und Humanem hervor. Die *per se* immobilen Pflanzen werden in *Kew Gardens* über das Licht- und Farbspiel als dynamisch gezeigt und konstituieren die bewegte Szenerie.

In diese Verquickung schiebt sich die Dynamik von tierischen Lebewesen ein, indem die Erzählinstanz die Bewegung eines Insekts andeutet. Sie erwähnt eine die Figuren »umschwirrende« Libelle (»the dragonfly kept circling round us«²⁵) und beschreibt überdies Schmetterlinge, deren Bewegungen mit denen der Menschen kurzgeschlossen werden: Männer und Frauen bewegen sich ähnlich der »white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed«.²⁶ Ebenfalls taucht eine Schnecke auf, anhand derer sich ein Perspektivwechsel vollzieht. Im Rahmen der anfänglichen Blumenbeschreibung seitens der heterodiegetischen Erzählinstanz fällt der Blick aus humaner Perspektive, von oben, auf das Haus der Schnecke »with its brown circular veins«.²⁷ Im Laufe der Erzählung gerät dann wiederholt mittels zwischenzeitlicher interner Fokalisierung die Wahrnehmung der Schnecke selbst, tendenziell zeitdeckend, in den Fokus. Lesbar werden dann – und das erinnert stark an Formen gegenwärtiger Naturlyrik²⁸ – fast witzige, kleinteilige Wahrnehmungen aus non-humaner, von unten perspekti-

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Man denke etwa, neben den Texten von Silke Scheuermann und Marion Poschmann, an die neuesten von Carolin Callies (*teilchenzoo*), vgl. dazu Laura M. Reiling, *Mikrokosmisches Darstellen. Gewächse-Lyrik von Bossong und Urweider*, in: *links. Rivista di letteratura e cultura tedesca*/Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft 23 (2023), S. 41–52.

vierter Sicht:²⁹ Kanten sind für die Schnecke wie ›Klippen‹, Pfützen wie ›Seen‹, die Schnecke wägt ab und zweifelt und erscheint qua Personifikation dem Menschen ähnlich:

In the oval flower bed the snail, whose shell had been stained red, blue, and yellow for the space of two minutes or so, now appeared to be moving very slightly in its shell, and next began to labour over the crumbs of loose earth which broke away and rolled down as it passed over them. It appeared to have a definite goal in front of it, differing in this respect from the singular high stepping angular green insect who attempted to cross in front of it, and waited for a second with its antennæ trembling as if in deliberation, and then stepped off as rapidly and strangely in the opposite direction. Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat bladelike trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture – all these objects lay across the snail's progress between one stalk and another to his goal. Before he had decided whether to circumvent the arched tent of a dead leaf or to breast it there came past the bed the feet of other human beings.³⁰

Das Szenenende ist insofern wieder dem Moment permanenter Bewegung verpflichtet, als, gebunden an die imaginierte Perspektive der Schnecke, die Füße zweier Figuren, vom Tier selbst vage als »other human beings« benannt, den Weg der Schnecke kreuzen. Damit endet diese Sequenz non-humaner interner Fokalisierung und der Staffelstab wird an die menschlichen Akteur:innen weitergegeben. Die Verbindung zwischen den humanen und non-humanen Akteur:innen liegt nicht nur im Moment der Bewegung, sondern auch einer allseitigen Vereinnahmung durch die Farben der anfänglich beschriebenen Tulpen. Diese – Rot, Blau und Gelb (in dieser Reihenfolge) – spiegeln sich nicht nur in den Augen der Spaziergänger:innen, sondern legen sich auch auf das

29 Vgl. Kelly Sultzbach, *Ecocriticism in the Modernist Imagination. Forster, Woolf, and Auden*, Cambridge, UK: Cambridge UP, 2016, S. 94.

30 Woolf, *Kew Gardens and Other Short Fiction*, 2022, S. 11–12.

Schneckengehäuse. Das Farb- und Lichtspiel verschränkt Florales und Animalisches ineinander.

Auffällig ist, dass die Bewegungen, Gedanken, Gespräche und auch Berührungen der Figuren in *Kew Gardens* immer wieder an die Blumen anknüpfen: durch Vergleiche, Vereinheitlichung und Metaphorisierung. Tulpen sind nicht allein mit Weiblichem assoziiert, ist doch mit Blick auf ein junges, am Beet stehendes Paar metaphorisch die Rede von »the prime of youth, the season before the smooth pink folds of the flower have burst their gummy case [...]«.³¹ Die Erzählung endet in zyklischer Geste und damit narrativ die durch den Garten kreisenden Bewegungen der Menschen und Schmetterlinge imitierend mit einer ähnlichen Szene wie zu Beginn. Betont wird wieder die intensive Farbigkeit der Blumen, Woolf nutzt wieder die Vokabel »flash (into)«, allerdings gehen die Tulpenfarben hier nun nicht in (die) Augen, sondern in die Luft selbst ein – betrachtet durch die Erzählinstanz: »the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air«.³² Es tritt eine agentielle Dimension der Blumen im Text hervor, die ihnen Autonomie verleiht und sie jeglicher dekorativer Funktion enthebt.

Nicht unbeachtet gelassen sei der Konnex von Woolfs *Kew Gardens* und dem Gemälde *A Conversation*³³ (1913–1916) von Vanessa Bell, die eine Vielzahl an Tulpenstillleben gemalt hat. Die Literaturwissenschaftlerin Sue Roe legt dar, dass sowohl die Farbe als auch das Licht, die vor allem den ersten Absatz in Woolfs Erzählung prägen, von jenen weißen, gelben und roten (nicht blauen) Tulpen ausgehen könnten, die in Bells Gemälde zu sehen sind. Sie sind darin zentral platziert, man sieht sie durch ein geöffnetes Fenster vor oder in einem Garten, im Vordergrund stehen drei ins Gespräch vertiefte Frauen, in deren Augen sich das Grün und Gelb der Wiese und Tulpen widerspiegeln.³⁴ Wie Bell den intimen

31 Ebd., S. 14.

32 Ebd., S. 15.

33 The Courtauld, *A Conversation*. Vanessa Bell. <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-conversation/> (Zugriff am 26.10.2023).

34 Christopher Townsend, *The Scroll as a Literary Model in Bloomsbury: Virginia Woolf's »Kew Gardens«*, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/abstract-kine-tic-collage-painting-sound/scroll-literary-model> (Zugriff am 26.10.2023); Sue

Moment eines Gesprächs zeigt und die Blumen zentral und trotzdem schwebend in die Szene rückt, fügt auch Woolf Gesprächsmomente und Blumen untrennbar zusammen. Die Tulpen prägen die Erzählung maßgeblich und setzen durch die insektenhaft perspektivierte, flirrende und nicht-systematische Darstellung einen Kontrapunkt zum Status des erzählten Raums, der primär ein Raum von (botanischer) Ordnung, von Taxonomie ist.³⁵ Woolf lässt durch das human-floral-animalische Farb- und Bewegungsspiel einen assoziativen Raum aufscheinen, in dem Unterschiede zwischen Figuren/menschlichen Körpern, Tieren und Blumen teils weniger und teils umgekehrt werden, wenn Blumen wie Menschen und Menschen wie Blumen erscheinen. *Kew Gardens* kann als post-impressionistisches Stillleben gelesen werden, als ein Text, in dem die Blumen (neben den Tieren) als Aktant:innen vortreten und die Maßstäbe des Erzählten bestimmen.

4. Tulpengedicht

Sylvia Plaths Gedicht »Tulips« (1961) aus dem nachgelassenen Band *Ariel* besteht aus neun siebenversigen Strophen und handelt vom in einem sterilen, weißen Krankenzimmer liegenden lyrischen, autobiografisch³⁶ assoziierten Ich. Es ist im Modus der Introspektion gehalten und gekennzeichnet durch einen bildreichen Ausdruck, insofern Krankenschwestern wie Möwen und der Körper des Ichs wie ein Kiesel

Roe, *The Impact of Post-Impressionism*, in: Sue Roe und Susan Sellers, Hgg., *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, UK: Cambridge UP, 2000, S. 164–190, hier S. 169.

- 35 Vgl. Sultzbach, *Ecocriticism in the Modernist Imagination*, 2016, S. 94: »Woolf's rendering of Kew Royal Botanical Gardens as an abstraction [...] directly subverts the usual cultural depictions of such highly ordered, hierarchical place.«
- 36 Plath war 1960 im Krankenhaus und erhielt einen Strauß roter Tulpen. Sie expliziert diesen Bezug selbst in ihrer Lesung des Gedichts, vgl. Poets Speak, *Sylvia Plath reads »Tulips«*, <https://www.youtube.com/watch?v=jqOGEniVkvI> (Zugriff am 26.10.2023).

erscheinen, der von den Schwestern gepflegt wird wie von umspülendem Wasser. Die Schwestern erhalten also mehrere Zuordnungen, sind zugleich wie das Element Wasser und wie Tiere. Das lyrische Ich, das sich als Subjekt exponiert, stellt sich als einsam und identitätslos dar: »I am nobody«, »I have given my name and my day-clothes up to the nurses/And my history to the anaesthetist and my body to surgeons«, es sieht sich selbst auch als Nonne (»I am a nun now«).³⁷ Der Raum ist ein medizinischer, der *per se* anthropozentrisch markiert ist. Das Besondere an Plaths Gedicht ist nun, dass Nicht-Menschliches, das Florale, als Kontrast und Moment der Störung in diesen nicht-farbigen, stillen und von Krankheit gezeichneten Raum einbricht und den literarischen Raum einnimmt. Die titelgebenden Tulpen, besonders flexible, stark wachsende Blumen, sind Objekt einer wahnhaften Vorstellung des lyrischen Ichs und erhalten *in nuce* Agentialität. Sie sind ein unerwünschtes Geschenk und werden aktivisch (sprechend, bewegt, beschwerend, schauend, essend) dargestellt, was eine negative Konnotation bedingt. Sie sind zu rot, schmerzen das Ich, atmen deutlich hörbar: »The tulips are too red in the first place, they hurt me./Even through the gift paper I could hear them breathe / Lightly [...] like an awful baby.«³⁸ Das Moment des Pflanzenatems weckt nicht nur Assoziationen botanischer Historiografie (Marcello Malpighi und Stephen Hales untersuchten im 17./18. Jahrhundert pflanzliches Atmen), sondern es dient bei Plath, als Invertieren positiv konnotierten Atmens, vor allem als Element einer als aggressiv empfundenen floralen Vitalität. Die Blumen reinigen die Luft nicht durch ihren Atem, sind auch nicht unabhängig von anderen lebenden Organismen, wie es etwa Emanuele Coccia³⁹ expliziert, son-

37 Sylvia Plath, *Ariel*, dt.-engl. Ausgabe, Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 26, V. 5–7; S. 28, V. 28.

38 Ebd., S. 28, V. 36–38.

39 »Every time we breathe, in fact, we come into close or distant contact with plants. We feed on their detritus, on what they expel – on their shit, so to speak, which is oxygen. This banal event is the basis of all existence. Respiration is an act through which we immerse ourselves in the world and allow the world to immerse itself in us – the world of plants. [...] [A]nimal life is always the life of other living beings. Whereas plants are the sole autotrophs:

dern die Tulpen rauben, so die Vorstellung des Ichs, dem menschlichen Körper dessen Luft:

Their redness talks to my wound, it corresponds.
 They are subtle: they seem to float, though they weigh me down,
 Upsetting me with their sudden tongues and their colour,
 A dozen red lead sinkers round my neck.
 Nobody watched me before, now I am watched.
 The tulips turn to me, [...]
 And I see myself, flat, ridiculous, a cut-paper shadow
 Between the eye of the sun and the eyes of the tulips,
 And I have no face, I have wanted to efface myself.
 The vivid tulips eat my oxygen.⁴⁰

Plath nutzt ähnliches Vokabular wie Woolf und spricht in anthropomorphisierender Diktion von den Zungen der Tulpen, betont ebenfalls die intensive Farbigkeit. Noch deutlicher als Woolf verschiebt sich die Handlungsmacht hin zum Floralen, indem die roten Tulpen den literarischen Raum nicht nur animieren,⁴¹ sondern dominieren – es ist eine Agentialität, die Teil einer wahnhaften Vorstellung ist, im Diskurs des Defekten aufgeht. Das Florale wird in der pathologischen Imagination lebendig.

War das humane Ich zu Beginn des Gedichts noch die maßgebliche Instanz, war es trotz Krankheit das aktive Subjekt, dreht sich die Perspektive im Wahn um. Ohne dass sich das lyrische Ich formal verändert, treten die Blumen an dessen Stelle, wobei eine lebensbedrohliche Aggressivität des Floralen hervortritt (»eat my oxygen«). Das Ich

they don't need other living beings to survive and find nourishment. They live off sunshine, carbon dioxide, and water,« Emanuele Coccia on Plants. Interview by Olivier Zahm, in: *Purple Magazine* 28 (2017), <https://purple.fr/magazine/purple-25yrs-anniv-issue-28/emanuele-coccia/> (Zugriff am 15.11.2023).

40 Plath, *Ariel*, 2016, S. 28, V. 39–S. 30, V. 49.

41 Stefanie Heine, *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*, Albany, NY: SUNY P, 2021, S. 219; vgl. zu »Tulips« ferner ebd., S. 218–227.

wird passiv und erkennt sich selbst, topografisch verdreht, aus der Perspektive der beobachtenden Tulpen. Diese erhalten humane und animalische Züge und werden damit aus dem Bereich des Floralen transferiert. Erst erscheinen sie wie ein »furchtbares Baby«, schließlich sind sie wie Löwen: »The tulips should be behind bars like dangerous animals;/They are opening like the mouth of some great African cat.«⁴² Mittels des Vergleichs mit dem Löwen wird nicht nur das Gefährliche unterstrichen, sondern auch die Nuancierung der Tulpen als etwas Fremdes: Das afrikanische Tier betont das Exotische, das auch der Tulpe inhärent ist – die aus dem Vorderen Orient (Türkei) stammt und deren Name sich von türkisch »tülband« (»Turban«) ableitet.

Das Woolf'sche Moment floraler Autonomie intensiviert sich bei Plath, insofern die Tulpen auditiv, visuell und taktil wahrgenommen werden. »Tulips« ließe sich aus psychopathologischer Perspektive lesen als Andeutung einer Zönästhesie, weil das lyrische Ich Leibhalluzinationen beschreibt, Wahrnehmungen, die so nicht existieren können: eine Farbe kann nicht sprechen, nicht niederdrücken, man kann Tulpen nicht hören. Dass Plath von den Zungen, dem Atmen und der Gewalt der Tulpen spricht, betont die körperliche Dimension der Halluzination, die sich oft mit einem Beeinträchtigungs-/Beeinflussungswahn mischt. »Tulips« deutet dies über das Aktive der Tulpe an: Das Ich spricht den Tulpen die Fähigkeit zu, es maßgeblich in seiner Freiheit zu beeinträchtigen. Mittels der Röte verschränken sich in der Wahrnehmung des Ichs Florales und der eigene Körper. Das Rot der Blumen spricht laut dem lyrischen Ich nicht nur mit der Wunde des Ichs, sondern entspricht ihr. Die krankhafte Isomorphisierung verlängert sich in der letzten Strophe zu der von Tulpe und Herz: »And I am aware of my heart: it opens and closes/Its bowl of red blooms out of sheer love of me.«⁴³ Wie die Tulpen sich bewegen, öffnet und schließt sich das Herz des Ichs und wird dabei selbst zur Blume. Obgleich das Herz auf den ersten Blick Positives verspricht, ist es hier schadhaft codiert, als Blume ist es Ausdruck innerer Zerstörung. Wurden zuvor die Tulpen als gefährlich wahrgenommen,

42 Plath, *Ariel*, 2016, S. 30, V. 58–59.

43 Ebd., S. 30, V. 60–61.

gilt dies nun auch für den Körper; das floral assoziierte Zerstörerische kommt aus dem Subjekt selbst.

Während bei Woolf die Schönheit der Tulpe wesentlich ist und bei Moggach eine Schönheit, der im historischen Kontext der Tulpenmanie jedoch auch eine zerstörerische Qualität inhärent ist, präsentiert sich die Tulpe bei Plath stark negativ konnotiert, weil sie aggressiv das lyrische Ich dominiert und sich als etwas Fremdartiges und unangenehm Dynamisches in den humanen Körper verschiebt. Das formale und inhaltliche Hervortreten eint zugleich *Tulip Fever*, *Kew Gardens* und »Tulips«: Die drei Werke sind nicht nur leitmotivisch von den Tulpen durchzogen, sondern die Tulpen mit ihrer starken Farblichkeit, Dynamik und Symbolik bestimmen das Agieren und die Bewegungen der Figuren entscheidend mit. Humanes und Florales falten sich ineinander; etwa durch die Vereinheitlichung von Körpern und Tulpenzwiebeln oder -stengeln bei Moggach, durch non-human fokalisiertes Beschreiben bei Woolf und durch die aggressive Inanspruchnahme von Raum und Körper bei Plath. Die Verschiedenheit und die Grenzen von Mensch und Tulpe, die gemeinhin angenommen werden, nivellieren die drei exemplarisch diskutierten Texten der britischen und amerikanischen Literaturgeschichte, wobei diese Grenzauflösung zwar textlich subtil vollzogen wird, die Tulpen selbst aber gar nicht unbedingt so zart erscheinen, wie Plaths Formulierung »[t]hey are subtle« es nahelegen mag.

Bibliografie

- Bell, Vanessa. *A Conversation*. The Courtauld. <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-conversation/> (Zugriff am 26.10.2023).
- Glück, Louise. *Faithful and Virtuous Night*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- Hals, Frans. *Satire of Tulipomania by Jan Brueghel*. 1640. Frans Hals Museum. <https://print.franshalsmuseum.nl/en/winkel/jan-brueghel-ii-satire-of-tulipomania/> (Zugriff am 26.10.2023).
- Heine, Stefanie. *Poetics of Breathing. Modern Literature's Syncope*. Albany, NY: SUNY P, 2021.

- Jakubowicz, Karina. *A Conversation Set to Flowers: Beyond the Origins of Kew Gardens*. In: Gerri Kimber, Todd Martin und Christine Froula, Hgg. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Edinburgh, UK: Edinburgh UP, 2018. S. 75–86.
- Kant, Immanuel. *Werke in zwölf Bänden*. Band 10: *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Kranz, Isabel. *Sprechende Blumen*. Berlin: Matthes & Seitz, 2014.
- Leyster, Judith. *Early Brabantsson* (folio 29). <https://www.wikidata.org/wiki/Q96310940> (Zugriff am 26.10.2023).
- Mauritshuis. *Balthasar van der Ast. New at the Mauritshuis*. <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/new-and-on-tour/new-arrivals/balthasar-van-der-ast/> (Zugriff am 26.10.2023).
- Moggach, Deborah. *Tulip Fever*. London, UK: Vintage, 2016.
- Pavord, Anna. *Die Tulpe. Eine Kulturgeschichte*. Übersetzt von Sven Dörper und Thomas Wollermann. Frankfurt a. M.: Insel, 2003 [*The Tulip*. New York, NY; London, UK: Bloomsbury, 1999].
- Plath, Sylvia. *Ariel*. Dt.-engl. Ausgabe. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Poets Speak: *Sylvia Plath reads »Tulips«*. <https://www.youtube.com/watch?v=jqOGEnIVkVI> (Zugriff am 26.10.2023).
- Poschmann, Marion. *Geliehene Landschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Randall, Briony. *Explanatory Notes*. In: Virginia Woolf: *Kew Gardens and Other Short Fiction*. Oxford, UK: Oxford UP, 2022. S. 85–98.
- Reiling, Laura M. *Mikrokosmisches Darstellen. Gewächse-Lyrik von Bossong und Urweider*. In: *links. Rivista di letteratura e cultura tedesca/Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft* 23 (2023), S. 41–52.
- Ridler, Anna. *Mosaic Virus*. 2019. <http://annaridler.com/mosaic-virus> (Zugriff am 26.10.2023).
- Rijksmuseum. *Rijksmuseum Displays Tulip Book from the Six Collection*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-displays-tulip-book-from-the-six-collection> (Zugriff am 26.10.2023).
- Roe, Sue. *The Impact of Post-Impressionism*. In: Sue Roe und Susan Sellers, Hgg. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2000. S. 164–190.
- Scheuermann, Silke. *Skizze vom Gras*. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co.,² 2015.

- Sparks, Elisa K. *Twists of the Lily: Floral Ambivalence in the Work of Virginia Woolf and Georgia O'Keeffe*. In: Julie Vandivere und Megan Hicks, Hgg. *Virginia Woolf and Her Female Contemporaries*. Liverpool, UK: Clemson UP, 2016. S. 36–46.
- Stobbe, Urte. *Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4, Nr. 1 (2019). S. 91–106.
- Sultzbach, Kelly. *Ecocriticism in the Modernist Imagination*. Forster, Woolf, and Auden. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2016.
- Townsend, Christopher. *The Scroll as a Literary Model in Bloomsbury: Virginia Woolf's »Kew Gardens«*. <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/abstract-kinetic-collage-painting-sound/scroll-literary-model> (Zugriff am 26.10.2023).
- Wagner, Jan. *Selbstportrait mit Bienenschwarm*. München: Hanser, ²2017.
- Welle, Florian. *Tulpe – die Blume der Spekulation*. In: *Süddeutsche Zeitung* (28. Juni 2019), <https://www.sueddeutsche.de/panorama/tulpen-blumen-1.4499648> (Zugriff am 26.10.2023).
- Wheelock Jr., Arthur K. *From Botany to Bouquets: Flowers in Northern Art*. Ausstellungskatalog hg. von der Shell Oil Company. Washington, DC: National Gallery of Art, 1999. <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/from-botany-to-bouquets.pdf> (Zugriff am 26.10.2023).
- Woolf, Virginia. *Kew Gardens and Other Short Fiction*. Oxford, UK: Oxford UP, 2022.
- Zahm, Olivier. *Emanuele Coccia on plants. Interview by Olivier Zahm*. In: *Purple Magazine* 28 (Fall/Winter 2017), <https://purple.fr/magazine/purple-25yrs-anniv-issue-28/emanuele-coccia/> (Zugriff am 15.11.2023).
- Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. *Anna Ridler. Mosaic Virus*. <https://zkm.de/de/anna-ridler> (Zugriff am 26.10.2023).