

Sophie E. Seidler, Qingyu Cai,
Hannes Mittermaier, Manuel Fingado (Hg.)

Körperliche und pflanzliche Poetik

Florale Literatur zwischen
Mensch und Blume

[transcript] Literary Ecologies



Sophie E. Seidler, Qingyu Cai, Hannes Mittermaier, Manuel Fingado (Hg.)
Körperliche und pflanzliche Poetik

Editorial

Im Zeitalter des Anthropozäns und im Spiegel der Klimakrise verändert sich, wie Umwelt gesellschaftlich wahrgenommen, wie über sie gesprochen und wie sie auf ästhetischer Ebene verarbeitet wird. Auch in den Literaturwissenschaften fällt der Blick zunehmend auf das Verhältnis von Mensch und Natur, darauf wie letztere sich als literarische Größe manifestiert, aber auch, wie Literatur den ökologischen Diskurs ihrer Zeit beeinflusst.

Anknüpfend an den Ecocriticism nimmt die Reihe **Literary Ecologies** das Zusammenspiel von Literatur und Umwelt in den Blick. Wahrnehmungen und Konzeptionen von Umwelt von der Antike bis in die Gegenwart sollen ebenso beleuchtet werden wie die spannungsreiche Beziehung von Mensch und Natur im literarischen Ausdruck. Besonderes Interesse gilt dabei auch dem komplexen Verhältnis von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, das in den Debatten über Klimawandel, Artensterben und andere Formen der Umweltzerstörung zunehmend an Bedeutung gewinnt.

Die Reihe beschränkt sich nicht nur auf Analysen literarisch-fiktiver Texte, sondern integriert auch Untersuchungen ökologischer Narrative nicht fiktionaler Texte sowie theoretische Auseinandersetzungen mit dem Ecocriticism selbst. Mögliche Themen und Forschungsfelder in der Reihe könnten u.a. umfassen: Plant und Animal Studies, Petro- und Ecocriticism, Climate Fiction, Nature Writing, Ecopoetry und Literaturen des Anthropozäns.

Sophie E. Seidler (M.A. M.A.), geb. 1993, ist Gastwissenschaftlerin am Department of Ancient Greek and Roman Studies der University of California, Berkeley. Sie promoviert an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Qingyu Cai (M.A.), geb. 1993, ist Gastwissenschaftlerin am Department of German der New York University. Sie promoviert seit 2021 an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Hannes Mittermaier (M.A. Dipl.), geb. 1994, promoviert seit 2020 an der Ludwig-Maximilians-Universität München und ist dort Lehrbeauftragter. Er studierte Germanistik sowie Philosophie in München und Venedig.

Manuel Fingado (M.A.), geb. 1991, promoviert an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, das Verhältnis von Musik und Literatur sowie die europäische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Sophie E. Seidler, Qingyu Cai, Hannes Mittermaier, Manuel Fingado (Hg.)

Körperliche und pflanzliche Poetik

Florale Literatur zwischen Mensch und Blume

[transcript]

Diese Publikation wurde gefördert durch die Graduate School Language & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie durch den LMU Open Access Fonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Sophie E. Seidler, Qingyu Cai, Hannes Mittermaier, Manuel Fingado (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Julia Hell

Korrektorat: Franziska Pixis

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839471845>

Print-ISBN: 978-3-8376-7184-1

PDF-ISBN: 978-3-8394-7184-5

Buchreihen-ISSN: 2941-4210

Buchreihen-eISSN: 2941-4229

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung: Blumige Körper und körperliche Blumen von der Antike bis in die Gegenwartsliteratur <i>Hannes Mittermaier und Sophie Emilia Seidler</i>	7
Von charismatischen Pflanzen und literarischen Tropen: Fünf Thesen zum »Zeitalter der Blumen« <i>Isabel Kranz</i>	23
»Diese wollustgierenden, blutschänderischen, perversen Geschöpfe«. Eine phytopoetische Geschichte von Pflanzen und Sexualität <i>Joela Jacobs</i>	55
Blumenhochzeiten. Von der Motivgeschichte zur kulturellen Semantik <i>Sven Limbeck</i>	85
Die Blumenmädchen im <i>Straßburger Alexander</i>: Vegetabile Agency oder florale Zierde? <i>Miriam Strieder</i>	113
»they hurt me. [...] [T]hey are subtle«. Tulpen bei Deborah Moggach, Virginia Woolf und Sylvia Plath <i>Laura M. Reiling</i>	135
Unheilvolle Faszination des pflanzlichen Lebens: Grenzen kultureller Verfügbarkeit in Joris-Karl Huysmans' Roman <i>À rebours</i> (1884) <i>Sören Görlich</i>	155

Blooming Machines: Floral Inspiration in Polish Avant-Garde Poetry	
<i>Łukasz Kraj</i>	177
The Beautiful Abortifacient	
<i>Anna Orinsky</i>	197
Kurzbiografien der Mitwirkenden	217

Einleitung: Blumige Körper und körperliche Blumen von der Antike bis in die Gegenwartsliteratur

Hannes Mittermaier und Sophie Emilia Seidler

Die *Critical Plant Studies* stehen in voller Blüte. Das Corpus an Literatur, die sich am Vegetabilen orientiert, wächst kontinuierlich. Publikationen wie *Sprechende Blumen*,¹ *The Botany of Desire*,² *La vie des plantes*,³ *Finding the Mother Tree*,⁴ *Das Literarische Leben der Pflanzen*,⁵ *Plants and Literature*,⁶ *Floriographie*⁷ oder *The Philosopher's Plant*⁸ schießen wie Pilze aus dem Boden. Abgegrast ist das Feld noch lange nicht. Bei den vielen wissenschaftlichen, populärwissenschaftlichen, künstlerischen wie

-
- 1 Isabel Kranz, *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*, Band 11 der Reihe Naturkunden, hg. von Judith Schalansky, Berlin: Matthes & Seitz, 2014.
 - 2 Michael Pollan, *The Botany of Desire: A Plant's-Eye View of the World*, New York, NY: Random House, 2001.
 - 3 Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris: Editions Rivages, 2016.
 - 4 Suzanne Simard, *Finding the Mother Tree. Discovering the Wisdom of the Forest*, New York, NY: Alfred A. Knopf, 2021.
 - 5 Joela Jacobs und Isabel Kranz, Hgg., *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*, Sonderheft in *Literatur für Leser* 40, Nr. 2, 2017.
 - 6 Randy Laist, *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*, Leiden; Boston, MA: Brill, 2013.
 - 7 Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg., *Floriographie – Die Sprache der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
 - 8 Michael Marder, *The Philosopher's Plant: An Intellectual Herbarium*, mit Illustrationen von Mathilde Roussel, New York, NY: Columbia UP, 2014.

literarischen Werken, die sich mit Pflanzen, Blumen und Botanik aus kulturgeschichtlichen Perspektiven befassen, gerät der Wald schnell vor lauter Bäumen aus dem Blickfeld. International und interdisziplinär verzweigte Netzwerke wie das *Literary and Cultural Plant Studies Network*⁹ erleichtern die Orientierung und zeigen zugleich, dass der *Vegetal Turn*¹⁰ der Geisteswissenschaften Früchte trägt.

Mit der Tagung, die wir, das sind die vier Herausgeber:innen dieses Bandes und dazu unsere Kolleg:innen Martin Marius Kuhn, Angelina Maslennikova und Carole Martin, im Mai 2023 an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität in München organisiert haben, wollten wir den möglichen Kreuzbefruchtungen zwischen Literatur und Botanik, Geistes- und Naturwissenschaften, Blütenzeichnung und Blumengedicht, Herbarien und Anthologien, floralen Metaphern und anthropomorphisierten Pflanzen nachgehen. Die Themen, die unter dem Titel *Flower Power: Florales zwischen Schönheit, Ordnung und Dominanz* vorgestellt und diskutiert wurden, waren bunt gesät. Ein kleiner Strauß – gewissermaßen eine Blütenlese – hat nun Eingang in diesen Band gefunden. Hierbei haben wir uns einen Zweig ausgesucht, der uns nicht nur ermöglicht, unsere spielerische Freude an blumigen Metaphern und Redewendungen auszuleben, sondern vor allem eine fruchtbare Verbindung zwischen drei Bereichen betont, die auf den ersten Blick separat erscheinen, jedoch seit jeher verknüpft, um nicht zu sagen verwurzelt, auftreten: Blumen – Körper – Schreiben. Diese drei Komplexe sind klassische Themen und Motive in Literatur, Kunst und Theorie, umreißen sie doch das Verhältnis des Menschen zur Natur, zu anderen Menschen und Lebewesen sowie zum eigenen Schreiben und Schaffen. Im Zentrum des vorliegenden Sammelbandes

9 <https://plants.arizona.edu/> (Zugriff am 19. Oktober 2024).

10 Zum »vegetal turn«, siehe aktuelle Forschungskooperationen und Projekte wie <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/en/european-ethnology/events/vegetal-turn-new-perspectives-on-human-plant-relationships/> und <https://newmaterialism.eu/almanac/v/vegetal-ecologies.html> (Zugriff jeweils am 19. Oktober 2024).

steht die Schnittstelle dieser drei Bereiche, an der die feinsäuberliche Trennung nicht mehr greift, an der Sprache, Schrift und Diskurs von floraler Metaphorik überwuchert werden, an der die vermeintlich objektive, distanzierte Naturwissenschaft plötzlich poetische Blüten treibt, an der Allzumenschliches – Körperlichkeit, Sexualität, Gender und Moralvorstellungen – in Beziehung zu realen und imaginierten Blumen verhandelt und auf diese projiziert wird. Wir laden ein, im Nachdenken über die Interrelationen zwischen Blumen, Körpern und Poetik über Motivik, Symbolik und Thematologie hinauszugehen: Warum und wie werden Blumen durch menschliche Körper gedacht und wahrgenommen, und wie menschliche Körper durch Blumen? Wenn poetische Inspiration als Befruchtung oder Bestäubung verstanden wird, gleicht der Mensch dann der Biene oder der Blume? Hängen die Körper von Blumen und Pflanzen in Literatur und Botanik von Metaphern über den menschlichen Körper ab? Ist ein Blumenkörper ohne den Menschen denkbar? Wo treten Mensch und Blume in Interaktion? Wie wirkt sich das Schreiben über Blumen auf Körperkonzepte aus? Und wie verändern Theorien über den menschlichen Körper die Art und Weise, wie wir über Blumen denken? Sind Literatur und Körperlichkeit ohne Blumen denkbar? Und wenn ja, warum sind sie oft von floralen Versatzstücken gespickt?

Konzeptionelle Verbindungen zwischen Blumen und menschlichen Körpern sind in Literatur und Theorie seit den frühesten Schriftzeugnissen erkundet worden. In antiken Mythen und Hochzeitsritualen, wie sie etwa aus den sogenannten »Homerischen« *Hymnen* des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. rekonstruiert werden können, werden pubertierende Mädchen beim Blumenpflücken entführt oder vergewaltigt.¹¹ Das symbolisch aufgeladene Brechen von Blumen nimmt ihre Entjungferung vorweg und bietet den Autor:innen gleichzeitig die Möglichkeit,

11 Zum Blumenpflücken als Vorbereitung von Deflorations- und/oder Hochzeitsszenen, siehe Jack Goody, *The Culture of Flowers*, Cambridge, UK: Cambridge UP, 1993; Nicholas J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, UK, et al.: Oxford UP, 1974, S. 140; und Cora Angier Sowa, *Traditional Themes and the Homeric Hymns*, Wauconda, IL: Bolchazy-Carducci, 1984, S. 136–144.

die Schönheit von Blumenwiesen und jungfräulichen Körpern zu beschreiben.¹² Es bedarf keiner sonderlichen Expertise, um das Bild des Blumenbrechens mit dem Verlust der Jungfräulichkeit zu assoziieren, und gerade Termini wie »Defloration« belegen heute noch die Nähe der Sprache zur Natur oder genauer zum Pflanzlichen. Generell muss konstatiert werden, dass sich das Florale und das Literarische im Medium der Sprache auf herausragende Weise begegnen. Die Metapher der gebrochenen Blume etwa ist uralt und oszilliert seither durch die Literaturgeschichte. Ist es ihre Selbstverständlichkeit, die sie so lukrativ macht? Oder ist es nicht endlich auch an der Zeit, an dieser Selbstverständlichkeit zu zweifeln? Metaphern und andere Sprachbilder sind nie eindeutig. Was steckt also hinter dem kollektiven Verständnis eines sprachlichen Ausdrucks, der den Akt der Entjungferung mit dem gewaltsamen Brechen von Blumen verknüpft?

Was Foucault vermutlich als ein großes Sexualitätsdispositiv begriffen hätte, also eine Verdichtung und Verzahnung verschiedener Praktiken, Handlungen, aber auch eine Sammlung an Gegenständen und Objekten, die insgesamt einen eigenen Diskurs bilden, würde das Florale und die verbale Artikulierung desselben als ein sprachliches Mittel zur Verschleierung sexueller Aktivitäten verstehen.¹³ Was nicht direkt ausgedrückt werden kann – etwa aufgrund gesellschaftlicher Restriktionen – sucht sich seinen Weg über die Uneigentlichkeit. Geschieht dies über den Einsatz von Wörtern, Phrasen oder Wendungen, die nur im übertragenen Sinn ihre semantische Funktion besitzen,

12 Die Blumengirlanden in den Gedichten Sapphos (7. Jh. v. Chr.) zeigen, dass das erotische Potenzial von Blumen selbst in der stark patriarchalen griechischen Antike nicht nur von männlichen Autoren ausgeschöpft worden ist.

13 Foucault exerziert seine »Repressionshypothese« im ersten Band zu Sexualität und Wahrheit. Darin untersucht er die Unterdrückungsmechanismen sexueller Praktiken im 17. Jahrhundert und deren Auswirkungen auf das politisch-soziale Zusammenleben. Von der Perspektive der Moderne aus betrachtet, ist es besonders interessant, was vorher verdrängt werden musste, um später als »befreites« Sexualdispositiv für die Moderne zu fungieren. Vgl. Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 25–49.

spricht schon die antike Rhetorik von Tropen, d.h. Wendungen. Die Tropen (auch gerne die *Tropoi* im Plural) spielen mit der Variabilität semantischer Bedeutungen. Im klassischen Sinn sind sie das technische Supplement, das einer Rede oder anderen geschriebenen Texten erst die Würze gibt. Kognitiv fordert die Wendung heraus, weil ihre Rezeption eine Verstandesleistung einfordert. Die Popularität floral gebauter Tropen mag gewiss auch an der Vieldeutigkeit pflanzlicher Alltagsbeobachtungen liegen. Die Sprache sucht sich nicht den leichtesten, aber den evidentesten Weg der Verständigung. Die Rede von der gebrochenen Blume deckt etwa ein Bedeutungsspektrum ab, das frohlockende Glückswallung auf saftigen Frühjahrswiesen genauso aufruft wie gewaltsame Ermächtigungsakte und Machtgefälle von Menschen gegenüber der Natur und Männern* gegenüber Frauen*.

Die antike Rhetorik bezeichnet Elemente, die einen Text sinngemäß ausschmücken, als *ornatus*. Das Wort verweist aber gleichzeitig auf die Wohlgeordnetheit und Wohlgeformtheit eines Textes (Cicero, *Über den Redner* 1.7.9; Quintilian, *Ausbildung des Redners* 8.3). Ein Text ist dann kunstvoll, wenn sich seine Einzelteile richtig zueinander verhalten, sprich, es geht um die korrekte Anordnung. So ist *ornatus* selbst ein übertragendes Bild für den *kosmos*, für die Ordnung innerhalb des Seins, die sich im Kleinen innerhalb der Grenzen der Rede oder des literarischen Textes entfaltet. Der *ornatus* sorgt dann wie eine Zierde für die prunkvolle Abrundung, ist aber weit mehr als ein vernachlässigbarer Zusatz. Er ist selbst ein Wesenselement, in dem sich die vollendete Ganzheit manifestiert. Wer Blumen nur als unnützes Ensemble zum bloßen Dekorieren sieht oder sie gar als Kitsch abstempelt, unterschätzt erstens die tatsächliche Funktion von schmückendem Beiwerk, das zur Präsentation eines wohlgeratenen Gegenstandes gehört, und ahnt zweitens nichts von der explosiven, mitunter gar nicht kitschigen Tragweite von Blumensymbolik und -metaphorik. Auch Menschen schmücken sich beizeiten mit Blumen, und in der Nähe zum Schmuck teilt die Rhetorik eine weitere Idee zwischen dem Geltungsbereich der Sprache und dem Gebiet des Floralen.

Griechische Philosophen des 5. Jahrhunderts v. Chr. sprechen Pflanzen bereits den Status von Lebewesen (Empedokles; Platon, *Timaios* 77b)

und eine Seele zu, wobei die Anatomie der Pflanze als Umkehr des menschlichen Körperbaus verstanden wurde: die Wurzeln würden den Köpfen der Menschen entsprechen (Aristoteles, *Über die Seele* 415b–16a).¹⁴ Schon bei Homer findet sich der das gesamte griechische und lateinische Altertum prägende Gegensatz zwischen Körper und Seele. »Soma«, also »Körper«, wird für Homer nie als Bezeichnung für den lebenden Menschen gebraucht. Eine Leiche wird mit dem Wort »Soma« beschrieben. Die nachhomerischen Griechen gebrauchten dann »Psyche« als ihren Leitbegriff, der eine denkende und fühlende Seele meint, also jene Kraft im Allgemeinen, die den Menschen buchstäblich beseelt, lebendig macht und dann am Leben erhält.¹⁵ Stirbt ein Körper, Soma, dann ist eben keine Seele, also Psyche, mehr am Werke. Alle Seelenkraft ist erloschen. So ist die griechische Vorstellung der Psyche ein Abstraktionsbegriff für das Prinzip der Lebendigkeit. Was keine Psyche hat oder nicht mehr hat, kann nicht leben oder ist von sich aus schon leblos. Ein Stein ist gemäß dieser Vorstellung unbeseelt. Er verfügt über keinerlei eigenständige Vitalität¹⁶, die ihm eine Seele geben könnte. Pflanzen, Tiere und andere Lebewesen hingegen besitzen eine Psyche, die ihrer bloßen Körperlichkeit addiert wird und für das Lebendige sorgt. »Seele«

14 Miriam Kamil, *Bleeding Trees in Ancient Myth and Modern Deforestation*, in: *Antigone: An Open Forum for Classics*, 2021, <https://antigonejournal.com/2021/09/trees-ancient-modern/> (Zugriff am 25.08.2024).

15 Hartmann Hinterhuber, *Die Seele. Natur- und Kulturgeschichte von Psyche, Geist und Bewusstsein*, Wien: Springer, 2001, S. 31.

16 Freilich geht von der Aufteilung in die Bereiche lebendig und nicht lebendig eine Dualitätskonzeption aus, die das metaphysische Denken des sogenannten »Abendlandes« wesentlich geprägt hat. Sucht man nach einer Alternative des »Leib-Seele-Problems«, so sind Ansätze des Panpsychismus prominent in den Ring geworfen worden, um an einer Koexistenz von Seele und Körper zu zweifeln. Für Panpsychisten besitzen alle physischen Objekte – neben physikalischen – auch geistige Eigenschaften. Gustav Theodor Fechner etwa entwarf ein fantasievolles Weltbild, das eine Allbeseelung des Kosmos mit Pflanzen-seelen, mit einer Erdenseele und mit Gestirnseelen verzeichnet. Eine Gegenposition zu den Panpsychisten wiederum bilden strenge Materialisten, die ein Vorhandensein geistiger, also immaterieller Eigenschaften, bestreiten.

ist im griechischen Verständnis aber kein homogenes und feststehendes Konzept, sondern bei Platon (*Politeia* 580d–581e) und Aristoteles jeweils hierarchisch und anthropozentrisch unterteilt: Nach Aristoteles besitzen alle Lebewesen, auch Pflanzen, eine nährnde Seele, zuständig für Ernährung, Stoffwechsel, Wachstum und Fortpflanzung. Die wahrnehmende Seele sorgt für Sinneswahrnehmungen und ist den Tieren zu eigen. Und schließlich ist die denkende Seele dem Menschen vorbehalten und fungiert dort als Merkmal einer höheren, im Sinne von weiter entwickelten, Lebensform, weil sie für das Denken zuständig ist (*Über die Seele* 414b–415a). Diese antike Seelenlehre versinnbildlicht also einerseits die Nähe zwischen Menschen und Pflanzen, hierarchisiert und separiert jedoch vor allem und ahnt eine Ermächtigungstendenz des Menschen über andere Lebewesen voraus. Pessimistisch gesprochen, haben Pflanzen bei Aristoteles *nur* eine nährnde Seele; optimistisch gesprochen, sind sie für ihn immerhin lebendig und haben eine Seele. Der spätestens in Griechenland sich festschreibende Dualismus aus Materie-Geist fußt im Wesentlichen auf der Annahme, in der Seele ein abstraktes, immaterielles, also körperloses Prinzip der Lebendigkeit gefunden zu haben. Das Christentum greift die Idee auf und entwickelt sie weiter; in der Neuzeit steht René Descartes Pate für den Dualismus zwischen Körper und Geist, der letzteren immer für wichtiger, rationaler, unvergänglicher hält. An den Kollateralschäden dieser Vorstellung arbeiten wir uns spätestens seit dem 20. Jahrhundert immer noch ab, und der Umgang des (vor allem westlichen) Menschen mit der Natur sowie das Schreiben über diese zeugen eindrücklich von der Unverwüstlichkeit hierarchischer Naturunterwerfungsfantasien.

In der Vorstellung griechisch-antiker Seelenlehre treffen sich also Mensch und Pflanze im Prinzip des Lebens selbst, wenngleich sie ihr gemeinsames Teilhaben an *einer* Seele auch voneinander scheidet, da die Seele in sich konzeptuell differenziert ist. Enger sind die Berührungspunkte wieder im Gebiet des Literarischen und Mythologischen. Die bekannteste und weitest rezipierte Fundgrube griechisch-römischer Mythologie, Ovids *Metamorphosen* aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., spinnt die Verbindungen zwischen weiblichen Körpern und dem Pflanzenreich noch weiter: Frauen verwandeln sich vor oder nach sexuellen

Übergriffen in Pflanzen. Daphne wird zum Lorbeerbaum, dessen griechische Bezeichnung in ihrem Namen schon anklingt und den der enttäuschte Beinahvergewaltiger Apollo sich zum Kopfschmuck macht (*Met.* 1.452–567); Syrinx wird zum Schilfrohr, aus dem sich der liebestolle Pan eine Flöte schnitzt (*Met.* 1.689–712). Die Namen dieser verwandelten Nymphen sind selbst unliterarischen Botaniker:innen nicht unbekannt, denn die Linné'sche Taxonomie hat viele botanische Bezeichnungen aus der griechisch-römischen Literatur übernommen.¹⁷ Eng mit der vermeintlichen Überlegenheit des Menschen über die Natur sind auch die Affirmation und Subversion von Geschlechterrollen verknüpft: Steht die gebrochene Blume für den verletzten Mädchenkörper, ist der Akt des Pflückens, Abschneidens und Einritzens wiederum eine männlich konnotierte Dominanzgeste. Beschreibt jedoch ein Dichter wie Catull im 1. Jahrhundert v. Chr. eine durch rasende Eifersucht getrübt verliebtheit, greift er auf das Bild der überfahrenen Blume am Wegesrand zurück, die somit auch zum Symbol gekränkter Männlichkeit wird: Das maskuline Ego erleidet wie der Stängel einen schmerzhaften Knick (Catull 11.21–24). Kritik an der menschlichen – oft, aber nicht ausschließlich explizit männlichen – Ausbeutung der Natur findet sich nicht erst in unserer klimakrisengeprägten Gegenwart. Das gewaltsame Ausreißen, Roden und Fällen von Blumen und Bäumen ruft schon im 2. Jahrhundert v. Chr., etwa bei Kallimachos (*Hymnus an Demeter* 37–46), den Zorn der Gottheiten hervor; im 1. Jahrhundert n. Chr. genügt bereits die Erwähnung eines gefälltten Hains (Lucan, *Bürgerkrieg* 3.399–452), um zu signalisieren, dass der Urheber der Rodungsaktion den Verstand verloren hat und grausam sterben muss.

Referenzen auf die florale Symbolik und Poetik der griechisch-römischen Antike finden sich in Mittelalter, Neuzeit, Barock, Aufklärung, Moderne und Postmoderne wieder. Die zunehmend professionalisierte Erforschung von Blumen und Gewächsen reichert den poetisch-poetologischen Blumendiskurs an: Beschreibungen von Aussehen und

17 Vgl. Isabel Kranz, *Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné*, in: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 50 (2019), S. 96–118.

Eigenschaften bestimmter Pflanzen werden mit kolorierten Zeichnungen versehen; koloniale Expeditionen verschreiben sich nicht zuletzt der Erkundung fremder Flora; botanisches Wissen wird systematisiert und medizinisch getestet. Dass die Botanik sich als Forschungsfeld etabliert, führt allerdings keine vollständige Verlagerung des Blumendiskurses in den Bereich der Naturwissenschaften herbei. Botanische Erkenntnisse fließen ebenso in Literatur und Poetik ein wie Mythen und Folklore in die Botanik. Dabei sind der Fantasie kaum Grenzen gesetzt, wie Giuseppe Arcimboldos Gemälde *Der Frühling* (1563) beispielhaft zeigt: Das Bild stellt den Frühling als Personifikation der Jahreszeit dar. Ein nach links blickender junger Mann besteht gänzlich aus Pflanzen: Seine Kopfform ist aus Blüten gebaut, die Brustpartie aus grünen Blättern. Eine Schwertlilie schmückt den Jüngling wie ein Brustamulett. In der Summe sind rund 80 verschiedene Pflanzen in diesem Gemälde identifizierbar.

Anders kommt es jedoch in der Dichtung: Antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Dichter:innen verglichen ihre Kreativität noch mit dem vermeintlich keuschen Bestäubungsvorgang, so etwa in Vergils *Georgica* 4, Senecas *Epistula* 84; Johannes von Salisburys *Policraticus*; Geoffrey Chaucers *Parliament of Fowls*, Petrarcas *Familiars* 1.8, oder Frances Arabella Rowdens *Poetical Introduction to the Study of Botany*. Die Entdeckung der geschlechtlichen Fortpflanzung der Pflanzen und der Fortpflanzungsorgane der Bienen führt allerdings einen regelrecht skandalösen Bruch herbei: Blumen und Bienen gelten nicht mehr als unschuldig und tugendhaft, sondern erhalten abwertende Attribute, die an modernes »slut shaming« erinnern.¹⁸ In der Folge verliert poetische Inspiration nach dem Vorbild jungfräulicher Blumen ihren Reiz: Die Konformität mit poetischen Regeln wird nun zum Kriterium für »gute« Dich-

18 Vgl. Eva Johach, *Wilde Soziologie. Soziale Insekten und die Phantasmen moderner Vergesellschaftung*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2020, S. 21–101, und Joela Jacobs, »These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures«: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality, in: *Environmental Humanities* 14, Nr. 3 (November 2022), S. 602–617, doi: <https://doi.org/10.1215/22011919-9962926> sowie in diesem Band.

tung. Schon der barocke Theoretiker und Autor Nicolas Boileau betont in seinem Werk *L'Art poétique* (1674) die Bedeutung von Klarheit, Reinheit und Ordnung für die gelungene Dichtung. Unpassende Metaphern verzerrten den Sinngehalt. Um klassische Normen einzuhalten, plädiert er vor allem für eine Ablehnung übertriebener oder sentimentaler Natursymbolik.¹⁹ Auch in den verhältnismäßig bekannteren Regelpoetiken von Johann Christoph Gottsched, Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, allesamt geschrieben im Geist der Aufklärung, die eine Bewegung hin zur vermeintlichen Rationalität und Regelmäßigkeit der Kunst forciert, finden sich deutliche Tendenzen, die barocke, »blumige« Überschwänglichkeit durch eine nüchterne und geordnetere Form von Dichtung zu ersetzen. Bei Bodmer und Breitinger sind zwar bildhafte Ausdrücke wie Metaphern und Allegorien erlaubt, allerdings werden nur Naturbilder toleriert, die eine tiefergehende Bedeutung haben.²⁰

Botanische Studien gelten als Bedrohung für die Sittlichkeit. Die Ambivalenz gegenüber der Disziplin der Botanik hält bis in die Gegenwart an und drückt sich auch in literarischen Porträts von Botaniker:innen aus, die auffällig oft persifliert, karikiert oder bemitleidet werden. Georgi Gospodinovs Botaniker im *Natürlichen Roman* (2007) ist ein verwahrlosender Sonderling, Verena Stauffers Orchideenforscher ein neurasthenisch Getriebener (*Orchis*, 2018), Elizabeth Gilberts Flechtenforscherin eine genialische Nymphomanin (*The Signature of All Things*, 2013). Typische Romanheld:innen sehen anders aus. Strukturell floraler, pflanzlicher, vegetabler sind Romanprotagonist:innen, die zu Pflanzen werden wollen: die Existenz und Essenz pflanzlichen Daseins fasziniert Joris-Karl Huysmans' des *Esseintes* (*À rebours*, 1884) sowie Han Kangs *Vegetarierin* (2007). Rationale Wissenschaftlichkeit im Sinne der Botanik der Aufklärungszeit weicht imaginativen-mystischen Abgründen,

19 Vgl. Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1966, S. 79–91.

20 Vgl. Johann Jakob Breitinger, *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Zürich: Conrad Orell und Comp., 1740, S. 358–395.

wenn Mensch und Blume in der Fiktion miteinander um die bessere Lebensweise konkurrieren.

Der hier vorliegende Band verdeutlicht einerseits den Reichtum literarisch-kultureller Forschung zum Themengebiet der *Critical Plant Studies*. Andererseits setzt er doch einen klaren Fokus auf die Bereiche Rhetorik, Poetik, Körperlichkeit und Gender. Der Mehrwert besteht gerade in der Interdisziplinarisierung Grenzen überschreitender Diskurse, die komparatistisch wie historisch-philosophisch gleichwertig begehbar sind. Von der anthropologischen Dimension des ubiquitären Blumen-narrativs zu berichten weiß Isabel Kranz' Beitrag, der den Status Quo einer fundamentalen Wechselwirkung von Menschen, Texten und Blumen sowohl aus historischer Perspektive als auch mit Blick auf die Gegenwartsliteratur einordnet. Ihre Thesen zum 1957 von Loren C. Eiseley ausgerufenen »Zeitalter der Blumen« bilden daher den Auftakt zum Band.

Joela Jacobs untersucht, welchen Einfluss botanische Erkenntnisse bezüglich der Fortpflanzung bestimmter Pflanzen und Blumen auf ihre literarische Darstellung und ihre moralische Bewertung hatten. In der Literatur nach Linné und Darwin werden Blumen nicht nur zu aktiven, handlungsfähigen Akteur:innen, sondern gar zu »wollustgierenden, perversen Kreaturen.« Jacobs geht den Vorstellungen pflanzlicher Erotik, die im Wilhelminischen Deutschland mitunter sogar der Zensur unterworfen wurden, aus phytopoetischer Perspektive nach.

Vermeintlich gesitteter geht es in Sven Limbecks Beitrag zu, der die sogenannte »Blumenhochzeit« als literarisch-musikalisches Motiv behandelt, das seit dem 18. Jahrhundert in verschiedenen Formen existiert und sich von wissenschaftlichen Beschreibungen der Pflanzenvermehrung zu einer metaphorischen Darstellung in der Lyrik und populären Kultur entwickelt hat. Sein Beitrag zielt darauf ab, die kulturelle Semantik dieses Motivs wiederum als Projektion sozialen Handelns in einen vermeintlich natürlichen Raum zu analysieren, wobei es sowohl der spielerischen Aneignung der Welt als auch der Naturalisierung kultureller Konstrukte dient.

In Miriam Strieders Ausführung konzentriert sich das Florale auf mehrere Schwerpunkte. Mit Konzentration auf die Blumenmädchen im *Alexanderroman* des Pfaffen Lambrecht analysiert Strieder diese

als vielschichtige Symbole, die sowohl als Markierungen eines *locus amoenus* als auch als Metaphern für Vergänglichkeit, Defloration und die Flüchtigkeit des Liebesglücks interpretiert werden können. Die Untersuchung zielt darauf ab, unter Berücksichtigung verschiedener Deutungsangebote eine Synthese zwischen den poetologischen und exotisch-erotischen Dimensionen dieser anthropomorphisierten Blumen beziehungsweise floralisierten Mädchen herzustellen.

Mit einer konkreten Blumenart, der Tulpe, befasst sich Laura M. Reiling. Mit Blick auf die englischsprachige Moderne hinterfragt sie die Rolle der Tulpe in literarischen Werken von Virginia Woolf, Deborah Moggach und Sylvia Plath, wobei die Tulpe nicht nur als dekoratives Element, sondern eben als aktive Handlungsträgerin dargestellt wird, die fatal in Einzel- und Kollektivschicksale einzugreifen vermag. Über Genre Grenzen hinweg kanalisiert die Tulpe, einst riskantes und nahezu unbezahlbares Spekulationsobjekt, Affekte wie Begierde und Verzweiflung und beeinflusst dadurch die narrative und poetische Struktur maßgeblich.

Der Beitrag von Sören Görlich widmet sich Joris-Karl Huysmans' modernistisch-dekadenten Roman *À rebours* (1884) und fokussiert dabei auf die Aneignung pflanzlicher Lebensformen durch den Protagonisten des Esseintes, die dessen Versuch, eine exklusive, körperlose Existenzform zu kultivieren, unterminiert. Der Beitrag untersucht, wie der Roman durch die Inszenierung einer pflanzlichen Agency anthropologische Grundkonstanten hinterfragt und die Grenzen zwischen menschlichen und pflanzlichen Lebensformen verwischt, um die exzentrische Positionalität des Menschen zu überwinden.

Die technophile futuristische Ästhetik poetischer Avantgarden wird gemeinhin weder mit Körpern noch mit Blumen in Verbindung gebracht. In der polnischen Avantgardepoesie der Zwischenkriegszeit werden jedoch florale Motive und organische Wachstumsprozesse genutzt, um die poetische Sprache zu erneuern und die Grenzen von Textualität auszuloten, wie Łukasz Kraj in seiner phytokritischen Analyse von Werken von Tytus Czyżewski, Tadeusz Peiper und Julian Przyboś demonstriert.

Schließlich arbeitet Anna Orinskys Untersuchung die historische Wahrnehmung der Verbindung zwischen der Schönheit von Blumen

und ihrer Verwendung als Abortivmittel in der deutschen Kolonialbotanik heraus. Im Fokus steht dabei die geschlechtsspezifische Erzählung, wie weibliche Akteurinnen, im Gegensatz zu ihren männlichen Pendanten, die Schönheit solcher Pflanzen betonten und deren Bedeutung für reproduktive Selbstbestimmung und die feministische Bewegung reflektierten.

Alle Beiträge eint ihr Fokus auf das Florale, das stets zum Spielball literarisch-rhetorischer, politisch-sozialer, psychisch-emotionaler und körperlich-sexueller Literarisierungen avanciert. Der konstante semantische Charakter, also ihr allumfassender und immer wiederkehrender poetischer Stellenwert quer durch die Jahrhunderte, wird durch die Zeitebenen wiedergegeben, in denen die Beiträge sich verorten. Ferner belegt das Auftauchen des Floralen über mehrere Sprach- wie Kulturgrenzen hinaus die Omnipräsenz des Blumenmotivs in Kontexten, die – gewissermaßen ›durch die Blume‹ – das eigene Schreiben und die eigene Körperlichkeit verhandeln. Der Konstanz folgt die Persistenz, und der vorliegende Beitrag liefert die Evidenz für die Reichhaltigkeit des Floralen, verstanden als grundlegendes Beiwerk menschlichen Daseins auf der Erde. Solange es Menschen gibt, gibt es eine universelle Bedeutung der Pflanzen *für* den Menschen, die sich nicht zuletzt in Literatur, Kunst und Poesie niederschlägt. Solange es Pflanzen gibt, muss es aber nicht notwendig auch Menschen geben.

Bibliografie

- Aristoteles. *Über die Seele. De anima*. Aus dem Griechischen von Klaus Corcilius. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2015.
- Boileau, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1966.
- Breitinger, Johann Jakob. *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Zürich: Conrad Orell und Comp., 1740.
- Catull. *Carmina*. Aus dem Lateinischen von Niklas Holzberg. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2009.

- Chaucer, Geoffrey. *The complete works of Geoffrey Chaucer*. Hg. von Humphrey Milford. Oxford, UK u. a.: Oxford UP, 1937.
- Cicero. *Über den Redner*. Aus dem Lateinischen von Theodor Nüsslein. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2013.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris: Éditions Rivages, 2016.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ¹⁰1998.
- Gilbert, Elizabeth. *The Signature of All Things*. London, UK u. a.: Bloomsbury, 2013.
- Goody, Jack. *The Culture of Flowers*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1993.
- Gospodinov, Georgi. *Natürlicher Roman*. Aus dem Bulgarischen von Alexander Sitzmann. Graz: Droschl, 2007.
- Hinterhuber, Hartmann. *Die Seele. Natur- und Kulturgeschichte von Psyche, Geist und Bewusstsein*. Wien: Springer, 2001.
- Huysmans, Joris-Karl. *Gegen den Strich*. Aus dem Französischen von Brigitta Restorff. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2008.
- Jacobs, Joela und Isabel Kranz, Hgg. *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*. Sonderheft in *Literatur für Leser* 40, Nr. 2, 2017.
- Jacobs, Joela. »These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures«: A Phytopoetic History of Plants and Sexuality. In: *Environmental Humanities* 14, Nr. 3 (November 2022), S. 602–617. doi: <https://doi.org/10.1215/22011919-9962926>.
- Johach, Eva. *Wilde Soziologie. Soziale Insekten und die Phantasmen moderner Vergesellschaftung*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.
- Kamil, Miriam. *Bleeding Trees in Ancient Myth and Modern Deforestation*. In: *Antigone: An Open Forum for Classics*, 2021. <https://antigonejournal.com/m/2021/09/trees-ancient-modern/> (Zugriff am 25.08.2024).
- Kang, Han. *Die Vegetarierin*. Aus dem Koreanischen von Ki-Hyang Lee. Berlin: Aufbau, 2007.
- Kranz, Isabel, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg. *Floriographie – Die Sprache der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

- Kranz, Isabel. *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Band 11 der Reihe Naturkunden, hg. von Judith Schallansky. Berlin: Matthes & Seitz, 2014.
- Kranz, Isabel. *Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné*. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 50 (2019), S. 96–118.
- Laist, Randy. *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*. Leiden; Boston, MA: Brill, 2013.
- Lucan. *Bürgerkrieg: lateinisch und deutsch*. Hg. und übersetzt von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker. Darmstadt: WBG, 2011.
- Marder, Michael. *The Philosopher's Plant: An Intellectual Herbarium*. Mit Illustrationen von Mathilde Roussel. New York, NY: Columbia UP, 2014.
- Ovid. *Metamorphosen: lateinisch-deutsch*. Hg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2017.
- Petrarca. *Epistolae familiares XXIV (lateinisch-deutsch)*. Übersetzt von Florian Neumann. Mainz: Dieterich, 1999.
- Platon. *Politeia/Der Staat*. Sämtliche Werke 3: *Phaidon, Politeia*. Aus dem Griechischen von Friedrich Schleiermacher. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire: A Plant's-Eye View of the World*. New York, NY: Random House, 2001.
- Quintilian. *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Zweisprachige Ausgabe (lateinisch/deutsch) hg. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.
- Richardson, Nicholas J. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford, UK, et al.: Oxford UP, 1974.
- Rowden, Frances Arabella. *Poetical Introduction to the Study of Botany*. London, UK: T. Bensley, 1801.
- Salisbury, Johannes von. *Policraticus: of the Frivolities of Courtiers and the Footprints of Philosophers*. Hg. von Cary J. Nedermann. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1990.

- Seneca. *Epistulae morales ad Lucilium*. Teil 2. Hg. und übersetzt von Heinz Gunermann, Franz Loretto, Rainer Rauthe und Marion Giebel. Ditzingen: Reclam, 2018.
- Simard, Suzanne. *Finding the Mother Tree. Discovering the Wisdom of the Forest*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 2021.
- Sowa, Cora Angier. *Traditional Themes and the Homeric Hymns*. Wauconda, IL: Bolchazy-Carducci, 1984.
- Stauffer, Verena. *Orchis*. Wien: Kremayr & Scheriau, 2018.
- Vergil. *Bucolica, Georgica/Hirtengedichte, Landwirtschaft*. Hg. und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2016.

Von charismatischen Pflanzen und literarischen Tropen: Fünf Thesen zum »Zeitalter der Blumen«

Isabel Kranz

Einleitung

»Once upon a time there were no flowers at all.«¹ Blumen waren nicht schon immer Teil dieser Erde, aber ihr Aufkommen veränderte den Planeten grundlegend. »After a long period of hesitant evolutionary groping, they [i.e. flowering plants] exploded upon the world with truly revolutionary violence,«² konstatierte der amerikanische Anthropologe Loren Eiseley Mitte der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts. Millionen von Jahren vor der »Flower-Power«-Bewegung zettelten Blumen eine Revolution an, deren Auswirkungen bis heute spürbar sind.

Den Effekten dieser floralen Revolution auf die literatur- und kulturwissenschaftliche Theoriebildung ist mein folgender Beitrag gewidmet. Er nimmt seinen Anfang bei Eiseleys »großer Erzählung« der Blumenrevolution und geht anhand einiger Stationen in Literatur-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der Frage nach, was »Blume« in der derzeitigen Phase eines langen »Age of Flowers«³ bedeuten kann.

-
- 1 Loren Eiseley, *The Immense Journey* [1957], Chicago, IL: Time-life Books, 1962, S. 45.
 - 2 Ebd., S. 48.
 - 3 Ebd., S. 56.

1. Erste These: Blumen haben die Welt verändert

Loren Eiseleys beinahe 70 Jahre alter Bestseller *The Immense Journey* (1957) ist ein Klassiker der populärwissenschaftlichen Literatur, der über eine Million Mal verkauft und in mehr als 16 Sprachen übersetzt wurde. Dargestellt wird die Geschichte der Menschheit aus Sicht eines Ich-Erzählers in der Tradition des anglo-amerikanischen *Nature Writing* – mit allen Problemen, die diese oftmals rein männliche, weiße, Mittelklasse-Literatur so mit sich bringt.⁴

Das Kapitel in Eiseleys Evolutionsgeschichte, das für unsere Frage relevant ist und oftmals als poetisch besonders gelungen hervorgehoben wird, trägt den Titel »How Flowers Changed the World«. Im Jahr des Sputnikschocks⁵ setzt es mit dem fiktiven Blick aus dem Weltall auf die Erde ein. In einer kinematografisch inspirierten Zeitraffer-Sequenz stellt sich der Erzähler vor, wie das Aufkommen der Landpflanzen das Licht verändert haben mag, das die Erde ins Weltall abgibt, wie sich die Erde also von einem roten in einen grünen Planeten verwandelt hat.

Vom Aufkommen der ersten Landpflanzen Moose und Farne vor mindestens 475 Millionen Jahren vergingen noch einmal 335 Millionen Jahre, bis die Blütenpflanzen in der Kreidezeit entstanden, also vor ca. 140 Millionen Jahren. Dieser Moment fasziniert den Erzähler ganz besonders, denn »the appearance of the flowers contained also the equally mystifying emergence of man.«⁶ Blumen und Menschen sind – so Eiseleys erste These – unauflösbar evolutionär verbunden: Das Erscheinen der Blumen auf der Erde birgt in sich die Bedingung der Möglichkeit des Aufkommens der Menschheit.

4 Für eine weiterhin gültige Kritik dieser Erzählposition vgl. Kathleen Jamie, *A Lone Enraptured Male*, in: *London Review of Books* 30, Nr. 5 (06. März 2008), <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v30/n05/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male> (Zugriff am 12.07.2024).

5 Zu den Auswirkungen des ersten Satelliten auf die Literatur- und Kulturgeschichte vgl. Igor J. Polianski und Matthias Schwartz, Hgg., *Die Spur des Sputnik: Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*, Frankfurt a. M.; New York, NY: Campus, 2009.

6 Eiseley, *Immense Journey*, 1962, S. 46.

Zentral für die Revolution derjenigen Untergruppe der Blütenpflanzen, die Eiseley hier unter »flowers« subsumiert, der *Angiospermen*, ist jene Erfindung, nach der sie benannt wurden: die in einem Behältnis (griechisch *angeion*) befindlichen Samen (*sperma*); auf Deutsch werden sie als »Bedecktsamer« bezeichnet. In diesen Gehäusen, so Eiseley, versteckt sich ein großes Geheimnis:

Contained in these little boxes is the secret of that far-off Cretaceous explosion of a hundred million years ago that changed the face of the planet. And somewhere in here, I think, as I poke seriously at one particularly resistant seedcase of a wild grass, was once man himself.⁷

Angiospermen sind laut Eiseley (und zahlreichen Autor:innen nach ihm) deshalb so erfolgreich, weil sie eine Möglichkeit der Fortbewegung für die sessilen Lebewesen erfunden haben. Die Samen machen es den Pflanzen möglich, ihr Genmaterial zunächst durch Wind und Wasser, im Laufe der Evolution dann noch gezielter durch tierische Bestäuber räumlich zu streuen: »In a movement that was almost instantaneous, geologically speaking, the angiosperms had taken over the world.«⁸

Um über lange Zeit und großen Raum hinweg Pflanzennachkommen hervorzubringen und damit diese Eroberungsleistung vollbringen zu können, beinhalten Pflanzensamen kondensierte Energie. Dieses Protein bildet wiederum die Grundlage menschlicher Nahrung und Landwirtschaft.⁹ Die Übernahme der Erde durch die Blütenpflanzen – so Eiseleys zweite These – bedeutet somit auch den Anfangspunkt all

7 Ebd., S. 50.

8 Ebd., S. 52.

9 Auf ähnliche Weise erzählt die amerikanische Ökologin und First-Nation-Member Robin Wall Kimmerer die Geschichte der Co-Evolution von Mensch und Angiospermen anhand von Pekannüssen: »High in calories and vitamins – everything you need to sustain life. After all, that's the whole point of nuts: to provide the embryo with all that is needed to start a new life,« siehe Robin Wall Kimmerer, *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*, Minneapolis, MN: Milkweed Editions, 2013, S. 13.

dessen, was wir unter Kultur verstehen (von lat. *colere*, Felder urbar machen).¹⁰

Die radikal veränderte Welt vor und nach der Ankunft der Bedecktsamer schildert Eiseley folgendermaßen:

The old, stiff, sky-reaching wooden world had changed into something that glowed here and there with strange colors, put out queer, unheard-of fruits and little intricately carved seed cases, and, most important of all, produced concentrated foods in a way that the land had never seen before, or dreamed of back in the fish-eating, leaf-crunching days of the dinosaurs.¹¹

Auch wenn die Bereitstellung von Nahrung für Tiere als wichtigstes Element genannt wird, so geht die Bedeutung von Blumen weit darüber hinaus. Blumen verändern die Welt durch ihren Farb- und Formenreichtum (»strange«, »queer«, »unheard-of«), der eine geradezu kunsthandwerkliche Dimension aufweist (»intricately carved«).¹² Das »Age of Flowers« markiert also nicht nur eine Ernährungsrevolution, sondern auch den Beginn einer neuen Ästhetik – in der ganzen Bandbreite möglicher Sinneswahrnehmungen.

Aus Sicht eines an Geologie und Paläontologie geschulten Anthropologen mit populärwissenschaftlichem Sendungsbewusstsein zeichnet Eiseley so in »How Flowers Changed the World« den Beginn der Co-Evolution von Menschen und Blütenpflanzen nach. Seine Conclusio könnte kaum umfassender ausfallen: »The weight of a petal has changed the

10 Zu einer ausführlichen Darstellung der Bandbreite des Kulturbegriffs vgl. Hartmut Böhme, *Vom Cultus zur (Kultur)wissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*, in: Renate Glaser und Matthias Luserke, Hgg., *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 48–67.

11 Eiseley, *Immense Journey*, 1962, S. 52.

12 Hier klingt Eiseleys langjährige Beschäftigung mit Charles Darwin an, der in seinen botanischen Schriften von den »contrivances« (auf Deutsch: den »Vorrichtungen«) der Orchideen schreibt. Vgl. Charles Darwin, *On the various contrivances by which British and foreign orchids are fertilized by insects, and on the good effects of intercrossing*, London, UK: Murray, 1877.

face of the world and made it ours.«¹³ Indem er das Bild eines zarten Blütenblatts mit der umfassenden Veränderung des Lebens auf der Erde in Verbindung bringt, zeigt er die nicht zu überschätzende Relevanz der Blütenpflanzen auf: Menschliches Leben wäre ohne Blumen schlichtweg nicht möglich. Die Menschenzeit ist somit lediglich ein Teil jenes langen »Age of Flowers«, das bis heute anhält.

2. Zweite These: Blumen sind charismatische Akteure

Sah Charles Darwin im Aufkommen der Blütenpflanzen noch einen bisher ungelösten Kriminalfall,¹⁴ so betrachtet Eiseley sie als schlichtes Faktum und erzählt darauf aufbauend eine revolutionäre Erfolgsgeschichte von Blumen und Menschen. Was sind die Effekte dieser langen gemeinsamen Evolution?

In einer an Donna Haraway erinnernden Formulierung bezeichnet der Bestäubungsökologe Stephen Buchmann Blumen als »companion plants«,¹⁵ die von menschlichen Gärtner:innen und Blumenbegeisterten umsorgt werden. Dabei stellt Buchmann noch einmal explizit die Frage nach den Kraftverhältnissen zwischen den evolutionären Partner:innen, wie sie in Eiseleys Anfangserzählung bereits angelegt ist:

But who is in charge, really? Is this coevolution a mutualistic dance, or are flowers simply exploiting us? [...] Have flowers induced new

13 Eiseley, *Immense Journey*, 1962, S. 55.

14 Das folgenreiche Zitat findet sich in einem Brief an seinen Freund Joseph Hooker, den Direktor des Royal Botanic Gardens Kew 1879: »the rapid development as far as we can judge of all the higher plants within recent geological times is an abominable mystery«. Charles Darwin, *The Correspondence of Charles Darwin*, vol. 27, 1879, hg. von Frederick Burkhardt und James Secord, Cambridge, UK: Cambridge UP, 2019, S. 336–337.

15 Stephen Buchmann, *The Reason for Flowers: Their History, Culture, Biology, and How They Change Our Lives*, New York, NY; London, UK u. a.: Scribner, 2015, S. 297; mit implizitem Rekurs auf Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2003.

behaviors in humans and other species, leading to their increased seed production and dispersal, and hence the replication, survival and spread of ›emotive‹ genes into subsequent generations of new plants?¹⁶

Buchmann argumentiert für eine weitaus aktivere Rolle der Pflanzen als allgemein angenommen wird. Blumen, so seine These, verändern menschliches Verhalten, indem sie uns auf verschiedenen sinnlichen Kanälen durch Duft, Geschmack und Schönheit ›verführen‹. Im Gegenzug sorgen Menschen für ihre Verbreitung über weite Räume hinweg. Auch der Wissenschaftsjournalist Michael Pollan erzählt in seinem Bestseller *The Botany of Desire* (2001) die Evolution als Verführungsgeschichte, und zwar aus Sicht von vier erfolgreichen pflanzlichen Akteuren:¹⁷ Apfel, Tulpe, Kannabispflanze und Kartoffel bieten den Menschen jeweils etwas an, was sie begehren – Süße, Schönheit, Rausch und Kontrolle –, und die Menschen sorgen für ihre Reproduktion. Blumen nutzen somit die ihnen zur Verfügung stehenden ästhetischen Mittel, um ihr evolutionäres Ziel, eine möglichst hohe Zahl an Nachkommen, zu erreichen.

Beide Autoren brechen so (zumindest teilweise) mit der gängigen Erklärung der Evolutionstheorie, dass Blütenformen, -farben und -düfte in erster Linie auf die jeweiligen elementaren oder tierischen Bestäuber:innen ausgerichtet sind,¹⁸ und rücken die Gattung Mensch als Bestäubungsinstanz in den Blickwinkel. Dabei greifen diese Texte zugleich eines der hartnäckigsten Vorurteile gegenüber Blumen und Pflanzen auf: dass sie passive Lebewesen sind, die lediglich erleiden, nicht aber aktiv handeln können. In der Neupositionierung von Pflanzen als Akteure stellen sich Pollan und Buchmann in eine Traditionreihe von naturwissenschaftlichen Studien, die vom Berliner

16 Buchmann, *The Reason for Flowers*, 2015, S. 297.

17 Michael Pollan, *The Botany of Desire. A Plant's-Eye View of the World*, New York, NY: Random House, 2001.

18 Zu unterscheiden sind Pflanzen, die durch Tiere (Insekten, Vögel, aber auch Säugetiere) bestäubt werden, und solche, die ihre Samen dem Wind überlassen (*Anemophilie*) oder dem Wasser (*Aquaphilie*).

Lehrer Christian Konrad Sprengel – der die gegenseitige Einrichtung von Blumen und Insekten beschrieben hat¹⁹ – über Gregor Mendel bis hin zum bereits genannten Darwin ziehen lässt.

Blumen lassen sich in diesem Sinne als charismatische Pflanzen verstehen, was vielfach erzählt, aber bislang noch nicht hinreichend theoretisiert wurde. So tauchen in einem Überblickstext zu charismatischen Arten von Frédéric Ducarme u. a. Pflanzen erst am Ende des Textes auf, wenn die Autor:innen feststellen, dass einige Arten »victims of their charisma«²⁰ werden können. Als Beispiele führen sie »sessile beings like beautiful endangered flowers (like the edelweiss *Leontopodium alpinum*), expensive edible mushrooms, or even sea stars and shellfishes« an.²¹

Der Geograf Jamie Lorimer beschreibt »nichtmenschliches Charisma« als »the distinguishing properties of a non-human entity or process«, die ihrerseits deren »perception by humans and its subsequent evaluation« bestimmen.²² Hierbei unterscheidet Lorimer drei Aspekte: ökologisches, ästhetisches und körperliches Charisma. Durch seine eigenen Filtermechanismen verleiht der Mensch Lorimer zufolge anderen Arten ökologisches Charisma, im Gegenzug ist ökologisches Charisma wiederum für die Wahrnehmbarkeit und damit auch für die Schutzwürdigkeit eines nicht-menschlichen Organismus verantwortlich. Im

19 Vgl. hierzu Isabel Kranz, *Von den entdeckten Geheimnissen der Pflanzenwelt: Aspekte einer »Theorie der Blumen«*, in: Sebastian Donat, Beate Eder-Jordan, Alena Heinritz, Magdalena Leichter und Martin Sexl, Hgg., *Alles Verblendung? Was wir (nicht) wahrnehmen können, sollen, wollen*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2022, S. 439–448.

20 Frédéric Ducarme, Gloria Luque und Franck Courchamp, *What are »Charismatic Species« for Conservation Biologists?*, in: *BioSciences Master Reviews* 1 (01. Juli 2013), S. 1–8, hier S. 5.

21 Ebd., S. 6. Als zweites Beispiel für charismatische Pflanzen werden Baobab-Bäume erwähnt. Der Artikel befasst sich ansonsten fast ausschließlich mit Tieren. Das verwundert nicht weiter, geht es hier doch nicht um eine allgemeine Klassifikation, sondern um die Klärung des Begriffs der »charismatic megafauna«, der für die Naturschutzbiologie relevant ist.

22 Jamie Lorimer, *Nonhuman Charisma*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 25 (2007), S. 911–932, hier S. 915.

Allgemeinen scheinen Pflanzen ein geringes ökologisches Charisma zu haben, da sie oft übersehen oder nicht wahrgenommen werden; eine Tendenz, die vielfach unter der Kategorie »Pflanzenblindheit«²³ oder, weniger ableistisch, »plant awareness disparity«²⁴ subsumiert worden ist.

Das ist nicht verwunderlich, bedenkt man, dass die entscheidenden Faktoren für Wahrnehmbarkeit laut Lorimer »visibility, including size, colour, shape, speed, and degree of movement« sowie »aural characteristics« sind.²⁵ Die Bewegungsfähigkeit und die Möglichkeit der Kommunikation durch akustische Signale als Funktionen des pflanzlichen Lebens wurden lange Zeit vernachlässigt, werden aber in der laufenden Forschung neu bewertet.²⁶ In einer ausführlichen Analyse von Blumen als charismatischen Akteuren verdienten sie mehr Raum, als ich ihnen hier zugestehen kann. Deshalb werde ich mich auf den Aspekt der Sichtbarkeit konzentrieren.

Sichtbarkeit steht im Zusammenhang mit der zweiten Art von Charisma, die Lorimer beschreibt, nämlich den »affections and emotions triggered in practical, corporeal interactions with an organism in the field«.²⁷ Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter verwunderlich, dass die beiden Pflanzenformen, die bei der Berufung auf Charisma genannt werden, Blumen und Bäume sind, die auch in Literatur und Kultur dominieren.²⁸ Ihre Gestalt ähnelt nämlich derjenigen der Menschen: Sie

23 James Wandersee und Elisabeth E. Schussler, *Toward a Theory of Plant Blindness*, in: *The Plant Science Bulletin* 47, Nr. 1 (2001), S. 2–9.

24 Kathryn M. Parsley, *Plant Awareness Disparity: A Case for Renaming Plant Blindness*, in: *Plants, People, Planet* 2 (2020), S. 598–601.

25 Lorimer, *Nonhuman Charisma*, 2007, S. 917.

26 Vgl. hierzu die Arbeiten von Monica Gagliano zur Pflanzenakustik und bereits etwas ältere Beiträge wie etwa Francis Hallé, *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, Paris: Editions du Seuil, 1999.

27 Lorimer, *Nonhuman Charisma*, 2007, S. 918.

28 Von dieser Präferenz für arboreale und florale Formen zeugt etwa das Lexikon literarischer Symbole, das 22 Einträge zu Baum- und 16 zu Blumengattungen auflistet, aber nur wenige Pflanzen, die nicht diesen Formen entsprechen. Vgl. Günter Butzer und Joachim Jacob, Hgg., *Metzler Lexikon literarischer Symbo-*

haben einen Körper (Stängel und Blätter), Gliedmaßen (Äste, Zweige) und einen Kopf (die Blumenkrone einer Blume oder die Krone eines Baumes).²⁹ Bäume und Blumen verkörpern daher oft Menschen oder werden als menschenähnliche Lebewesen imaginiert.³⁰

Die Unterschiede zwischen Bäumen und Blumen zeigen sich dabei auf drei Ebenen: Größe, Zeit und Geschlecht. Während die größten pflanzlichen Lebewesen Bäume sind (der Gelbe Merantibaum) und die kleinsten Pflanzen (Tellerlinsen) im Wasser leben, gehören Blumen allgemein eher zu einer mittleren Größenebene. Ihre (relative) Größe im Verhältnis zum Menschen beeinflusst die Art und Weise, wie sie wahrgenommen werden, entscheidend. Einhergehend mit ihrer das menschliche Maß überschreitenden Größe stehen Bäume für lange Zeitperioden ein: Ihre durchschnittliche Lebensdauer wird in hunderten von Jahren gemessen. Bäume stehen daher als Tropen oftmals für eine *longue durée*, für Dauer, Tradition oder mythische Zeiten ein. Blumen hingegen gelten als kurzlebig; je nach Gattung überdauern mehrjährige Blumen ungefähr so lange wie ein Menschenleben (bis zu hundert Jahren). Die Häufigkeit floraler Tropen zur Versinnbildlichung menschlicher Lebensabschnitte ist also durchaus biologisch fundiert. Als dritte und letzte Differenz zwischen Bäumen und Blumen als Verkörperungen von Menschen lässt sich die Kategorie Gender anführen. Denn während Bäume heute oftmals als männlich dargestellt werden, sind personifizierte Blumen fast immer weiblich konzipiert.³¹ Solche

le, 3., erweiterte und um ein Bedeutungsregister ergänzte Auflage, Berlin; Heidelberg: J. B. Metzler, 2021.

29 Ein entscheidender Teil der Pflanzen wird hier bezeichnenderweise außer Acht gelassen, nämlich die Wurzeln, die diese Lebensform grundsätzlich von Menschen unterscheiden. Zu Wurzeln und damit verbundenen Tropen in Philosophie und Literatur vgl. Christy Wampole, *Rootedness. The Ramifications of a Metaphor*, Chicago, IL: The U of Chicago P, 2016.

30 Vgl. hierzu u. a. Beverly Seaton, *Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification*, in: *Poetics Today* 10, Nr. 4 (1989), S. 679–701.

31 Die Genderproblematik reicht bis hin zur Frage nach Sinn und Zweck der Blumen. So schreibt Pollan in seinem Kapitel über die Tulpe von seinem »boyish view of the pointlessness of flowers« und der »unreasonable passion for them

ikonischen Personifizierungen sind etwa die Karikaturen des französischen Malers Jean-Jacques Grandville *Les fleurs animées* (›Die beseelten Blumen‹)³² und die Blumen in Lewis Carolls *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Dabei lässt sich die Personifizierung von Blumen auch auf die größere allegorische Figur der Flora ausdehnen; eine weibliche Figur, die das gesamte Reich der Pflanzen verkörpert, als Bezeichnung für die Verbreitung von Pflanzen in einem bestimmten geografischen Raum sowie als schriftliche Aufzeichnung dieser Verbreitung dienen kann.³³

Auch wenn kulturhistorisch nachvollziehbar ist, warum Frauen aufgrund geltender Idealvorstellungen von Schönheit und Passivität als Blumen dargestellt werden, lässt sich die umgekehrte Zuschreibung botanisch nicht halten, beinhalten die meisten Blüten doch männliche und weibliche Fortpflanzungsorgane. Und doch persistiert diese Gleichsetzung von Blume und zumeist junger menschlicher Frau hartnäckig,

that the Dutch briefly epitomized, «siehe *Botany of Desire*, 2001, S. 63. In der Herabwürdigung der Blumenbegeisterung als sinnlos und unvernünftig zeigt sich ein männlich kodiertes, puritanisches Verständnis von ökonomischer Rationalität, das Pollans gesamtes Buch durchzieht. Zudem entkommt Pollan der erzählerischen Sackgasse nicht, in die er sich selbst hineinmanövriert hat: Er denkt sexuelle Differenz stets als fixiert.

32 Zu Grandvilles Karikaturen als Vorbild für weibliches Verhalten vgl. Dorri Beam, *Style, Gender, and Fantasy in Nineteenth-Century American Women's Writing*, Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge UP, 2010, Kap. 1, *Florid Fantasies: Fuller, Stephens, and the ›Other‹ Language of Flowers*, S. 37–80. Für eine Lesart, die die Begleittexte und die Geschichte der Hortikultur miteinbezieht, vgl. Isabel Kranz, *Blumenseelen: Botanik, Sprache und Weiblichkeit um 1850*, in: Ulrike Hanstein, Anika Höppner und Jana Mangold, Hgg., *Re-Animationen: Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*, Weimar: Böhlau, 2012, S. 93–114.

33 Vgl. Dominik Berrens, *The Meaning of Flora*, in: *Humanistica Lovaniensia* 68, Nr. 1 (2019), S. 237–249. Hinzu kommt die Kulturgeschichte der Flora als durchaus ambivalente Figur zwischen nährender Mutter und Prostituierte; vgl. den ausführlichen Aufsatz von Julius Held, *Flora, Goddess and Courtesan*, in: Millard Meiss, Hg., *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, NY: NYU P, 1961, S. 201–218.

die auch in der Rhetorik der Verführung bei Autoren wie Buchmann und Pollan mitschwingt.³⁴ Dabei lässt sie sich zum einen historisch und philosophisch hinterfragen,³⁵ zum anderen finden sich erste Ansätze zu einem Queering von Blumen bereits in der Literatur des Fin de Siècle, etwa im Roman *Monsieur Vénus* (1884) der französischen Erfolgsautorin Rachilde.

Kurz möchte ich noch auf das dritte Element des nicht-menschlichen Charismas eingehen, das sich auf »corporeal interactions with an organism in the field«³⁶ bezieht. Teile von Blumen, ganze Pflanzen sowie ihre Samen und Früchte können gegessen, Blüten können gerochen und berührt werden. Diese ästhetischen Wahrnehmungsweisen von Blumen – gustatorisch, olfaktorisch, taktil und visuell – bilden die Grundlage recht unterschiedlicher Tropen (man denke an die Bezeichnung der höchsten Salzqualität als *fleur du sel* oder die »Blume« des Weins), die größtenteils einer systematischen und historischen Aufarbeitung harren.³⁷ Die Möglichkeit der Überschreitung von Körpergrenzen zwischen Mensch und Blume trägt jedenfalls entscheidend zu ihrer Aufladung als charismatische Akteure bei.³⁸

34 Besonders fragwürdig ist daher heutzutage die Wiederholung dieser Genderstereotypen, wie etwa in einem literaturwissenschaftlichen Handbuch aus dem Jahr 2007, dessen Eintrag über Blumen folgendermaßen beginnt: »Flowers, first of all, are girls. Their beauty, their beauty's brevity, their vulnerability to males who wish to pluck them – these features and others have made flowers, in many cultures, symbolic of maidens, at least to the males who have set those cultures' terms.« Lemma *Flower*, in: Michael Ferber, Hg., *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, UK: Cambridge UP, 2007, S. 74–78.

35 Wie Stella Sandford in *Vegetal Sex: Philosophy of Plants*, London, UK: Bloomsbury, 2022, überzeugend darlegt.

36 Lorimer, *Nonhuman Charisma*, 2007, S. 918.

37 Eine erste Übersicht wird mein Beitrag *Blume/Blüte in Pflanzen. Kulturwissenschaftliches Handbuch* bieten, das im Frühjahr 2025 beim J. B. Metzler Verlag erscheinen wird (hg. von mir und Joela Jacobs).

38 Wobei charismatisch nicht unbedingt positiv besetzt sein muss, sondern gerade aufgrund der möglichen Inkorporation auch Momente des Unheimlichen aufweisen kann.

3. Dritte These: Blumen bringen Ordnung hervor

Überlegungen zu nicht-menschlichem Charisma gehen von einer Differenz zwischen tierischen, menschlichen und pflanzlichen Lebewesen aus, die die Grundlage der westlichen Weltanschauung bildet.³⁹ Auch innerhalb des Pflanzenreichs spielen Blumen eine zentrale Rolle. So findet um 1750 in der Botanik eine entscheidende Wende statt, die wiederum eine neue Phase der Blumen einleitet: Carl von Linnés Neuordnung des Pflanzenreichs in Klassen, Ordnungen, Gattungen und Arten basierend auf der entsprechenden Anzahl, den Proportionen und Positionen der männlichen respektive weiblichen Teile der Pflanzenblüten. Bei Linné schafft die Blume also eine neue Ordnung.

Dabei wird die soziale Geschlechterordnung in die botanische eingeschrieben, wenn der höhere Rang in der Klassifikation (Klasse) durch die männlichen, der niedrigere (Ordnung) durch die weiblichen Bestandteile der Blüte definiert wird. Die Gattungen – für Linné die entscheidende Ebene der Klassifikation – werden anhand von 26 verschiedenen Kombinationen aus Staubblättern und Stempeln unterschieden, die Linné als die »Hochzeiten« der Pflanzen bezeichnet (*Sponsalia Plantarum*). Diese Neuordnung basierend auf den Sexualorganen der Pflanzen umfasst an letzter Stelle einen Bereich, der sich dieser visuellen Ordnung widersetzt; jene Klasse von Pflanzen, deren Fortpflanzungsweise dem schwedischen Naturwissenschaftler ein Rätsel geblieben ist, die sogenannten *Cryptogamia*. Inmitten seines umfassenden Sexualsystems der Pflanzen findet sich demnach eine Leerstelle, wie Theresa M. Kelley in ihrer Studie zum Verhältnis von Botanik und Romantik ausführt: »Linnaean botany hides and harbors the very class of plants that undermines his claim to have created a global systematic based on visible criteria.«⁴⁰ Sichtbarkeit, von Michel Foucault als zentrale Episteme des klassischen Zeitalters

39 Der Begriff des Charismas wäre daher in einem größeren Maß, als dies hier geschehen kann, zu historisieren und kulturell zu situieren.

40 Theresa M. Kelley, *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2012, S. 5.

herausgestellt, produziert demnach zugleich einen Bereich der Unsichtbarkeit.

Bezeichnenderweise verzichtet Linné in seiner theoretischen Grundlagenschrift *Philosophia botanica* von 1751 auf eine eigene Definition der Blume und listet lediglich Beschreibungen durch seine Vorgänger auf. In gewisser Weise bleibt also gerade das zentrale Ordnungsmoment, die Blüte, undefiniert, wie Jean-Jacques Rousseau in seinen *Fragmenten zu einem Wörterbuch der Botanik* angemerkt hat.⁴¹ Die Ordnung auf Basis der sichtbaren Blütenteile birgt also neben einem Bereich des Unsichtbaren auch einen Bereich des Un- oder zumindest Unterdefinierten in ihrem Zentrum.

Auch wenn sein Sexualsystem wissenschaftlich keinen Bestand hatte, können die kulturellen Auswirkungen von Linnés Neuordnung des Pflanzenreichs auf der Basis von Blüten kaum überschätzt werden. Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien haben in den vergangenen Jahren gezeigt, dass Linnés vereinfachte Klassifikations- und Nomenklaturregeln vor allen Dingen Frauen den Zugang zur Botanik erleichtert haben.⁴² Die Heiratssemantik der Romane des 19. Jahrhunderts⁴³ wurde ebenso wie die populäre Vorstellung einer floralen Geheimsprache der Liebe von Linné geprägt. Die Ordnung der Botanik, die ihrerseits auf sozio-kulturellen Voraussetzungen basierte,⁴⁴ fand somit in den gesellschaftlichen und kulturellen Geschlechterordnungen ihren Widerhall.

41 Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Fragments pour un dictionnaire des termes d'usage en botanique*, in: *Œuvres Complètes IV: Émile, Éducation, Morale, Botanique*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris: Éditions Gallimard, 1969, S. 1221.

42 Vgl. hierzu u. a. die Arbeiten von Sam George, *Botany, Sexuality and Women's Writing 1760–1830: From Modest Shoot to Forward Plant*, Manchester, UK: Manchester UP, 2007 und Ann B. Shteir, *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1999.

43 Vgl. hierzu Amy M. King, *Bloom: The Botanical Vernacular in the English Novel*, Oxford, UK; New York, NY: Oxford UP, 2003.

44 Vgl. hierzu die bereits erwähnte Studie von Kelley sowie Londa Schiebinger, *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004.

Neben dieser wissenschaftshistorischen Dimension hat die Blume eine rhetorische Ordnungsfunktion, die sich bereits in der antiken Philosophie ausmachen lässt.⁴⁵ Mit solchen pflanzlichen und insbesondere floralen Tropen befasste sich der deutsche Lyriker, Übersetzer und Altphilologe Rudolf Borchardt. Seine Studie *Der leidenschaftliche Gärtner*, verfasst 1937/38, postum erschienen 1951, 2016 neu aufgelegt, ist eine bellesene Einführung in die Gartengeschichte Europas von der Antike bis in die Gegenwart. Borchardts erklärtes Ziel ist eine umfassende Theorie der Blume, die in enger Verbindung zu seiner Auffassung von Sprache und Kultur steht.⁴⁶

Den historischen Anfangspunkt seiner Blumentheorie bildet der mittelalterliche Klostergarten, der eine doppelte Übersetzungsleistung ermöglicht: Nach der Akklimatisierung neuer Pflanzen aus dem Mittelmeerraum⁴⁷ wurden die Blumen ins christliche Symboluniversum eingegliedert, indem ihnen abstrakte Konzepte wie Keuschheit (Lilie) oder Bescheidenheit (Reseda) zugeschrieben wurden. Blumen sind somit stets als Dubletten präsent: als reale Entitäten, deren medizinische Heilkräfte erkannt und genutzt werden, und als repräsentierte Objekte – sei es bildlich oder schriftlich –, denen eine abstrakte Bedeutung zugemessen wird. Diese Doppelung gilt laut Borchardt sowohl für die sog. »neuen« Blumen aus dem europäischen Süden als auch – ein wenig

45 Vgl. hierzu Bettine Menke, *Wort-Blüten*, in: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 63–92.

46 Vgl. Rudolf Borchardt, *Der leidenschaftliche Gärtner* (Naturkunden 24), Berlin: Matthes & Seitz, 2016.

47 Wie an dieser Stelle betont Borchardt auch andernorts stets, dass Pflanzen die unterschiedlichsten geografischen Räume überwunden haben und ein Garten somit immer auch ein Raum der Globalisierung ist (ohne allerdings diesen Begriff zu nutzen, der erst in den 1940er Jahren aufgekommen ist). Borchardts Blumentheorie ist daher kosmopolitisch im Goethe'schen Sinne und auch dezidiert anti-national, wie seine Invektiven gegen das Konzept von »winterharten« Pflanzen zeigen (s. das Postscriptum des *Leidenschaftlichen Gärtners*). Eine kolonialkritische Perspektive sucht man allerdings vergeblich.

verspätet – für die einheimischen wie Primel, Veilchen und Vergissmeinnicht, denen ebenfalls eine symbolische Ebene eingeschrieben wird. Das religiöse Deutungssystem macht diese Dimension amtlich: »Blumen haben nun eine Kraft und übertragen sie«. ⁴⁸

Dieser Überhöhung zum Symbol geht die konkrete Begegnung zwischen Mensch und Blume voraus, die »einen tieferen Zauber an dem noch erfahrungslosen Menschenwesen [wirkt], auf das sie trifft«. ⁴⁹ Bei Borchardt sind Mensch und Blume also wie bei Eiseley, Buchmann u. a. ebenbürtige Partner:innen, und wiederum übt die Blume eine Art floraler Kontaktmagie aus, die sie als charismatische Akteurin erkennen lässt.

Die physische Begegnung mit der Blume führt zu Borchardts umfassender These vom vegetabilen Ursprung des bildnerischen und rhetorischen Ornaments:

Die Blume begeistert die Sprache und den Gedanken mit sich und fordert Sinn und Hand auf, sie nachbildend zu durchdringen: an ihr entsteht die Metapher und das Ornament. Neunundneunzig Prozent alles uneigentlichen Ausdrucks, den die menschlichen Sprachen besitzen, sind von der Welt der Pflanze genommen; neunundneunzig Prozent aller Zierform, deren älteste und neueste Zeiten sich bildnerisch bedienen, stammen von der Blume. ⁵⁰

Blumen regen demnach das mimetische Vermögen der Menschen in besonderer Weise an. Das *Genus verbi* zeigt Borchardts Verständnis der Blume als aktiver Kraft an, das sich im *Leidenschaftlichen Gärtner* durchweg nachzeichnen lässt. Oftmals nimmt der Autor den Blickwinkel der Pflanze ein, der nicht nur eine Subjektposition, sondern umfassende Handlungsmacht zugeschrieben wird. Es liegt nahe, hier den Topos der Anthropomorphisierung zu vermuten, wogegen sich Borchardt allerdings

48 Ebd., S. 14.

49 Ebd., S. 15.

50 Ebd., S. 15.

entschieden verwahrt, der weniger die Vermenschlichung der Pflanze als vielmehr die Vegetalisierung des Menschen im Blick hat.⁵¹

Soweit, so aus den anderen Thesen bekannt. Doch was genau prädestiniert die Blume nun zu ihrer herausragenden Stellung in Bezug auf die menschliche Schaffenskraft? Schönheit reicht als Erklärung nicht aus, denn erstens betrifft sie nicht alle Blumen (in dieser Hinsicht fällt Borchardt wie alle Gartenschriftsteller:innen seine ganz eigenen ästhetischen Urteile), und zweitens lässt sie sich auch für das Tierreich in Anschlag bringen. In stärkerem Maße als das Tier ist die Blume für Borchardt eine Figur der Ordnung:

Kosmos heißt im Griechischen Schmuck, Ordnung und Aufbau zugleich, die Begriffe hängen sinnlich fest zusammen. Die Blume, das Blatt, die Ranke sind Ordnungswunder und der Mensch ist eine Unordnung, die aus der Ordnung kommt und zur Ordnung verlangt. Diese aus dem Boden wachsende durchsichtige Harmonie ist eine selige Mathematik, der Unselige gewahrt sie darum, weil Er verloren hat, was Sie besitzt.⁵²

Über den griechischen Begriff »Kosmos« führt Borchardt oftmals als separat gedachte Bereiche zusammen und verbindet sie in seinem Begriff der Blume.⁵³ Zentral ist hierbei der Aufbau der Blumen, der sich durch Regelmäßigkeit der Strukturen, durch Symmetrie und insbesondere durch das Vorkommen geometrischer Formen wie Kegel, Kugel, Ellipse und Kreis auszeichnet. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts nutzt Borchardt also einen mathematischen Schönheitsbegriff für die Blu-

51 Vgl. hierzu: »Es waren Entdeckungen des Menschenverwandten in der Blume, – denn so und nicht »anthropomorphisch« müssen wir den seelischen Vorgang nennen, von dem sie zeugen, Vorgänge tief verwickelt in die gesamte Humanitas, die Einheit des Menschengesteins.« Borchardt, *Der Leidenschaftliche Gärtner*, 2016, S. 20.

52 Ebd., S. 16.

53 Schmuck ist auch eine der semantischen Bedeutungsebenen von Kultur, wie Böhme ausführt; vgl. Böhme, *Vom Cultus zur (Kultur)wissenschaft*, 1996, S. 57.

me,⁵⁴ der sich unter anderem in den Untersuchungen der sogenannten »algorithmic botany« wiederfindet.⁵⁵

An einer späteren Stelle führt Borchardt das Verhältnis zwischen Blume und Ordnung noch einmal präziser aus:

Die Blume ist eine Ordnung, aber eine Ordnung ist auch, und zwar eine andere und selbständige, der Garten. Die Ordnung der Blume ist eine vormenschliche der Kreatur; die des Gartens eine menschliche des Meisters, Bemeisterers, Umgestalters Mensch. Mit der Blume ist er durch unvernünftige Sehnsucht verbunden, mit dem Garten durch den Willen; mit jener durch grenzenlose Möglichkeit, mit diesem durch die Bescheidung vor dem Endlichen, die fast schon entsagt.⁵⁶

Die Blume entspricht in der Borchardt'schen Leseweise einem kreatürlichen Bedürfnis des Menschen, der Garten hingegen einem praktischen Verhältnis zur Realität. Die Blume ist Objekt von Sehnsucht und Leidenschaft und ruft intensive Gefühle hervor; der Garten hingegen steht für rationales Handeln, für Arbeit und Einsicht in die menschliche Endlichkeit. Die Blume ist daher eine mathematisch strukturierte Ordnung

54 Die Betonung des Aufbaus nach mathematischen Formgesetzen, der an die Bereiche der Technik und der Architektur denken lässt, legt es nahe, hier den Einfluss von Ernst Haeckel und Karl Blossfeldt zu vermuten, deren Schriften *Kunstformen der Natur* (1904) bzw. *Urformen der Kunst* (1928) allgemein recht bekannt waren, wie Christian Welzbacher im Nachwort zur aktuellen Ausgabe des *Leidenschaftlichen Gärtners* vermerkt, Welzbacher, *Nachwort*, in: *Der leidenschaftliche Gärtner*, 2016, S. 299–314, hier S. 304. Auf Haeckel kommt Borchardt in seinen Briefen, allerdings in anderen Zusammenhängen, zu sprechen; der Name Blossfeldt hingegen fällt nicht. Da die beiden Autoren weder hier noch in den Briefen explizit genannt werden und Borchardt zudem im *Leidenschaftlichen Gärtner* deutlich Stellung gegen die Pflanzenfotografie bezieht, lässt sich jedoch nicht mit letzter Klarheit beantworten, worauf sich Borchardt jenseits eigener Beobachtungen bezieht, wenn er von Blume, Blatt und Ranke als Ordnung schreibt.

55 Vgl. *Algorithmic Botany*, <http://algorithmicbotany.org/> (Zugriff am 09.07.2024). Für den Hinweis auf diese Webseite danke ich Maren Mayer-Schwieger.

56 Borchardt, *Der leidenschaftliche Gärtner*, 2016, S. 33.

und Überschuss, Unvernunft und Grenzenlosigkeit zugleich. So unterschiedlich sie auch sind, zeigen die beiden Beispiele von Linné und Borchardt, dass Blumen als Ordnungsfiguren immer auch zugleich Figuren der Unordnung sind, dass florale Denkfiguren eine Doppelstruktur aufweisen. Dieser dichotomen Struktur des Floralen widme ich eine eigene vierte These.

4. Vierte These: Blumen verkörpern das Ideal und sein Gegenteil

An den vorhergehenden Thesen hat sich bewiesen, dass sich das Zeitalter der Blumen unterschiedlich bemessen lässt. Eiseley versteht es als eine quasi-geologische Einheit der *longue durée*, die Disziplin der Botanik beginnt mit ihrer Neuordnung durch Linné auf Basis der Blüte um 1750, und für Borchardt läutet der Barockgarten das wahre Blumenzeitalter in Europa ein. Denkt man aus literaturwissenschaftlicher und insbesondere germanistischer Perspektive über das Zeitalter der Blumen nach, so gilt die Blume als Signum der literaturhistorischen Epoche zwischen 1799 und 1830: »Blaue Blume und Romantik sind identisch«, konstatierte Jutta Hecker in ihrer umfassenden Dissertation von 1931.⁵⁷

Die zentrale Stellung der Blauen Blume in der Literaturgeschichtsschreibung zur Romantik verdankt sich Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1799/1802). Bei ihrer ersten Sichtung (in einem Traum des Protagonisten) befindet sie sich inmitten einer Höhle mit einer wundersamen Quelle:

Er [i.e. der Held Heinrich] sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit. Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfang;

57 Jutta Hecker, *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumen-symbolik der Romantik*, Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung (Walter Biedermann), 1931, S. 78.

die Blätter wurden glänzender und schmiegt sich an den wachsenden Stengel, die Blume neigte sich ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte.⁵⁸

Bei Novalis wird die Blume als aktives weibliches Wesen dargestellt, das eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den Protagonisten ausübt, wie sich an den Verben (»schmiegte«, »neigte«, »zeigte«) ablesen lässt. Mann und weiblich konnotierte Blume gehen eine mystische Union ein, die jede Sprache übersteigt.⁵⁹ Die Blaue Blume bildet von nun an das unerreichbare Ideal von Weiblichkeit, Schönheit und Harmonie, nach dem Heinrich auf seiner Reise an den verschiedensten Orten sucht. Zugleich versinnbildlicht die Blaue Blume ein goldenes Zeitalter, in dem die Welt im Einklang war, verweist also in die zeitliche Ferne.

Nicht nur, dass Novalis' Blaue Blume von Anbeginn an im Singular mit bestimmtem Artikel auftritt – *die* Blaue Blume –, so hat sie, wie vielfach konstatiert wurde, wenig mit konkreten vegetabilen Lebewesen zu tun. Jeder Versuch, die literarische Blume mit einer bestimmten Pflanzengattung zu identifizieren – sei es Veilchen, Kornblume oder Akelei – setzt von vornherein an der falschen Stelle an. Doch nicht nur, dass der Blauen Blume keine reale Pflanze entspricht – Otto F. Best geht sogar so weit, ihr den weithin akzeptierten Status eines Symbols abzuspochen, und betont stattdessen ihren Hybridcharakter: »Aus pflanzlichen wie menschlichen Organen besteht die Blaue Blume, sie ist weder Blume noch Mensch – sondern beides. Die Ordnungen der Natur sind aufgehoben in diesem Mischwesen [...]«. ⁶⁰ Die Blaue Blume gilt ihm daher

58 Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Heinrich von Ofterdingen* (Suhrkamp Basis-Bibliothek 80), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 12–13.

59 Der Einheit, die die »Blaue Blume« symbolisiert, steht die Tatsache gegenüber, dass wiederum nur ein Teil der Pflanze als Blume gesehen wird, nämlich die Krone, die Gesamtheit der Blütenblätter, in der Heinrich das Gesicht seiner Geliebten erscheint. Auf Basis der Analogie zwischen Menschenkörper und Blumengestalt wird also *pars pro parte* Blüte zu Gesicht.

60 Otto F. Best, *Die blaue Blume im englischen Garten: Romantik, ein Missverständnis?*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, S. 195.

als Chiffre für die Widersprüchlichkeiten der Romantik: »Natur und Liebe, Reflexion und Gefühl, Genie und Witz«, ⁶¹ und ist somit wiederum als dichotome Figur gedacht.

Die Interpretationslinie von Blumen als Ideal ist nicht auf die Romantik beschränkt, sondern findet sich bis heute in den verschiedensten Zusammenhängen wieder. Sie lässt sich in einer Theorie des Floralen ausmachen, die sich in ganz anderer Weise als Borchardt und Novalis mit dem Verhältnis zwischen Blume und dichterischer Sprache auseinandersetzt. In ihrem Aufsatz *Imagining Flowers: Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)* aus dem Jahr 1997 untersucht die Literaturwissenschaftlerin Elaine Scarry Zitate so unterschiedlicher Autor:innen wie John Ashbery, Rainer Maria Rilke, Jean-Jacques Rousseau und Virginia Woolf, in denen Blumen entweder als zentrale Motive auftauchen oder *en passant* als Vergleichsmomente dienen. Ihre Ausführungen kulminieren in den folgenden Thesen:

Flowers can be taken as the representative of the imagination because of the ease of imagining them. That ease is in turn attributable to *their* size and the size of our heads, *their* shape and the shape of our eyes, *their* intense localization and the radius of our compositional powers, *their* rarity that lets them rise and enter our brains and our willingness to receive them as the template for the production of other, more resistant compositions. It is clear: we were made for one another.⁶²

Auch Scarry geht von einer Gestaltähnlichkeit zwischen Mensch und Blume aus, die sich hier auf den Maßstab (Größe der Blume, Größe des menschlichen Kopfes) und auf die Form oder Gestalt (Blütenblätter und Augen) beziehen. Sie sieht zudem gerade in der Verortung der sessilen Wesen eine hilfreiche Tatsache für die menschliche Vorstellungskraft, die ebenfalls räumlich orientiert ist. Und viertens trägt die Durchlässigkeit – Scarry nutzt den von Aristoteles hergeleiteten Begriff

61 Ebd., S. 198–199.

62 Elaine Scarry, *Imagining Flowers: Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)*, in: *Representations* 57 (Winter 1997), S. 105.

der »rarity« – dazu bei, dass Blumen für Prozesse der Vorstellungskraft bereitstehen.

Wieder begegnen uns Blumen und Menschen demnach als prädestinierte Partner. Evolution wird dabei nicht in Bezug auf Pflanzen, sondern nur hinsichtlich des menschlichen Auges erwähnt. Durch diese Parallele wird der Gedanke der gegenseitigen Anpassung zwar aufgerufen, aber lediglich aus Sicht der Menschen argumentiert. Scarry schlägt so im Prinzip eine Theorie des Floralen als Medium vor, die weniger konkreten Bezug auf die Botanik nimmt, als dass sie der Tradition der Romantik verhaftet bleibt, indem unhinterfragt von der Schönheit und dem Ideal der Blume ausgegangen wird.

Doch sind Blumen stets schön, ideal und gut? Wie bereits in den vorhergehenden Punkten angeklungen ist, gibt es eine Tradition, in Blumen das schlechthin Andere zu einem männlich, westlich und bürgerlich codiertem Blick zu sehen – das Weibliche, das zeitlich Vorgängige oder auch das Exotische, das Orientalische etc. – und zwar immer nur so lange, bis eine Phase der Eingemeindung erfolgreich durchlaufen wurde. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verdichten sich die literarischen Texte, in denen Blumen sexuelle Abweichung verbildlichen. Von Nathaniel Hawthornes künstlicher Blumen-Frauen-Zwittergestalt in *Rappaccini's Daughter* (1844)⁶³ über Charles Baudelaires *Fleurs du Mal* (1857–1868) mit ihren Lesbierinnen und Prostituierten bis hin zu Jean Genets devianten Blumenmännern wird der Bezugsrahmen der Andersartigkeit neu gesetzt.

In ihrer Studie *Herbarium, Verbarium* (1993), die wie Scarrys Aufsatz aus den 1990er Jahren stammt, verfolgt Claudette Sartillot diese Zuschreibung der Andersartigkeit von Pflanzen allgemein und Blumen insbesondere von Hegel bis Sartre und charakterisiert die traditioneller-

63 Zur Blume bei Hawthorne vgl. Isabel Kranz, »Strange peril in either shape«: Monströsität und Allegorie in Nathaniel Hawthornes »Rappaccini's Daughter« (1844), in: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, Hgg., *Monströse Ordnungen und Schwellenfiguren*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 439–460.

weise als passiv verstandene Blume als »radical trope and life-form«:⁶⁴ Auch wenn sie als diskursive und literarische Mittel nur noch wenig mit der botanischen Welt zu tun haben, der sie zwar entstammen, aber an die sie nur vage erinnern, bieten Blumen »an alternative model of signification that takes into account what has been repressed by the logocentric systems of thought, namely plurality, the signifier, the unconscious, the feminine.«⁶⁵ Dabei fungieren Blumen bei Sartiliot nicht als Zeichen für das Unterdrückte *per se*, sondern sind in einem ständigen Prozess der Bedeutungsgenerierung begriffen. Sie sind, wie Sartiliot ausführt, prädestinierte Elemente der von Jacques Derrida geprägten »dissémination« – ein Begriff, der seine pflanzliche Herkunft schon im Namen trägt.⁶⁶

Die Beispiele von Novalis, Scarry und Sartiliot zeigen stellvertretend, dass das Reflexionspotenzial der Blume als Wissensfigur in ihrer Offenheit und gleichzeitigen Begrenzung liegt. Die Blume ermöglicht es, Spannungen zwischen Wissen und Ästhetik, Natur und Kultur, Bewegungs- und Zeitwahrnehmungen ins Bild zu fassen. Ausschlaggebend hierfür ist ihr konstitutiver Zwischenstatus – zwischen Objekt und Subjekt von Kommunikation, zwischen Modell und Anschauung, Natur und Kultur, Dinghaftigkeit und Lebendigem.

5. Fünfte These: Blumen sind überschießende Wissensfiguren

Meine fünfte und letzte These ist in gewisser Hinsicht eine Synthese des Vorangegangenen und verweist auf eine mögliche theoretische Zukunft. Ich möchte sie wiederum anhand von drei konkreten, literarischen, Texten ausführen, die sich in den letzten Jahren mit dem Erbe der Romantik

64 Claudette Sartiliot, *Herbarium, Verbarium: The Discourse of Flowers*, Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1993, S. 5.

65 Ebd., S. 5.

66 Für eine weitere Lektüre der Blumen in Derridas *Glas* vgl. Barbara Thums, *fleurs: Friederike Mayröckers Blumensprache*, in: *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017), Themenheft *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*, hg. von Joela Jacobs und Isabel Kranz, S. 185–199.

auseinandergesetzt haben und dabei blaue Blumen ins Zentrum stellen: Christof Hamanns *Usambara* (2007), Thomas Hettches *Pfaueninsel* (2014) und Verena Stauffers *Orchis* (2018). Diese drei Romane stehen paradigmatisch für eine Re-Interpretation einer floralen Bildersprache, die ihren Ausgang von Novalis nimmt, wobei die Schwerpunktsetzungen in den Beiträgen jeweils unterschiedlich ausfallen.

Hamanns Roman *Usambara* erzählt auf zwei Zeitebenen – einer gegenwärtigen um 2006 und einer historischen in den 1880er Jahren, in deren Zentrum die deutsch-österreichische Expedition nach Tansania steht, die in der Erstbesteigung des Kilimandscharo durch Hans Meyer, den tansanischen Bergführer Yohani Kinyala Lauwo und den Österreicher Ludwig Purtscheller kulminiert. Die ›blaue‹ (violette) Blume des Romans ist die umgangssprachlich als Usambaraveilchen bekannte *Saintpaulia ionantha*, die – anders als ihr Name vermuten lässt – gar nicht zu den echten Veilchen gehört. In der Betrachtung dieser violetten Blume und insbesondere ihrer Benennung zeichnet Hamann die kolonialen Verflechtungen der Botanik auf und hinterfragt das gängige literarisch-historische Narrativ der ›Entdeckung‹, das auch der Sichtung der Blauen Blume im *Heinrich von Ofterdingen* unterliegt.⁶⁷

Historisches Material, sowohl aus der Literatur als auch aus der Geschichtsschreibung, strukturiert auch Hettches Roman *Pfaueninsel*, der die Ereignisse auf der gleichnamigen Insel vor Potsdam im langen 19. Jahrhundert schildert. Der zentrale Außenraum ist hier der Park in seinen diversen Umgestaltungen, vor allem durch Peter Joseph Lenné. Die blaue Blume, an der sich die unterschiedlichen Vorstellungen von Künstlichkeit und Natürlichkeit ablesen lassen, die die Protagonist:innen des Romans vertreten, ist die Hortensie. Diese von Philippe

67 Vgl. hierzu Megumi Kiesel, Isabel Kranz und Heimo Rainer: *Anknüpfungspunkte zwischen Pflanzenbezeichnungen und Eigennamen aus interdisziplinärer Sicht: Das Anwendungspotenzial onomastischer Erkenntnisse in Botanik und Literaturwissenschaft*, in: Peter Ernst, Stephan Gaisbauer, Albrecht Greule und Karl Hohensinner, Hgg., *Namenforschung im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Beiträge zum Symposium Namenforschung* (Linz, 4.–6. Oktober 2018), Regensburg: edition vulpes, 2022, S. 437–468.

Commerson (1727–1773) erstbeschriebene Pflanze wurde zu Ehren der Mathematikerin Hortense Lepaute (1723–1788) benannt, deren Vorname wiederum vom lateinischen Wort für Garten, *hortus*, abgeleitet ist. Hortensien sind also Gartenblumen, die den Garten bereits im Namen tragen. Die zentrale Auseinandersetzung in *Pfaueninsel* dreht sich um die Frage, ob man die ursprünglich roten oder weißen Blumen durch die Zugabe von Alaun in die Erde blau färben darf oder ob dies einen unzulässigen Eingriff in natürliche Vorgänge bedeutet. Dabei markiert die Diskussion um die Farbveränderung zum einen den Generationenkonflikt in der Gärtnerdynastie der Fintelmanns auf der Pfaueninsel, verweist aber darüber hinaus auf die Grenzen menschlichen Eingreifens. Blau ist hier nicht mehr die Farbe der Sehnsucht, Ferne und dichterischer Erkenntnis, sondern zeigt die Verstrickung von Mensch und Pflanze und die Unauflösbarkeit ihrer Beziehungen an.⁶⁸

Während sich Hamann mit dem Kolonialerbe des 19. Jahrhunderts und Hettche mit anthropologisch-ästhetischen Fragen befassten, zeigt die österreichische Autorin Verena Stauffer in einer der radikalsten Auseinandersetzungen mit dem literarischen und botanischen Erbe der Romantik die Verquickung von männlichem Forscher-Ego, kolonialen System und der Macht der Literatur auf. In ihrem Roman *Orchis* dreht sich alles um die titelgebenden Blumen, wenngleich diese nicht ausschließlich der Gattung Knabenkraut (lateinisch *Orchis*) zugehörig sind, sondern andere Arten aus der Familie der Orchideen und anderen Pflanzenfamilien beinhalten.

Orchis erzählt die Geschichte des deutschen Botanikers Anselm, der auf zahlreichen Reisen – unter anderem nach Madagaskar, Italien, England und am Ende nach China – auf der Suche nach Blumen ist. Unterstützt durch seinen ebenfalls als Botaniker tätigen Vater bekleidet Anselm zeitweise eine Professur an einer forstwissenschaftlichen Akade-

68 Zu den Pflanzen in Hettches *Pfaueninsel* vgl. Christine Kanz, *Die Neuerfindung der ›Natur‹: Das Experiment Pfaueninsel in Thomas Hettches Roman*, in: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz und Rolf Zschachlitz, Hgg., *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Perspektiven und Ansätze*, Berlin; Bern; Wien: Peter Lang, 2018, S. 107–130.

mie und wird zu einem botanischen Kongress nach London eingeladen, verbringt allerdings auch Zeit in einer Nervenheilanstalt. Im Laufe des Romans wird deutlich, dass die Ebenen der Realität und der Fiktion, zwischen wirklich stattgefundenen Reisen und manischen Zuständen des Protagonisten, nicht zu trennen sind, sodass letzten Endes offenbleibt, ob Anselm überhaupt jemals verreist ist.

In seinem Spiel mit Abenteuerroman, historischer und medizinischer Fallstudie ist Stauffers Roman ein höchst komplexes und vieldeutiges Sprachkunstwerk. Der Romantext nimmt Bezug auf zahlreiche Intertexte, die von der deutschen Romantik (Novalis, Tieck) über den französischen Surrealismus (Vian) bis hin zu Berichten aus der Wissenschaftsgeschichte reichen (historisches Vorbild für Anselm ist der deutsche Orchideenforscher Heinrich Gustav Reichenbach). *Orchis* erzählt dabei nicht nur von den Forschungsreisen des Botanikers Anselm, sondern erweist sich als eingehende Darstellung einer psychischen Krankheit, die sich in einem zunehmenden Realitätsverlust manifestiert, der die Form des körperlichen und textuellen Schwindels annimmt. Der Roman erschöpft sich also nicht darin, das *Orchidelirium* zu schildern, das den Protagonisten befällt, vielmehr beginnt der Text selbst, immer mehr zu halluzinieren.

Auf diese Weise hinterfragt der Roman performativ das binäre Denksystem, das ihm zugrunde liegt. Der Roman ist durch zahlreiche Doppelungen strukturiert, sowohl auf der Figurenebene als auch in Bezug auf die Kapitelabfolge: Anselm ist umringt von männlichen Gegenspielern und wechselnden, unterkomplex bleibenden Frauenfiguren, er begibt sich auf zwei Exkursionen mit seinen Studenten, und der Roman beginnt mit einer vermeintlichen Forschungsreise und endet mit einer ebensolchen. Die Doppelung ist bereits im floralen Leitbild des Knabenkrauts angelegt, dessen Überdauerungsorgane an männliche Hoden – ebenfalls eine Doppelfigur – erinnern, die der Pflanze den Namen gegeben haben.

Die Doppelungen führen allerdings letzten Endes zu Ersetzungen: Auf der Suche nach der einen Blume gelangt Anselm zu immer wieder neuen Blumen – mehrere von derselben Art oder andere Arten. Gleich zu Anfang findet er nicht nur einen »Stern von Madagaskar«, ein An-

graecum sesquipedale, sondern gleich ein ganzes Feld, in dem die Blumen gleichzeitig erblühen, was schon das erste Anzeichen dafür ist, dass es sich hier nicht um botanisch korrekte Darstellungen, sondern um eine literarische Phantasie handelt. Die *Angraecum*-Orchideen werden von einem Feld voller *Sobralia*, die auf Madagaskar gar nicht heimisch sind, ersetzt. Später sucht Anselm *Orchis*-Arten, dann zum Schluss einen ominösen chinesischen Frauenschuh. Der Roman endet mit einer Apotheose der Blauen Blume, dem völligen Aufgehen – oder Tod? – des männlichen Forschers. In *Orchis* laufen die zuvor erläuterten Blumendiskurse zusammen, werden thematisch und performativ dekonstruiert. Die Blume erweist sich dabei als immer schon überschießende, nicht einzuhegende, mehrfach kodierte Wissensfigur.

6. Schluss: Vom »Age of Flowers« zur »floriden Phase«

Indem er seinen Protagonisten auf der Suche nach den sich stets entziehenden Blumen zeigt, bringt Stauffers Romantext selbst ständig neue Blumen hervor. Er gerät immer mehr, könnte man sagen, in eine »floride Phase.« So nennt man in der Medizin – in einer der zahlreichen übertragenen Bedeutungen des Blumenhaften – diejenige Phase einer Krankheit, in der immer mehr Symptome auftauchen.⁶⁹ Augenscheinlich befinden wir uns zurzeit in einer solchen »floriden Phase« des lange währenden »Age of Flowers«, in einer Zeit also, in der Blumen besondere Aufmerksamkeit zukommt, in der das Florale (wieder) symptomatisch wird.⁷⁰ Neben den erwähnten literarischen Texten zeigt sich dies etwa im Bereich der bildenden Kunst an den zahlreichen Ausstellungen, die in den letzten Jahren Blumen in den Mittelpunkt gestellt haben und dem

69 Für eine Darstellung der semantischen Ebenen des Begriffs siehe Kranz, *Blume/Blüte*.

70 Nach einer Phase der Trivialisierung im 20. Jahrhundert, die deutlich gegendert ist, wie Beverly Seaton bemerkt. Seaton, *Towards a Historical Semiotics*, 1989, S. 698.

verstärkten Interesse am Floralen in den Literatur- und Kulturwissenschaften.⁷¹

Was könnten die Gründe für diese Renaissance des Floralen sein? Sie steht einerseits im Zeichen einer allgemeinen Hinwendung zu Pflanzen, die sich seit längerem abzeichnet und die durch die Corona-Pandemie an Momentum gewonnen hat. Ihre Facetten sind vielfältig und reichen von Fragen nachhaltiger Lebensweisen (Ernährung, Baustoffe, Kleidung etc.) über Lifestyle-Themen (etwa grüne Inneneinrichtung) bis hin zu großformatigen Alternativentwürfen.⁷² Auslöser für dieses grüne Re-Framing sind die Herausforderungen im sogenannten Anthropozän (der bisher ungekannte Verlust von Biodiversität, Klimawandel, soziale Ungleichheiten durch Petrokapitalismus und Extraktivismus usw.). Während diese Krisenerfahrungen erklären können, warum Pflanzen generell in den Fokus geraten, so gelten für die Blumen zudem spezifische Aspekte. Zunächst sind Pflanzen laut dem Philosophen Michael Marder oftmals »synecdoches of nature as a whole«,⁷³ und Blumen werden wiederum oftmals synonym für alle Pflanzen verwendet. Da die Bedecktsamer in der Tat die größte und vielfältigste Gruppe innerhalb des Pflanzenreichs sind, scheinen sie dazu prädestiniert, als *pars pro toto* für Natur verwendet zu werden. Zudem stehen sie wie wenige andere Naturdinge für das Ästhetische, insbesondere für eine nur selten hinterfragte Schönheit ein. In einer Zeit multipler Krisen versprechen

-
- 71 Wie etwa die Ausstellungen »Flowers Forever: Blumen in Kunst und Kultur«, Kunsthalle München, 03.02.–27.08.2023, und »FLOWERS! Blumen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts«, Dortmunder U 30.04.2022, um nur zwei Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen, und neben der Konferenz, die den Ausgangspunkt für den vorliegenden Band bildet, u. a. das Symposium »The Power of Flowers, 1500–1750«, Ghent, 14.–15. Juni 2023.
- 72 Vgl. den Vorschlag der Anthropologin Natasha Myers, anstelle von Anthropozän den Begriff des Planthropocene zu setzen, denn »what is good for plants is good for everyone else«, Natasha Myers, *How to Grow Livable Worlds: Ten Not-So-Easy Steps*, in: Kerry Oliver-Smith, Hg., *The World to Come: Art in the Age of the Anthropocene*, Gainesville, FL: Harn Museum of Art, 2018, S. 53–63, hier S. 56.
- 73 Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia UP, 2013, S. 31.

Blumen ästhetische Entlastung. Und letztlich steht mit Blumen, wie zuvor mehrfach gezeigt, immer auch die Thematik der Geschlechtlichkeit zur Debatte und somit angesichts der politischen Weltlage eines der zentralen Themen unserer Zeit, die sich in puncto Gerechtigkeit (die auch immer mit Auf- und Abwertungen zu tun hat), Freiheit und Identität ausdrückt.

Wie kann man diesem Zeitpunkt in der Geschichte der Blumen nun begegnen? Vielleicht sollte man weniger das Florale an der floriden Phase in den Blick nehmen als die Phase selbst: das aktive Potenzial der Blumen, Blumen als das Blühen verstehen, als Aktion, Bewegung, nicht nur des Pflänzchen, sondern auch des Denkens. Wenn man meint, die Blume zu haben, sie definieren und festschreiben zu können, sollte man sie wieder mobilisieren, in Bewegung bringen, von Neuem an einem ganz bestimmten Ort, einem Bild, einem Text ansetzen. Man sollte also, um es mit Rousseau zu sagen, in der Blume anstelle einer »absoluten Substanz« (»substance absolue«) wieder eher ein »kollektives und relatives Wesen« (»un être collectif et relatif«) sehen.⁷⁴

Bibliografie

- Algorithmic Botany. <http://algorithmicbotany.org/> (Zugriff am 09.07.2024).
- Böhme, Hartmut. *Vom Cultus zur (Kultur)wissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs*. In: Renate Glaser und Matthias Luserke, Hgg., *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. S. 48–67.
- Beam, Dorri. *Style, Gender, and Fantasy in Nineteenth-Century American Women's Writing*. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge UP, 2010.
- Berrens, Dominik. *The Meaning of Flora*. In: *Humanistica Lovaniensia* 68, Nr. 1 (2019). S. 237–249.

74 Rousseau, *Dictionnaire*, 1969, S. 1223.

- Best, Otto F. *Die blaue Blume im englischen Garten: Romantik, ein Missverständnis?*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.
- Borchardt, Rudolf. *Der leidenschaftliche Gärtner* (Naturkunden 24). Berlin: Matthes & Seitz, 2016.
- Buchmann, Stephen. *The Reason for Flowers: Their History, Culture, Biology, and How They Change Our Lives*. New York, NY; London, UK u. a.: Scribner, 2015.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob, Hgg. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 3., erweiterte und um ein Bedeutungsregister ergänzte Auflage. Berlin [Heidelberg]: J. B. Metzler, 2021.
- Darwin, Charles. *On the various contrivances by which British and foreign orchids are fertilized by insects, and on the good effects of intercrossing*. London, UK: Murray, 1877.
- Darwin, Charles. *The Correspondence of Charles Darwin: Volume 27, 1879*. Hg. von Frederick Burkhardt und James Secord. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2019.
- Ducarme, Frédéric, Gloria Luque und Franck Courchamp. *What are ›Charismatic Species‹ for Conservation Biologists?*. In: *BioSciences Master Reviews* 1 (01. Juli 2013). S. 1–8.
- Eiseley, Loren. *The Immense Journey* [1957]. Chicago, IL: Time-life Books, 1962.
- Ferber, Michael, Hg. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2007.
- George, Sam. *Botany, Sexuality and Women's Writing 1760–1830: From Modest Shoot to Forward Plant*. Manchester, UK: Manchester UP, 2007.
- Hallé, Francis. *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*. Paris: Editions du Seuil, 1999.
- Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, IL: Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hecker, Jutta. *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*. Jena: Verlag der Frommannschen Buchhandlung (Walter Biedermann), 1931.
- Held, Julius. *Flora, Goddess and Courtesan*. In: Millard Meiss, Hg., *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*. New York, NY: NYU P, 1961. S. 201–218.

- Jamie, Kathleen. *A Lone Enraptured Male*. In: *London Review of Books* 30, Nr. 5 (06. März 2008) <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v30/no5/kathleen-jamie/a-lone-enraptured-male> (Zugriff am 12.07.2024).
- Kanz, Christine. *Die Neuerfindung der ›Natur‹: Das Experiment Pfaueninsel in Thomas Hettches Roman*. In: Gabriele Dürbeck, Christine Kanz und Rolf Zschachlitz, Hgg. *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Perspektiven und Ansätze*. Berlin; Bern; Wien: Peter Lang, 2018. S. 107–130.
- Kiesel, Megumi, Isabel Kranz und Heimo Rainer. *Anknüpfungspunkte zwischen Pflanzenbezeichnungen und Eigennamen aus interdisziplinärer Sicht: Das Anwendungspotenzial onomastischer Erkenntnisse in Botanik und Literaturwissenschaft*. In: Peter Ernst, Stephan Gaisbauer, Albrecht Greule und Karl Hohensinner, Hgg. *Namenforschung im Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit. Beiträge zum Symposium Namenforschung* (Linz, 4.–6. Oktober 2018). Regensburg: edition vulpes, 2022. S. 437–468.
- Kimmerer, Robin Wall. *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*. Minneapolis, MN: Milkweed Editions, 2013.
- King, Amy M. *Bloom: The Botanical Vernacular in the English Novel*. Oxford, UK; New York, NY: Oxford UP, 2003.
- Kranz, Isabel. ›Strange peril in either shape‹: Monströsität und Allegorie in Nathaniel Hawthornes ›Rappaccini's Daughter‹ (1844). In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein, Hgg., *Monströse Ordnungen und Schwellenfiguren*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 439–460.
- Kranz, Isabel. *Blumenseelen: Botanik, Sprache und Weiblichkeit um 1850*. In: Ulrike Hanstein, Anika Höppner und Jana Mangold, Hgg., *Re-Animationen: Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*. Weimar: Böhlau, 2012. S. 93–114.
- Kranz, Isabel. *Von den entdeckten Geheimnissen der Pflanzenwelt: Aspekte einer ›Theorie der Blumen‹*. In: Sebastian Donat, Beate Eder-Jordan, Aleina Heinritz, Magdalena Leichter und Martin Sexl, Hgg. *Alles Verblendung? Was wir (nicht) wahrnehmen können, sollen, wollen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2022. S. 439–448.

- Lorimer, Jamie. *Nonhuman Charisma*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 25 (2007). S. 911–932.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, NY: Columbia UP, 2013.
- Menke, Bettine. *Wort-Blüten*. In: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. S. 63–92.
- Myers, Natasha. *How to Grow Livable Worlds: Ten Not-so-easy Steps*. In: Kerry Oliver-Smith, Hg., *The World to Come: Art in the Age of the Anthropocene*. Gainesville, FL: Harn Museum of Art, 2018. S. 53–63.
- Novalis [Friedrich von Hardenberg]. *Heinrich von Ofterdingen* (Suhrkamp BasisBibliothek 80). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Parsley, Kathryn M. *Plant Awareness Disparity: A Case for Renaming Plant Blindness*. In: *Plants, People, Planet* 2 (2020). S. 598–601.
- Polianski, Igor J. und Matthias Schwartz, Hgg. *Die Spur des Sputnik: Kulturhistorische Expeditionen ins kosmische Zeitalter*. Frankfurt a. M.; New York, NY: Campus, 2009.
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire. A Plant's-Eye View of the World*. New York, NY: Random House, 2001.
- Kelley, Theresa M. *Clandestine Marriage: Botany and Romantic Culture*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Fragments pour un dictionnaire des termes d'usage en botanique*. In: *Œuvres Complètes IV: Émile, Éducation, Morale, Botanique*. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- Sandford, Stella. *Vegetal Sex: Philosophy of Plants*. London, UK: Bloomsbury, 2022.
- Sartiliot, Claudette. *Herbarium, Verbarium: The Discourse of Flowers*. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1993.
- Scarry, Elaine. *Imagining Flowers: Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)*. In: *Representations* 57 (Winter 1997). S. 90–115.
- Schiebinger, Londa. *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004.
- Seaton, Beverly. *Towards a Historical Semiotics of Literary Flower Personification*. In: *Poetics Today* 10, Nr. 4 (1989). S. 679–701.

- Shteir, Ann B. *Cultivating Women, Cultivating Science: Flora's Daughters and Botany in England, 1760 to 1860*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1999.
- Thums, Barbara. *fleurs: Friederike Mayröckers Blumensprache*. In: Joela Jacobs und Isabel Kranz, Hgg. *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*. Sonderheft in *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017). S. 185–199.
- Wampole, Christy. *Rootedness. The Ramifications of a Metaphor*. Chicago, IL: The U of Chicago P, 2016.
- Wandersee, James und Elisabeth E. Schussler. *Toward a Theory of Plant Blindness*. In: *The Plant Science Bulletin* 47, Nr. 1 (2001). S. 2–9.

»Diese wollustgierenden, blutschänderischen, perversen Geschöpfe«. Eine phytopoetische Geschichte von Pflanzen und Sexualität¹

Joela Jacobs

Was bedeutet es, an einer Blume zu riechen? Für Menschen mag es eine Reaktion auf ein Zeichen der Liebe, der Dankbarkeit oder der Trauer sein; oder einen privaten Moment der Naturverbindung darstellen. Doch aus Sicht der Blume ist es immer auch eine sexuelle Begegnung. Die Farbenpracht und der Duft der Pflanzen wirken anziehend und angenehm auf Menschen, und wir reagieren darauf, indem wir an ihren Fortpflanzungsorganen riechen. Wenn man seine Nase in Pflanzengenitalien steckt, ist eine mögliche Folge auf Menschenseite eine allergische Reaktion, aber dieser Akt birgt auch Bestäubungspotenzial für die Pflanzen. Pflanzen pflanzen sich auf mehrere Weisen fort, sowohl ungeschlechtlich wie geschlechtlich, und letzteres ist untrennbar mit der Anziehung von Bestäuber:innen verbunden, die im Prinzip alles sein können, was sich bewegt: Tiere, Wind, Wasser, Maschinen, Menschen.

In diesem Artikel arbeite ich eine Geschichte von realen und imaginierten sexuellen Begegnungen zwischen Menschen und Pflanzen

1 Der vorliegende Text wurde von der Autorin und Urheberrechtsinhaberin aus dem Englischen übersetzt (inklusive aller nicht anders markierten Zitate). Ursprünglich erschienen bei Duke UP als Joela Jacobs, »*These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures*«. *A Phytopoetic History of Plants and Sexuality*, in: *Environmental Humanities* 14, Nr. 3 (2022), S. 602–617. Copyright 2022, Joela Jacobs. Alle Rechte vorbehalten.

aus. Dabei berücksichtige ich sowohl menschliche als auch pflanzliche Konzepte von Sexualität (inklusive Reproduktion, Lust, Begehren und mehr). Während Beschreibungen solcher Begegnungen meist im Kontext literarischer Texte erscheinen, verweise ich auch auf einige Performance-Kunstprojekte, die Sex zwischen Menschen und Pflanzen realisieren. Dieser Artikel zeichnet die Entstehung und den Wandel von Vorstellungen über pflanzliche Sexualität in der europäischen Literatur vom späten 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart nach und konzentriert sich dabei auf besonders einflussreiche britische Texte und etwas weniger bekannte Veröffentlichungen aus meinem Fachgebiet, der Germanistik, aber zieht auch ein paar zentrale französische Beiträge und neuere US-amerikanische Materialien heran, die zusammen die Entwicklung eines dem Westen gemeinsamen Diskurses über Pflanzen und Sexualität veranschaulichen. Ich argumentiere, dass die poetische Vorstellungskraft der Literatur entscheidend dafür ist, wie Pflanzen die menschliche Kultur geprägt haben – insbesondere die soziokulturellen Normen und Konzepte von Geschlecht [sex, das heißt im biologischen Sinne], Gender und Sexualität. Letztlich zeigt dieser Artikel, wie Pflanzen das menschliche Verständnis von Geschlecht und Sexualität auf produktive Weise erweitert haben, und macht deutlich, dass der Mensch an Sex denkt, wenn es um Pflanzen geht.

Diese Mitgestaltung der menschlichen Kultur durch Pflanzen bezeichne ich als Phytopoetik [*phytopoetics*].² Es geht dabei um den Einfluss von Pflanzen auf die menschliche Vorstellungskraft, der dann auf unzählige Weise durch Sprache und andere, oft kreative Medien ausgedrückt und vervielfältigt wird. Eine übergreifende Definition der Phytopoetik bietet Raum für viele verschiedene Möglichkeiten, wie Pflanzen die Vorstellungskraft der Menschen beeinflussen können. Ob dies in Form von Biosemiose und Schrift beziehungsweise der Einschreibung in ein Kunstwerk geschieht, wie es von Patrícia Vieira als Phytografie [*phytographia*] konzeptualisiert wurde, oder ob es sich um einen Akt der Phytopoiesis handelt, der das gemeinsame Verfassen von

2 Joela Jacobs, *Phytopoetics. Upending the Passive Paradigm with Vegetal Violence and Eroticism*, in: *Catalyst* 5, Nr. 2 (2019), S. 1–18.

Gedichten mit Pflanzen beinhaltet, wie John C. Ryan in Theorie und Praxis zeigt, Phytopoetik ist eine umfassende Kategorie.³

In meinen eigenen Arbeiten, die die Phytopoetik in Analogie zum bestehenden Konzept der Zoopoetik [*zoopoetics*] definieren, habe ich mich bisher vor allem auf zwei spezifische Beispiele der Phytopoetik konzentriert: die pflanzliche Erotik [*vegetal eroticism*] und die pflanzliche Gewalt [*vegetal violence*] in der Literatur, wobei ich die Rolle der kulturellen Vorstellungskraft und die Auswirkungen der Phytopoetik auf kulturelle Entwicklungen im Allgemeinen betone.⁴ Wie die folgenden Abschnitte zeigen, bleibt der Einfluss der Pflanzen auf die Vorstellungskraft nicht auf den Bereich der Literatur beschränkt, da Metaphern und andere poetische Ausdrucksweisen sowohl aus anderen Kulturbereichen stammen als auch in diese zurückfließen. Die Materialien in diesem Artikel zeigen, dass das Verhalten von Pflanzen in Bezug auf Sexualität sowie die Vorstellung von ihrem Verhalten in dieser Hinsicht menschliche Konzepte von Geschlecht, Gender und sexuellen Verhaltensweisen

3 Siehe beispielhaft für ihre umfangreichen Arbeiten zu diesen Ideen Patrícia Vieira, *Phytographia. Literature as Plant Writing*, in: *Environmental Philosophy* 12, Nr. 2 (2015), S. 205–220, sowie John C. Ryan, *Poetry as Plant Script. Interspecies Dialogue and Poetic Collaboration in the Northern Tablelands Region of New South Wales*, in: *Transformations* 30 (2017), S. 127–149.

4 Siehe Jacobs, *Phytopoetics*, 2019. Für den Ansatz der Zoopoetik, an dem sich mein Konzept der Phytopoetik orientiert, siehe Kári Driscoll und Eva Hoffmann, *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2018. Siehe auch Frederike Middelhoff und Sebastian Schönbeck, *Coming to Terms. The Poetics of More-than-Human Worlds*, in: Frederike Middelhoff, Sebastian Schönbeck, Roland Borgards und Catrin Gersdorf, Hgg., *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecozoetics*, Freiburg: Rombach, 2019, S. 11–38. Dieser Text zeichnet die Genealogie dreier Ansätze der Zoopoetik von Derrida über Moe bis Driscoll nach, setzt sie mit der Ökopoetik [*ecopoetics*] in Beziehung (einem Begriff, der in seiner Konzentration auf Gedichte zu Ryans Arbeit über Pflanzen passt) und formuliert eine Definition der Ökoozoopoetik [*ecozoopoetics*], die sich zusätzlich auf das Konzept der Verflechtung [*entanglement*] und Haraways Begriff des ›machen-mit‹ [*making with*] stützt.

über die letzten Jahrhunderte aktiv geprägt haben.⁵ Veränderungen im menschlichen Verständnis und der Vorstellung von Pflanzen haben zu imaginativen Verschiebungen mit neuen poetischen Bildern geführt, die nicht nur in der Literatur vorkommen, sondern auch naturwissenschaftliche und alltägliche Diskurse durchdringen – und damit die Kultur prägen. Die folgende literatur- und kulturwissenschaftliche Geschichte über menschliche und pflanzliche Sexualität erzählt daher von phytopoetischem Agens, davon wie Pflanzen verändern, wie wir Menschen über pflanzliche Wesen denken, sprechen und schreiben – und damit im weiteren Sinne auch über uns selbst.

1. Sex-Symbole. Von weiblichen Blumen zu Ehemetaphern

Pflanzen dienen in verschiedenen literarischen und künstlerischen Traditionen seit Jahrhunderten als Symbole für Liebe und Begehren. Gedichte sind voller Metaphern, die in blumigen Begriffen von Anziehungskraft, Umwerbung und libidinöser Erfüllung sprechen, von rosigem Lippen bis zur Defloration. Meistens geht es bei diesen Vorstellungen nicht um Pflanzen selbst, sondern sie dienen als verschlüsselte Botschaften für menschliches Verhalten rund um Sex, und Pflanzen spielen lediglich eine symbolische oder allegorische Rolle. Allenfalls wird eine Liebeserklärung von Pflanzen in Form eines Blumenstraußes, Parfüms oder Aphrodisiakums begleitet, um die Partnerwerbung zu unterstützen, aber Blumen sind nicht das Liebesobjekt selbst. Auch wenn Pflanzen im Alltagsdiskurs bis heute eher nicht als sexuelle Wesen betrachtet werden, wurde die Fähigkeit zur geschlechtlichen Fortpflanzung bei Pflanzen tatsächlich erst im 17. Jahrhundert verstanden und verbreitet. Wie Lincoln und Lee Taiz in *Flora Unveiled. The Discovery and*

5 Ein ähnliches Argument lässt sich über die Prägung von Vorstellungen über *Race* und *Nation* anführen, vgl. etwa Sam George, *Botany, Sexuality, and Women's Writing, 1760–1830. From Modest Shoot to Forward Plant*, Manchester, UK: Manchester UP, 2007.

Denial of Sex in Plants [Floras Enthüllung. Die Entdeckung und Leugnung des Pflanzensex(us)] zeigen, war die Rolle von Pollen bis dahin nicht richtig erkannt worden, und man ging daher zumeist davon aus, dass Pflanzen sich ungeschlechtlich fortpflanzen und/oder nur ein Geschlecht haben. Dieses Geschlecht wurde in vielen kulturellen Kontexten mit Frauen assoziiert, und in diesem eingeschlechtlichen Modell [*one-sex model*] wurden Pflanzen mit Keuschheit und Jungfräulichkeit in Verbindung gebracht – wie etwa die Lilie als Symbol der Jungfrau Maria, die für die unbefleckte Empfängnis stand, oder Daphne, die sich in einen Baum verwandelte, um den Avancen Apollos zu entgehen.⁶ Blumen repräsentierten also sowohl Frauen als auch die Vorstellung von ihrer Sexualität als einer nicht-sexuellen. Gleichzeitig schufen Blumensymbolik und -metaphern Raum, um auf verschlüsselte Weise über das zu sprechen, was oft als Liebe bezeichnet wurde, aber auch als weibliche Sexualität verstanden werden kann. Die Rose wurde das vielleicht beständigste Symbol für alle Nuancen der Liebe, angefangen bei dem äußerst beliebten, aber ebenso provokanten französischen Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, *Roman de la Rose* (Rosenroman), bis hin zu Johann Wolfgang von Goethes oft vertontem *Heideröslein* (1771/1789) und darüber hinaus. Während die Gleichsetzung von Blumen und Frauen aus heutiger Sicht wie eine primär künstlerische Konvention erscheinen mag, wurde diese Vorstellung durch das eingeschlechtliche Modell [*one-sex model*] ebenso Teil des frühen naturwissenschaftlichen Verständnisses, was sie zu einem besonders allgegenwärtigen kulturellen Konzept machte.

Die Entdeckung des zweigeschlechtlichen Modells [*two-sex model*] der pflanzlichen Fortpflanzung – ein Prozess, der sich über mehrere Länder und Jahrhunderte hinzog, bis er die Feinheiten der pflanzlichen Fortpflanzung genauer widerspiegelte – veränderte diese Art des Denkens und Sprechens über Gender, Sexualität und Pflanzen. Was zuvor symbolisches Sprechen über weibliche Sexualität war, wurde nun nicht

6 Siehe Lincoln Taiz und Lee Taiz, *Flora Unveiled. The Discovery and Denial of Sex in Plants*, Oxford, UK: Oxford UP, 2017, sowie Londa Schiebinger, *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*, Boston, MA: Beacon Press, 1993.

nur für ein breiteres Spektrum menschlichen Verhaltens rund um Sex bedeutsam, sondern bezog auch die Pflanzen selbst auf viel differenziertere Weise mit ein. Naturwissenschaftler griffen erneut auf Metaphern zurück, um ihr neues Wissen über Pflanzen und dessen Auswirkungen auf die Vorstellungen von Gender und Sexualität der Menschen zu beschreiben. Am bekanntesten ist wohl Linnés Taxonomie der Pflanzen, deren poetische Sprache Blütenteile als Bräute, Bräutigame und Schlafgemächer bezeichnete, und damit die sexuelle Fortpflanzungsfähigkeit der Pflanzen popularisierte, aber auch moralische Empörung auslöste.⁷ Ausgehend von einem binären Konzept von weiblich und männlich präsentierte Linné in *Systema Naturae* (1735) eine Pflanzenwelt, die auf der Verteilung von Pflanzengeschlechtern und den daraus resultierenden Fortpflanzungsmethoden beruhte. Er zeigte, dass Pflanzen vierundzwanzig verschiedene Geschlechtskombinationen haben und sie sich darüber hinaus auf vielfältige Weise geschlechtlich und ungeschlechtlich fortpflanzen können. Diese natürliche Vielfalt war für das Lesepublikum des 18. Jahrhunderts ein moralisches Missgebilde, denn Pflanzen, die sich mit sich selbst fortpflanzen, ihr Geschlecht wechseln und gleichzeitig männliche und weibliche Genitalien haben können, untergruben die vorherrschenden Vorstellungen von heteronormativer, monogamer und ehegebundener Sexualität.⁸ Trotz oder vielleicht gerade wegen der traditionellen Metaphern über Liebe und Ehe in Linnés Erörterung der Pflanzen war der Kontrast zu früheren Vorstellungen von Blumen als jungfräulichen, ungeschlechtlichen Frauen auf mehreren Ebenen schockierend: Plötzlich waren Pflanzen zu promiskuen sexuellen Wesen geworden, Männer mussten sich in einem Bereich verorten, den sie als weiblich betrachteten, und darüber hinaus zeigten Pflanzen auf einmal die Natürlichkeit einer ganzen Reihe vermeintlich amoralischer sexueller Identitäten und Verhaltensweisen.

7 Schiebinger, *Nature's Body*, 1993.

8 Joela Jacobs, *Plant Parenthood. The Fear of Vegetal Eroticism*, in: Caroline Picard, Hg., *Imperceptibly and Slowly Opening*, Chicago, IL: Green Lantern Press, 2016, S. 166–172.

Diese Entdeckungen wirkten sich sowohl auf die Naturwissenschaft als auch auf die Literatur aus. Ann B. Shteir, Sam George und andere Wissenschaftler:innen haben gezeigt, dass die Botanik zu einer beliebten, aber unschicklichen Beschäftigung für Frauen in der Aufklärungszeit wurde.⁹ Blumenkultur in Form von botanischem Zeichnen, Modellieren und Sticken sowie das Entwerfen von floraler Mode, das Blumenpressen, -sammeln und Gärtnern waren für die Damen der Oberschicht des 18. Jahrhunderts – von Mary Delaney bis hin zum britischen Königshaus – alltägliche Beschäftigungen gewesen; doch die naturwissenschaftliche Beschäftigung mit Pflanzen in Form der Botanik führte nun dazu, dass Frauen nicht nur die männliche Domäne der Wissenschaften betraten, sondern sich auch mit Sexualität auseinandersetzen. Da Blumen so lange als Frauen betrachtet worden waren, änderte die geschlechtsbasierte Taxonomie nicht nur die Weise, wie Pflanzen, sondern auch weibliche Sexualität verstanden wurde, indem botanisierende Frauen mit den plötzlich promiskuen Blumen gleichgesetzt wurden: »Die Botanik wird in der Literatur des 18. Jahrhunderts zu einem Diskurs über die weibliche Sexualität.«¹⁰ Die Vorstellung von Blumen als ästhetisch ansprechenden Ornamenten, die mit Passivität assoziiert wurden, hatte das Bild von Frauen und Genderrollen so lange durch florale Metaphern geprägt, dass die Literatur diesem phytopoetischen Wandel in der Wahrnehmung von Pflanzen, Frauen und ihrer Sexualität Rechnung tragen musste. Gleichzeitig wurde das Bild der Frau als passive, schöne Blume auch zur Zielscheibe des Feminismus. Mary Wollstonecraft beispielsweise befürwortete in ihrer *Vindication of the Rights of Women* (*Zur Verteidigung der Frauenrechte*, 1792) die botanische Beschäftigung von Frauen und verwendete bereits im ersten Absatz ihrer Einleitung und im gesamten Text blumige Metaphern:

9 Ann B. Shteir, *Cultivating Women, Cultivating Science. Flora's Daughters and Botany in England, 1760–1860*, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1996; George, *Botany, Sexuality, and Women's Writing*, 2007.

10 George, *Botany, Sexuality, and Women's Writing*, 2007, S. 2.

Tatsächlich beweisen das Verhalten und Betragen von Frauen offensichtlich, dass ihr Geist sich in keinem gesunden Zustand befindet. Denn wie bei den Blumen, die man in eine zu nährstoffreiche Erde pflanzt, werden Kraft und Nutzen der Schönheit geopfert. Und nachdem die prangenden Blätter ein anspruchsvolles Auge erfreut haben, welken sie unbeachtet auf ihrem Stängel, lange vor der Zeit, zu der sie zur Reife gelangen sollten. – Eine Ursache für dieses unfruchtbare Blühen schreibe ich einem falschen System der Bildung zu, das man aus Büchern bezieht, die von Männern über dieses Thema geschrieben wurden.¹¹

Wollstonecraft wiederum wurde für die ›Entweiblichung‹ solcher weiblichen ›Blumen‹ verantwortlich gemacht, von Personen wie dem Landpfarrer Richard Polwhele, der in seinem satirischen Gedicht *The Unsex'd Females* (*Die entweiblichten Frauen*, 1798) sowohl den Feminismus als auch die Beschäftigung mit der Botanik für den Verlust dessen verantwortlich machte, was er für weibliche Verhaltensweisen hielt, wie etwa Keuschheit: »Mit botanischer Wonne, während ihre Busen schwanken, /Pflücken sie immer noch verbotene Frucht, mit Mutter Eva, /Lechzen sie nach Pubertät in den signalisierenden Blümchen, /Oder weisen auf die Prostitution einer Pflanze hin; /Sezieren ihr Organ der unheiligen Lust, /Und starren verliebt auf den erregenden Staub.«¹² Das Verlangen nach der ›verbotenen Frucht‹ vom Baum der Erkenntnis ist angeblich so aufregend, dass es die Busen der Botanikerinnen ›vor Wonne‹ schwanken lässt (was eher auf eine Sexualisierung als auf eine Entweiblichung hindeutet), während sie mit ›Pflanzenprostituierten‹ verkehren. Populärer patriarchalischer Tradition gemäß ist die Blume, die einst die jungfräuliche Madonna war, nun zur sprichwörtlichen ›Hure‹ geworden – und schuld daran ist keine andere als die Verführerin Eva. Weiblicher Wissensdrang und pflanzliche ›Lust‹ werden als unschicklich (mit dem Verweis auf Sexarbeit sogar als beinahe kriminell)

11 Mary Wollstonecraft, *Zur Verteidigung der Frauenrechte*, hg. von Ursula I. Meyer, übersetzt von Petra Altschuh-Riederer, Aachen: ein-Fach-Verlag, 2008, S. 23.

12 Richard Polwhele, *The Unsex'd Females. A Poem, Addressed to the Author of the Pur-suits of Literature*, London, UK: Cadell & Davies, 1798, S. 8–9.

miteinander verquickt, und der »verliebte« Blick der Botanikerinnen auf Pollen könnte sogar auf erotisches Verlangen nach den Pflanzen selbst hinweisen.

Sowohl die Botanik als Disziplin als auch die Pflanzenmetaphern, die in den Naturwissenschaften und der Literatur phytopoetisch zirkulierten, wurden zu umkämpften Diskursräumen für die Verhandlung von Genderrollen und weiblicher Sexualität. Polwheles Gedicht ist nur ein Beispiel für die Auswirkungen, die die Entdeckung des zweigeschlechtlichen Modells auf die Kultur des 18. Jahrhunderts hatte. Das neue Verständnis von Blumen als sexuellen Wesen, die alles, was sich bewegt, in ihre Bestäubung einbeziehen, führte zur Produktion von Literatur und Bildern, die sich spielerisch mit den sexuellen Konnotationen des neu entdeckten Themas auseinandersetzten. Am berühmtesten ist vielleicht das Gedicht *The Loves of Plants* (*Die Lieben der Pflanzen*, 1789) des britischen Dichters und Naturforschers Erasmus Darwin, Charles' Großvater, in dem er Linnés Sexualesystem mit anthropomorphisierten Pflanzen veranschaulicht. Im Kontrast zu anderen Tendenzen seiner Zeit betonte Darwin den sexuellen Charakter der Linnéschen Beschreibungen und prägte neue botanische Begriffe, um diese Entdeckungen aus dem Lateinischen zu übersetzen (vor allem Staubgefäß [*stamen*] und Stempel [*pistil*] – die als pflanzliche Entsprechung von Penis und Vagina dargestellt wurden). Er nannte Linnés System ein »unerforschtes poetisches Terrain. Es bietet großes Potenzial für poetische Landschaften«. ¹³ Abgesehen von seiner Erkenntnis, dass sich pflanzliche Sexualität für die Dichtung eignet, verstehe ich dies als Anerkennung der besonders generativen Kreativität von Pflanzensexualität im Bereich der poetischen Sprache und der Weise, wie sie (das heißt diese Sprache und damit die Pflanzen) die Kultur phytopoetisch geprägt hat. Mit anderen Worten: Der historische Blick zeigt uns, wie pflanzliches Verhalten das menschliche Denken und seine Vorstellung von den Normen, die Gender und Sexualität regulieren, immer wieder herausfordert und verändert,

13 Anna Seward, *Memoirs of the Life of Dr. Darwin, Chiefly during His Residence at Lichfield; with Anecdotes of His Friends and Criticisms on His Writings*, London, UK: J. Johnson, 1804, S. 130.

was zur kreativen Produktion literarischer Texte und poetischer Sprache im Überfluss führt, die mit diesen neuen Ideen experimentieren. In ihrem Artikel *Botany for Gentlemen* beschreibt Janet Browne etwas, was ich auf dieser Grundlage als phytopoetischen Multiplikationseffekt der pflanzlichen Sexualität bezeichnen würde:

Diese poetische Bildsprache wiederum beeinflusste die Art und Weise, wie Darwin und seine Leser:innen in der Folge über die wesentlichen Aktivitäten von Pflanzen und ihre Fortpflanzung dachten. Mehr noch, während andere Klassifikationssysteme in erster Linie die zeitgenössische Kultur, das Ständesystem oder intellektuelle Interessen widerspiegeln, ist Darwins Gedicht von besonderem Interesse, weil es zusätzlich Vorstellungen von der gesellschaftlichen Stellung, dem Verhalten und der Rolle von Frauen enthält. Seine Version des Linné'schen Systems bietet daher die Möglichkeit zur Untersuchung, wie sich Gender und Ansichten über Genderverhältnisse in der naturwissenschaftlichen Praxis manifestierten.¹⁴

Abgesehen davon, dass es Vorstellungen von Gender beeinflusste (nicht nur in Bezug auf Frauen, wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden), würde ich zu Brownes Liste hinzufügen, dass pflanzliches Verhalten auch Konzepte der menschlichen Sexualität prägte.¹⁵ Während das Wissen über die pflanzliche Sexualität durch naturwissenschaftliche Entdeckungen und poetische Sprache zirkulierte, gestaltete es kulturelle Diskurse und die künstlerische Produktion mit.

14 Janet Browne, *Botany for Gentlemen. Erasmus Darwin and »The Loves of Plants«*, in: *Isis* 80, Nr. 4 (1989), S. 593–621, hier S. 594.

15 Siehe auch Schiebinger, *Nature's Body*, 1993, sowie Tristanne Connelly, *Flowerly Porn. Form and Desire in Erasmus Darwins »The Loves of the Plants«*, in: *Literature Compass* 13, Nr. 10 (2016), S. 604–616.

2. Verbrechen wider die Natur. Auf der Jagd nach ›Prostituierten‹ und ›Pansies‹

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ließ die Sorge um einen von der Auseinandersetzung mit der Natur ausgelösten möglichen Sittenverfall eine Zeit lang nach. Die Romantik und die viktorianische Blumensprache kehrten zur Blume als Symbol zurück – für die Sehnsucht, wie in Novalis' fantastischer Blauer Blume für die Romantiker:innen, und für das Verlangen des Werbens und der Liebe, die die Blumensprache zu versprechen schien.¹⁶ Durchsetzt mit Darstellungen von Frauen als Blumen, wie in J. J. Grandvilles *Les fleurs animées* (*Die belebten Blumen*, 1847), kamen diese metaphorischen Vorstellungen zu einem vertrauten Repertoire zurück, das freilich die ganze Zeit über neben den erotischeren Darstellungen Bestand hatte. Aber gegen Ende des 19. Jahrhunderts führten die naturwissenschaftlichen Entwicklungen rund um Charles Darwins Forschung erneut zu einer Auseinandersetzung mit Pflanzen als explizit sexuellen Wesen, und die Literatur reagierte mit Satire – wenn auch diesmal mit anderen gesellschaftspolitischen Zielscheiben. Anstatt darüber zu diskutieren, ob Botanik eine schickliche Beschäftigung für Frauen sei, stand nun ein breiteres Spektrum sexueller Verhaltensweisen im Mittelpunkt, und die Diskussion weitete sich auf eine Vielzahl von Wissenschaftszweigen wie Sexualwissenschaft, Biologie und Genetik aus.

Angesichts der Versuche, Charles Darwins Evolutionstheorie aus den Schulen herauszuhalten, griffen Autor:innen der Moderne die Angst vor der pflanzlichen Sexualität in Texten um 1900 wieder auf und persiflierten die wiederkehrende Panik um die die Moral korrumpierende Macht der Botanik. In Hanns Heinz Ewers' Kurzgeschichte *Die Petition* (1904) beispielsweise erklärt ein bayerischer Pfarrer (der dem verärgerten Geistlichen Polwhele ähnelt) die Botanik zu einer

16 Isabel Kranz, *The Language of Flowers in Popular Culture and Botany*, in: Patrícia Vieira, Monica Gagliano und John C. Ryan, Hgg., *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2017, S. 193–214.

»Gefährdung der Sittlichkeit«¹⁷ – diesmal für Schulkinder statt Frauen:

Unter Anleitung der Lehrer [...] werden die jungen Seelen genöthigt, das Geschlechtsleben der Pflanze bis in die kleinste Einzelheit zu studieren. Ohne mit der Wimper zu zucken, führt der Lehrer die reinen Gemüther in einen Pfuhl des Lasters, in ein Sodom der unerhörtesten Perversionen. Der ganze Unterricht der Botanik ist nur zugeschnitten auf eine Betrachtung der ekelhaften Ausübung ihrer Geschlechtsfunktionen!¹⁸

Die satirische Geschichte bezieht sich auf die deutsche Schulzensur, die von 1882 bis 1908 zu einem Teilverbot des Biologieunterrichts an weiterführenden Schulen führte.¹⁹ Im sogenannten Kulturkampf um den Einfluss der katholischen Kirche auf Bildung und Politik galten sowohl die Darwin'sche Evolutionslehre als auch Pflanzensex als moralisch zersetzend. Wie seine literarischen Vorgänger greift der Text den skandalösen Aspekt der Linné'schen Entdeckungen auf: Ewers' Pfarrer geht Linnés Kategorien eine nach der anderen durch und schildert sein stetig wachsendes Entsetzen. Auch der schon bekannte Vergleich von Bestäubung mit Sexarbeit erscheint wieder:

[Der Lehrer erklärt,]. .] den harmlosen Knaben oder Mädchen haar- klein, wie die Blume durch ihre Farbe und ihren Duft die Insekten anlockt, wie diese in die Blume hineinkriechen, um den Honig zu naschen, den ihnen die Blume gewissermassen als Belohnung für ihre

17 Hanns Heinz Ewers, *Die Petition*, in: *Der gekreuzigte Tannhäuser und andere Grotesken*, München: Georg Müller, 1919, S. 109–124, hier S. 117.

18 Ewers, *Petition*, 1919, S. 118–119.

19 Jacobs, *Phytopoetics*, 2019; Lynn K. Nyhard, *Modern Nature. The Rise of the Biological Perspective in Germany*, Chicago, IL: U of Chicago P, 2009; Constance Sommerey, »Illegal Science«. *The Case of Ernst Haeckel (1834–1919) and German Biology Education*, in: *Shells and Pebbles*, 04.08.2014. <https://www.shellsandpebbles.com/2014/08/04/illegal-science-the-case-of-ernst-haeckel-1834-1919-and-german-biology-education/> (Zugriff am 10.06.2024).

kupplerische Tätigkeit bietet. Er setzt ihnen auseinander, wie die Käfer, Bienen, Hummeln, nachdem sie in der einen Blüte sich mit dem männlichen Blütenstaub beschmiert haben, nunmehr in die nächste Blüte fliegen, um dort auf der weiblichen Narbe den ekelhaften Staub wieder abzustreifen und sie so zu befruchten! Wahrlich, in einem Bordelle können nicht widerwärtigere Gespräche gepflogen werden!²⁰

Blumen sind hier keine keuschen Jungfern mehr, sondern tauschen sexuelle Gefälligkeiten und Güter mit anderen Arten aus. Sogar ihre Fähigkeit zur Selbstbefruchtung wird an einer Stelle des Absatzes erwähnt. Kein Wunder, dass zu diesem Zeitpunkt nun auch Fragen nach sexueller Orientierung und Genderidentität auftauchen, da der Diskurs über die menschliche Sexualität im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert virulent wird.

Mit der Entdeckung der Rolle von Pollen hatte die männliche Sexualität zunächst in einer eindeutig heterosexuellen Weise Eingang in den Pflanzensex gefunden (der sich auf die Fortpflanzung konzentrierte und als Ehe zwischen gegensätzlichen Geschlechtern dargestellt wurde), doch das Reich der Blumen und der Natur insgesamt war weiterhin von einer vorwiegend weiblichen Symbolik bestimmt. Dies änderte sich im späten 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Sexualwissenschaften, die vor allem von britischen und deutschsprachigen Wissenschaftlern wie Richard von Krafft-Ebing, Havelock Ellis, Magnus Hirschfeld und Sigmund Freud vorangetrieben wurden, die sich bei der Erforschung der menschlichen Sexualität auf Konzepte aus der Biologie, Medizin, Psychologie und Soziologie, aber auch der Kriminologie stützten. Foucault hat bekannterweise die »Geburtsstunde der Homosexualität« in dieser Zeit verortet, und als sich um 1900 Begriffe wie Hetero- und Homosexualität verbreiteten, wurden Pflanzen wieder zu wirksamen Metaphern für verschlüsselte Diskurse über Sex.²¹ Mit

20 Ewers, *Petition*, 1919, S. 119.

21 Siehe Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen*, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, S. 58.

Mary Wollstonecrafts Kritik an der Darstellung von Frauen als schöne Blumen im Hinterkopf ist die erste Szene von Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (*Das Bildnis des Dorian Gray*, 1890) ein Hinweis auf eine metaphorische Verschiebung. Dieser Roman über männliche Schönheit und Freundschaft beginnt mit einer Gartenszene voller Blumen: »Lord Henry ging in den Garten hinaus und fand Dorian Gray, wie er sein Gesicht in die großen kühlen Fliederolden vergrub und fieberhaft ihren Duft einsog, als tränke er Wein. Er trat zu ihm und legte ihm die Hand auf die Schulter.«²² Die Begegnung zwischen den beiden Männern im Garten ist suggestiv, und homoerotische Passagen im Text wurden zunächst zensiert. Der überwältigende sinnliche Exzess der Blumen, der im gesamten Roman immer wieder anklingt, passt zu Dorians Überlegungen zur Schönheit, während die seit langem bestehende Assoziation des Floralen mit dem Weiblichen das, was in diesem Zusammenhang als Liebe oder nun männliche Sexualität aufgefasst wird, zu verweiblichen scheint.²³ Caspar Heinemann hat am Beispiel des Begriffs *pansies* [Schimpfwort für Schwule; im Deutschen ist die Blume mit völlig anderer Konnotation als Stiefmütterchen bekannt] gezeigt, dass die Assoziation von Blumen und Männern oft mit gleichgeschlechtlichem Begehren verbunden ist.²⁴

Um 1900 war die Diskussion über das breite Spektrum sexueller Verhaltensweisen bei Pflanzen daher auch eine kulturelle und politische Kritik an der Unterdrückung anderer sexueller Orientierungen und Genderidentitäten. Oskar Panizzas Kurzgeschichte *Das Verbrechen in Tavistock-Square* (1891) wurde nur vier Jahre vor Oscar Wildes berüchtigtem Prozess wegen »grober Unsittlichkeitsvergehen« [*gross indecency*]

22 Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, übersetzt von Meike Breitkreuz, München: Anaconda, 2013, S. 7–189, hier S. 25.

23 Dies entspricht den damaligen sexualwissenschaftlichen Theorien, die Homosexualität als »sexuelle Inversion« konzeptualisierten.

24 Caspar Heinemann, *Fucking Pansies. Queer Poetics, Plant Reproduction, Plant Poetics, Queer Reproduction*, Bachelorarbeit, Goldsmiths, University of London 2016, https://www.academia.edu/32408905/FUCKING_PANSIES_Queer_Poetics_Plant_Reproduction_Plant_Poetics_Queer_Reproduction (Zugriff am 10.06.2024).

geschrieben, in dessen Kontext sich der *Petition*-Autor und Anwalt Ewers öffentlich für Wilde einsetzte, und stellt eine solche Gesellschaftskritik in Bezug auf gleichgeschlechtliches Begehren mit Hilfe von Pflanzen dar. Der Text präsentiert den Kriminalfall der masturbierenden Pflanzen. Ein junger Polizist mit einer »mädchenhaften«²⁵ Stimme meldet seinem Polizeipräsidenten folgende Entdeckung:

Sir, – es war zum Grausen; es war ein Verbrechen wider die Natur; ich stund wie angewurzelt; ich konnte mir nicht helfen! [...] Es waren Berührungen, Sir, – rief der Polizist und holte tief Athem, – wie sie vor Gott und der Welt nicht erlaubt sind, es waren Liebkosungen, Entblößungen, Entleerungen, es war ein Gekicher, ein Schleifen, ein Vonsich-Geben, ein Umranken, eine Art Küssen.... ein Küssen, Sir, – [...] Sir, – schrie und schluchzte der junge, fanatische Polizist, – die Rosen und Magnolen im *Tavistock Parc* trieben S e l b s t-B e f l e c k u n g, – es war veritable P f l a n z e n-O n a n i e!²⁶

Dieser Akt von Pflanzensex, der die der Fortpflanzung dienende Samenverbreitung fälschlicherweise in Autoerotik übersetzt, scheint zum eingeschlechtlichen Modell zurückzukehren, aber in der Geschichte kommen keine Frauen vor. Stattdessen vergleicht der Polizist seine Beobachtung mit »Bewegungen, wie sie Polizisten oft Nachts auf der Pritsche machen«,²⁷ und unterstellt damit nicht nur, dass seine (ausschließlich männlichen) Kollegen masturbieren, sondern auch, dass sie in das vorliegende Verbrechen verwickelt sind. Zu dieser Zeit wurde gleichgeschlechtliches Begehren oft als eine Folge von Selbstbefriedigung verstanden, und beide Verhaltensweisen galten als amoralisch, während Homosexualität auch gesetzlich verfolgt wurde. Die Rosen stehen hier also nicht mehr für jungfräuliche Frauen, sondern für eine sexuelle Begegnung von Männern in einem öffentlichen Park.

25 Oskar Panizza, *Das Verbrechen in Tavistock-Square*, in: *Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen*, hg. von Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz, 1981, S. 160–168, hier S. 163.

26 Ebd., S. 166–167.

27 Ebd., S. 166.

Der junge Polizist bezeichnet das pflanzliche Verhalten als ›Verbrechen wider die Natur‹, ein juristischer Begriff, der historisch gesehen auf eine Vielzahl sexueller Handlungen, einschließlich gleichgeschlechtlicher Beziehungen, angewandt wurde.²⁸ Die zugrundeliegende Idee von unnatürlichem Verhalten wird bis heute in Debatten über sexuelle Orientierung und Genderidentitäten eingesetzt, zum Beispiel vom Obersten Richter [*Chief Justice*] des Alabama Supreme Court Roy S. Moore, der noch Anfang der 2000er-Jahre gleichgeschlechtliches Begehren als ›Verbrechen wider die Natur‹ bezeichnete.²⁹ Mehr als ein Jahrhundert zuvor wird der tiefreligiöse Polizeipräsident in Panizzas Geschichte ebenfalls zum *Chief Justice* befördert, weil er entschlossen auf ein solches ›Verbrechen‹ reagiert. Er schickt den jungen Polizisten in eine Anstalt und fordert die Todesstrafe für die Pflanzen:

Lord, holy Lord, wende ab Dein Aug von der Schöpfung! Das scheußlichste Verbrechen haben jetzt die Rosen, die keuschesten Blumen, glücklich den Menschen abgeguckt. Lord, sie warten nicht mehr auf Deine Erlaubnis für den infernalen Akt. Du hast ihnen die Fähigkeit verliehen sich zu vermehren. Aber das genügt ihnen nicht. Sie wollen um jeden Preis sündigen. Lord, schicke eine neue Sündfluth, und verderbe Deine Schöpfung, oder die Welt geht aus ihren Fugen!³⁰

Obwohl es auf der Arche keine Pflanzen gab, weil sie die biblische Sintflut selbstständig überlebten (ein Olivenzweig war das Signal für die

28 Paragrafen zu ›Verbrechen wider die Natur‹ (oder ›Sodomie‹) beinhalten häufig Sex zwischen Männern, Verwandten, mit Tieren sowie Anal- und Oralverkehr. Während diese Handlungen für einen Großteil der Neuzeit in vielen Ländern mit lebenslanger Haft oder Todesstrafe geahndet wurden, hat der Wandel von Einstellungen zur Sexualität und das Konzept der Zustimmung [*consent*] die rechtliche Landschaft westlicher Länder langsam verändert. Dennoch finden sich nach wie vor Paragrafen zu ›Verbrechen wider die Natur‹ in vielen Gesetzbüchern.

29 David George Haskell, *Nature's Case for Same-Sex Marriage*, in: *New York Times* (30.03.2013), <https://www.nytimes.com/2013/03/30/opinion/natures-case-for-same-sex-marriage.html?ref=opinion&r=1&> (Zugriff am 10.06.2024).

30 Panizza, *Verbrechen*, 1981, S. 168.

sichere Rückkehr von Menschen und Tieren), ist der Polizeipräsident überzeugt, dass sie auf diese Weise vernichtet werden können und müssen. Natürlich würde die Erfüllung seines Gebets alles Leben auf der Erde zerstören, da die Pflanzen die Atmosphäre herstellen, in der wir atmen. Trotz dieser Erkenntnis empfiehlt Ewers' Priester in der *Petition* das gleiche Vorgehen, zumindest zu einem zukünftigen Zeitpunkt: »Das Beste wäre es ja, alle Pflanzen auf der ganzen Erde auszurotten, diese wollustgierenden, blutschänderischen, perversen Geschöpfe mit Stumpf und Stiel auszurotten.«³¹ Wenn wir uns für einen Moment von den Pflanzen ab- und dem politischen Hintergrund der Geschichten zuwenden, hat die Gesetzgebung jener Zeit durchaus versucht, dieser Forderung mit ihrer Verfolgung schwuler Männer und anderer queerer Menschen nachzukommen. Letztlich zeigen beide Erzählungen, wie Pflanzen die menschliche Vorstellung von pflanzlichen Verhaltensweisen verändern – und damit auch Konzepte der menschlichen Sexualität. Pflanzen entwickeln sich von den »keuschesten Blumen«, den Rosen, die für jungfräuliche Frauen stehen, zu »wollustgierenden« Wesen jeglicher Geschlechter, die promiskuitiv jede:n in ihr Bestreben einbeziehen und Raum für gleichgeschlechtliches Begehren schaffen. Sie kündigen auch den nächsten Schritt an: »blutschänderische [*incestuous*] Geschöpfe«, die sich mit sich selbst fortpflanzen können und endlose queere Möglichkeiten schaffen.

3. Phallophyten und Farnväter. Asexuelle Fortpflanzung und das Kollektiv

Während das zunehmend nuanciertere Verständnis der pflanzlichen Sexualität den Diskurs über weibliche und männliche Sexualität vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert phytopoetisch prägte, weitete sich die Definition von Sexualität immer weiter aus. Am deutlichsten wird dies vielleicht bei der ungeschlechtlichen oder asexuellen Fortpflanzung. Während Menschen für ein solches Unterfangen medizinische

31 Ewers, *Petition*, 1919, S. 123.

Hilfe benötigen, können sich zahlreiche Pflanzen durch Klone vermehren. Viele Pflanzenteile können auch verpflanzt werden, um zu einer neuen Pflanze heranzuwachsen, und Pflanzenteile können anderen pflanzlichen Organismen aufgepfropft werden und gedeihen. Die ungeschlechtliche Vermehrung führt zu einer geringeren genetischen Vielfalt, da nur ein Elternteil beteiligt ist (wodurch die Notwendigkeit binärer Geschlechter umgangen wird), weshalb sich viele Pflanzen sowohl geschlechtlich durch Bestäubung als auch ungeschlechtlich vermehren können (und viele tun dies abwechselnd im sogenannten ›Generationenwechsel‹). Die asexuelle Fortpflanzung (insbesondere die von Pilzen) ist in zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit queeren Sexualitäten populär geworden und taucht phytopoetisch im Anschluss an die vorangegangenen Texte auf, zum Beispiel in Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten* (1924), einem umfangreichen Science-Fiction-Roman, in dem das unerwiderte Verlangen von Menschen gegen die ungeschlechtliche Fortpflanzung der Pflanzen ausgespielt wird. Wie T. S. Miller gezeigt hat, scheint die Science-Fiction ein besonderes Potenzial für die Darstellung des gegenseitigen Begehrens von Menschen und Pflanzen zu bieten – etwas, das in den bisherigen literarischen Beispielen für pflanzliche Sexualität noch nicht voll zum Ausdruck gekommen ist.³² Die Auseinandersetzung des Genres mit den Naturwissenschaften liefert nicht nur botanisches Wissen, sondern die fiktionalen Welten des Weltraums und der Zukunft ermöglichen auch menschliches und pflanzliches Verhalten nach anderen Regeln – Szenarien, die im historischen Realitätskontext von Döblins Roman, in dem Sexualität durch Kriminalisierung biopolitisch reguliert wird, verlockend und bedrohlich zugleich sind. Auf seiner Tour de Force durch zukünftige

32 T. S. Miller, *Vegetable Love. Desire, Feeling, and Sexuality in Botanical Fiction*, in: Katherine E. Bishop, David Higgins und Jerry Määttä, Hgg., *Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation*, Cardiff, UK: U of Wales P, 2020, S. 105–126. Zum Film siehe Fernando Gabriel Pagnoni Berns und Juan Juvé, *Tendrils, Tentacles, and Flower Power. Speciesism in Woman-eater* (1958) and *The Gardener* (1974), in: Christy Tidwell und Bridgitte Barclay, Hgg., *Gender and Environment in Science Fiction*, Lanham, MD: Lexington, 2019, S. 67–88.

Jahrhunderte auf der Erde beugt *Berge Meere und Giganten* auch poetische Regeln, indem der Roman mit Sprache experimentiert: Er reiht Wörter ohne Komma aneinander wie in seinem Titel, sodass Sätze mehrere Verben und andere ungrammatische, aber ausdrucksstarke Strategien aufweisen, die für einen distinktiven Stil sorgen.

Das siebte Buch des Romans berichtet von einer unsichtbaren Energie, die Körper aller Arten wie mit magnetischer Kraft zueinander zieht, auch die von Menschen und Pflanzen. Die geheimnisvolle Anziehungskraft setzt ein, weil die Menschen im Kampf gegen die Überbevölkerung und andere bekannte Schrecken des Anthropozäns in die Natur eingegriffen haben, und sie entwickelt sich zu einer unkontrollierbaren Zerstörungskraft, die sich jegliche lebendige Materie einverleibt. Die Szene, in der sich Menschen zu den Pflanzen hingezogen fühlen, findet auf einer Schiffsflotte statt – unbeweglich gemacht von einem »dichten Pflanzenfilz«, der mit anthropomorphen Allegorien beschrieben wird: »armdick quellende Sträucher, vielfach verästelt, mit zolllangen scharfgezähnten Blättern; apfelgroße Beeren treiben sie, die ihnen als Schwimmblasen dienen; wie Köpfe erhoben sie sie.«³³ Je mehr die Menschen versuchen, die Schiffe von den Pflanzen zu befreien, desto tiefer ermüden sie aufgrund einer pflanzlichen Wirkung, wie »Opiumraucher«.³⁴ Angesichts des Bestrebens der Pflanzen, sich jegliche andere Materie einzuverleiben, verlieren die Menschen die Kontrolle und erwidern das Verlangen der Pflanzen mit ihrer eigenen libidinösen Reaktion: »Ein heftiges bald unbezwingbares Liebesempfinden durchlief sie. Die Männer zitterten im Frost der Erregung, die Frauen schüttelten sich, gingen zuckend langsam. Jedes Glied an ihnen war mit Wollust geladen, jede Bewegung brachte sie dem ausbrechenden Taumel näher.«³⁵ Die Figuren werden von einer starken Begierde ergriffen, die andere Menschen nicht befriedigen können, auch wenn sie es versuchen, wie

33 Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten*, hg. von Gabriele Sander, Düsseldorf: Walter, 2006, S. 422.

34 Ebd., S. 423.

35 Ebd., S. 423–424. Alle Zitate in diesem Absatz erscheinen im Original in direkter Folge.

der nächste Satz zeigt: »Sie umschlangen sich, und wenn sie ihre Leiber vermischt hatten und voneinander ließen, waren sie ungesättigt.«³⁶ Sie versuchen sogar, sich mit Hilfe von Schiffsteilen zu helfen, was die Darstellung der Menschen zunehmend mechanistischer werden lässt, da sie Mensch und Schiff gleichsetzt: »Sie küßten und umarmten Seile, rieben und schlugen Arme und Beine, den Rumpf [Torso, aber auch Schiffskörper, J. J.] an Treppenstufen.«³⁷ Doch keine dieser Handlungen bringt Befriedigung, denn ihr schrankenloses Verlangen gilt den phallisch beschriebenen Pflanzen: »Über Bord ragten die mächtigen Algenstiele; die zogen sie her, zu denen fühlten sie Verlangen.«³⁸ So wie die Pflanzen das Schiff in ihre Umarmung gezogen haben, scheinen die Menschen von dem unbändigen Verlangen angesteckt, die Pflanzen in ihre Nähe zu ziehen. Zugleich hat ihre Lust einen Hauch von Angst und Unruhe: »Das wonnige Wimmern, das ratlose Seufzen, angstvolle Stöhnen der Nichtzuberuhigenden.«³⁹ Die gewalttätigen Untertöne nehmen schnell überhand und es wird keine Befriedigung erreicht. Die Pflanzen zerreißen die Schiffe, und die unsichtbare Energie scheint alles vermischt zurückzulassen. Pflanzen, Tiere, Menschen – sowohl organische als auch anorganische Materie verschmelzen zu einer beweglichen Masse, die alles verschlingt, was sie berührt, und bald Meer und Boden bedeckt.

Die Szene zeigt eine Verschiebung von einer anthropozentrischen Auffassung von Sexualität hin zu einer pflanzlichen, bei der menschliche Wünsche nicht dominieren, und es ist bezeichnend, dass es sich bei den fraglichen Pflanzen um Algen handelt. Algen, Moose, Flechten und Farne gehören zur Linné'schen Gruppe der Kryptogamen, die sich ungeschlechtlich, etwa durch Sporen, fortpflanzen. Einige Varianten dieser Fortpflanzung erscheinen angesichts des menschlichen Selbstverständnisses von Individualität gewaltsam, weil sie das Abreißen

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

von Teilen der Mutterpflanze erfordern. Die Kinder dieser sich ungeschlechtlich fortpflanzenden Pflanzen sind Klone ihrer Eltern, was die menschliche Vorstellung von der Notwendigkeit binärer Geschlechter in der Fortpflanzung aus dem Gleichgewicht bringt. Der Text beschreibt die Fortpflanzung von kryptogamen Landpflanzen: »Die Riesenfarne, die wie unerschöpfliche Mütter und Väter dastanden und zeugten. [...] Lebendig gebaren diese Pflanzen; der Keimling entwickelte sich schon an der Kehrseite der starken Blätter; seine Sprossen hingen in Fäden von den Blättern herab.«⁴⁰ In dieser Mischung aus ungeschlechtlicher Fortpflanzung und geschlechtsspezifischen menschenbezogenen Metaphern von Geburt und Elternschaft können Farnväter schwanger werden wie Mütter, und beide bringen Lebendgeburten zur Welt. Doch dieser Lebensanfang scheint untrennbar mit dem Tod verbunden zu sein, wie der Text weiter beschreibt: »Das unaufhörliche Niederpreschen der Stämme. [...] Zum Teil vermochten sie nicht zu fallen; Leichname standen rechts und links; kräftigere Wesen verschlangen sie.«⁴¹ Der Roman erweckt den Anschein, als ob die asexuelle Fortpflanzung die Möglichkeit eines gewaltsamen Endes des Individuums in sich berge, um mächtigere Andere zu erhalten: Das Klonen erfordert die Aufgabe eines Teils seiner selbst und den Verlust der Individualität. Ein anderes Beispiel paart reproduktive Begriffe wie »Dottersack« und »Nabelschnüre« mit Gewalt und kontextualisiert den Prozess weiter: »Oft fuhren Gebüsche drohend wie Arme gegeneinander, schienen sich ersticken zu wollen. Dann brachen ihre Äste bei der Berührung; sie schmolzen zusammen; gemeinsam flutete ihre Nahrung in alle; ein großes Wesen erhob sich.«⁴² Das eine »große Wesen« behält die Nährstoffe, aber auch die genetischen Informationen der vielen Pflanzen, die es verschlungen hat. Untrennbar gehören Beginn und Lebensende in diesen Szenen zusammen, die ein kraftvolles Streben nach dem Überleben der Spezies und nicht nach der Fortpflanzung des Einzelnen darstellen. Ohne Fortpflanzungsarten und Individuen säuberlich zu trennen,

40 Ebd., S. 490.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 489.

weisen diese Momente in Döblins monistischem Roman darauf hin, dass Pflanzensexualität eine kollektive Angelegenheit ist. Eine Pflanze kann beides sein, sie kann viele sein, und sie kann Plural sein, was häufig die Vorstellungen von Geschlecht [sex] durcheinanderbringt – und dementsprechend auch Schlussfolgerungen über Gender, Sexualität und sogar die Individualität des Menschen. Pflanzen pflanzen sich auf vielfältige Weise fort, mit oder ohne Gegenüber – und schaffen so eine große Vielfalt sexueller Möglichkeiten, die unter das fallen, was Catriona Sandilands und andere als Queere Ökologien [*queer ecologies*] beschrieben haben.⁴³

Die Mischung aus ungeschlechtlicher und geschlechtlicher Fortpflanzung bei Pflanzen zeigt die Vielzahl von Optionen in der menschlichen Sexualität auf. Im Roman könnte eine davon sogar die pflanzliche Erfüllung menschlichen Verlangens beinhalten: Im achten Buch finden die Menschen einen Weg, Verteidigungstürme aus Biomasse zu bauen, um sich vor der herannahenden Flutwelle gefräßiger Materie zu schützen. Diese als Riesen bezeichneten Türme bestehen aus Tieren, Pflanzen und Menschen – und genau wie bei der gewaltsamen Verschmelzung in den Fortpflanzungsszenen zuvor werden sie eins: »Die Hoden der Männer verschmolzen mit Baumwipfeln und Blüten; sie strömten ihren Saft in die runden Körper, die sie wie Beeren trugen. Oft sah man die Riesen unter der Überfülle der Säfte sich biegen, stöhnen und ihren Samen vergießen.«⁴⁴ Die pflanzlich-menschlichen Riesen verschütten ihren Samen – als ob die Entdeckung der masturbierenden Pflanzen durch den jungen Polizisten in diesem späteren Roman eine Neuinterpretation erfahren hätte. Die Samen, Beeren und Blüten deuten auf eine Rückkehr zur geschlechtlichen Fortpflanzung hin. Säfte werden in diesen Szenen sowohl als Sperma als auch Nährstoffe dargestellt – eine Art Lebenselixier dieser neuen Mischwesen, für die die Fortpflanzung aller möglichen Arten ein Kampf ums gemeinsame Überleben ist.

43 Catriona Mortimer-Sandilands und Bruce Erickson, *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington, IN: Indiana UP, 2010.

44 Döblin, *Berge Meere und Giganten*, 2006, S. 518.

Wenn sie sich unterwerfen, können die Menschen in dieses Kollektiv aufgenommen werden.

4. Verlangen nach Pflanzen. Bäume umarmen und an Blumen riechen

Vielleicht erscheint Döblins Text mit seiner Kombination aus Fortpflanzung (einem Begriff, der trotz der im Text aufgezeigten Möglichkeiten immer noch stark heterosexuell kodiert ist) und Gewalt (einem Konzept, das oft an den Rand des sexuellen Fetischismus gedrängt wird) als seltsam. Jedoch wirft er die Frage nach sexuellen Begegnungen zwischen Menschen und Pflanzen jenseits unserer Vorstellungskraft auf. Einige zeitgenössische Performance-Kunstprojekte schaffen Raum für ein solches Aufeinandertreffen, sogar in einer Weise, die Ideen aus Döblins Text aufruft. Für sein Projekt *Pteridophilia* (Farnliebe, 2016–) wählte der Künstler Zheng Bo beispielsweise Farne wegen ihrer ungeschlechtlichen Fortpflanzung und schuf einen Kontext für queere sexuelle Begegnungen zwischen Mensch und Pflanze, der BDSM-Praktiken miteinbezieht.⁴⁵ Im weiteren Sinne wird das sexuelle Verlangen nach Pflanzen, wie etwa die Dendrophilie, oft unter dem Begriff Ökosex [*ecosex*] subsumiert und vielleicht am besten von Annie Sprinkle und Elizabeth Stephens in ihrem *Ecosex Manifesto* (Ökosex-Manifest) von 2011 beschrieben: »Die Erde ist unser:e Liebhaber:in. [...] Schamlos umarmen wir Bäume, massieren die Erde mit unseren Füßen und sprechen erotisch mit Pflanzen. [...] Wir sind sehr schmutzig. [...] Wir sind polymorph und pollen-amorös. [...] aller Sex ist Ökosex.«⁴⁶ Das kalifornische Künstlerinnen- und Akademikerinnenpaar lebt das Manifest

45 Zheng Bo, *Pteridophilia*, 2016–. https://zhengbo.org/2018_PP3.html (Zugriff am 10.06.2024).

46 Annie M. Sprinkle und Elizabeth B. Stephens, *Ecosex Manifesto*, in: *Sex-Ecology*, <http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/> (Zugriff am 10.06.2024). Das Internet bietet darüber hinaus Phytoerotika für eine Vielzahl sexueller Orientierungen, siehe etwa die Anthologie *His Seed. An Arboretum of Erotica*, hg. von Steve Berman, Maple Shade, NJ: Lethe Press, 2017.

in öffentlichen Aufführungen aus, die auf ihrer Webseite angesehen werden können, und sie laden andere dazu ein, ihnen dies auf Ökosex-Spaziergängen [*ecosex walking tours*] und anderen Veranstaltungen nachzutun. Während diese Beispiele oft der menschlichen Begierde Vorrang vor der pflanzlichen Sexualität einzuräumen scheinen (auch wenn sie eine ökologische Stoßrichtung haben, die oft zusätzlich eine post- oder dekoloniale Kritik beinhaltet), gibt es auch Kunstprojekte wie die *Plant Sex Consultancy* (Pflanzensexberatung), die sich darauf konzentriert, die pflanzliche Sexualität gemäß ihrer eigenen Bedingungen zu verbessern, ohne sich um den menschlichen Genuss zu kümmern.⁴⁷ Die Künstlerin Ani Liu hat in ihrem Projekt *Botany of Desire* (*Botanik der Begierde*, nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Buch von Michael Pollan) einen Lippenstift mit Biotechnologie hergestellt, der eine Pflanze zum Blühen bringt, wenn sie geküsst wird, und damit vielleicht erfolgreich die schwierige Balance zwischen menschlicher und pflanzlicher Sexualität gefunden.⁴⁸

Der Kuss bringt uns zurück zum Blumenduft, mit dem dieser Text begann – und zu einem gegenwärtigen literarischen Beispiel, um diese phytopoetische Geschichte abzuschließen. In seinem *Book of Delights* (*Buch der Entzückungen*, 2019) – einer Reihe von kurzen Prosa-Vignetten, die von alltäglichen Entzückungen [*delights*, ein schwer übersetzbarer Begriff, für den das Wörterbuch auch Wonne, Lust, Freude und Vergnügen anbietet] erzählen – illustriert der zeitgenössische Dichter und passionierte Gärtner Ross Gay eine Begegnung mit einer Lilie, in der das Riechen ins Küssen übergeht:

Ich bete täglich zur [Lilie, J. J.] in den vier bis sechs Wochen, in denen sie ihre rosa Sprenkel darbietet, indem ich auf die Knie gehe und mein Gesicht hineindrücke, was, ja, auch eine Art Küssen ist, [...] das Blumenküssen [...] wird dich in der Tat vor Entzückung umbringen, wird

47 Pei-Ying Lin, Špela Petrič, Dimitris Stamatis und Jasmina Weiss, *The Plant Sex Consultancy*, <http://psx-consultancy.com/> (Zugriff am 10.06.2024).

48 Ani Liu, *The Botany of Desire. Experiments in Interspecies Interfaces*, in: Ani Liu, <https://web.archive.org/web/20221123092555/https://ani-liu.com/botany-of-desire> (Zugriff mit der Wayback Machine am 03.06.2023).

dich vor Entzückung auslöschen, wird das Leben beenden, das du bisher geführt hast, bevor du hier knietest und den Atem des atmenden Dings einatmetest, und die Lilie wird dich auch wieder auferstehen lassen, deine Lippen und deine Nase mit Goldstaub erstrahlend, dein Gesicht und deine Finger den ganzen Tag schwach danach riechend, wo sie waren, Amen.⁴⁹

Das Küssen und ›Hineindrücken des Gesichts‹ in diese rosige Blume ist eine phytopoetische Beschreibung einer intimen erotischen Begegnung, die an Cunnilingus erinnert. Die Entzückung oder Lust von *la petite mort*, der Empfindung nach dem Orgasmus, die mit dem Tod verglichen wird, erweckt den Verehrer zu neuem Leben, nachdem er ausgelöscht wurde und wieder auferstanden ist (als ob die Gebete des Priesters und des Polizeipräsidenten um eine Sintflut von Döblins Welle tödlich-fruchtbare Materie beantwortet worden wären). Sex und Sakrales vermischt wird die kniende menschliche Gestalt im Akt der Befruchtung mit Blütenstaub gesalbt. Von goldenem Pflanzensperma markiert, ›riechen dein Gesicht und deine Finger den ganzen Tag schwach danach‹, ›wo sie waren‹, als ob sie Teil des pflanzlichen Kollektivs geworden wären. Der Text wechselt nicht nur von Cunnilingus zu Sperma, sondern auch vom ›Ich‹ zum ›Du‹, was den gemeinsamen und damit vielleicht entindividualisierten Charakter dieser sexuellen Mensch-Pflanze-Begegnung signalisiert, während das Pronomen der Lilie im englischen Original ›it‹ bleibt – womit die geschlechtsspezifische Sprache neutralisiert wird. In traditioneller Ikonografie würde eine Lilie Maria repräsentieren, was zu dem Gebet passt. Aber diese Lilie wurde defloriert, und anstatt errötender, jungfräulicher Schüchternheit hat sie göttliche Macht erlangt und kann ›dich auferstehen lassen‹. Während dies ›dein bisheriges Leben beendete‹ und das Selbst (möglicherweise einschließlich ›deiner Sexualität‹) grundlegend veränderte, heißt die Lilie einfach die nächsten Bestäuber:innen willkommen. Und selbst wenn niemand sie küssen würde, würde sich die Lilie einfach asexuell fortpflanzen – denn das kann sie auch, und auf verschiedene Weisen obendrein. Im Verlauf

49 Ross Gay, *The Book of Delights*, Chapel Hill, NC: Algonquin, 2019, S. 70–71.

dieser phytopoetischen Geschichte von Pflanzen und Sexualität hat sich die Lilie von pflanzlichen Visionen tugendhafter, jungfräulicher Frauen-Pflanzen und ihrer Korruption durch Pollen und »Pflanzenprostituierte« ebenso weit entfernt wie von der Sorge um »Verbrechen wider die Natur« und der Verfolgung gleichgeschlechtlichen Begehrens zwischen Männern; vielmehr signalisiert sie die vielfältigen Möglichkeiten queerer Fortpflanzung als Teil eines natürlichen Kollektivs und gewährt erotische Entzückung [*delight*].

Bibliografie

- Berman, Steve, Hg. *His Seed. An Arboretum of Erotica*. Maple Shade, NJ: Lethe Press, 2017.
- Bo, Zheng. *Pteridophilia*. 2016–. http://zhengbo.org/2018_PP3.html (Zugriff am 10.06.2024).
- Browne, Janet. *Botany for Gentlemen. Erasmus Darwin and »The Loves of the Plants«*. In: *Isis* 80, Nr. 4 (1989). S. 593–621.
- Connelly, Tristanne. *Flowery Porn. Form and Desire in Erasmus Darwin's »The Loves of the Plants«*. In: *Literature Compass* 13, Nr. 10 (2016). S. 604–616.
- Döblin, Alfred. *Berge Meere und Giganten*. Hg. von Gabriele Sander. Düsseldorf: Walter, 2006.
- Driscoll, Kári und Eva Hoffmann, Hgg. *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2018.
- Ewers, Hanns Heinz. *Die Petition*. In: *Der gekreuzigte Tannhäuser und andere Grotesken*. München: Georg Müller, 1919. S. 109–124.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit*, Band 1: *Der Wille zum Wissen*. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Gay, Ross. *The Book of Delights*. Chapel Hill, NC: Algonquin, 2019.
- George, Sam. *Botany, Sexuality, and Women's Writing, 1760–1830. From Modest Shoot to Forward Plant*. Manchester, UK: Manchester UP, 2007.
- Haskell, David George. *Nature's Case for Same-Sex Marriage*. In: *New York Times*, 30.03.2013. <https://www.nytimes.com/2013/03/30/opinion/natures-case-for-same-sex-marriage.html> (Zugriff am 10.06.2024).

- Heinemann, Caspar. *Fucking Pansies. Queer Poetics, Plant Reproduction, Plant Poetics, Queer Reproduction*. Bachelorarbeit, Goldsmiths, University of London, 2016. https://www.academia.edu/32408905/FUCKING_PANSIES_Queer_Poetics_Plant_Reproduction_Plant_Poetics_Queer_Reproduction (Zugriff am 10.06.2024).
- Jacobs, Joela. *Phytopoetics. Upending the Passive Paradigm with Vegetal Violence and Eroticism*. In: *Catalyst* 5, Nr. 2 (2019). S. 1–18.
- Jacobs, Joela. *Plant Parenthood. The Fear of Vegetal Eroticism*. In: Caroline Picard, Hg. *Imperceptibly and Slowly Opening*. Chicago, IL: Green Lantern, 2016. S. 166–172.
- Jacobs, Joela. »These Lusting, Incestuous, Perverse Creatures«. A *Phytopoetic History of Plants and Sexuality*. In: *Environmental Humanities* 14, Nr. 3 (2022). S. 602–617.
- Kranz, Isabel. *The Language of Flowers in Popular Culture and Botany*. In: Patrícia Vieira, Monica Gagliano und John C. Ryan, Hgg., *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 2017. S. 193–214.
- Lin, Pei-Ying, Špela Petrič, Dimitris Stamatis und Jasmina Weiss. *The Plant Sex Consultancy*. <http://psx-consultancy.com/> (Zugriff am 10.06.2024).
- Liu, Ani. *The Botany of Desire. Experiments in Interspecies Interfaces*. In: *Ani Liu*. <https://web.archive.org/web/20221123092555/https://ani-liu.com/botany-of-desire> (Zugriff mit der Wayback Machine am 03.06.2023).
- Middelhoff, Frederike und Sebastian Schönbeck. *Coming to Terms. The Poetics of More-than-Human Worlds*. In: Frederike Middelhoff, Sebastian Schönbeck, Roland Borgards und Catrin Gersdorf, Hgg., *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*. Freiburg: Rombach, 2019. S. 11–38.
- Miller, T. S. *Vegetable Love. Desire, Feeling, and Sexuality in Botanical Fiction*. In: Katherine E. Bishop, David Higgins und Jerry Määttä, Hgg., *Plants in Science Fiction. Speculative Vegetation*. Cardiff, UK: U of Wales P, 2020. S. 105–126.
- Mortimer-Sandilands, Catriona und Bruce Erickson. *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*. Bloomington, IN: Indiana UP, 2010.

- Nyhard, Lynn K. *Modern Nature. The Rise of the Biological Perspective in Germany*. Chicago, IL: The U of Chicago P, 2009.
- Pagnoni Berns, Gabriel Fernando und Juan Juvé. *Tendrils, Tentacles, and Flower Power. Speciesism in Womaneater (1958) and The Gardener (1974)*. In: Christy Tidwell und Bridgitte Barclay, Hgg., *Gender and Environment in Science Fiction*. Lanham, MD: Lexington Books, 2019. S. 67–88.
- Panizza, Oskar. *Das Verbrechen von Tavistock-Square*. In: *Der Korsettenfritz: Gesammelte Erzählungen*. Hg. von Bernd Mattheus. Berlin: Matthes & Seitz, 1981. S. 160–168.
- Polwhele, Richard. *The Unsex'd Females: A Poem, Addressed to the Author of the Pursuits of Literature*. London, UK: Cadell & Davies, 1798.
- Ryan, John C. *Poetry as Plant Script: Interspecies Dialogue and Poetic Collaboration in the Northern Tablelands Region of New South Wales*. In: *Transformations* 30 (2017). S. 127–149.
- Schiebinger, Londa. *Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science*. Boston, MA: Beacon Press, 1993.
- Seward, Anna. *Memoirs of the Life of Dr. Darwin, Chiefly during His Residence at Lichfield; with Anecdotes of His Friends and Criticisms on His Writings*. London, UK: J. Johnson, 1804.
- Shteir, Ann B. *Cultivating Women, Cultivating Science. Flora's Daughters and Botany in England, 1760–1860*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1996.
- Sommerey, Constance. ›Illegal Science‹. *The Case of Ernst Haeckel (1834–1919) and German Biology Education*. In: *Shells and Pebbles*. 04.08.2014. <https://www.shellsandpebbles.com/2014/08/04/illegal-science-the-case-of-ernst-haeckel-1834-1919-and-german-biology-education/> (Zugriff am 10.06.2024).
- Sprinkle, Annie M. und Elizabeth M. Stephens. *Ecosex Manifesto*. In: *SexEcology*. <http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/> (Zugriff am 10.06.2024).
- Taiz, Lincoln und Lee Taiz. *Flora Unveiled. The Discovery and Denial of Sex in Plants*. Oxford, UK: Oxford UP, 2017.
- Vieira, Patrícia. *Phytographia. Literature as Plant Writing*. In: *Environmental Philosophy* 12, Nr. 2 (2015). S. 205–220.

Wilde, Oscar. *Das Bildnis des Dorian Gray*. In: Ders. *Gesammelte Werke*.

Übersetzt von Meike Breitkreuz. München: Anaconda, 2013.

Wollstonecraft, Mary. *Zur Verteidigung der Frauenrechte*. Hg. von Ursula I.

Meyer. Übersetzt von Petra Altschuh-Riederer. Aachen: ein-Fach-Verlag, 2008.

Blumenhochzeiten. Von der Motivgeschichte zur kulturellen Semantik

Sven Limbeck

Akzeptiert man, dass die Natur ein der Kultur vorgängiges und nicht anthropologisch bedingtes Phänomen ist, dann ist die Ehe unzweifelhaft eine kulturelle – um nicht zu sagen, eine unnatürliche – Hervorbringung. In den jüngeren Diskussionen über die Zulässigkeit gleichgeschlechtlicher Ehen zeigen nun die schöpfungstheologischen, naturrechtlichen oder biologischen Begründungen dafür, dass ausschließlich Verbindungen zwischen einer Frau und einem Mann rechtmäßig seien, aber nichts anderes, als dass kulturelle Konstrukte regelmäßig mit natürlichen Phänomenen verwechselt werden, dass die Natur ihrerseits ein kulturelles Konstrukt darstellt, dass Gesellschaften als kulturelle Gemeinschaften dazu neigen, Selbstverständlichkeiten durch Naturalisierung herzustellen.¹ Rechtspopulistische Propaganda gegen »Gender-Ideologie« und queere Lebensweisen markieren den konflikthaften Übergang zu einer postheterosexuellen und postbinären Gegenwart.² Dennoch »zeichnet sich die heterosexuelle Zweigeschlechterkultur trotz Feminismus, »sexueller Revolution« und des [...] Prekarwerdens von heteronormativen Institutionen weiterhin durch eine relative ästhetische Konstanz«³ aus. Wenn eine Aufgabe der Geschlechtertheorie in der Genealogie der Legitimationspraktiken jener Machtstrukturen besteht,

1 Vgl. Lorraine Daston, *Gegen die Natur*, Berlin: Matthes & Seitz, 2018.

2 So etwa zur aktuellen Situation insgesamt Lydia Meyer, *Die Zukunft ist nicht binär*, Hamburg: Rowohlt, 2023.

3 Mike Laufenberg, *Queere Theorien zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2022, S. 155.

durch welche die Kategorien und Ordnungen von Geschlecht und Begehren »erzeugt, naturalisiert und verdinglicht werden«,⁴ dann ist der im Folgenden unternommene Versuch, Paarungen und Eheschließungen unter Blumen motivgeschichtlich zu kartieren, nicht nur ein literarhistorischer Selbstzweck. Kulturwissenschaftlich ist die Funktion eines Repräsentationsdiskurses im Prozess der Aneignung kultureller Muster einerseits und deren Reproduktion andererseits zu bestimmen, der in der Form der Metapher gestalthaft wird. Dem Begriff Metapher eignet in diesem Zusammenhang zweifellos eine Unschärfe. Seine rhetorische und literarische Funktion im herkömmlichen Verständnis der übertragenen Rede stellt im Zusammenhang der im Folgenden vorgestellten Quellen nur eine von mehreren denkbaren ästhetischen Praktiken dar.⁵ Mit Metaphorik im weitesten Sinne sei hier indessen die Bildförmigkeit kultureller Hervorbringungen und Handlungen als Mittel der Weltaneignung bezeichnet. Metaphern antworten auf den »Wunsch, die Welt möge sich in anderer Weise als der bloßen Wahrnehmung und sogar der exakten Vorhersagbarkeit ihrer Erscheinungen zugänglich erweisen: im Aggregatzustand der ›Lesbarkeit‹ als ein Ganzes von Natur, Leben und Geschichte sinnspendend sich erschließen«.⁶ Es ist hier also nicht nur grundsätzlich nach den Funktionen textueller und visueller Metaphorik zu fragen, sondern auch nach den kulturellen – epistemischen wie ästhetischen – Bedingungen und Effekten dieser Metaphorik.

4 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 20f.

5 Einen Überblick mit einer Verhältnisbestimmung der verschiedenen Formen ›uneigentlicher‹ Rede gibt Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁵2004.

6 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S. 10.

1. Von der Vogelhochzeit zur Blumenhochzeit. Desiderat einer Motivgeschichte

Das seit dem frühen 16. Jahrhundert überlieferte Lied von der Vogelhochzeit (*Ein Vogel wollte Hochzeit machen*) anthropomorphisiert die geflügelte Gruppe der Fauna in der Weise, dass sie die kulturelle Praxis des Heiratens und die damit verbundenen Konventionen und Rituale den Vögeln zuschreibt. Weitestgehend unabhängig von den zahlreichen textuellen Varianten und vom außerordentlich schwankenden Strophenbestand, ist das Prinzip der Vogelhochzeit immer eine Aufzählung von Vogelarten, denen jeweils eine Funktion bei der Hochzeit zugeordnet wird, sei es bei der an kirchliche Praxis angelehnten Trauungszeremonie, sei es bei der Hochzeitsfeier etc.: »Die Drossel war der Bräutigam, | die Amsel war die Braute. Fidirallala, fidiralala, fidiralalalala!«⁷ Diese Erzählung lässt sich mehr oder weniger beliebig erweitern, und zwar völlig ungeachtet ornithologischen Wissens über tatsächliches Verhalten in der Tierwelt, denn Vögel verschiedener Arten wie Amseln und Drosseln paaren sich natürlich nicht, und der Auerhahn beispielsweise übt allein wegen des Reims das Amt als »Kapellan« aus. Genau auf diesem offensichtlichen Widerspruch zwischen Natur und Kultur beruht die Pointe des Liedes, dessen nachgerade ubiquitäre Verbreitung zu unzähligen Versionen und Parodien herausforderte.

1920 publizierte Richard Zoozmann in einer Anthologie, die »Liebesgedichte und Schelmenstücke aus allen Zeiten und Zonen« versammelt, eine Blumenhochzeit, die eng an der Vogelhochzeit entlang geschrieben ist und deren Reihungsprinzip, Versform und Refrain aufgreift:

Ein Blümlein wollte Hochzeit halten
Wohl in dem grünen Walde,
Wozu auch eingeladen waren
Die Blumen jung und alte.
Der freundliche Rhabärber,

7 Hans Breuer, Hg., *Der Zupfgeigenhansl*, Leipzig: Hofmeister, ¹⁰1913, S. 228.

Der macht den Hochzeitswerber.
Vidirallala, vidirallala.⁸

Hahnenkamm und Erika sind Bräutigam und Braut. Lilie, Tausendschön, Vergissmeinnicht und Gänseblümchen sind Brautjungfern. Die Myrte macht den Geistlichen. Die Glockenblume läutet dazu, während die Zwiebel vor Rührung weint. Die Rollen der Blumen leiten sich von Eigenschaften ab, die ihnen zugeschrieben werden oder die sie tatsächlich besitzen. Dadurch kann die harmlose Vorlage auch erotisiert werden, wie in den Interventionen der Gemüsesorten Spargel und Sellerie, die beide als Aphrodisiakum gelten und auf der Blumenhochzeitsgesellschaft die Rolle der Zotenreißer übernehmen: »Der Spargel und der Sellerie | Die machten Witze – aber wie? | Drob sprach der Knoblauch ärgerlich: | Ihr Witz riecht übler noch als ich.«⁹

Blumenhochzeiten, die einen eigenen Motivstrang der literarischen Darstellungen von Hochzeiten der Tiere, Pflanzen und Gegenstände bilden, sind in der Literaturwissenschaft bislang nicht narratologisch, gattungstheoretisch oder motivgeschichtlich untersucht worden.¹⁰ Unter dem Motiv der Blumenhochzeit sei hier provisorisch ein Element literarischer Texte oder Bilder verstanden, das ein breites formales Spektrum beschreibt: Es reicht von einem als Metapher oder Symbol gebrauchten Sprachbild bis hin zur vornehmlich lyrischen oder epischen Ausgestaltung von Blumenpersonifikationen, die mit einem Ritus und begleitenden Handlungen (Brautwerbung, Hochzeitsvorbereitungen, Trauungszeremonie, Bankett, Tanz etc.) die Ehe eingehen. Als ein

8 Richard Zoozmann, Hg., *Amors Possenspiel. Der »Unartigen Musenkinder« Neue Folge. Liebesgedichte und Schelmenstücke aus allen Zeiten und Zonen*, Leipzig: Hesse & Becker, ohne Jahresangabe [1920], S. 353.

9 Ebd., S. 354.

10 Elisabeth Frenzels *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner, ⁶2015, enthält keinen Artikel zur Blumenhochzeit. Ebenso unerwähnt bleibt sie bei Gertraud Meinel, *Blume*, in: Kurt Ranke, Hg., *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin; New York, NY: de Gruyter, 1979, Band 2, Spalte 483–495.

durch unterschiedliche Medien und literarische Formen flottierendes Element lässt sich das Blumenhochzeitsmotiv literatur-, gattungs- und medientheoretisch nicht ohne Weiteres vereindeutigen. Weder ist Blumenhochzeit als Sprachbild immer eine Metapher oder ein Symbol, noch stellen die narrativen Gestaltungen des Motivs grundsätzlich Allegorien im Sinne ›fortgesetzter‹ Metaphern dar. Dies ist lediglich eine von mehreren Möglichkeiten, da das Bild der Blumenhochzeit nicht zwingend eine uneigentliche Rede darstellt, die auf einen eigentlichen Gehalt verweist. Gleichwohl besitzt die Darstellung redender und handelnder Blumen literarhistorisch jenes Mindestmaß struktureller Kohärenz, das Voraussetzung einer Motivgeschichte ist. Die literarische und bildliche Tradition pflanzlicher Hochzeitsrituale berührt sich, so gesehen, häufiger mit dem Märchen im konventionellen Sinne »eine[r] nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpft[e] wunderbare[n] Geschichte«¹¹ als mit der Fabel als einer Gattungsform der Allegorie.¹²

2. Die Entdeckung der Pflanzensexualität um 1700

Der sexuellen Anthropomorphisierung in der ästhetischen Gestaltung von Blumenhochzeiten geht die Entdeckung und Darstellung der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung der Pflanzen in der botanischen Literatur voraus. Die Geschlechtlichkeit der Pflanzen, auf die man gelegentlich schon seit dem 16. Jahrhundert hinwies, wurde insbesondere seit Ende des 17. Jahrhunderts breit diskutiert, sodass man insbesondere aufgrund des experimentellen Nachweises durch den Tübinger Botaniker Rudolf Jacob Camerarius nachgerade von einer Entdeckung

11 Johannes Bolte, *Name und Merkmale des Märchens*, Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1920, S. 7.

12 Vgl. Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 2004, S. 55. Dieser Annahme entspricht, dass in der Geschichte der Pflanzenfabel keine Blumenhochzeiten vorkommen; vgl. August Wünsche, *Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur*, Leipzig; Wien: Akademischer Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1905.

der Pflanzensexualität um 1700 sprechen kann.¹³ Die Analogie der Sexualität von Menschen und Pflanzen wird im botanischen Diskurs der Frühen Neuzeit vielfach im Rückgriff auf Ehe- und Beilagermetaphern hergestellt. Mit der hohen Bedeutung der sexuellen Zuchtwahl in Darwins Evolutionstheorie wird die Sexualität aus theologischen und naturrechtlichen Begründungen herausgelöst und »säkularisiert«, die Heterosexualität als einziges im Sinne der Evolution »sinnvolles« Sexualverhalten somit zu einem zentralen Element des modernen naturwissenschaftlichen Weltbildes.¹⁴

Der von Rudolf Jacob Camerarius im Jahr 1694 publizierte Brief *De sexu plantarum* (»Das Geschlecht der Pflanzen«) ist weitgehend frei von anthropomorphisierenden Metaphern. Am Ende ist ihm freilich eine lateinische Ode beigelegt, die das Neue in Camerarius' Abhandlung in poetischer Sprache zusammenfasst: »Pansus favonî Flos tener halitu | Ponit futuri stamina seminis | Sexum maritans differentem« (»Im Frühlingswehn entfaltet die Blüte sich, | Setzt an für künft'gen Samen die Staubgefäss' | Verschiedenes Geschlecht vermählend«).¹⁵ Die Heiratsmetaphorik bleibt in der botanischen Literatur über die Pflanzensexualität des gesamten 18. Jahrhunderts topisch. Zu nennen sind hier die lateinischen Lehrgedichte *Connubia Florum* (»Die Ehen der Blumen«, 1728) von Demetrius McEnroe¹⁶ und *Carmen Elegiacum de*

13 Vgl. François Delaporte, *Das zweite Naturreich. Über die Fragen des Vegetabilischen im XVIII. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1983, S. 83–139; Karl Mägdefrau, *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*, Berlin; Heidelberg: Springer, 21992, S. 135–149; Hans Werner Ingensiep, *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner, 2001, S. 258–261.

14 Vgl. Peter Gay, *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, München: C. H. Beck, 1987, S. 234f.

15 Rudolf Jacob Camerarius, *Ad Thessalum [...] De Sexu Plantarum Epistola*, Tübingen: Rommey, 1694, S. 81; dt. Übers.: *Über das Geschlecht der Pflanzen (De sexu plantarum epistola)*, 1694, übersetzt und hg. von Martin Möbius, Leipzig: Engelmann, 1899, S. 51.

16 Demetrius De la Croix [d. i. Demetrius McEnroe], *Connubia Florum Latino Carmine Demonstrata*, Paris: Typographia Theobustea, 1728.

Amoribus et Connubiis Plantarum (»Über die Liebe und Ehe der Pflanzen«, 1732) von Adriaan van Royen,¹⁷ die einflussreiche lateinische Prosaabhandlung *Sponsalia Plantarum* (»Die Hochzeit der Pflanzen«, 1746) von Carl von Linné¹⁸ sowie die landessprachlich abgefassten Lehrgedichte *The Loves of the Plants* (1789) von Erasmus Darwin¹⁹ und *Hymnus an Flora* (1790) von Friedrich Carl Emil von der Lüche. Von der Lüche, der im Wesentlichen die botanische Systematik Linnés in Verse übersetzt und dabei ausgiebigen Gebrauch von der aus dem lateinischen Kontext bekannten Sexual- und Ehemetaphorik macht (»duftende Wiesen, in welchen sich zahllos | Wankende Blumen mit Blumen und Gräser mit Gräsern vermählen«²⁰), markiert einen bedeutsamen Augenblick in der Geschichte der Pflanzensexualität. Das zeigt sich an einem lebhaften zeitgenössischen Interesse an diesem Text, namentlich bei Herder und Goethe, sowie an mehreren Neuauflagen und Abdrucken des *Hymnus an Flora* um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.²¹ Zusammen mit Goe-

-
- 17 Adriaan van Royen, *Carmen Elegiacum de Amoribus et Connubiis Plantarum*, Leiden: Luchtmans, 1732.
- 18 Carl von Linné, *Sponsalia Plantarum*, Stockholm: Salvius, 1746.
- 19 Erasmus Darwin, *The Botanic Garden, Part II: Containing The Loves of the Plants, a Poem with Philosophical Notes*, Lichfield; London, UK: Jackson, 1789.
- 20 Friedrich Carl Emil von der Lüche, *Hymnus an Flora*, Wien: Alberti, 1790, S. 7; vgl. Leif L. Albertsen, *Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur*, Aarhus: Akademisk Boghandel, 1967, S. 355–360.
- 21 Friedrich Carl Emil von der Lüche, *Hymnus an Flora*, Wien: Schrämbel, 1797; *Taschenkalender auf das Jahr 1800 für Natur- und Gartenfreunde*, Tübingen: Cotta, 1799, S. 138–159; *An Flora und Ceres*, Wien: Degen, 1802; ebd. 1803; Friedrich Matthiessen, Hg., *Lyrische Anthologie*, Zürich: Orell Füssli, 1805, Band 12, S. 5–33; Johann Hugo Wyttenbach, *Urania oder Die Natur in ihrer höheren Bedeutung*, Leipzig: Kayser, 1823, S. 140–164. Goethe las das Gedicht am 02. März 1792 in der Weimarer Freitagsgesellschaft vor; vgl. Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Band 3: 1789–1798, Zürich; München: Artemis, 1984, S. 154. Herder publizierte umfängliche Exzerpte; vgl. Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Riga: Hartknoch, 1794, 4. Sammlung, S. 39–71.

thes Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798)²² bildet von der Lühes Dichtung einen epistemisch-ästhetischen Übergangsbereich ab, in dem die Pflanzensexualität mittels ihrer metaphorischen Veranschaulichung vom Gegenstand des botanischen Fachdiskurses zu einem Inhalt breiterer Bildung wird. Ging es bislang darum, mit den Analogien zur Tier- und Menschenwelt das Naturphänomen zu erklären, wird die Natur nun zum Maßstab für das Selbstverständnis und adäquate Verhalten des Menschen in der Gesellschaft.

Bis um 1800 bedient sich die Botanik der Analogie von Vermählung und Beilager wie auch durchaus poetischer Formen, um die Kenntnis der geschlechtlichen Fortpflanzung der Pflanzen darzustellen. Mit der landessprachlichen ›Verbürgerlichung‹ dieses Wissens als Sattelzeitphänomen weicht die metaphorische Begrifflichkeit allmählich dem fachsprachlichen Wortfeld der Sexualität, das offenbar zunächst als terminologisch objektiver und daher weniger verfänglich empfunden wurde.²³

3. Motivgeschichtliche Fluchtlinien

Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass sich die ästhetische Verarbeitung der Blumenhochzeit im 19. Jahrhundert voll entfaltet, nachdem zuvor der metaphorische Bildervorrat des naturwissenschaftlichen Fachdiskurses nunmehr für künstlerische Ausdrucksformen freigeworden ist. Umfang und mediale Heterogenität der literarischen und bildlichen Quellen des 19. und 20. Jahrhunderts sind so erheblich, dass die Motivgeschichte der Blumenhochzeit hier lediglich skizziert und mit wenigen Beispielen veranschaulicht werden kann.

22 Vgl. Maike Arz, *Die Metamorphose der Pflanzen*, in: Bernd Witte und Theo Buck, Hgg., *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Band 1: *Gedichte*, hg. von Regine Otto und Bernd Witte, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996, S. 253–257.

23 Zur Begriffsgeschichte von Sexualität vgl. Georg Toepfer, *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, Band 2, Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011, S. 72–90 (siehe Lemma *Geschlecht*).

a. Text und Bild der Blumenhochzeit in *The Wedding Among the Flowers* von Ann Taylor Gilbert (1808)

Bereits 1808 ist mit der Veröffentlichung von *The Wedding Among the Flowers* der Kupferstecherin und Kinderlyrikerin Ann Taylor Gilbert die literarische Blumenhochzeit vollständig ausgearbeitet. Form und Inhalt des kleinformatigen Drucks von 16 gezählten Seiten mit Verstext und sechs auf Einzelblätter gedruckten Kupferstichen als Illustrationen wurde, wie die Autorin selbst in ihren Lebenserinnerungen mitteilt, von William Roscoes kurz zuvor erschienenem Buch *The Butterfly's Ball and the Grasshopper's Feast* angeregt.²⁴ Diese erfolgreiche Publikation hatte vielfach zu Nachahmungen inspiriert und markiert einen neuen Typus des Kinderbuchs, nämlich die auf vordergründige sachliche und moralische Belehrung verzichtende humorvoll sich der kindlichen Lebenswelt öffnenden Erzählung in Bild und Text.²⁵

The Wedding Among the Flowers erzählt mit satirischen Seitenhieben auf gesellschaftliche Unzulänglichkeiten, wie im Reich der Flora auf einer parlamentarischen Versammlung beschlossen wird, dass die Blumen jetzt heiraten sollten: Da allen Pflanzen unterschiedliche Eigenschaften und Tugenden verliehen wurden, könnten ihre verschiedenen Vorzüge so jeweils in einem Bund vereint werden: »'Twas therefore suggested, with Flora's compliance, | To unite ev'ry charm in some splendid alliance.«²⁶ Das erste Paar, das sich traut, sind Lord Sunflower und Lady Lily, die Königin des Schattens. Das Gedicht schildert nun die Brautwerbung, die Hochzeitsvorbereitungen, die Trauungszeremonie

24 Zur Entstehung vgl. Ann Taylor Gilbert, *Autobiography and Other Memorials of Mrs Gilbert (Formerly Ann Taylor)*, Band 1, hg. von Josiah Gilbert, London, UK: King, 1874, S. 169f.

25 Vgl. William Roscoe, *The Butterfly's Ball, and the Grasshopper's Feast*, London: Harris, 1807; Frederick J. Harvey Darton, *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life*, revised by Brian Alderson, Cambridge, UK: Cambridge UP, 1982, S. 199–218.

26 Ann Taylor Gilbert, *The Wedding Among the Flowers*, London, UK: Darton and Harvey, 1808, S. 3.

und die sich anschließende Feier. Dabei werden vor allem die verschiedensten Blumenarten mit ihrer jeweiligen Rolle als Beteiligte oder Gäste geschildert. Wesen und Funktion der Pflanzen werden vielfach aus ihrem Namen abgeleitet, so, wenn »Cloth-Plant« (Baumwolle) und »Satin Flow'r« (Binsenlilie) für die Festbekleidung zuständig sind oder der »Monk's-hood« (Eisenhut) die Trauungszeremonie vornimmt. »Narcissus« ist wie der namengebende Jüngling im Mythos so selbstverliebt, dass er beleidigt die Einladung ablehnt:

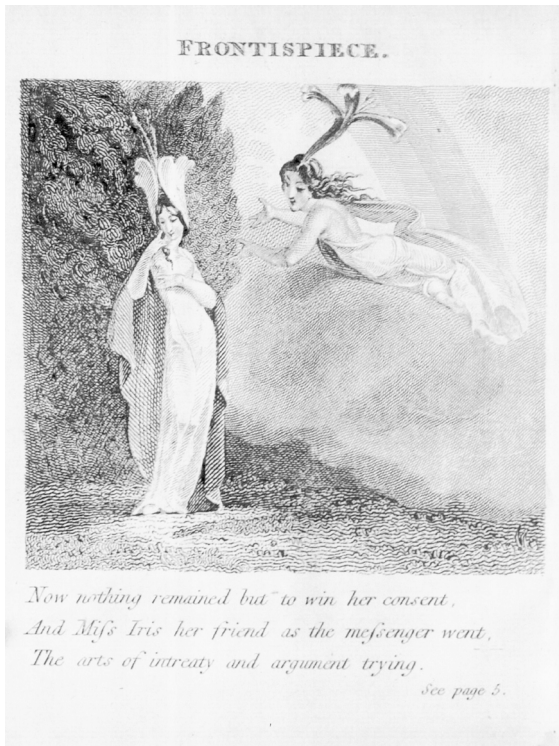
For, having beheld his fine form in the water,
He thought himself equal to any flow'r's daughter;
And would not consent to increase a parade,
The hero of which, he himself should have made.²⁷

The Wedding Among the Flowers ist nicht nur die erste Dichtung, in der das gesamte Hochzeitsritual auf ein Blumenpersonal übertragen wird, sondern auch das erste Bilderbuch mit einer Blumenhochzeit. In den Kupferstichen erscheint erstmals ein Bildtypus, der seither bei sämtlichen Blumenpersonifikationen und bebilderten Blumenhochzeiten realisiert wird: Die Blumen haben menschliche Gestalt und sind durch wenige pflanzliche Attribute, die etwa als Kleidungsbestandteile oder Kopfbedeckungen dienen, als Blumen charakterisiert (Abbildung 1).

Von Taylors *Wedding Among the Flowers* aus lassen sich mehrere motifgeschichtliche Wege in die Literatur des 19. und 20. Jahrhundert verfolgen: 1. Bilderbücher als intentionale Kinderliteratur, 2. lyrische und epische Versdichtungen sowie 3. erzählende Literatur.

27 Taylor, *Wedding*, 1808, S. 7.

Abb. 1: Brautwerbeszene mit Lady Lily als Braut und Miss Iris (Schwertlilie) als Brautwerberin.



Ann Taylor Gilbert: *The Wedding Among the Flowers*. Kupferstich. London 1808, Frontispiz.

b. Bilderbücher

Der bei Taylor bereits vorhandene Bildtypus wird in der Mitte der 19. Jahrhunderts durch Grandvilles lithografierte Illustrationen zu *Les fleurs animées* (1847) zur bildmächtigsten Form der Blumenpersonifikation-

on.²⁸ Grandvilles Blumen sind Frauengestalten, deren Kostümation die zeitgenössische Mode mit den Blüten und Blättern der Blumen verbindet, die sie darstellen. Vor der Wende zum 20. Jahrhundert kommen sie in den Bilderbüchern von Walter Crane und Ernst Kreidolf sozusagen zu erneuter Blüte. Crane übersetzt in *Flora's Feast* (1889) und weiteren Bilderbüchern den Bildtypus in die Formensprache des Jugendstils.²⁹ Darunter nimmt *A Flower Wedding* (1905) eine Sonderstellung ein, weil darin die Verschmelzung vegetabler und humaner Formen perspektivisch wieder umgekehrt wird: Nicht personifizierte Blumen heiraten, sondern Menschen, die auf irgendeine Art wie Blumen sind. Die Gemeinsamkeiten der Vergleichsgegenstände liegen auf der Ebene von Phänotypen oder Klangassoziationen. Der Brautvater mit seinem weißen Bart wird durch die *clematis vitalba* charakterisiert, deren englischer Name *old man's beard* sich vom Erscheinungsbild ihrer Früchte mit weißbehaarten Griffeln ableitet. Dem wird die jugendliche Gestalt des Greises gegenübergestellt und mit einem Löwenzahn, *dandelion*, verglichen – offensichtlich eine Anspielung darauf, dass er in jüngeren Jahren ein Dandy war (Abbildung 2).³⁰

Die *Blumen-Märchen* (1898), das erste Bilderbuch für Kinder des Malers Ernst Kreidolf, besteht aus aufeinander bezogenen Farblithografien und Gedichten auf gegenüberliegenden Seiten. Erzählt werden jeweils in sich abgeschlossene Geschichten aus der Welt der Wiesenblumen, für die Kreidolf laut eigener Aussage nicht auf künstlerische Vorbilder zurückgriff, sondern durch seine Pflanzenbeobachtungen bei Wanderungen durch die bayrischen Alpen angeregt worden war.³¹

28 Jean Jacques Grandville, *Les fleurs animées*, introductions par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord, Paris: De Gonet, 1847.

29 Vgl. Andrea Korda, *Cultivating Aesthetic Ways of Looking. Walter Crane, Flora's Feast, and the Possibilities of Children's Literature*, in: Megan Brandow-Faller, Hg., *Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700–Present*, New York, NY, et al.: Bloomsbury, 2018, S. 113–131.

30 Walter Crane, *A Flower Wedding, Described by Two Wallflowers*, London, UK: Cassell & Co, 1905, S. 8f.

31 Vgl. Ernst Kreidolf, *Lebenserinnerungen*, hg. von Jakob Otto Kehrli, Zürich: Rotapfel, 1957, S. 122–124.

Die letzten vier Bilder und Texte ergeben einen Zyklus, der zusammen eine Blumenhochzeit bildet. Mit der Titelfolge der Gedichte (»Der Empfang der Hochzeitsgäste«, »Die Hochzeit«, »Das Kampfspiel«, »Der Ball«) wird ein chronologischer Gesamtablauf des Hochzeitsfestes wiedergegeben, der einen Vorabend, die Trauungszeremonie selbst, ein Unterhaltungsprogramm mit Turnier und den Ausklang beim Tanzvergnügen umfasst. Beim »Empfang der Hochzeitsgäste« werden in der Bildmitte zwei symmetrisch positionierte Paare gezeigt, die sich bei der Begrüßung voreinander verbeugen und die Hände reichen (Abbildung 3). Links die Eltern des Bräutigams, »Ritter Eisenhut« und seine Frau, rechts die Gäste, »Herr Löwenmaul« und »seine schöne Heckenrose«.³² Die Figuren sind anthropomorph gestaltet und werden durch Attribute als Blumen gekennzeichnet, in der Regel charakteristische Blattformen, die die Kleidung oder Teile der Kleidung bilden, Früchte, die als Accessoires, und vor allem Blüten, die als Kopfbedeckungen dienen. Bei der Heckenrose bilden die Hagebutten die Puffärmel ihres Kleides. Die Rollen der Pflanzen innerhalb der Erzählung sind mitunter nach einem etymologischen Prinzip von ihren deutschen Namen abgeleitet: Die Trauung nimmt ein Kapuziner vor, eine Kapuzinerkresse. Vor seiner Figur ranken sich die schildförmigen, strahlenartig geäderten Blätter; seine Kapuze ist die charakteristische orangefarbene Blüte (Abbildung 4).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts sind zahlreiche Bilderbücher entstanden, die alle möglichen Hochzeiten von Vögeln, Fischen, Käfern oder Puppen zum Gegenstand haben, darunter auch einige Blumenhochzeiten, die sich bei allen Unterschieden in ihren Texten in den narrativen Prinzipien ähneln und im Bildtypus vielfach dem Vorbild Kreidolfs folgen. Beispiele von unterschiedlichstem literarischem, ästhetischem und pädagogischem Anspruch dafür stammen von Erica

32 Ernst Kreidolf, *Blumen-Märchen*, mit einem Nachwort von Andreas Bode [Nachdruck der Ausgabe Köln 1900], Zug: Ars Edition, 2000, ohne Paginierung; vgl. Roland Stark, *Ernst Kreidolf – Seine Blumen-Märchen und Die schlafenden Bäume*, in: Verein Ernst Kreidolf, Hgg., *Wachsen – Blühen – Welken. Ernst Kreidolf und die Pflanzen*, Petersberg: Imhof, 2020, S. 21–33.

von Kager,³³ Marianne Saemann und Hermann Blömer (Abbildung 5),³⁴ Edith Selitsch und Mariele Großmann³⁵ sowie Lore Hummel.³⁶

Abb. 2: Der Brautvater als Greis mit *old man's beard* (*clematis vitalba*) und als Dandy mit dandelion.



Walter Crane: *A Flower Wedding*. London: Cassell & Co., 1905, S. 8–9.

- 33 Erica von Kager, *Blumen-Kinder. Ein neues Bilderbuch von Garten, Wiese, Wald und Feld*, Stuttgart: Loewe, ohne Jahresangabe [1929], ohne Paginierung, hier Tafel 6 mit der Textseite links gegenüber.
- 34 Marianne Saemann, *Die Blumenhochzeit*, Bilder von Hermann Blömer, Nürnberg: Sebaldu, ohne Jahresangabe [1943].
- 35 Edith Selitsch und Mariele Großmann, *Hochzeit im Wiesengrund*, ohne Orts- und Jahresangabe [Calbe a. d. S.: Mitteldeutsche Druckerei- und Verlagsanstalt, 1945].
- 36 Lore Hummel, *Bellinchens Hochzeit. Ein Märchen mit Bildern*, München: Obpacher, 1960.

Abb. 3: Empfang der Hochzeitsgäste.



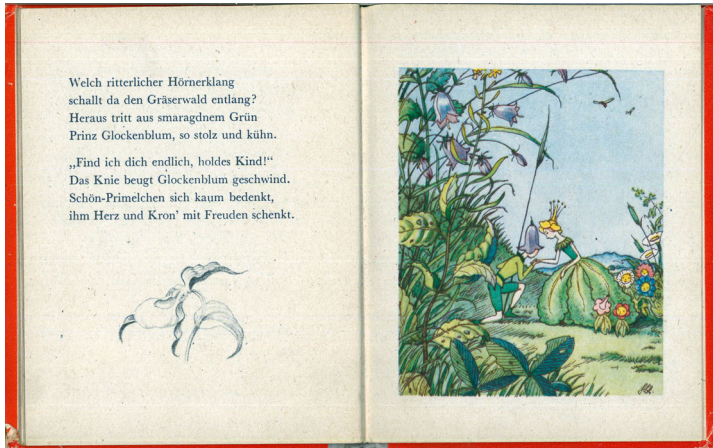
Ernst Kreidolf: *Blumen-Märchen*. [Nachdruck der Ausgabe Köln 1900.] Zug: Ars Edition, 2000, ohne Paginierung.

Abb. 4: Die Hochzeit.



Ernst Kreidolf: *Blumen-Märchen*. [Nachdruck der Ausgabe Köln 1900.] Zug: Ars Edition, 2000, ohne Paginierung.

Abb. 5: *Heiratsantrag.*



Marianne Saemann (Text) und Hermann Blömer (Bilder): *Die Blumenhochzeit.*
Nürnberg: Sebalbus, ohne Jahresangabe [1943], ohne Paginierung.

c. Versdichtungen

In der Literatur des 19. Jahrhunderts lassen sich in der Folge eine Reihe von Verstexten nachweisen, die die Blumenhochzeit in unterschiedlicher Ausführlichkeit und Intention aufgreifen: In Gustav Schwabs Ballade *Die Feien des Ursulenberges* (1823) evoziert die Blumenhochzeit das Bild einer beseelten Natur, wenn die Berggeister erzählen »[v]on des Berges tiefen Spalten, | Wo in ew'ger Nacht | In dem kühlen Schacht | Blumen Hochzeit halten«. ³⁷ Eine elaborierte Blumenhochzeit mit Brautwerbung, Hochzeitsvorbereitungen, Trauungszeremonie und Fest bietet die »romantische Arabeske« von August Schwarzkopff (1845), dessen *Blumenhochzeit* von Rittersporn und Braut in Haaren (*nigella damascena*) einen mild satirischen, vor allem aber spielerisch-

37 Gustav Schwab, *Gedichte*, Band 1, Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1828, S. 323f., hier S. 324.

dekorativen und humoristischen Charakter besitzt.³⁸ Ebenso inseriert die bekannte Jugendschriftstellerin Clementine Helm die ausführliche Schilderung der Hochzeit einer Rosenelfe mit dem Rosenkönig in ihre epische Dichtung *Schloß Herzberg* (1869). Die Rosenhochzeit ist ein Traum der Protagonistin Leonore, die beim Warten auf ihren Geliebten auf einer reich blühenden Wiese einschlummert. Insekten ziehen einen »Venuswagen«, der die Braut zu ihrem Bräutigam bringt, während die Glockenblume dazu »läutet« und Bienen und Hummeln einen Geleitzug bilden. Auf dem Fest tanzen Blumenelfen und Insekten. Bei einem Turnier duellieren sich Weißdorn, Rotdorn, Distel und andere stachelige Pflanzen.³⁹

Eher an die botanischen Ehemetaphern für die Fortpflanzung der Blumen knüpfen Gedichte an, die Natureindrücke schildern und vor dem Vergleichshorizont der Hochzeit deuten. In dem Gedicht *Blumenhochzeit* von Karl Müller, das 1854 in der populärwissenschaftlichen Zeitschrift *Die Natur* erschien, werden Impressionen vor dem Hintergrund unausgesprochenen botanischen Wissens mit der Hochzeitsmetaphorik verknüpft, wenn etwa der Wind die Blumen in Bewegung versetzt und der lyrische Sprecher wahrnimmt, »[w]ie sie hochzeitlich schon halten den Tanz«.⁴⁰ Die gleichnamige Dichtung von Wilhelm Cappilleri in seinem Band *Blüten und Blätter* (1860) verbindet den Hochzeitstag mit der konventionellen Symbolik der Rose, die für Liebe und Schönheit gleichermaßen steht wie für deren Vergänglichkeit: »Es harrt die junge Rose ... | Und eh' der Morgen graut | Liegt sie im feuchten Moose, | Dem Tode angetraut!«⁴¹ Der hohe Anspruch dieser Texte besteht darin, im Hochzeitsritual einen Schlüssel für die Lesbarkeit der Natur zu finden, durch den sich nichts weniger als die metaphysischen Wahrheiten über

38 August Schwartzkopff, *Lyrisches und Episches. Von einem Menschen*, Berlin: Enslin, 1845, S. 27–30.

39 Clementine Helm, *Schloß Herzberg, ein Harzgedicht*, Berlin: Gaertner, 1869, S. 186–195.

40 Karl Müller, *Blumenhochzeit*, in: *Die Natur* 3, Nr. 19 (1854), S. 156.

41 Wilhelm Cappilleri, *Blüten und Blätter. Dichtungen*, Wien: Wenedikt, 1860, S. 13f., hier S. 14.

Leben und Tod erschließen. Ungeachtet dessen deutet der mediale Kontext solcher Veröffentlichungen auf eine Tendenz zur Trivialisierung von Wissensinhalten und populärphilosophischen Fragestellungen hin. Die für ein bürgerliches Publikum produzierten populären Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die dank der Industrialisierung und neuen Drucktechnologien in hohen Auflagen verbreitet werden, betreiben in einem Miteinander journalistischer Sachprosa, konventioneller literarischer Formen und Illustration Volksaufklärung nach dem Prinzip der Unterhaltung durch Wissen.⁴²

Wie die Romantik das ästhetische und narrative Potential der Blumenhochzeit freizusetzen scheint, so zerbricht in der beginnenden Moderne das organische Miteinander von Natur, Kultur und Metaphysik. Außer im Kinder- und insbesondere im Bilderbuch hat die Literatur des 20. Jahrhunderts keine ausgearbeiteten Blumenhochzeiten mehr hervorgebracht.⁴³ Aufgerufen wird das Motiv in mehreren Versdichtungen wohl nicht ganz zufällig am Ende des Ersten Weltkriegs. In *Der neue Orpheus* (1918) entwirft Iwan Goll einen modernen Mythos in Erinnerung an den alten, in dem Orpheus »der ewige Dichter der Welt« war und für eine vergangene Einheit von Mensch, Natur und Dichtung stand: »Die jungen Blumen feierten Hochzeit in seinem Gesang.«⁴⁴

In den großen Versdichtungen *Das Lied der Weltfestlichkeit* (1917/18) von Max Dauthendey und *Prometheus der Dulder* (1924) von Carl Spitteler steht das Motiv jeweils im Kontext einer kosmologischen Schau und ist

42 Vgl. Werner Faulstich, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, S. 60–84.

43 Vgl. etwa die Schilderung einer geträumten Blumenhochzeit im Kapitel *Traumseuse*, in: Else Ury, *Professors Zwillinge in der Waldschule. Erzählung für die Jugend*, 31. bis 35. Tausend, Berlin: Meidinger's Jugendschriften-Verlag, ohne Jahresangabe [um 1930], S. 153–160; zur Rolle der Blumen in der Kinder- und Jugendliteratur vgl. auch Julia Hoffmann, *Blumenkinder. Kinder- und Jugendliteratur ökologisch betrachtet*, in: Maren Ermisch, Ulrike Krause und Urte Stobbe, Hgg., *Ökologische Transformationen und literarische Repräsentation*, Göttingen: Universitätsverlag, 2010, S. 35–58.

44 Iwan Goll, *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*, Berlin-Wilmersdorf: Die Aktion, 1918, S. 5.

bildlicher naturhafter Ausdruck des Welteros. Bei Spitteler weitet sich die traumartige Schilderung eines Pflanzenwachstums zur Vision einer erneuerten Erde und eines neuen Menschengeschlechts. Eine einzelne Pflanze keimt und durchstößt den Erdboden:

Nun Blumenhochzeit und Geburt. Zuerst etwelche
 Staubwölklein pufften pulverstreuend aus dem Kelche.
 Mit einmal aber platzt ein Hagelschauerschuß
 Von wolligem Flockenschaum und Samenüberfluß
 Jach in die Höhe ...⁴⁵

Dauthendey handelt über die Korrespondenz zwischen den individuellen Seelen, dem »Menschengeist«, und dem im Walten der Natur erkennbaren »Weltfestgeist«. Der Fortpflanzungsakt der Pflanzen ist sichtbarer Ausdruck eines die Welt durchdringenden und gestaltenden Liebesgeistes:

Seht die Schmetterlinge, die da auferstan-
 den aus dem Leib des Wurmes. Lichte
 Flügelkleider sie sich fanden. Und von
 Blumenhochzeit sie zur Blumenhoch-
 zeit gehen.⁴⁶

In diesen Texten werden die Hochzeiten der Blumen zu antimodernen Beschwörungen einer verlorenen kosmischen Harmonie.

d. Erzählende Literatur

Nachdem sprechende und handelnde Pflanzen in Märchen und kindertümlichen Erzählungen des 19. Jahrhunderts, etwa bei E. T. A Hoffmann, Hans Christian Andersen und Lewis Carroll, schon eine

45 Carl Spitteler, *Prometheus der Dulder*, Jena: Diederichs, 1924, S. 129.

46 Max Dauthendey, *Das Lied der Weltfestlichkeit*, in: Ders., *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Band 5: *Die großen Versdichtungen*, München: Langen, 1925, S. 545–647, hier S. 617.

bedeutende Rolle spielten, hat erst Eliza Orzeszkowa die Blumenhochzeit in ihrem gleichnamigen Märchen *Wesele Wiesiołka* (1901) narrativ voll ausgestaltet. Geschildert werden Vorabend und Hochzeitstag von Nachtlicht und Malve. Freilich deutet sich hier bereits der Bruch an: Am Ende findet die Vermählung nicht statt, denn der Bauer kommt mit seiner Sense und mäht die Wiese.⁴⁷

Eine subversive Botanik verfolgt Marcel Proust in *Le côté de Guermantes* und *Sodome et Gomorrhe* (1921) mit »de mariages extraordinaires de fleurs«.⁴⁸ Die homosexuelle Paarung zwischen dem Schneider Jupien und dem Baron de Charlus schildert er unter der Allegorie von Orchidee und Hummel.⁴⁹

In der erzählenden Prosa des 20. Jahrhunderts lassen sich überdies vergleichbar antimodernistische Tendenzen bemerken, wie sie bereits im Zusammenhang mit den genannten Versdichtungen der Zeit zu beobachten waren: Eine in diesem Sinne naturorientierte konservative Weltsicht ist am Ende des Zweiten Weltkriegs für Ernst Jüngers utopischen Roman *Heliopolis* (1949) zu veranschlagen. Jünger lässt in dem Kapitel »Das Apiarium« den Bienenzüchter Pater Foelix eine Gesellschaft entwerfen, die sich auf den Natur- und Gottesbezug besinnt. Die »Arbeit und Lust« der Honigbienen als Bestäuberinnen bei der Fortpflanzung der Blühpflanzen – »sie schienen hier tief verschmolzen im Fest der Blumenhochzeit, im Liebesbotendienst«⁵⁰ – wird zum ökologischen Vorbild einer Gesellschaft im Liebesdienst.

Den radikalsten Gegenentwurf zu einer idealisierten Natur und Kinderwelt liefert Joachim Ringelnatz in seiner Erzählung *Phantasie* aus dem

47 Eliza Orzeszkowa, *Blumenhochzeit. Ein Märchen*, mit Zeichnungen von Rebecca Berlinger, hg. von Karl Dedecius, Frankfurt a. M.: Insel, 1988.

48 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Band 2, hg. von Jean-Yves Tadié u. a., Paris: Gallimard, 1988, S. 806; vgl. Rina Viers, *Évolution et sexualité des plantes dans »Sodome et Gomorrhe«*, in: *Europe. Revue mensuelle* 49, Nr. 502–503 (1971), S. 100–113; und Renate Mölk, *Durch die Blume gesagt. Pflanzen und Blumen in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*, Heidelberg: Winter, 2008, S. 47–52.

49 Vgl. Proust, *Recherche*, Band 3, 1988, S. 8.

50 Ernst Jünger, *Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*, Tübingen: Heliopolis-Verlag, 1949, S. 240.

seinerzeit noch unter seinem bürgerlichen Namen publizierten Erzählband *Ein jeder lebt's* von 1913. Hier ist die Blumenhochzeit wie in der zeitgenössischen Kinderliteratur zu einem Kinderspiel geworden. Aber Ringelnatz schildert anhand seiner Figur Daja, der achtjährigen Tochter des Stadtrats Scholz, das Leiden und Scheitern an der Fantasie. Sie ist in den Augen ihres Vaters ein »nichtsnutziges, erzfaules, kalbsdummes Geschöpf«.⁵¹ Der Hauslehrer Andex stimmt den Klagen über das Mädchen zu: »[S]ie schwänzt die Schulstunden, um Blumenhochzeit und ähnliche Kindereien im herzoglichen Park zu spielen«.⁵² Die Blumenhochzeit ist Teil von Dajas solitären Ausflügen in die Natur:

Dort, wo Daja über Moos und Wurzeln vorwärtsholperte, knackten die Büsche [...]. Und Vogelnester und Blumen: Margariten, Jasmin, Heckenrosen, Kornblumen; blaue, gelbe, weiße, lila Blüten. Bald vermochten die jungen Fingerchen kaum noch die Stengelbündel zu umklammern, einen Kranz wollte sich Daja flechten und auf den Kopf setzen und die übrigen Pflanzen allmählich vor sich hinstreuen und ganz langsam und ganz feierlich darüberwandeln, welches Spiel sie Blumenhochzeit nannte. Üppiger Mohn, der frivol in den Kornfeldern frohlockte, brachte ihr zudem einen neuen vielverheißenden Einfall: Sie würde mit den roten Blüten die Schwäne auf dem Schloßteich bewerfen; das mußte sich ausnehmen wie Blut; und dann würde sie Begräbnis spielen. O wie wundervoll war die Welt außerhalb der Lampenkammer, wie grenzenlos weit!⁵³

Es ist die Vermengung von Fantasie und Wirklichkeit, bei der die Wirklichkeit die Oberhand gewinnt, die Daja zum Verhängnis wird. Während sie das Begräbnisspiel mit den Schwänen spielt, ertrinkt sie im Teich.

51 Hans Bötticher [d. i. Joachim Ringelnatz], *Phantasie*, in: Ders., *Ein jeder lebt's. Novellen*, München: Langen, 1913, S. 113–161, hier S. 113; vgl. Walter Pape, *Joachim Ringelnatz. Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk*, Berlin: de Gruyter 1974, S. 119–126.

52 Bötticher, *Phantasie*, 1913, S. 114.

53 Bötticher, *Phantasie*, 1913, S. 134f.; vgl. Pape, *Ringelnatz*, 1974, S. 98–100.

4. Von der Motivgeschichte zur kulturellen Semantik der Blumenhochzeit

Eine Motivgeschichte der Blumenhochzeit kann die Vorstellung, dass Blumen untereinander heiraten in unterschiedlichen diskursiven und ästhetischen Feldern wie medialen Formationen mit je unterschiedlichen Funktionen verorten. Mittels dieser literarhistorischen Heuristik werden diverse Praktiken kultureller Semantik kenntlich. In der botanischen Wissensliteratur ermöglicht die Übertragung menschlicher Verhaltensformen auf die Pflanzen die Veranschaulichung von etwas, was man ihnen offenbar lange nicht zugetraut hat: die sexuelle Fortpflanzung. Umgekehrt hat die Kenntnis der Pflanzensexualität einen wohl noch immer unterschätzten Effekt auf das gesamte moderne Verständnis einer Ordnung von Geschlecht und Sexualität überhaupt gehabt. Dabei ermöglicht erst die Dichotomisierung von Natur und Kultur die kulturelle (soziale, ökonomische, ästhetische wie epistemische) Orientierung an der Natur. Die Metaphorik von Beilager und Ehe ist das Scharnier der Naturalisierung. Die Einsicht, dass die Pflanzen so sind wie wir, weil sie nicht nur Organe und ein Geschlecht, sondern auch ein Verhalten, Tugenden und Rituale haben, führt letztlich dazu, dass wir selbst wie die Pflanzen werden müssen, um richtige und gute Menschen zu sein. In einzelnen ästhetischen wie politischen Positionen der Moderne steht die Blumenhochzeit daher für eine emphatische Bejahung des Eros und der Fortpflanzung als welterhaltenden Prinzipien schlechthin. Zugleich wird in Konsequenz derselben krisenhaften Moderne die romantische Harmonie von Natur, Kultur und Metaphysik auch fragwürdig.

Einem anderen Paradigma scheinen nach 1800 all jene Narrative der Blumenhochzeit zu folgen, die sich im Rahmen des Kindertümlichen oder der literarischen Unterhaltung entfalten. Hier wird eine Welt entworfen, die an die romantische Vorstellung der Natur- und Ursprungsverbundenheit der Kinder anknüpft. Für die Kinder ist die Welt der Pflanzen, Tiere und Dinge insgesamt belebt und beseelt. Deswegen können die Blumen, wie die Kinder dies selbst ja auch tun, in einem mimetischen Spielakt Hochzeit feiern. Das Motiv fokussiert sich auf das

Hochzeitsfest, weil es sich um einen zentralen Übergangsritus handelt, eine gesellschaftliche Praxis also, die dazu dient, individuelle Existenz zu strukturieren, die Einzelnen und die Welt aneinander zu vermitteln und so die Ordnung einer Gemeinschaft herzustellen.⁵⁴ Insbesondere beim Ineinandergreifen von kindlichem Spiel und kulturellem Ritual geschieht die Aneignung von Geschlecht und Rolle in der Gesellschaft. Dementsprechend lassen sich Blumenhochzeiten als literarische wie auch visuelle Projektionen sozialen Handelns in einen vor- und außer-kulturellen ›natürlichen‹ Raum interpretieren, die der Naturalisierung kultureller Konstrukte dient. Nicht zuletzt auf solchen Effekten beruht das Selbstverständnis unserer Kultur.

Bibliografie

- Albertsen, Leif L. *Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur*. Aarhus: Akademisk Boghandel, 1967.
- Arz, Maike. *Die Metamorphose der Pflanzen*. In: Bernd Witte und Theo Buck, Hgg., *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Band 1: *Gedichte*, hg. von Regine Otto und Bernd Witte. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1996. S. 253–257.
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Bolte, Johannes. *Name und Merkmale des Märchens*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1920.
- Böttcher, Hans [d. i. Joachim Ringelnatz]. *Phantasie*. In: Ders. *Ein jeder lebt's. Novellen*. München: Langen, 1913. S. 113–161.
- Breuer, Hans, Hg. *Der Zupfgeigenhansl*. Leipzig: Hofmeister, ¹⁰1913.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

54 Vgl. Arnold van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt a. M.; New York, NY: Campus ³2005, S. 13–33 und 114–141.

- Camerarius, Rudolf Jacob. *Ad Thessalum [...] De Sexu Plantarum Epistola*. Tübingen: Rommey, 1694.
- Cappilleri, Wilhelm. *Blüten und Blätter. Dichtungen*. Wien: Wenedikt, 1860.
- Crane, Walter. *A Flower Wedding, Described by Two Wallflowers*. London, UK: Cassell & Co., 1905.
- Darton, Frederick J. Harvey. *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life*. Überarbeitet von Brian Alderson. Cambridge, UK: Cambridge UP, ³1982.
- Darwin, Erasmus. *The Botanic Garden, Part II: Containing The Loves of the Plants, a Poem with Philosophical Notes*. Lichfield; London, UK: Jackson, 1789.
- Daston, Lorraine. *Gegen die Natur*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.
- Dauthendey, Max. *Das Lied der Weltfestlichkeit*. In: Ders. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Band 5: *Die großen Versdichtungen*. München: Langen, 1925.
- Delaporte, François. *Das zweite Naturreich. Über die Fragen des Vegetabilischen im XVIII. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.; Berlin; Wien: Ullstein, 1983.
- Faulstich, Werner. *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, ⁶2015.
- Gay, Peter. *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*. München: C. H. Beck, 1987.
- Goll, Iwan. *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*. Berlin-Wilmersdorf: Die Aktion, 1918.
- Grandville, Jean Ignace Isidore. *Les fleurs animées*. Introductions par Alphonse Karr, texte par Taxile Delord. Paris: De Gonet, 1847.
- Helm, Clementine. *Schloß Herzberg, ein Harzgedicht*. Berlin: Gaertner, 1869.
- Herder, Johann Gottfried. *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Riga: Hartknoch, 1794.
- Hoffmann, Julia. *Blumenkinder. Kinder- und Jugendliteratur ökokritisch betrachtet*. In: Maren Ermisch, Ulrike Krause und Urte Stobbe, Hgg.

- Ökologische Transformationen und literarische Repräsentation. Göttingen: Universitätsverlag, 2010. S. 35–58.
- Hummel, Lore. *Bellinchens Hochzeit. Ein Märchen mit Bildern*. München: Obpacher, 1960.
- Ingensiep, Hans Werner. *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 2001.
- Jünger, Ernst. *Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*. Tübingen: Heliopolis-Verlag, 1949.
- Kager, Erica von. *Blumen-Kinder. Ein neues Bilderbuch von Garten, Wiese, Wald und Feld*. Stuttgart: Loewe, ohne Jahresangabe [1929].
- Korda, Andrea. *Cultivating Aesthetic Ways of Looking. Walter Crane, Flora's Feast, and the Possibilities of Children's Literature*. In: Megan Brandow-Faller, Hg. *Childhood by Design. Toys and the Material Culture of Childhood, 1700–Present*. New York, NY, u. a.: Bloomsbury, 2018. S. 113–131.
- Kreidolf, Ernst. *Lebenserinnerungen*. Hg. von Jakob Otto Kehrli. Zürich: Rotapfel, 1957.
- Kreidolf, Ernst. *Blumen-Märchen*. Mit einem Nachwort von Andreas Bode. [Nachdruck der Ausgabe Köln 1900.] Zug: Ars Edition, 2000.
- Kurz, Gerhard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁵2004.
- Laufenberg, Mike. *Queere Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2022.
- Linnaeus, Carl. *Sponsalia Plantarum*. Stockholm: Salvius, 1746.
- Lühe, Friedrich Carl Emil von der. *Hymnus an Flora*. Wien: Alberti, 1790.
- Lühe, Friedrich Carl Emil von der. *Hymnus an Flora*. Wien: Schrämbel, 1797.
- Lühe, Friedrich Carl Emil von der. *An Flora und Ceres*. Wien: Degen, 1802; ebd. 1803.
- Mägdefrau, Karl. *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*. Berlin; Heidelberg: Springer, ²1992.
- Matthisson, Friedrich, Hg. *Lyrische Anthologie*. Band 12. Zürich: Orell Füssli, 1805.
- McEnroe, Demetrius [d. i. Demetrius de la Croix]. *Connubia Florum Latino Carmine Demonstrata*. Paris: Typographia Theobustea, 1728.

- Meinel, Gertraud. *Blume*. In: Kurt Ranke, Hg. *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Band 2. Berlin; New York, NY: de Gruyter, 1979. Spalte 483–495.
- Meyer, Lydia. *Die Zukunft ist nicht binär*. Hamburg: Rowohlt, 2023.
- Mölk, Renate. *Durch die Blume gesagt. Pflanzen und Blumen in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu*. Heidelberg: Winter, 2008.
- Müller, Karl. *Blumenhochzeit*. In: *Die Natur* 3, Nr. 19 (1854). S. 156.
- Orzeszkowa, Eliza. *Blumenhochzeit. Ein Märchen*. Mit Zeichnungen von Rebecca Berlinger. Hg. von Karl Dedecius. Frankfurt a. M.: Insel, 1988.
- Pape, Walter. *Joachim Ringelnatz. Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk*. Berlin: de Gruyter, 1974.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Hg. von Jean-Yves Tadié u. a. Paris: Gallimard, 1988.
- Roscoe, William. *The Butterfly's Ball, and the Grasshopper's Feast*. London, UK: Harris, 1807.
- Saemann, Marianne. *Die Blumenhochzeit*. Bilder von Hermann Blömer. Nürnberg: Sebaldus, ohne Jahresangabe [1943].
- Schwab, Gustav. *Gedichte*. Stuttgart; Tübingen: Cotta, 1828.
- Schwartzkopff, August. *Lyrisches und Episches. Von einem Menschen*. Berlin: Enslin, 1845.
- Selitsch, Edith und Mariele Großmann. *Hochzeit im Wiesengrund*. Ohne Orts- und Jahresangabe [Calbe a. d. S.: Mitteldeutsche Druckerei- und Verlagsanstalt, 1945].
- Spitteler, Carl. *Prometheus der Dulder*. Jena: Diederichs, 1924.
- Stark, Roland. *Ernst Kreidolf – Seine Blumen-Märchen und Die schlafenden Bäume*. In: Verein Ernst Kreidolf, Hgg. *Wachsen – Blühen – Welken. Ernst Kreidolf und die Pflanzen*. Petersberg: Imhof, 2020. S. 21–33.
- Steiger, Robert. *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Band 3: 1789–1798. Zürich; München: Artemis, 1984.
- Taschenkalender auf das Jahr 1800 für Natur- und Gartenfreunde*. Tübingen: Cotta [1799].
- Taylor Gilbert, Ann. *Autobiography and Other Memorials of Mrs Gilbert, (Formerly Ann Taylor)*. Hg. von Josiah Gilbert. London, UK: King, 1874.

- Taylor Gilbert, Ann. *The Wedding Among the Flowers*. London, UK: Darton and Harvey, 1808.
- Toepfer, Georg. *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011.
- Ury, Else. *Professors Zwillinge in der Waldschule. Erzählung für die Jugend*. 31. bis 35. Tausend. Berlin: Meidinger's Jugendschriften-Verlag, ohne Jahresangabe [um 1930].
- Van Gennep, Arnold. *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.; New York, NY: Campus, ³2005.
- Van Royen, Adriaan. *Carmen Elegiacum De Amoribus et Connubiis Plantarum*. Leiden: Luchtmans, 1732.
- Verein Ernst Kreidolf, Hgg. *Wachsen – Blühen – Welken. Ernst Kreidolf und die Pflanzen*. Petersberg: Imhof, 2020.
- Viers, Rina. *Évolution et sexualité des plantes dans »Sodome et Gomorrhe«*. In: *Europe. Revue mensuelle* 49, Nr. 502–503 (1971), S. 100–113.
- Wünsche, August. *Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur*. Leipzig; Wien: Akademischer Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1905.
- Wytenbach, Johann Hugo. *Urania oder Die Natur in ihrer höheren Bedeutung*. Leipzig: Kayser, 1823.
- Zoozmann, Richard, Hg. *Amors Possenspiel. Der »Unartigen Musenkinder« Neue Folge. Liebesgedichte und Schelmenstücke aus allen Zeiten und Zonen*. Leipzig: Hesse & Becker, ohne Jahresangabe [1920].

Die Blumenmädchen im *Straßburger Alexander*: Vegetabile Agency oder florale Zierde?

Miriam Strieder

1. Einleitendes

Nicht nur der Alexanderstoff an sich erfreut sich ungebrochener Beliebtheit, sondern in der reichen Überlieferung mit einer Fülle an Mirabilia haben auch die Blumenmädchen einige Aufmerksamkeit in der Forschung auf sich gezogen, insbesondere da ihre Komposition ein Bindeglied zwischen Orient und Okzident darstellt, das die Ähnlichkeit von christlichen und islamischen Paradiesvorstellungen herausstellt.¹ Im Folgenden ist nach der Agency dieser vegetabilen Kreaturen zu fragen, die trotz ihrer Menschlichkeit doch auch Merkmale ihrer pflanzlichen Herkunft prominent ausstellen und damit mit der Passivität, die Pflanzen gemeinhin zugesprochen wird, durchaus korrespondieren. Zugleich wird sich aber im Laufe der Analyse zeigen, dass die Blumenmädchen nicht nur florale Zierde eines *locus amoenus* sind, sondern ihnen darüber hinaus eine Handlungsmacht zugewiesen wird, die sich gerade aus dieser floralen Zierde speist und die Alexanders im Text überdeutlich ausgestellte Agency unterminiert.

Der Alexanderstoff weist eine komplex verflochtene Überlieferungsgeschichte auf: (Mündliche) Erzählungen von den Taten Alexanders kursieren vermutlich schon zu Lebzeiten und werden (ab diesem Zeitpunkt)

1 Vgl. dazu Falk Quenstedt, *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um 1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2021.

durch den Alexanderbiografen Kallisthenes (circa 360/370–327 v. Chr.) und andere der Nachwelt überliefert. Diesem wird auch ein Alexanderroman zugeschrieben, der allerdings erst im 3. nachchristlichen Jahrhundert entstand. Auf diesem Alexanderroman des Pseudo-Kallisthenes allerdings beruht die lateinische Rezeption des 10. Jahrhunderts durch Leo von Neapel mit seiner *Historia de preliis Alexandri Magni*. Diese wiederum wird für Albéric de Pisançon mit dem *Roman d'Alexandre* wirkmächtig,² der vermutlich um 1100 entstand. Vom *Roman d'Alexandre* sind allerdings nur 105 Verse überliefert, die sich aber so übersetzt auch im *Alexanderlied* des Pfaffen Lambrechts finden, das etwa siebzig Jahre später entsteht.³ Lambrechts *Alexanderlied* ist auf Frühmittelhochdeutsch verfasst und lässt sich der Gattung des Antikenromans zuschreiben. Ähnlich wie Heinrichs von Veldeke *Eneasroman*, der etwa zur gleichen Zeit entsteht, greift Pfaffe Lambrecht einen antiken Stoff auf, der reich überliefert ist, und gießt diesen in die Form des Versromans. Er ist damit ebenso wie Heinrich ein Pionier der neuen Gattung des höfischen Romans, die im 12. und 13. Jahrhundert die erzählende Großgattung der weltlichen Dichtung werden wird. Literaturhistorisch kommt damit dem *Alexanderlied* eine besondere Bedeutung für die (deutsche) Literatur des Mittelalters zu und Topoi aus dem *Alexanderlied* werden für die

-
- 2 Damit ist die Bearbeitung des Alexanderstoffs im Französischen nicht beendet; am weitesten verbreitet ist der im 12. Jahrhundert verfasste *Roman d'Alexandre* des Alexandre de Paris. Dieser wurde gemeinsam mit den *Lais* der Marie de France von Friede untersucht, wo auch die Blumenmädchen-Episode besondere Beachtung findet. Vgl. dazu Susanne Friede, *Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der Roman d'Alexandre im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer, 2003, S. 38–43, 55–57, 66 und für den *Straßburger Alexander*, S. 72–74.
 - 3 Zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte des Alexanderstoffs, siehe Danielle Buschinger, *Alexander im Orient*, in: Laetitia Rimpau, Hg., *Raumerfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*, Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2005, S. 57–70. Beachtung verdient auch die Bemerkung Stocks, dass gerade die Blumenmädchen-Episode nicht in Leos Alexanderbearbeitung erwähnt wird. Vgl. Markus Stock, *Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im <Straßburger Alexander>, im <Herzog Ernst B> und im <König Rother>*, Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 105.

mittelalterliche Literatur wieder und wieder aufgegriffen, variiert und gelegentlich auch konterkariert. Damit stellt das *Alexanderlied* ein wichtiges Bindeglied im Bereich der nichtbiblischen Dichtung zwischen dem ersten höfischen Roman in deutscher Sprache von Heinrich von Veldeke und der Blütezeit dieser Gattung dar, die mit Hartmann einsetzt, der freilich ebenfalls auf französische Vorlagen für den Artusroman zurückgreift.

Das *Alexanderlied* des Pfaffen Lambrecht liegt in drei Fassungen vor, dem sogenannten *Baseler*, dem *Vorauer* und dem *Straßburger Alexander*. Für die folgenden Überlegungen wird der *Straßburger Alexander* im Fokus stehen, da der *Baseler Alexander* wesentlich später überliefert ist und der *Vorauer Alexander* nur die Jugendgeschichte des makedonischen Helden überliefert – die Episode der Blumenmädchen fehlt dort völlig. Der *Straßburger Alexander* umfasst dagegen mehr als 7000 Verse und wurde wohl um 1170 von einem unbekannten Redaktor überarbeitet. Der Text berichtet nicht nur von Alexanders Jugend und seinen Kämpfen mit den Persern, sondern auch von der Suche nach dem irdischen Paradies und dem Versuch Alexanders, dieses mit Gewalt zu erkämpfen. Auf dem Weg zu diesem mittelalterlichen Sehnsuchtsort umkreist Alexander das Ende der Welt, wo auch die Blumenmädchen angesiedelt sind.

Von den Wundern, denen Alexander in diesen Weltgegenden begegnet ist, berichtet Alexander in einem in der Ich-Form verfassten Brief an seine Mutter.⁴ Diese im Brief beschriebenen Wunder sind nicht so sehr zivilisatorischer oder überhaupt menschlicher Art; vielmehr berichtet er von wilden Tieren und dem Vogel Phönix.⁵ Bevor Alexander und seine Männer zu den friedlichen Blumenmädchen gelangen, muss er sich mit

4 Alexanders Briefe an Aristoteles und an seine Mutter sind fest mit der Alexandertradition verbunden, vgl. dazu Stock, *Kombinationssinn*, 2002, S. 106.

5 Vgl. AL V. 4952: »cocodrillen«, V. 4977: »scorpiones« etc. sowie V. 5146–5156 für die Identifizierung und Beschreibung des Phönix. Woher Alexander weiß, dass es sich um einen Phönix handelt, bleibt offen. Hier und im Folgenden wird nach folgender Ausgabe zitiert: Pfaffe Lamprecht, *Das Alexanderlied (Straßburger Alexander). Text, Nacherzählung, Worterklärungen*, hg. von Irene Ruttmann, Darmstadt: WBG, 1974. Es wird im Folgenden die Sigle AL verwendet.

bewaffneten Riesen in einem Wald auseinandersetzen⁶ sowie Obstbäumen und zahmen Vögeln, die von unsichtbaren Kräften bewacht werden, die die Männer übel zurichten, wenn sie versuchen, Obst zu ernten oder die Vögel zu erlegen.⁷ Nach der Episode der Blumenmädchen gelangt Alexander in eine Stadt, wo er auf einen Riesen trifft, den er mit Hilfe einer Jungfrau fängt und verbrennt.⁸

Die Episode der Blumenmädchen, die eine idyllenhafte Stimmung evoziert, wird also gerahmt von Episoden von teils unerklärlicher beziehungsweise unbegründeter Gewalt: Warum die Männer Alexanders ihren Hunger nicht durch Obst und die Jagd auf die Vögel stillen dürfen beziehungsweise warum der Riese, der durch eine Jungfrau in die Falle gelockt wird, verbrannt werden muss, lässt Alexander in seinem Bericht offen – er spricht wiederholt von »wunder«,⁹ was als Legitimation und Begründung ausreichen muss. Durch die Ich-Form des Briefes zeigt sich damit eine persönliche Betroffenheit und Verwunderung: Die Merkwürdigkeiten, die Alexander und seinen Männern begegnen, verwundern ihn persönlich; ob diese merkwürdigen Begebenheiten durch weiteres, wie auch immer geartetes Wissen erklärbar wären und damit ihr wunderbarer Charakter zumindest reduziert, wenn nicht sogar aufgelöst werden könnte, muss offenbleiben. Dies gilt ebenso, wenn auch in begrenzterem Maße, für die Episode der Blumenmädchen, denn hier liefert der Ich-Erzähler Alexander recht viele Informationen im Vergleich zu den nur angerissenen Szenen, die er ebenfalls berichtet; wie genau der Ursprung der Blumenmädchen jenseits ihrer Blumengeburt

6 Vgl. ebd., V. 5075.

7 Ebd., V. 5112–5142.

8 Ebd., V. 5359–5410.

9 Vgl. AL u. a. V. 5162, 5164, 5189, 5194, 5209, 5246, 5261, 5293, 5328 (für die Blumenmädchen-Episode). Sobald die Blumenmädchen-Episode in V. 5157 beginnt, wird »wunder« wesentlich häufiger verwendet. Die wilden Tiere, die Riesen und der Phönix werden nur drei Mal mit »wunder« beschrieben. Auffällig ist allerdings auch, dass Alexander, wann immer er durch die Augen der Gegner oder auch durch die der Erzählinstanz betrachtet wird, bemerkenswert häufig mit »wunderlich man« beschrieben wird, etwa in V. 47 – Alexander selbst korrespondiert also mit dem Wunder.

zu erklären ist und welchen Zweck ihre Existenz hat, wenn sie nicht gerade den Kummer von wegemüden Kriegern vertreiben, bleibt trotz der konkreteren Informationen unbeantwortet.

2. Blumen im Mittelalter und deren Agency

Ein Seitenblick auf die Rolle von Blumen in der mittelalterlichen Literatur und Kultur mag zum besseren Verständnis der Bedeutung der Blumenmädchen und damit der Blumen beitragen. Das Mittelalter greift auf eine Vielzahl von Symbolen und Bedeutungsstrukturen zurück, die sowohl von Flora als auch Fauna inspiriert sein können – man denke nur an Wappentiere wie Löwe, Bär oder Eber. Auch können Blumen Macht und Herrschaft auf Wappen symbolisieren. Das prominenteste Beispiel ist die sogenannte *Fleur de Lys*, die französische Lilie, die seit dem Mittelalter das Symbol des französischen Königs ist und Chlodwig angeblich direkt durch göttliche Intervention verliehen wurde:¹⁰ Damit ist nicht nur der durch Gottes Gnaden verliehene Herrschaftsanspruch der französischen Könige legitimiert, sondern auch die enge Verbindung mit der Jungfrau Maria etabliert, deren Symbol die (weiße) Lilie ist. Indem die *Fleur de Lys* zum Symbol der Herrschaft der französischen Könige wird, entwickelt sie ebenso eine Agency wie das auch bei der Lilie für Maria der Fall ist: Die Blume kann zwar nicht selbst handeln, wird aber so mit Bedeutung aufgeladen, dass durch oder für sie gehandelt wird und sie so Handlungen anstößt oder legitimiert und damit vollendet. Dies wird besonders augenfällig bei den mittelalterlichen Siegeln der französischen Könige, auf denen eine *Fleur de Lys* zu sehen ist: Der performative Akt des Siegelns ist mit dem Erkennungszeichen der Lilie verbunden und so wird durch die Blume der Akt rechtskräftig.

10 Vgl. dazu und zu anderen Verwendungen von Blumen und Pflanzen allgemein im Bereich der Rechtsprechung Helmut Birkhan, *Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte*, Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2018, S. 214–216 und S. 224.

Symbolisch stehen die Blumen im Mittelalter ebenso wie heute für den Beginn des Frühlings, das Wiedererwachen der Natur und damit auch für Frühlingsgefühle, also die Minne und den Minnedienst. Parodistisch-burlesk hat dies Neidhart von Reuental mit seinem *Veilchenschwank* verarbeitet; Walther von der Vogelweide nutzt das Blumenmotiv, beispielsweise in seinem Lied *Diu werlt was gelf, rôet unde blâ*, um die Jahreszeiten und damit den Status der Minne zu umschreiben. Auch in seinem Mailied *Muget ir schouwen waz dem meien* greift Walther die Thematik von Frühlingsbeginn, Vogelsang, dem Erblühen der Blumen und dem der Minne auf, womit sich zeigt, dass die organische Verbindung von Blumen und Mädchen im *Alexanderlied* zwar zu den Wundern am Ende der Welt gehört, das Bild an sich aber ein topisches ist. Bereits Ovid berichtet in seinen *Metamorphosen* von Verwandlungen in Pflanzen; diese können sowohl als Belohnung wie bei Philemon und Baucis, als Rettung wie bei Daphne oder aber als Strafe wie bei Dryope fungieren. Die Richtung der Verwandlung allerdings ist hier eine andere als im *Alexanderlied*: Aus dem aktiven und mobilen Menschen wird eine passive und ortsfeste Pflanze; die Blumenmädchen hingegen gehen regelrecht organisch aus den Pflanzen beziehungsweise deren Blüten hervor, sie können daher als Früchte oder sogar als Vollendung der Pflanze gelesen werden, freilich ohne diese zu ersetzen: Blume und Mädchen koexistieren. Damit ist das Potential ihrer Agency wesentlich größer als das der Blumen in den genannten Textbeispielen.

Walther weist in seinem Lied *Nemt, frowe, disen kranz* auch auf eine weitere Funktion der Blumen hin. Hier überreicht das Sänger-Ich seiner Dame einen Blumenkranz (statt eines Kopfschmucks aus Edelsteinen) und verweist damit auf das Schapel, von dem im BMZ zu lesen ist: ein »kranz von laub, von natürlichen oder künstlichen blumen, dann auch ein haarband von gold, wohl mit edelsteinen verziert; es konnten auch die blumen auf ein haarband oder einen goldreif gesetzt sein«. ¹¹ Das

11 *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=BMZ&lemid=S00915> (Zugriff am 27.11.2023).

Schapel als weiblicher Kopfschmuck zeigt den Status als unverheiratete und jungfräuliche Frau an, im Gegensatz zum »houbtgebende«, dem Putz einer verheirateten Frau. Blumen im Schapel können also einen Sozialstatus anzeigen, der auf die Rolle dieser Frau in der Gesellschaft verweist. Die unverheiratete Jungfrau ist zumeist das Ziel von Minne und dem dazugehörigen Dienst (außer in der hohen Minne des Minnesangs), sodass die Assoziation von Blumen, Jungfrau und Minne wieder zurück zu den Blumenmädchen führt. Wie im bereits diskutierten Siegel der französischen Könige hat die Blume hier insofern eine Agency, dass sie auf ein höheres Konzept verweist, dem sie Legitimation verleihen kann. Auch die Blumen des Schapels haben eine starke verweisende Agency: Sie können Minne (mit-)auflösen, weil sie das Minneobjekt (die jungfräuliche Frau) bezeichnen; allerdings legitimieren sie deren Status nicht, indem sie beispielsweise sofort verwelken, wenn eine nicht jungfräuliche Frau ein Blumenschapel trägt.

Größere Handlungsmacht und einen praktischen Zweck erhalten die Blumen etwa bei Hildegard von Bingen, die im ersten Buch ihres naturheilkundlichen Werks *Liber simplicis medicinae sive Physica* die Heilwirkung verschiedener Pflanzen vorstellt, darunter jene von Blumen wie Rosen (Kapitel XXII), Lilien (Kapitel XXIII), Lavendel (Kapitel XXXV) oder auch der Distel (Kapitel XCIX).¹² Auch im sogenannten *Innsbrucker Kräuterbüchlein* aus dem 12. Jahrhundert finden sich Blumen als Heilmittel. Zwar liegt hier die Administration der Blume als Medizin bei Arzt oder Ärztin,¹³ aber die eigentliche Wirkmächtigkeit auf Patient:innen dann doch bei der Pflanze selbst, freilich ohne aktiven Einfluss auf

12 Hildegard von Bingen, *Physica*, Edition der Florentiner Handschrift (Cod. Laur. Ashb. 1323, ca. 1300) im Vergleich mit der Textkonstitution der *Patrologia Latina* (Migne), hg. von Irmgard Müller und Christian Schulze, Hildesheim; Zürich; New York, NY: Olms, 2008.

13 Als gelehrte Frau kann Hildegard von Bingen hier als prominentes Beispiel gelten, aber auch sonst sind Kräuterwissen und die Verabreichung pflanzlicher Mittel durchaus auch Frauensache, ganz besonders bei Menstruationsbeschwerden oder Geburt. Das *Innsbrucker Kräuterbüchlein* hingegen ist in einem Benediktinerkloster aufgefunden worden und wird vermutlich von einem kleikal gebildeten Mann verfasst worden sein.

die Heilung: Eine Entscheidung, nicht oder nur in geringem Maße zu wirken, kann nicht gefällt werden.

Insgesamt sind Blumen im Mittelalter nicht nur Dekorationsmittel oder Boten für den Frühling: Sie können Herrschafts- und Machtanspruch ebenso legitimieren wie auf einen Sozialstatus verweisen, während sie in der Literatur funktionalisiert werden, um das Schöne, teilweise Unverdorbene, aber auch Wehrlose zu verkörpern. Dies zeigt sich in dem metaphorischen Ausdruck »Blumen brechen«, dessen berühmteste Verwendung sich wohl bei Goethe in *Gefunden* und im *Heidenröslein* befindet, aber auch Walther nutzt diesen Ausdruck für die wortwörtliche De-Floration. Über Maria werden Blumen mit Frauen und durch die Legende über die Fleur de Lys mit Macht und Herrschaft verbunden. Auch im medizinischen Bereich können Blumen über Leben und Tod entscheiden, man denke nur an die Gabe von Fingerhut als Medikament oder als tödliches Gift, wobei die Einnahme (und Einnahmemenge) jenseits der Agency der Blumen liegt. Die literarische Verwendung von Blumen gerade in der Lyrik wirkt der floralen Agency entgegen: Als ortsfester Frühlingsbote, der auf Wetter und Tageslänge reagiert, und passiver Indikator eines Sozialstatus werden Blumen immer mehr zur floralen Zierde degradiert und so mit der passiv imaginierten Rolle der Frau innerhalb der mittelalterlichen

Gesellschaft verbunden.¹⁴ Im Weiteren wird zu zeigen sein, dass die Blumenmädchen auf den ersten Blick diesem Bild entsprechen, es aber bei genauerer Analyse auch unterlaufen.

3. Die Blumenmädchen im *Straßburger Alexander*

Wie bereits erwähnt, ist die Episode der Blumenmädchen von einer tiefen Friedfertigkeit geprägt und steht damit im auffälligen Kontrast zur sonstigen Erzählung von Alexander, die ausführlich und teils drastisch von verschiedenen Schlachten oder Kämpfen gegen Einzelgegner, wilde Tiere oder Riesen berichtet. Der Wald, in dem die Blumenmädchen leben, liegt in der Nähe eines Meeres; nach mittelalterlichem Weltbild kann dies der die *oikumene* umfließende Ozean sein – Alexander ist also im Wortsinne an den Rand der Welt vorgedrungen. Bemerkenswert sind hier zwei Dinge: Alexander ist nicht mit seinem gesamten Heer unterwegs, sondern nur mit dreitausend Mann,¹⁵ und er verfolgt mit ihnen

14 Bemerkenswerte Ausnahmen sind hier die Blumen, die Gawain in der *Krone* von Heinrich von dem Türlin wegen des verschlagenden Mädchens Mancipicelle pflücken soll: Die Blumen verströmen nicht nur einen Wohlgeruch, sondern dienen auch als Verjüngungskur; gleichzeitig scheinen sie aber einen stark einschläfernden Effekt zu haben, sodass sich Gawain die Lanze durch den Fuß stechen muss, um nicht beständig in Schlaf zu sinken, siehe *Krone* V. 21128–21406. Mädchen und Blumen arbeiten hier Hand in Hand, um den Protagonisten ins Verderben zu führen. Die Episode ist stark an Wolframs *Parzival* angelehnt: Hier allerdings soll Gawan einen Kranz von einem Baum pflücken; die Gefahr geht von einem reißenden Fluss aus, der überwunden werden muss, und dem Hüter des Baumes, der aber letztlich, wie Gyremelanz, mit der Schwester des Artusritters vermählt wird. Vgl. Heinrich von dem Türlin, *Die Krone. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen*, hg. von Gudrun Felder, Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2012.

15 Vgl. AL, V. 5159. Im Verlauf der Episode holt Alexander sein restliches Heer nach, womit zum einen die schiere Anzahl der Blumenmädchen unterstrichen wird – dies ist kein exklusives Vergnügen, sondern für jeden der Makedonier gedacht. Damit geht zum anderen eine (gewisse) Allgemeinverfügbarkeit der Blumenmädchen einher – ein Wunder für die Masse sozusagen.

eine ganz klare Motivation: »wolden wundir besehen«.¹⁶ Die Makedonier sind hier (eindeutig) nicht unterwegs zu einem praktischen Zweck wie Jagd oder Kampf, sondern sie sind, salopp formuliert, Touristen, die den Rand der Welt auf seine Andersartigkeit hin erkunden.

Interessanterweise werden Alexander und seine Männer durch betörenden Gesang und wunderschöne Musik in den Wald der Blumenmädchen gelockt – also genau durch den Sinneseindruck, den nicht-wunderbare Blumen nicht hervorrufen können. Damit wird ein synästhetischer Gesamteindruck der Blumenmädchen evoziert, der bereits darauf verweist, dass Alexander einen Ort des umfassenden Wohlbefindens erreicht hat. Dieser Ort wird als typischer *locus amoenus* eingeführt mit erholsamem Schatten der Bäume, die vor der Sonne schützen, Blumen und Gras auf einer schönen Aue sowie vielen klaren Quellen.¹⁷ Auf die Blumenmädchen trifft Alexander jedoch erst nach einer langen Wanderung durch den Wald.¹⁸ Sie befinden sich also noch jenseits des bereits erreichten *locus amoenus* und machen mit ihrem Gesang zu Leier und Harfe auf sich aufmerksam. Dass die Blumenmädchen nicht nur ihre Stimme als Lockmittel einsetzen, sondern auch Instrumente, die obendrein durchaus höfisch konnotiert sind,¹⁹ weist darauf hin, dass die Mädchen zwar einen vegetabilen Ursprung haben mögen, den der Ich-Erzähler Alexander erst im Verlauf der Episode einführt, aber dass sie dennoch der höfischen Sphäre zugeordnet sind: Bereits durch ihren Klang wird deutlich, dass es sich hier nicht um ein wildes Volk von Frauen handelt. Stattdessen markieren die höfischen Instrumente

16 AL, V. 5161: »wollten Wunder ansehen.«

17 Vgl. AL V. 5174–5187. Zum *locus amoenus* vgl. auch Anna-Lena Liebermann, *Wald, Lichtung, Rodung, Baum*, in: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg, Hgg., *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*, Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2018, S. 547–561, sowie Eva Locher und Thomas Poser, *Fluss, Quelle, Brunnen*, in: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*, 2018, S. 146–162.

18 Vgl. AL, V. 5206.

19 Woher genau die Instrumente stammen und ob diese auch eine vegetabile Herkunft aufweisen und sich daher ihr wundersamer Klang erklärt, wird nicht thematisiert.

und die Kleider die Blumenmädchen als zivilisierte und damit angemessene Partnerinnen für die Männer von Alexander und auch für ihn selbst. Für Kragl weist die Betonung des Höfischen darauf hin, dass das »[g]eographische Fremde [...] durch eine übergreifende und umfassende Vorstellung von der herrschenden Gesellschaftsschicht, vom Höfischen, ausgeglichen und reduziert« wird.²⁰

Aufgrund ihrer großen Zahl²¹ sind die Blumenmädchen ganz sicher keine vereinzelte Laune der Natur, sondern in diesem besonderen Bereich am Ende der Welt ebenso häufig wie die Blumen, aus denen sie schlüpfen. Ihr Gesang hat nicht nur die Funktion, sie überhaupt lokalisierbar zu machen, sondern sorgt auch dafür, dass Alexander und seine Männer die Anstrengungen ihrer Reise und jeglichen Kummer vergessen: »durh den süzlîchen dôz,/den wir hörten in den walt,/ich und mîne helede balt/vergâzen unse herzeleit/und der grôzen arbeit/und alliz daz ungemah/und swaz uns leides ie gescach.«²² Die Blumenmädchen haben allein durch ihre akustischen Signale eine heilsame Wirkung und sind damit durchaus der Medizin aus Blumen zu vergleichen, die zur Heilung verabreicht wird. Der wohltuende Effekt der Blumenmädchen reicht aber darüber noch hinaus, denn sie tilgen nicht nur die Schmerzen, die in naher Vergangenheit liegen, sondern jegliches Leid, das die Männer jemals erfahren haben – damit kurieren sie nicht nur gemeinsam erfahrene Mühen, sondern auch individuelles Leid: »unde swaz uns von kinde/ie leides gescach«.²³ Ihre Wirkung reicht aber noch weiter, denn sie verleihen die Illusion (oder zumindest das, wie sich zeigen wird, temporäre Erreichen) von Zufriedenheit: Alexander glaubt, dass er das

20 Florian Kragl, *Die Weisheit des Fremden. Studien zur mittelalterlichen Alexandertradition*, Bern u. a.: Peter Lang, 2005, S. 114.

21 AL, V. 5124 spricht von »hundirt tûsint« Blumenmädchen, was sich in der Hyperbolik des Textes, der eine Obsession mit ungeheuer großen Zahlen aufweist, als sehr viel lesen lässt.

22 AL, V. 5218–5224: »Durch den süßen Klang, den wir in dem Wald hörten, vergaßen meine tapferen Helden und ich unser Herzeleid und die großen Mühen und all die Strapazen und was auch immer uns je an Leid geschah.«

23 AL, V. 5232–5233: »und was auch immer von Kindesbeinen an je an Leid zugefügt worden war.«

Maximum an Freude und interessanterweise auch Macht erreicht habe; die Angst vor dem Tod verschwindet ebenfalls:

uns allen dô bedûhte,
alsiz wol mohte,
daz wir genûc habeten,
di wîle daz wir lebeten,
frowede unde rîcheit.
[...] mir dûhte an der stunt,
ih ne wurde niemer ungesund,
ob ih dâr imer mûste wesen,
sô wære ih garwe genesen
von aller angstlîcher nôt
und ne forhte niwit den tôt.²⁴

Die Wirkung der Blumenmädchen geht also über das Heilen von seelischer Not weit hinaus, allein der Gesang und die Musik stillen urmenschliche Bedürfnisse und Ängste der Menschen: Alexander und seine Männer haben das Maximum an Freude ebenso erreicht wie die Angst vor dem Tod überwunden – sie befinden sich in einem Zustand der vollkommenen Glückseligkeit, den man in der mittelalterlichen Literatur ansonsten nur mit göttlicher Intervention erreicht. Dieses Stillen aller menschlichen Bedürfnisse und Ängste sowie die Lokalisierung in einer gartenähnlichen, paradiesischen Umgebung haben dazu geführt, dass die Blumenmädchen-Episode nicht nur als Wunder gelesen,²⁵ sondern konkret mit islamischen Paradiesvorstellungen

24 V. 5225–5229 und 5235–5240: »Uns allen kam es so vor, wie es sehr wohl sein konnte, dass wir genug hätten solange wir lebten an Freude und auch an Macht. [...] Mir kam in dem Moment in den Sinn, dass ich niemals mehr verwundet werden könnte, wenn ich für immer dort bleiben könnte, dann wäre ich völlig wiederhergestellt von aller schrecklicher Drangsal und ich fürchtete noch nicht einmal den Tod.«

25 Der Text selbst gibt diese Lesart wiederholt vor und enthebt sich damit auch jeglichen Erklärzwängen. Vgl. dazu auch Thomas Tomasek, *Babylon, Jerusalem*, in: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*, 2018, S. 40–63, hier S. 50.

verglichen wurde. So kommt Quenstedt zu dem Schluss, dass die Blumenmädchen und der sie umgebende *locus amoenus* als islamisches Paradies aufgefasst werden können und »die darin mögliche Erfahrung eines jenseitigen Zustands entpuppt sich am Ende als Illusion.«²⁶ Alexanders Bericht zeigt sich damit als literarisch verpackte, religiöse Propaganda. Den Blumenmädchen (mit ihrer Vergänglichkeit) kommt dabei der Vergleich mit den Huris zu, ewig jungfräulichen Mädchen, die ebenfalls mit Musik in Verbindung gebracht werden²⁷ und den Gerechten des Islams ihren Aufenthalt im Paradies versüßen. Während die islamischen Vorstellungen natürlich weder für die paradiesische Umgebung noch für die Mädchen darin ein Ablaufdatum imaginieren, sind die Blumenmädchen aus dem *Alexanderlied* wesentlich vegetabler ausgestaltet. Dies zeigt sich zunächst in ihrer Herkunft: Gut geschützt vor den Elementen wachsen im Bereich des *locus amoenus* riesige rote und weiße Blumen, denen die Blumenmädchen entsteigen, wenn sich die Knospe öffnet.²⁸ Dass die Blumen rot und weiß sind, lässt sich leicht mit dem klassischen Schönheitsideal der weißen Haut und roten Lippen erklären, das bis über den Barock hinaus gültig bleibt. Die Blumenmädchen sind alle weiblichen Geschlechts und zwölf Jahre alt – also heiratsfähig nach mittelalterlicher Auffassung. Trotz ihrer sehr natürlichen Herkunft verfügen die Blumenmädchen über »scöne [...] hubischeit«²⁹ und verhalten sich ganz wie normale Mädchen: Sie sprechen, lachen, haben Verstand und sind die schönsten Frauen, die man sich nur vorstellen kann – vorerst weisen nur ihre Herkunft aus den großen Blumen und ihre starke Ortsgebundenheit³⁰ sie als anderweltliche Kreaturen aus. Durch ihre Perfektion halten die Blumenmädchen Alexanders rastloses Reisen an – er und seine Männer beschließen, bei den Blumenmädchen zu bleiben: »wir wolten dâr blîven./unde nâmen si ze wîben/und hatten mêr wunnen/dan wir ie gewunnen, sint daz wir

26 Quenstedt, *Mirabiles Wissen*, 2021, S. 212.

27 Vgl. ebd., S. 201–206.

28 Vgl. AL, V. 5241–5266.

29 Ebd., V. 5281.

30 Vgl. ebd., V. 5289f.

worden geboren.«³¹ Wieder wird der allumfassende Zustand von Wonne betont, der sich mit nichts vergleichen lässt, was die Männer je zuvor erlebt haben. Aber dieser Zustand dauert exakt drei Monate und zwölf Tage³², umfasst also die letzten Tage des Frühlings und den ganzen Sommer, dann sterben die Blumen ab und damit auch die Mädchen, die Quellen versiegen, die Bäume verlieren ihre Blätter und die Vögel stellen ihr Singen ein.³³ Jammer und Leid halten wieder Einzug, es scheint, sowohl aus Trauer um die sterbenden Blumenmädchen als auch wegen des vergessenen Kummers, den die Blumenmädchen mit ihrem Gesang verdrängt haben, und der die Männer Alexanders nun wieder einholt. Zweimal wird das Sterben der Blumenmädchen erzählt, und beide Male wird das Verwelken der Blumen in diesem Kontext genannt, wenn sich auch die Reihenfolge unterscheidet.³⁴ Deutlich wird damit der organische Zusammenhang zwischen den beiden Daseinsformen: Die Mädchen können nicht ohne die Blumen existieren, aber auch die Blumen verwelken ohne die Mädchen. Dieser organische Zusammenhang greift auf die weiteren Elemente des *locus amoenus* über: Bäume, Vögel und Quellen werden in Mitleidenschaft gezogen. Der Wechsel der Jahreszeiten wird hier übersteigert dargestellt und transformiert den gesamten *locus amoenus* in einen *locus terribilis* durch die Abwesenheit der Glückseligkeit, die durch »unfrowede«, »manicfalde[n] smerze«, »ungemah« und »rûwen«³⁵ ersetzt wird.

4. Deutungsangebote von Agency bis Zierde

Zuerst soll die Lokalisierung der Blumenmädchen bedacht werden. Diese befinden sich zwischen einem wilden Wald, in dem unsichtbare, ge-

31 V. 5321–5325: »Wir wollten dort bleiben und nahmen sie zur Frau und hatten mehr Genuss als wir je zuvor hatten seit wir geboren worden waren.«

32 Vgl. ebd., V. 5332.

33 Vgl. ebd., V. 5343–5358.

34 Vgl. ebd., V. 5343 (Blumen) und V. 5344 (Mädchen) sowie V. 5355 (Mädchen) und V. 5356 (Blumen).

35 Ebd., V. 5349, 5350, 5351 und 5354.

walttätige Kräfte Obst und Vögel hüten, und einer Stadt, die von einem Riesen bewohnt wird – also zwischen einem Ort der wehrhaften Natur und der gewaltigen Zivilisation. Die Lokalisierung kann als Schwellen- oder Übergangsraum zwischen diesen beiden Sphären gelesen werden, denn die Blumenmädchen vereinen sowohl das Natürliche als auch die »Hubischeit« in sich. Zur Lokalisierung gehört auch die Tatsache, dass sich die Blumenmädchen am Ende der Welt befinden: Exotik, Ferne und anderweltliche Anklänge sind damit aufgerufen; sie sind eines der *Mirabilia des Orients*. Der Wald, in dem ihre Stimmen zu hören sind, ist sowohl räumlich als auch zeitlich begrenzt und kann damit als anderweltlicher Chronotopos gelesen werden.³⁶

Zum zweiten wird der Wald der Blumenmädchen als *locus amoenus* entworfen, der, ganz wie im *Tristan*, eine Zuflucht vor weltlichen Kümernissen bietet. Wie auch im *Tristan* erweist sich der *locus amoenus* aber nicht als dauerhaft – für Alexander durch das jahreszeitlich bedingte Sterben der Blumenmädchen, für Tristan und Isolde dadurch, dass sie das Hofleben und die menschliche Gesellschaft vermissen; der *locus amoenus* trägt also sein eigenes »Verfallsdatum« durch seine Konzeption schon in sich. Das säkulare Paradies, das das *Alexanderlied* entwirft, ist ein Ort des Ausruhens, Erholens und Innehaltens, weil Alexander vermeintlich das Ziel all seiner Wünsche erreicht hat. Die wunderschönen Blumenmädchen in der lieblichen und gefahrlosen Umgebung entpuppen sich dabei als männlich-hedonistische Fantasie, da ihre Anwesenheit und all das, was damit einher geht, also besonders das Vergessen von Kümernissen und der Erhalt von Minne, den Aufenthalt erst so lohnenswert machen. Sie wandeln sich damit zu einer »Projektionsfläche [...] eines Ideals«, ³⁷ hier dezidiert eines männlichen. Jahrhunderte später fasst James Brown diese Auffassung zusammen, indem er verkündet: »This is a man's world/But it wouldn't be nothing, nothing/Not one little thing/Without a woman or a girl/[...] He's

36 Vgl. dazu Judith Klinger, *Anderswelten*, in: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*, 2018, S. 13–39, hier S. 15.

37 Kragl, *Die Weisheit des Fremden*, 2005, S. 115.

lost in the wilderness/He's lost in the bitterness«. ³⁸ Gleichzeitig würde Alexanders Ende (oder das eines anderen fiktionalen Helden) in dieser paradiesischen Umgebung der Konzeption des tatkräftigen, männlichen Protagonisten zuwiderlaufen – Alexander darf nicht bei den Blumenmädchen verharren, aber ihn freiwillig aufbrechen zu lassen, wie es der *Roman d'Alexandre* des Alexandre de Paris tut, würde die Idealität des Ortes und der Mädchen unterlaufen.

Aus der Konzeption von männlichem Protagonisten und weiblichen Gespielinnen leitet sich der dritte Deutungsaspekt ab, nämlich ein männlicher Kommentar über Frauen. Sie werden durch die Erzählung in diesem speziellen Fall als hochgradig ortsfest dargestellt, denn die Blumenmädchen brauchen den schützenden Schatten der sie umgebenden Bäume, um existieren zu können. Damit ist auch ihre Fragilität angesprochen. Sie mögen zwar zu Hunderttausenden vorkommen, aber eben nur in diesem einen Wald am Ende der Welt, der die Bedingungen des *locus amoenus* bietet. Fragil sind sie auch im Hinblick auf ihre begrenzte Lebensdauer: Der Text erzählt nicht, wie die Blumenmädchen alt werden und welken – das berichtet er taktvoll nur von den Blumen selbst, aber die zeitliche Begrenzung der weiblichen Schönheit schwingt ganz deutlich in der Darstellung mit.

Zugleich wird damit auch das vierte Deutungsangebot der Blumenmädchen aufgerufen, nämlich das der alles durchdringenden Vergänglichkeit, die alle Erzählungen von Alexander auf die ein oder andere Weise durchzieht. Die Lebensdauer der Blumenmädchen ist auf drei Monate und zwölf Tage beschränkt, auch Alexander selbst ist kein langes Leben beschieden, wenngleich der Pfaffe Lambrecht ihm noch zwölf Herrschaftsjahre vergönnt, nachdem er von seinem Hochmut geheilt worden ist. Mit dem *Vanitas*- und *memento-mori*-Motiv ist auch das der Glückseligkeit aufgerufen: Kommt diese nicht von Gott oder seiner Agentin Sælde, kann sie nicht von Dauer sein, denn auch das irdische Liebesglück ist flüchtig.

38 James Brown und Betty Jean Newsome, *It's a Man's Man's Man's World* [1966], <http://genius.com/James-brown-its-a-mans-mans-mans-world-lyrics> (Zugriff am 27.11.2023).

Mit dieser letzten Überlegung komme ich auf die Eingangsfrage nach der Agency der Blumenmädchen zurück. Oberflächlich betrachtet, fallen sie ganz in die skizzierte Macht- und Wehrlosigkeit, die bei der mittelalterlichen Konzeption von Blumen in Verbindung mit Frauen (außer Maria) mitschwingt – Agency muss auf einer zweiten Ebene konstruiert werden und kann nur durch männliches Zulassen und Unterstützen dieser Agency zur Entfaltung kommen. Zugleich ist aber zu bedenken, dass die Liaison mit den Blumenmädchen Alexander eine Form der Glückseligkeit verschafft, die er zuvor noch nie gespürt hat und die ihn deshalb in seinem rastlosen Reisen und Erkunden in-
nehalten lässt. Die Blumenmädchen sind dabei weder kriegerisch zu erobern³⁹ noch mit Minnegebaren zu überzeugen – männliche Agency, die sich besonders aus diesen beiden Bereichen konstruiert, erweist sich hier als völlig unnötig: Alexander darf passiv werden und die Zeitspanne seiner Passivität hängt am Leben der Blumenmädchen. Mit dieser Passivität und Abhängigkeit wird Alexander mit dem Blumenmädchen selbst parallelisiert und erhält so feminine Züge, die jedoch nach Beendigung seines Aufenthalts am *locus amoenus* auch wieder verschwinden. Diese Korrelation des Helden mit den Blumenmädchen wird dann ganz besonders bemerkenswert, wenn man sich vor Augen führt, dass der *Roman d'Alexandre* seinen Protagonisten ohne das Verwelken der Blumen und Sterben der Mädchen abreisen lässt.⁴⁰ Der französische Alexander agiert wesentlich unabhängiger von den Blumenmädchen, sie haben keinen Einfluss auf die Verweildauer des Welteneroberers in ihrer Umgebung.

Die Rastlosigkeit Alexanders, die seine Männer bis kurz vor die Meuterei treibt und vor der versuchten Eroberung des irdischen Paradieses zu einer Aufspaltung seiner Anhänger führt, ist durch die Blumenmädchen wirkungsvoll gestoppt und wäre von Dauer, wenn die Lebenszeit der Blumenmädchen und der damit verbundenen Wonne nicht begrenzt wäre; die Agency der Blumenmädchen des *Straßburger Alexanders* ist ganz klar an die Jahreszeiten geknüpft und wird darüber hinaus mit der von

39 Vgl. dazu Stock, *Kombinationssinn*, 2005, S. 115.

40 Vgl. Friede, *Wahrnehmung des Wunderbaren*, 2003, S. 72–74.

Alexander selbst verbunden: Solange die Blumenmädchen über Handlungsmacht verfügen, verzichtet Alexander in einem Zustand vollendeter Glückseligkeit auf seine eigene Handlungsmacht, ohne dies überhaupt zu reflektieren. Er lässt sich stillstellen.

Alexanders Glückseligkeit und damit seine Agency sind in dieser Episode stark abhängig von den fragilen Kreaturen, deren Tod er »verclagen nit ne mach«.⁴¹ Die Trauer um ihr Ableben wird damit potenziell unendlich, auch wenn die Blumenmädchen im weiteren Verlauf des *Alexanderlieds* nicht mehr erwähnt werden und der Held auch keinen Versuch unternimmt, zu ihnen zurückzukehren – vermutlich, um sich weiteres Leid zu ersparen. Gleichzeitig bleibt auch ihre regelrecht leitmotivische Vergänglichkeit unreflektiert.

Die Blumenmädchen müssen strikt in Verbindung mit den sie gebärenden Blumen gelesen werden, denn auch ihr jeweiliger Tod steht in engem Zusammenhang. Wenn also nach vegetabler Agency zu fragen ist, zeigt sich hier ein ganz bemerkenswerter Entwurf von floralem Handlungsspielraum: Durch die Schönheit und Höflichkeit ihrer »Früchte« bringen die Blumen aus dem *locus amoenus* den rastlosen Welteneroberer Alexander, der vermutlich im Bereich der weltlichen Erzählungen des Mittelalters mit der größten Agency versehen ist, zu einem Innehalten und besonders zum Stillstellen all seiner Wünsche: Alexander kämpft lebenslang um Macht, Eroberungen, Länder und Zins – all dies ist für den *locus amoenus* der Blumenmädchen dezidiert nicht gegeben.⁴² Stattdessen wird er zu einer Art parabelhaften Gärtner, der die Früchte seiner buchstäblichen Liebesmühen nur temporär genießen kann: So wie die Blumenpracht eines Gartens verwelkt, ohne dass der Gärtner dies verhindern kann, so kann auch Alexander nichts gegen das Sterben der Blumenmädchen oder, im weiteren Verlauf der Handlung, gegen seine eigene Sterblichkeit tun.

41 AL, V. 5340: »gar nicht verschmerzen kann.«

42 Ihr Bereich ist noch nicht einmal als Herrschaftsgebiet charakterisiert. Vgl. dazu Ralf Schlechtweg-Jahn, *Land*, in: *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters*, 2018, S. 386–396, hier S. 389. Vgl. zur Genügsamkeit Alexanders auch Stock, *Kombinationssinn*, 2005, S. 119f.

5. Abschließendes

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Blumenmädchen in dem Maße eine temporäre Agency entwickeln, wie Alexander selbst seine eigene Handlungsmacht freiwillig aufgibt, da er sie nicht benötigt, um Zugang zu den Wonnen der schönen Frauen zu erhalten. Zugleich passt sich der Held dem natürlichen Zyklus der Jahreszeiten an, deren Werden und Vergehen aber unreflektiert bleibt – auch im Hinblick auf das passive Unterworfen-Sein nicht nur der Pflanzen, sondern aller Lebewesen unter diesen Ablauf.

Zum Abschluss bleibt die Frage nach dem literarischen Nachleben der Blumenmädchen: Zwar ist die Verbindung von Mädchen und Blumen eine topische und je nach literarischer Verarbeitung regelrecht abgedroschen, aber dass Mädchen aus Blumen hervorgehen und mit ihnen in einer Art symbiotischen Verbindung bleiben, ist ein Gedanke, der erst wieder prominent im viktorianischen England auftaucht: Die sogenannten »Flower Fairies« haben wenig zu tun mit mittelalterlichen Feen, die meist mächtige Minneherrinnen sind, sondern bedienen das Bild der schönen Wehr- und Machtlosigkeit, die gerade durch ihre Kindlichkeit unterstrichen wird und damit dem Idealbild der viktorianischen Frau entspricht, die gerne ein bisschen naiv und kindlich daherkommen darf, wie Charles Dickens seine Flora in *Little Dorrit* beschreibt. Mrs Beeton's *Household Management* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wäre mit den Blumenmädchen durchaus zufrieden gewesen, denn sie sind in folgender Beschreibung leicht wiederzuerkennen: »her voice is sweet music – her smiles his brightest day; [...] her arms, the pale of his safety, [...], the balsam of his life; [...] her bosom, the softest pillow of his cares«. ⁴³ Alexanders Blumenmädchen als idealisierte Partnerinnen überdauern die Zeiten und formen ein Frauenbild, das es immer wieder zu befragen und dekonstruieren gilt.

43 Isabella Beeton, *The Book of Household Management* [1861], vol. 1, Ex-classics Project, 2009, S. 96–97.

Bibliografie

- Beeton, Isabella. *The Book of Household Management* [1861]. Vol. 1. Ex-classics Project, 2009.
- Birkhan, Helmut. *Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2018.
- Brown, James und Betty Jean Newsome. *It's a Man's Man's Man's World* [1966]. <https://genius.com/James-brown-its-a-mans-mans-mans-world-lyrics> (Zugriff am 27.11.2023).
- Buschinger, Danielle. *Alexander im Orient*. In: Laetitia Rimpau, Hg. *Raum-erfahrung – Raumerfindung. Erzählte Welten des Mittelalters zwischen Orient und Okzident*. Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2005. S. 57–70.
- Friede, Susanne. *Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der Roman d'Alexandre im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Heinrich von dem Türlin. *Diu Crone. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen*. Hg. von Gudrun Felder. Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2012.
- Hildegard von Bingen. *Physica*. Edition der Florentiner Handschrift (Cod. Laur. Ashb. 1323, ca. 1300) im Vergleich mit der Textkonstitution der »Patrologia Latina« (Migne). Hg. von Irmgard Müller und Christian Schulze. Hildesheim; Zürich; New York, NY: Olms, 2008.
- Klinger, Judith. *Anderswelten*. In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg, Hgg. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*. Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2018. S. 13–39.
- Kragl, Florian. *Die Weisheit des Fremden. Studien zur mittelalterlichen Alexandertradition*. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt a. M.; New York, NY; Oxford, UK; Wien: Peter Lang, 2005.
- Mittelhochdeutsches Wörterbuch* von Benecke, Müller, Zarncke, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23 <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=BMZ&lemi d=So0915> (Zugriff am 27.11.2023).
- Liebermann, Anna-Lena. *Wald, Lichtung, Rodung, Baum*. In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg, Hgg. *Literarische Orte in*

- deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2018. S. 547–561.
- Locher, Eva und Thomas Poser. *Fluss, Quelle, Brunnen.* In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Mathias Herweg, Hgg. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2018. S. 146–162.
- Pfaffe Lamprecht. *Das Alexanderlied (Straßburger Alexander).* Text, Nach-
erzählung, Worterklärungen. Hg. von Irene Ruttman. Darmstadt:
WBG, 1974.
- Quenstedt, Falk. *Mirabiles Wissen. Deutschsprachige Reiseerzählungen um
1200 im transkulturellen Kontext arabischer Literatur.* Wiesbaden: Harr-
assowitz, 2021.
- Renz, Tilo, Monika Hanauska und Mathias Herweg, Hgg. *Literarische Orte
in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Berlin;
New York, NY: De Gruyter, 2018.
- Schlechtweg-Jahn, Ralf. *Land.* In: Tilo Renz, Monika Hanauska und Ma-
thias Herweg, Hgg. *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählun-
gen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Berlin; New York, NY: De Gruyter,
2018. S. 386–396.
- Stock, Markus. *Kombinationssinn. Narrative Strukturexperimente im <Straß-
burger Alexander>, im <Herzog Ernst B> und im <König Rother>.* Tübin-
gen: Niemeyer, 2002.
- Tomasek, Thomas. *Babylon, Jerusalem.* In: Tilo Renz, Monika Hanaus-
ka und Mathias Herweg, Hgg. *Literarische Orte in deutschsprachigen
Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch.* Berlin; New York, NY:
De Gruyter, 2018. S. 40–63.

»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: »[L]ife 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‹, Pfüten 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-kintic-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).

Unheilvolle Faszination des pflanzlichen Lebens: Grenzen kultureller Verfügbarkeit in Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* (1884)

Sören Görlich

1. *À rebours* – Zwischen religiöser Eingebung und Experimentallabor der Lebensformen

Im Unterschied zum anfangs ausbleibenden Erfolg bei einem breiteren Publikum¹ rief Joris-Karl Huysmans' Roman *À rebours* (1884) auf Seiten der Literaturkritik eine lebhafte Auseinandersetzung hervor. Obwohl die feuilletonistischen Besprechungen dieses erzählerische Wagnis keineswegs einhellig positiv beurteilten, bestand unter ihnen weitgehend Einigkeit über den Novitätscharakter dieser nahezu handlungsenthobenen Geschichte eines überkultivierten und morbiden Kunstliebhabers adeliger Herkunft.² Insbesondere die Abkehr vom damals dominierenden Paradigma des naturalistischen Schreibens blieb dem Lesepublikum nicht verborgen. Auf den Bruch mit gängigen

1 Vgl. Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874–1960)*, Paris: Klincksieck, 1991, S. 15. Mittlerweile zählt der Text unumstritten zum Kanon der französischen Literaturgeschichte, vgl. etwa Diemo Landgraf, *Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche*, Freiburg; Berlin; Wien: Rombach, 2018, S. 133 und Stephanie Lang, *Translationen der décadence – (Anti) Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen. Spanien – Katalonien – Portugal 1895-1914*, Heidelberg: Winter, 2015, S. 69.

2 Vgl. Daniel Grojnowski, *À rebours de J.-K. Huysmans*, Paris: Gallimard, 1996, S. 17–24.

Lektüreerwartungen scheint sich Huysmans selbst zu beziehen, wenn er seinen Roman in einem 19 Jahre nach dessen Erstveröffentlichung verfassten Vorwort mit dem Aufprall eines Meteoriten vergleicht, der die Literaturlandschaft seiner Zeit in eine vermeintlich wütende Orientierungslosigkeit versetzt habe: »À rebours tombait ainsi qu'un aéroлите dans le champ de foire littéraire et ce fut une stupeur et une colère ; la presse se désordonna ; jamais elle ne divagua en tant d'articles«.³ Besonders frappierend ist indes der unverkennbar klitternde Charakter dieses polemischen Resümees. Wie eingangs angedeutet, fiel das mediale Echo ganz im Gegenteil zu Huysmans' Wiedergabe weitaus vielstimmiger aus, als der verkürzte Hinweis auf kompromittierende Aussagen einer wutentbrannten Presse suggeriert. Welches Ziel der Autor durch diese einseitige Zuspitzung verfolgt, offenbart sich in einer anderen Passage des Vorworts, wo der Gedanke des Überirdischen aus dem Meteoritenvergleich gleichsam in das semantische Feld des Religiösen überführt wird:

Il y eut sans doute, au moment où j'écrivais *À rebours*, un remuement des terres, un forage du sol pour y planter des fondations, dont je ne me rendis pas compte. Dieu creusait pour placer ses fils et il n'opérait que dans l'ombre de l'âme, dans la nuit.⁴

Huysmans erhebt *À rebours* beziehungsweise dessen Entstehungsprozess zu einem geheimen Initiationsmoment göttlicher Eingebung und

3 »À rebours schlug wie ein Meteorit in der Literaturlandschaft ein und es ward Fassungslosigkeit und Wut. Die Presse geriet in hellen Aufruhr; noch nie wurde in so vielen Artikeln ein solcher Unsinn zusammengereimt [Eigene Übersetzung, S. G.]«, siehe Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, hg. und kommentiert von Daniel Grojnowski, Paris: Flammarion, 2004, S. 332. Im Folgenden werden alle aus dieser Ausgabe entnommenen Zitate im laufenden Fließtext durch die Sigle AR mitsamt den entsprechenden Seitenangaben kenntlich gemacht.

4 AR, S. 331. »Als ich *À rebours* schrieb, muss es zu einem Aufwühlen der Erde gekommen sein, zu einer Bohrung in den Boden, um ein Fundament zu pflanzen, das ich damals nicht bemerkte. Des Nachts grub Gott Fäden in die dunklen Tiefen der Seele ein [Eigene Übersetzung, S. G.]«.

seine eigene Person damit implizit zu einer Art Evangelisten.⁵ Vor allem die undurchsichtigen Antriebe des Protagonisten des *Esseintes*, die weder er noch die Literaturkritik zum Zeitpunkt der Ersterscheinung verstehen konnten,⁶ sind für den Autor also ein Zeichen für den erst Jahre später zur Entfaltung kommenden Glauben, den Gott unbemerkt beim Verfassen des Textes in ihm angelegt hatte. Mit anderen Worten: Huysmans lässt die Grenzen zwischen biografischen und fiktiven Elementen verschwimmen.⁷ Retrospektiv gestaltet er die Unbestimmtheitsmomente seiner Hauptfigur zur produktiven Projektionsfläche um, die seinem persönlichen und konfessionellen Werdegang eine kohärente Entwicklungslinie verleiht.⁸

Jérôme Solal gibt diesbezüglich kritisch zu bedenken, dass Huysmans' Versuch, die Deutungsrichtung seiner potentiellen Leser:innen zu beeinflussen, den Eindruck einer Gebrauchsanweisung erwecke, die alternative Deutungen von vornherein disqualifiziere.⁹ In der Tat verengen die starre biografische Auslegung und politisch-religiöse Aufladung gerade einen so vielschichtigen Roman wie *À rebours*, der mitnichten exklusiv im Zeichen eines katholischen Glaubens steht, sondern eine Vielzahl von Sinnangeboten und Lebensformen – darunter religiöse, ästhetische, libertäre oder solipsistische – aufruft,

5 Vgl. Ottmar Ette, *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*, Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020, S. 585.

6 Vgl. AR, S. 332.

7 Vgl. ebd., S. 585–586. Das autofiktionale Spiel ist typisch für Huysmans und wird von literaturkritischen Kommentierungen eigener Werke ergänzt, die er unter Pseudonymen vornimmt, vgl. Patrice Locmant, J.-K. *Huysmans: le forçat de la vie*, Paris: Bartillat, 2007, S. 98, 109–111 und 117.

8 Huysmans' emphatische Bezugnahme auf den Glauben ist zudem wenig überraschend, berücksichtigt man die politischen Umstände um das Jahr 1903: Als Huysmans das Vorwort im Alter von 54 Jahren verfasst, ist er bereits seit elf Jahren zum katholischen Glauben übergetreten; er gehört der losen Gruppe des *Renouveau catholique* an, die den offensiven Laizismus der seit 1902 regierenden linken Regierung nicht gutheißen konnte. So bilden neben den persönlichen zweifelsohne auch politische Aspekte seiner konfessionellen Bindung den gemeinsamen Horizont, auf den das Vorwort im Wesentlichen ausgerichtet ist.

9 Jérôme Solal, *Huysmans & l'homme de la fin*, Caen: Minard, 2008, S. 21.

miteinander verflocht, gegeneinander ausspielt, um ihnen letztlich allen in satirischer Manier eine Absage zu erteilen.¹⁰ Jenseits religiöser Rehabilitationsversuche gleicht des *Esseintes*’ abgeschiedenes Leben vielmehr einem Experiment, das die Grundprinzipien einer zivilisierten Gesellschaft hinterfragt und ihre Grenzen in bizarr anmutenden Überschreitungsversuchen bis an den Rand der Überspannung auslotet. Eine besonders aufschlussreiche Perspektive im Hinblick auf diese Versuchskonstellation eröffnet die Kategorie des Pflanzlichen. Dafür spricht nicht nur die im letztgenannten Zitat verwendete Metapher des Einpflanzens (»planter des fondations«), auf die Huysmans zurückgreift, um eine rätselhafte göttliche Eingebung bildlich zu beschreiben; allein der sprechende Name¹¹ des Protagonisten, (Jean) *Floressas des Esseintes*, kann als implizite Aufforderung gelesen werden, den Inszenierungen pflanzlicher Elemente genauer nachzugehen. Unterzieht man den Namen einer nur geringfügigen phonetischen und morphosyntaktischen Modifikation, verbirgt sich hinter ihm ein Motto, das wie folgt lautet: »Flore est sas des essences«. Frei übersetzt ergibt sich daraus: »Die Flora ist (die) Schleuse der Essenzen« oder noch etwas freier: »Die Pflanzenwelt ist der Zugang zum Wesenhaften«. Ausgehend von diesen Beobachtungen soll *À rebours* im Folgenden auf seine inhaltlichen und formalen Repräsentationsweisen des Pflanzlichen hin untersucht werden. Dabei orientiert sich der vorliegende Beitrag an zentralen Prämissen einer kulturellen Pflanzenforschung, die nach den aktiven Handlungsspielräumen von Pflanzen fragt¹² und ihre hybride

10 Des *Esseintes*’ bewussteinserweiternde Praktiken nivellieren die Trennschärfe zwischen den Bereichen der Religion und der Kunst. So erfährt das transzendente Streben eine Säkularisierung; die durch Kunst induzierte Ekstase wird zur gleichwertigen Alternative, wenn nicht sogar zum Surrogat einer christlich motivierten Erleuchtung, vgl. Emmanuelle Roig, *Art de la religion et religion de l’art dans À Rebours*, in: *La Revue des lettres modernes* 2 (2002), S. 103–120, S. 106.

11 Vgl. Solal, *Huysmans*, 2008, S. 86–95 und Grojnowski, *À rebours*, 1996, S. 45–48.

12 Joela Jacobs und Isabel Kranz, *Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*, in: *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017), S. 85–90, besonders S. 87.

Stellung »zwischen Natur und Kultur«¹³ in den Fokus rückt. Mit einem Seitenblick auf pflanzliche Störmomente des seinerzeit stark ausgeprägten kolonialen Dominanzverständnisses wird auch am Beispiel von *À rebours* ersichtlich, dass literarische Darstellungen in der Lage sind, bestehende Grundannahmen – auf der Ebene eines ontologischen Fragehorizonts¹⁴ – über eine ungleiche Beziehung zwischen Pflanzen und Menschen zu unterlaufen.

2. Widerständige Zeichendynamiken des Pflanzlichen: von semantischen Spannungen und überlebten Enthauptungen

Die Geschichte über des Esseintes, den nervenschwachen und letzten Nachfahren einer aristokratischen Familie, beginnt bezeichnenderweise mit einem resoluten Einschnitt: Von seinen Mitmenschen entfremdet, deren Einfältigkeit er voller Abscheu gegenübersteht, liquidiert der desillusionierte Herzog sein ererbtes Landgut, um einen neuen Wohnsitz am äußersten Rand von Paris zu erwerben, wo er sich ein ruhiges Dasein abseits von jeglichen zwischenmenschlichen Beziehungen verspricht.¹⁵ Entgegen der herkömmlichen Funktionsweise repräsentativer Distinktionsmechanismen, die ihre Wirkmacht aus einer möglichst hohen Sichtbarkeit im öffentlichen Raum beziehen, verbirgt die spärliche Außenfassade der neuen Wohnstätte jene kulturellen Schätze, die den raffinierten Lebensstil des sozialen Aussteigers definieren. Abgeschottet von der Außenwelt ist des Esseintes zum einen goutierender Verwalter eines breit angelegten Archivs kultureller Produkte. Zum anderen wird er selbst schöpferisch tätig. Wie ein Collagekünstler *avant la lettre* verwandelt er Werke der bildenden

13 Vgl. Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, *Einleitung*, in: Dies., Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, S. 9–32, S. 18.

14 Vgl. Randy Laist, *Introduction*, in: Ders., Hg., *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*, Amsterdam: Rodopi, 2013, S. 9–17, S. 14.

15 Vgl. AR, S. 46.

Kunst und Literatur, aber auch seltene Stoffe oder Liköre in originelle Kompositionen, die synästhetische Rauschzustände auslösen. In einem Schaffensprozess zweiter Ebene prägt des Esseintes die Objekte somit schöpferisch neu und verleiht ihnen durch seine immersive Betrachtungsweise eine Art Eigendynamik. Die Gegenstände befinden sich somit in einem Spannungsbereich zwischen Sammelobjekt und Handlungssubjekt. Sie oszillieren zwischen passiver Verfügbarkeit und aktiver Eigenermächtigung. In einem beiläufig scheinenden Hinweis auf eine innenarchitektonische Überlegung manifestiert sich diese Kippbewegung zwischen Fremdbestimmung und Autonomie auch am Beispiel von Pflanzen: »En fait de meubles, des Esseintes n'eut pas de longues recherches à opérer, le seul luxe de cette pièce devant consister en des livres et des fleurs rares [...]«. ¹⁶ Folgt man des Esseintes' Konzepten, haben Blumen den gleichen Status wie Einrichtungsgegenstände. Allein ihre inhaltlich etwas verquere und eigensinnige Subsumierung unter dem Oberbegriff »meubles« erzeugt jedoch ein Irritationsmoment, das die kategoriale Ähnlichkeitsbeziehung zumindest in Frage stellt. An dieser Stelle deutet sich bereits an, dass die versuchte Einhegung pflanzlicher Lebewesen in eine dekorative Hintergrundrolle Spannungen hervorruft. Ähnliches gilt für die ebenfalls zu Einrichtungsgegenständen abgestuften Bücher. Die kontextuelle Nachbarschaft der beiden Lexeme »livres« und »fleurs«, die zudem durch das gemeinsame Adjektiv »rares« grammatisch eng aneinander gebunden werden, legt nahe, dass eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen ihnen besteht. Bücher und Pflanzen greifen im Roman immer wieder aufeinander über: Während Bücher durch des Esseintes' eintauchende Lektüreakte lebendig werden, weisen die Pflanzen – wie im Folgenden gezeigt wird – in einem semiotischen Wandlungsprozess immer wieder über sich selbst hinaus. So wie Bücher durch Lektüreakte

16 AR, S. 53; »Was Möbel anbelangte, so brauchte des Esseintes sich darüber nicht lange den Kopf zerbrechen; der einzige Luxus dieses Zimmers musste in Büchern und seltenen Blumen bestehen [...]«, Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, übersetzt von Hans Jacob, Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1978, S. 22.

unentwegt neu in einen Sinnstiftungsprozess mit den Rezipierenden treten, entheben sich auch Pflanzen einer endgültigen Festschreibung.

Die Widerständigkeit gegen semiotische Erstarrungen wird im Verlauf der Geschichte durch einen zunehmenden Autonomiegrad des Pflanzlichen inszeniert. Besonders deutlich wird dies im Kontext einer der wohl bekanntesten Szenen des Romans, in der des Esseintes eine Schildkröte erwirbt und ihren Panzer mit zahlreichen Edelsteinen bestücken lässt. So sehr sich der dekadente Exzentriker anfangs an der Wirkung seines Unternehmens ergötzt, so jäh findet die Begeisterung ihr Ende, als er das Reptil tot auffindet. Zu Recht wurde dieses Bild wiederholt als eine Analogie zur Existenzweise des Protagonisten ausgedeutet.¹⁷ Einerseits ähnelt des Esseintes in seinem Projekt des sozialen Rückzugs einer Schildkröte, die sich nach Belieben von der Umwelt absondern kann und – metaphorisch gesprochen – ihren Wohnsitz stetig bei sich trägt. Andererseits versinnbildlicht der Schmuck, mit dem das Tier überladen wird, die extravaganten Ausschweifungen des Protagonisten, der am Ende der Erzählung an seinen Überreizungen zwar nicht stirbt, aber dem Tod nur knapp entgeht. Da zumeist die Schildkröte selbst in den Vordergrund der Untersuchungen rückt, gerät eine weitere interessante Analogie aus dem Blick. Denn den Ausgangspunkt dieses ebenso ausgefallenen wie morbiden Veredelungsprojekts bildet die grafische Repräsentation eines üppigen Blumenstraußes:

Il choisit dans une collection japonaise un dessin représentant un essaim de fleurs partant en fusées d'une mince tige, l'emporta chez un joaillier, esquissa une bordure qui enfermerait ce bouquet dans un cadre ovale, et il fit savoir, au lapidaire stupéfié que les feuilles, que les pétales de chacune de ces fleurs, seraient exécutés en pierreries et montés dans l'écaille même de la bête.¹⁸

17 Vgl. etwa Grojnowski, *À rebours*, 1996, S. 88.

18 AR, S. 79–80; »Aus einer japanischen Sammlung suchte er eine Zeichnung heraus, die ein Bund Blumen darstellte, die in Büscheln an dünnen Stengeln hingen, nahm das mit zum Juwelier, zeichnete eine Verbrämung, die diesen Strauß oval umrahmte, und bedeutete dem verblüfften Steinhändler, dass die Blätter und Blüten jeder einzelnen Blume in Edelsteinarbeit ausgeführt und dann

Des Esseitens' Unterfangen steht im Zeichen eines intermedialen und Kunstformen überschreitenden Translationsprozesses: Während eine Zeichnung die motivische Vorlage bereitstellt, kommt dem Juwelier die Rolle eines Übersetzers zu, der qua seiner Tätigkeit an der Schwelle zwischen Kunst und Handwerk agiert. Auf Grundlage plastischer Gestaltungsprinzipien überführt er das abgebildete Blumengebinde von einer zweidimensionalen in eine dreidimensionale Repräsentationsform und verwandelt das Kunstprodukt in Zierelemente für die Schildkröte. Ein weiteres Mal begegnet man hier einem Einhebungsprozess pflanzlicher Eigendynamik, da der Protagonist die üppig sprießenden Blüten in ein reines Schmuckwerk umgestaltet und auf diese Weise vom Kunstwerk zum Dekor degradiert. Dabei verliert der Strauß seine vitale Dynamik, die in der bildlichen Repräsentation zum Ausdruck kam: Die mit einem Projektil (»en fusées«) assoziierten, aus einem dünnen Stengel schwarmartig hervorschießenden Blumen scheinen eine solche Kraft zu entfalten, dass sie sich nicht nur von ihrem stabilisierenden Organ der Sprossachse lösen, sondern geradewegs aus dem materiellen Rahmen des Bilduntergrunds herausdrängen.¹⁹ Die Verwendung des Begriffs »essaim« (»Schwarm«), dessen Semantik vornehmlich dem Bereich des Tierischen angehört und hier auf das Florale appliziert wird, verleiht der sessilen Lebensform mobile Eigenschaften und unterstreicht den über das energische Streben angedeuteten Akt der pflanzlichen

in das Schildblatt selbst eingelassen werden müssten«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 52.

- 19 Die Inszenierung des üppigen Straußes bildet in Form einer Metaisierung die beiden Konstruktionsebenen des Textes ab. So spiegelt die Kombination aus überbordenden Blüten und dünner Sprossachse im Hinblick auf die »discours«-Ebene des Romans einen nahezu bis zur Auslöschung getilgten Handlungsstrang, der vornehmlich von einer thematischen Struktur als dominantes Konstruktionsprinzip abgelöst wird. In Bezug auf die »histoire«-Ebene stehen die sich verselbstständigenden Blüten für die geistigen Transzendierungsversuche des Protagonisten, der angesichts seines rauschhaften Daseins die Bindung zur körperlichen Basis verliert. Sein Leben hängt schließlich wie die ausschwärmenden Blumen am seidenen Faden.

Autonomiebehauptung. Allerdings erfahren die Pflanzen keine Verstärkung ihrer angedeuteten Lebhaftigkeit. Des Esseintes' zeichnerischer Eingriff (*«esquissa une bordure»*) fragmentiert die Integrität der zusammenhängenden Blütenorgane, um sie – Gefangenen (*«enfermait»*) ähnelnd – vom Juwelier durch die versteinemde Neueinfassung in einer mineralischen Bewegungslosigkeit einzufrieren. Nicht zufällig fällt in diesem Zusammenhang der polysemantische Ausdruck *«exécuter»*. Er betont, wie sehr die Herstellung der Juwelen auf Kosten pflanzlicher Lebhaftigkeit beruht: Die Herauslösung der Blätter und Blüten aus dem verbindenden Organ der Sprossachse gleicht einer Mischung aus Enthauptung und Amputation. Inwiefern dieser Kultivierungsakt den Pflanzen tatsächlich ihre Vitalität nimmt, bleibt jedoch mehr als fraglich, wenn man den Ausgang dieses Projekts berücksichtigt. Es scheint geradezu so, als ob die Pflanzen selbst in ihrer anorganischen Form genügend Kraft besitzen, um sich dem Einhegungsprozess zu widersetzen. Der dekorativen Zweckeinbindung entziehen sie sich letztlich, da der zu schmückende Gegenstand, die Schildkröte, unter ihrem Einfluss nicht weiterzuleben vermag. Bindet man diese Beobachtungen an die oft gezogene Analogie zwischen Protagonist und Schildkröte zurück, bleibt nur eine Schlussfolgerung: Auch für des Esseintes bilden die Pflanzen ein ebenso verzauberndes wie unheilvolles Menetekel.

3. Imaginationsraum »Gewächshaus«: Statussymbol eines kulturellen Fortschritts

Während es sich im zuvor besprochenen Textabschnitt noch um künstlerisch repräsentierte Blumen handelt, treten im achten Kapitel echte Exemplare in den Mittelpunkt des Geschehens. Des Esseintes' Interesse konzentriert sich nunmehr auf exotische Gewächse:

les fleurs exotiques exilées à Paris, au chaud, dans des palais de verre ; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises. [...] [I]l réservait enfin, pour l'entière joie de ses yeux, les

plantes distinguées, rares, venues de loin, entretenues avec des soins rusés, sous de faux équateurs produits par les souffles dosés des poêles.²⁰

Die neue Faszination des Protagonisten bezieht sich also auf höchst seltene Pflanzen, die man ihrer natürlichen Umwelt entrissen, für damalige Zeiten unter ungemein aufwendigen Bedingungen für ästhetische sowie wissenschaftliche Zwecke eingeschifft und kultiviert hat.²¹ Auf Seiten des Protagonisten kommt es zu einer projektiven Vereinnahmung der exotisierten Pflanzen. Sie werden von des Esseintes angesichts ihrer ökologisch-geografischen Alterität mit Eigenschaften versehen, die seine eigene Identitätskrise spiegelbildlich bereichern. Attribute wie der majestätische Status, die exilierte Entwurzelung, die Notwendigkeit einer besonders aufwendig gestalteten Umgebung und der antibürgerliche Duktus sind jene Eigenschaften, die den inneren Konflikt des Protagonisten selbst bezüglich des drohenden Untergangs der Adelsklasse kennzeichnen. Schließlich ist er es, der die Aristokratie einerseits verkörpert und andererseits nicht müde wird, seinen Unmut über den drohenden Standesverlust unentwegt auszustellen, indem er dem aufstrebenden Bürgertum die eigene überlegene Daseinsweise inmitten seines selbst erschaffenen Museums voller Raritäten gegenüberzustellen versucht.

Der wiederholte Hinweis auf das Gewächshaus (»palais de verre«, »souffles dosés des poêles«) rekuriert auf ein historisches Phänomen, das eng an eine kulturell-politische Dimension geknüpft ist. Erst dieser im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer häufiger vertretene Architekturtypus schaffte die atmosphärischen Voraussetzungen, um

20 AR, S. 123; »die exotischen Blumen, die in Paris, im Exil, in warmen Glaspalästen leben; die Prinzessinnen der Vegetation, die mit Straßenpflanzen und der bürgerlichen Vegetation nichts mehr gemein haben. [...] [S]eine Augenweide dagegen waren nur die erlesenen, seltenen, von weither gekommenen Pflanzen, die mit vielen Listen unter dem falschen Äquator sorgfältig regulierter Öfen gezüchtet wurden«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 100–101.

21 Vgl. Georg Kohlmaier und Barna von Sartory, *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel, 1988, S. 76.

gebietsfremde Pflanzen aus ihren angestammten Lebensräumen in die Klimazonen Westeuropas zu überführen und inmitten weiträumiger Konstruktionen aus Glas- und Eisenelementen langfristig am Leben zu erhalten. Dort stellten die Neophyten aufgrund ihrer außergewöhnlichen Wuchsformen Attraktionen dar, die ein breites Publikum in die neuen Freizeitzentren lockte. »[B]ewirkt durch Entlastungsbilder der Phantasie« entstand so ein »Fluchtort vor der realen Zeit«, ²² der auch Menschen in prekären Verhältnissen einen temporären Ausweg aus dem beschwerlichen Alltag bot. Unzufriedenheit über eine ungleiche Klassengesellschaft und sozial-politische Forderungen auf Besserung zerstreuten sich somit in der vergnüglichen Überzeugung, am Wohlstand teilhaben zu können. Repräsentatives Fortschrittsymbol und lustvoller Evasionsvektor zugleich, ähneln die Gewächshäuser in Aussehen und Funktion den Passagen, die gemäß Walter Benjamin einen neuen Umgang mit Luxusprodukten hervorbrachten und den Waren im Allgemeinen einen übernatürlichen Nimbus verliehen. ²³ So wie »die Inthronisierung der Ware und der sie umgebende Glanz« ²⁴ in den Passagen und Weltausstellungen die eigentliche Trivialität der Produkte in einen Mantel zauberhaften Glanzes hüllt, so werden in den Gewächshäusern ganze Naturräume fremder Länder über die trophäenartige Exponierung entsprechender Pflanzen verklärt, gleichzeitig verfügbar gemacht und in eine auf europäischen Konzepten fundierte botanische Systematik eingepflegt. Implizit versteckt sich hinter solchen Praktiken eine vereinnahmende Objektivierung fremder Natur- und Kulturräume zur Aufwertung der eigenen kulturellen Identität, ²⁵ die im Falle Frank-

22 Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 16.

23 Vgl. Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, ausgewählt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 170.

24 Ebd., S. 175–176.

25 Die eigene kulturell-nationale Identitätsaufwertung beruht auf einem doppelten Mechanismus: Neben dem Verwertungs- und Abwertungsprozess der kolonialisierten Regionen wird das Gewächshaus darüber hinaus zum symbolischen Gegenstand eines Kräftermessens europäischer Großmächte untereinander. Die Treibhäuser und mit ihnen verbundenen Zuchtmöglichkeiten seltener

reichs am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Selbstbild einhergeht, kolonisierten Ländern (aus denen die Pflanzen wohlgeerntet stammen) auf allen Ebenen überlegen zu sein.²⁶ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen bilden die Gewächshäuser also ein dichtes Imaginationsgeflecht, in dem sich bewusste und weniger bewusste Narrative über die eigene nationale Vormachtstellung sowie kulturelle Fremd- und Selbstbilder kreuzen. Um mit den Worten Edward Saids zu sprechen, manifestieren sich in den Glasbauten²⁷ »Praktiken der Beschreibung, Kommunikation und Repräsentation«, die einem kulturellen »Konzept der Verfeinerung und [...] Erhebung« verschrieben sind, um die »eigene Gesellschaft und Tradition im hellsten Licht zu sehen«.²⁸ Diese Praktiken der kulturellen Aufwertung beinhalten allerdings nicht selten Momente erosiver Selbstentlarvung. Wie Said bereits auf Grundlage einer eigens entwickelten kontrapunktischen Lektürehaltung dargelegt hat, können vor allem in (literarischen) Schriftdokumenten, die von Angehörigen imperialistischer Kulturen verfasst wurden, dissimierte Positionen des unterdrückten kolonialen Fremden durchaus sichtbar gemacht werden.²⁹ Diesem Ansatz folgend soll im letzten Teil dieses

Früchte, wie etwa der Ananas, liefern somit einen Vergleichsmaßstab kultureller Güte und erreichten Wohlstands, vgl. Roger Bauer, *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001, S. 181 sowie Fran Beauman, *The Pineapple: King of Fruits*, London: Vintage, 2007, S. 163.

- 26 Zur Pflanzenjagd als kolonialistische Praxis vgl. Ambra Edwards, *Pflanzenjäger. Wie exotische Pflanzen in unsere Gärten kamen*, Hildesheim: Gerstenberg, 2022, S. 12 und Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 76.
- 27 Gemeint sind hier dezidiert die Gewächshäuser. Saids kritischer Kulturbegriff, den er selbst primär auf die Literatur bezieht, ließe sich indes genauso auf weitere Einrichtungen desselben Bautyps (Kaufhäuser, Gebäude der Weltausstellungen, wie etwa das *Crystal Palace*) produktiv anwenden.
- 28 Edward W. Said, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, S. 14–15.
- 29 Vgl. ebd., S. 92–93. Zu ausführlichen Überlegungen zur Problematisierung, Anwendung und einer möglichen Operationalisierung der kontrapunktischen Lektürehaltung, die von Said selbst methodologisch nicht diskutiert wird, vgl. Karen Struve, *Wildes Wissen in der »Encyclopédie«*. *Koloniale Alterität, Wissen*

Beitrags die literarische Inszenierung von Gewächshäusern in *À rebours* daraufhin beleuchtet werden, inwiefern die Einbindung dieser repräsentativen Bauwerke innerhalb eines imperialistischen Prozesses kritisch mitverhandelt wird. So werden Gegenstimmen erfassbar, die nicht nur den westlichen Vereinnahmungsprozess kolonialer Alterität zum Vorschein bringen, sondern auch ein damit einhergehendes Selbstverständnis kultureller Überlegenheit des Menschen gegenüber dem Pflanzlichen und der Natur unterminieren.

4. Bedrohliche Faszination: pflanzlicher Widerstand gegen kulturelle Hegemoniebestrebungen

Des Esseintes' Interesse für die Gewächshäuser und seine frenetische Erhebung der unbekannten Pflanzen zu royalen Gradmessern scheint sich auf den ersten Blick ganz in die koloniale Praxis der verklärenden Glorifizierung des Fremden einzureihen. Dagegen gilt es jedoch zu beachten, dass sich die Treibhäuser zur Zeit der Romanveröffentlichung – im Jahr 1884 – bei weitem nicht mehr als eine symbolische Kapitalform des Adels zur Abhebung vom Bürgertum eigneten.³⁰ Spätestens mit dem Bau öffentlicher Gewächshäuser (etwa der 1848 errichtete und die *Champs-Élysées* erweiternde *Jardin d'Hiver*) war ein Prozess vorangeschritten, der die privaten Prestigeorte aristokratischer Mußestunden in ein Unterhaltungsetablisement verwandelte, das für alle Gesellschaftsschichten zugänglich war.³¹ Im Hinblick auf des Esseintes' Absicht, gegen die bürgerlich-gemeinen Vorlieben einen idiosynkratischen Geschmack zu kultivieren, stellt der Rückgriff auf das Gewächshaus einen anachronistischen Restitutionsversuch dar, der auf zeitgenössische Leser:innen belustigend bis irritierend gewirkt haben muss. Der Protagonist wird samt seiner Begeisterung in ein

und *Narration in der französischen Aufklärung*, Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020, S. 61–77.

30 Vgl. Kohlmaier und von Sartory, *Das Glashaus*, 1988, S. 53–55.

31 Vgl. ebd., S. 65–66.

parodistisches Licht gerückt. Hierbei zeichnet sich bereits ab, dass die mit dem Gewächshaus einhergehenden Verfügbarmachungs- und Selbsterhebungsstrategien auf Widerstände stoßen, die im weiteren Verlauf des achten Kapitels drastisch zunehmen.

Als des Esseintes eine Großbestellung tropischer Pflanzen entgegennimmt, gerät er beim Anblick dieser außergewöhnlichen Gewächse in Entzückung. Mit Willen zur Übersicht versucht er, die Ankunft der Exemplare sorgfältig zu beaufsichtigen: »Sa liste à la main, des Esseintes appelait, vérifiait ses emplettes une à une.«³² Diese archivierende Kontrolle der eintreffenden Exemplare und die Reihenfolge ihres Auftretens unterliegen auf fortlaufender »discours«-Ebene jedoch immer weniger einer klaren Systematik. Zunehmend geraten auf Textebene die Gattungen der Aronstabgewächse, Bromeliengewächse, Orchideen und Kakteengewächse wild durcheinander. Zudem liegt es des Esseintes fern – ganz im Sinne seines angestrebten eigenwilligen ästhetischen Blickes –, die morphologischen Merkmale in einen botanischen Verständnishorizont einzubinden. Vielmehr entzündet sich angesichts der ungewohnten Phänotypen eine assoziative Imaginationsflut, die anfänglich von einem Vergnügen an diesen neuartigen Anblicken begleitet wird, aber allmählich in eine beängstigende Reizüberflutung und Verselbstständigung der eingebildeten Pflanzenbilder kippt. Im Rahmen einer über knapp sechs Seiten umfassenden Darstellung werden die Leser:innen Zeugen, wie des Esseintes sukzessive in einen rauschhaften Zustand abdriftet und den Realitätsbezug verliert.

Des Esseintes regardait, effaré, écoutant sonner les noms rébarbatifs des plantes vertes : »l'Encephalartos horridus«, un gigantesque artichaut de fer, peint en rouille, tel qu'on en met aux portes des châteaux, afin d'empêcher les escalades ; [...] le »Zamia Lehmanni«, un immense ananas, un prodigieux pain de Chester, planté dans de

32 AR, S. 124; »Mit seiner Liste in der Hand rief des Esseintes seine Erwerbungen eine nach der anderen auf und ging sie durch«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 102.

la terre de bruyère et hérissé, à son sommet, de javelots barbelés et de flèches sauvages [...] jetant un défi au rêve.³³

Aus der Fassung gebracht, weicht des Esseintes' teilnehmende Bestandsaufnahme einer passiven Rezeption. Anstatt die Gewächse entsprechend zu benennen, bleibt dem Protagonisten keine andere Möglichkeit, als dem Ausladen weiterer Exemplare in rein beobachten-der Haltung beizuwohnen und das Aufrufen ihrer abweisend klingenden Namen den Lieferanten zu überlassen. Es fällt auf, dass an dieser Stelle die auditive Dimension forciert wird (»écoutant sonner«). Zum einen spiegelt der verwendete Ausdruck »rébarbatif« (»abstoßend«) angesichts mehrerer dicht aufeinanderfolgender Plosive seinen semantischen Inhalt auf der lautlichen Ebene und transportiert die Idee des Sperrigen unmittelbar auf den Lektüreakt. Zum anderen eröffnet die phonetische Ähnlichkeit zu »barbare« einen Topos kultureller Hierarchievorstellungen zwischen Hochkulturen und unzivilisierten Ethnien. In Kombination mit dem Präfix »ré« werden die Pflanzen so zu Trägern eines neuen Barbarentums. Alles in allem scheint es so, als ob sich die Pflanzen der Verfügungsgewalt von des Esseintes entziehen und in einer reziproken Gegenbewegung an Eigenständigkeit gewinnen, die bedrohliche Ausprägungen annimmt. Träumenden Auges nehmen sie für des Esseintes monströse Formen an. Ob die Gewächse mit einer Vielzahl unterschiedlicher Hauterkrankungen verglichen werden, der Protagonist tierische Körperteile oder Organe wie eine Schweinsblase in ihnen erkennt oder aus den metallischen Farbeffekten³⁴ und scharfen Formen der Blätter eine Ähnlichkeit zu tödlichen Waffen (»javelots«,

33 AR, S. 126–127; »Verwirrt hörte des Esseintes die abstoßenden Namen, er betrachtete die grünen Pflanzen; »Eucephalartos horridus« [sic!], eine eiserne Riesenartischoke, rostfarben, wie man sie auf Schlossgittern anbringt, um das Überklettern zu verhindern; [...] die Zamia Lehmanni, eine ungeheure Ananas, ein wunderbares Chesterbrot, das in Heideboden gepflanzt und ganz oben mit befiederten Wurfspießen und Pfeilen bespickt war [...] – kein Traum konnte phantastischer sein«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 105.

34 AR, S. 124–125.

»flèches«) ableitet: In den mannigfaltig verflochtenen Metaphern dominieren vor allem jene Isotopien, die dem Abstoßenden, Kriegerischen, Morbiden, Anorganischen (Mineralischen) und Gefährvollen zuzurechnen sind.³⁵ Der wahnhaftige Zustand des *Esseintes* mündet schließlich in der Vision eines Menschen verzehrenden Virus.³⁶ Diese Vorstellung bildet einerseits den vorzeitigen Höhepunkt, an dem sich die Machtverhältnisse zwischen Menschen und Pflanzen umzukehren scheinen. Sie markiert andererseits einen Wendepunkt: Als ob der Protagonist dem Schreckensszenario auszuweichen versucht, kehrt er mit seinen Gedanken abrupt zur sachlichen Ausgangsposition zurück, um sich selbst von der menschlichen Dominanz über die Pflanzen zu überzeugen. Er stellt fest: »la nature est [...] incapable de procréer des espèces malsaines et aussi perverses ; elle fournit la matière première, le germe et le sol [...] et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise.«³⁷

In einem Akt der Beschwichtigung nivelliert des *Esseintes* die zuvor herbeiphantasierte Belebung einer machtvollen vegetabilen Revolte. Abermals degradiert der Protagonist das Vegetabile zu einer abhängigen Größe und weist ihr den passiven Status einer Projektionsfläche für den menschlichen Gestaltungswillen zu. Die Bedrohlichkeit, die die Vorstellung einer Agency der Pflanzen für den sich ihnen überlegen wägenden Menschen birgt, wird somit – analog zu den vorangehend besprochenen Passagen – in ein ästhetisches beziehungsweise dekoratives Moment der Faszinationsgabe zu bannen versucht. Umso eindrucksvoller ist die Szene, die an diese vermeintlich abschließenden Reflexionen anschließt. Erschöpft von seinen phantasievollen Ausschweifungen, fällt des *Esseintes* in den Schlaf und ist in einem Albtraum niemand anderem

35 Vgl. Bauer, *Schöne Décadence*, 2001, S. 198.

36 Vgl. AR, S. 128.

37 AR, S. 129; »allerdings ist die Natur meistens und von sich aus unfähig, so ungesunde und perverse Arten zu züchten; sie liefert den Rohstoff, Keim und Boden, Nahrung und Elemente der Pflanzen, die der Mensch dann zieht, modelliert und ganz nach seinen Einfällen formt«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 107–108.

ausgeliefert als einer zur Frau mutierten Pflanze, die ihn mit ihrem Geschlecht zu verschlingen droht:

Il la contempla curieusement ; semblables à des crins crespelés par des fers trop chauds, ses cheveux frisaient, en se cassant du bout ; des urnes de Népenthes pendaient à ses oreilles [...] ; des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles ; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium ; les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge [...]. [D]un geste irrésistible, elle le retint, le saisit et, hagard, il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche *Nidularium* qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre.³⁸

Im Traum, in dem der rationale Verstand seine regulative Kraft maßgeblich einbüßt, entfalten die Pflanzen nun eine ungeheure Macht; die Vorzeichen von pflanzlich passiver Ausgesetztheit und menschlich aktiver Kontrolle kehren sich um. Die Darstellung der todbringenden vegetabilen Gestalt vereint jene Attribute, die des Esseintes während der Annahme seiner Lieferung noch spielerisch auf die Pflanzen anwendete. Im Aussehen der Pflanzenfrau verschmilzt eine Vielzahl der tropischen Exemplare, die das private Gewächshaus des Protagonisten befüllte. Sie sind nun allerdings nicht mehr als lustvolle Fetischobjekte verfügbar, sondern bilden in einer Art mimikrischer Steigerung³⁹ aus

38 AR, S. 132–133; »Er betrachtete sie neugierig; gleich einer mit zu heißen Eisen gekräuselten Mähne, sträubten sich ihre unten zurückgebogenen Haare; Nepenthes-Urnen hingen an ihren Ohren; [...] Flammenfarben sprangen aus ihren Augäpfeln; ihre Lippen wurden wütend rot wie Anthurium; die Knospen ihrer Brüste glänzten, mit Lack überzogen wie zwei Schoten von rotem Nelkenpfeffer. [...] [M]it einer unüberwindlichen Gebärde hielt sie ihn zurück, packte ihn und, ganz von Sinnen, sah er unter den gespreizten Schenkeln das grausame, weitoffene *Nidularium*, blutend in Säbelscheiden erblühen«, Huysmans, *Gegen den Strich*, 1978, S. 111–113.

39 Die Pflanzenfrau steht im »Zeichen einer doppelten Artikulation«, die Homi Bhabha für sein Mimikry-Konzept in Anschlag bringt: Die weibliche Albtraumfigur zeigt einerseits disziplinierten Gehorsam gegenüber den kolonialen Fremdbildern (sie trägt die tropischen Gewächse zur Schau), die sie ande-

den einhegenden Fremdbildern eine radikale, ja entgleitende Alterität, die das imperialistische Verhältnis zwischen Beherrschenden und Beherrschten irritiert. Die Pflanzenfrau, vor der des Esseintes vergebens die Flucht ergreift, wird zu einem Symbol mannigfaltiger Verunsicherungsmomente. Neben der starken Präsenz einer phallischen Symbolik, die getreu des Fin-de-siècle-Figurentypus der *femme fatale* mit einer weiblich codierten Figur verzahnt wird, kommen dem Geschöpf alle Merkmale zu, die im 19. Jahrhundert typischerweise für die fiktiven Repräsentationen fremder Pflanzen in Anspruch genommen wurden:⁴⁰ Die Pflanzenfrau befindet sich in permanenter Transformation;⁴¹ ihre sich verselbstständigenden Haare scheinen den Schlangen der Medusa nachempfunden zu sein; zahlreiche Körpermerkmale verwandeln sich in tödliche Insignien (»urnes«), nehmen furchterregende Farbeindrücke (»lèvres [...] du rouge furieux«) an oder ähneln unberechenbaren (»flamboyant«, »éclataient«, »farouche«) Waffen (»lames de sabres«), die fast ausschließlich im Plural auftreten und damit effektiv die Machtdemonstration steigern. Ferner impliziert die Szene auch eine politische Dimension, wie Judith Frömmer aufzeigt. Sie erkennt in der weiblichen Pflanzengestalt eine »monströs[e] Allegorie«⁴² der Republik, die den französischen Adel kastriert. Ihrer Beobachtung ist hinzuzufügen, dass die Albraumfigur nicht nur auf eine innenpolitische Spannungslage

rerseits durch eine Neukombination und Überspitzung in einen Moment der »Differenz oder Widerspenstigkeit« überführt, siehe Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenberg, 2000, S. 126–127.

40 Alison Syme leitet in ihrer Untersuchung verschiedener bildlicher und textlicher Darstellungen von perhorreszierenden Pflanzen ein Motivrepertoire ab, vgl. Alison Syme, *Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten*, in: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg., *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006, S. 315–335, S. 318.

41 Vgl. AR, S. 130–133.

42 Judith Frömmer, *Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte*, in: Stephan Leopold und Dietrich von Scholler, Hgg., *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Literatur zwischen Sedan und Vichy*, München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2010, S. 97–124, S. 124.

verweist; sie spielt ebenso auf die außenpolitische Bedrohung durch den damaligen deutschen Erzfeind an. Denn die Pflanzenfrau trägt sowohl preußische Stiefel als auch einen Kohlkopf, der groteskerweise an ihrem Hut befestigt ist⁴³ und – nicht ohne hier die karikatureske Humorform zu bedienen – ein verbreitetes stereotypes Fremdbild deutscher Essbräuche bemüht.

So lässt sich die Traumerscheinung als ein mehrfach gebrochenes Sinnbild verstehen, in dem Fragen nach binären Geschlechterkonzepten, politischem Selbstverständnis, kolonialen Vereinnahmungsmechanismen und dem (Ungleich-)Verhältnis zwischen Natur und Mensch kritisch miteinander verschränkt werden. Insbesondere in Hinblick auf das Pflanzen- und Naturverständnis demaskiert die horrorkomödiantische Pflanzeninszenierung samt der vorangehenden Gewächshausszene »the subsidiary roles to which the Western philosophical tradition based on truth, knowledge and reason has relegated the flower, the feminine, the unconscious, the random, the nonlinear [...]«. ⁴⁴ Egal ob die Pflanzen sich ihrer dekorativen Funktion entziehen, in anorganischer Form eine bedrohliche Vitalität beibehalten oder ihren aufgezwungenen Attraktionswert abstreifen – die Repräsentationen des Vegetabilen widersetzen sich stetig allen kulturellen Vereinnahmungsstrategien. Sie lassen sich weder in inferiore Stellungen drängen, noch von einem rationalen Ordnungsdrang materiell fixieren oder ideell festschreiben. Damit nimmt das Pflanzliche in *À rebours* eine dekonstruktive Rolle ein, die ihre diegetischen Kontextualisierungen untergräbt und kulturelle Selbstverständlichkeiten hinterfragt. Die Pflanzen fungieren somit als Vektoren von Sinnsetzungsprozessen, die in einer permanenten Schleife aufrechterhalten und zugleich sichtbar gemacht werden. Das Projekt des *Esseintes*, eine Existenz unter Naturausschluss und in absoluter Kultiviertheit zu führen, wird auf diese Weise mit seinen immanenten Grenzen konfrontiert. Schließlich sind es gerade die Pflanzen – gemeinhin Elemente der Natur par excellence –, die durch

43 Vgl. AR, S. 130.

44 Claudette Sartillot, *Herbarium Verbarium. The Discourse of Flowers*, Lincoln, NE; London, UK: UP of Nebraska, 1993, S. 18.

ihre semiotische Offenheit darauf verweisen, dass auch Natur ein Produkt diskursiver Reproduktionsprozesse ist und in nicht zu trennender Reziprozität mit dem Konzept der Kultur beziehungsweise kultureller Praktiken verbunden ist. Damit antizipiert *À rebours* eine anthropologisch-weltanschauliche Neuausrichtung, die heutzutage im Rahmen kulturwissenschaftlicher sowie philosophischer Auseinandersetzungen unter anderem darauf abzielt, die Pflanzen – oder etwas polemischer ausgedrückt das »Geschwür des Humanismus«, den »Abfall, den der absolute Geist nicht zu beseitigen vermag«⁴⁵ – von ihrer marginalen Stellung zu befreien und in ein neues Verhältnis zum Menschen zu setzen.

Bibliografie

- Bauer, Roger. *Die schöne Décadence. Geschichte eines literarischen Paradoxons*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 2001.
- Beauman, Fran. *The Pineapple: King of Fruits*. London: Vintage, 2007.
- Benjamin, Walter. *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Bhabha, Homi. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg, 2000.
- Coccia, Emanuele. *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. München: dtv, 2020.
- Edwards, Ambra. *Pflanzenjäger. Wie exotische Pflanzen in unsere Gärten kamen*. Hildesheim: Gerstenberg, 2022.
- Ette, Ottmar. *LiebeLesen. Potsdamer Vorlesungen zu einem großen Gefühl und dessen Aneignung*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020.
- Frömmer, Judith. *Blüten, die das Leben treibt, oder: Wie die Lilie vom Tal ins Knopfloch wanderte*. In: Stephan Leopold und Dietrich von Scholler, Hgg. *Von der Dekadenz zu den neuen Lebensdiskursen. Französische Lite-*

45 Emanuele Coccia, *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*, München: dtv, 2020, S. 15.

- ratur zwischen Sedan und Vichy. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2010. S. 97–124.
- Grojnowski, Daniel. *À rebours de J.-K. Huysmans*. Paris: Gallimard, 1996.
- Huysmans, Joris-Karl. *Gegen den Strich*. Übersetzt von Hans Jacob. Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1978.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Hg. und kommentiert von Daniel Grojnowski. Paris: Flammarion, 2004.
- Issacharoff, Michael. *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874–1960)*. Paris: Klincksieck, 1991.
- Jacobs, Joela und Isabel Kranz. *Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*. In: *Literatur für Leser* 40, Nr. 2 (2017). S. 85–90.
- Kohlmaier, Georg und Barna von Sartory. *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel, 1988.
- Kranz, Isabel, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006.
- Kranz, Isabel, Alexander Schwan und Eike Wittrock. *Einleitung*. In: Dies., Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. S. 9–32.
- Laist, Randy. *Introduction*. In: Ders., Hg. *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2013. S. 9–17.
- Landgraf, Diemo. *Ethik und Ästhetik in der dekadenten Literatur vor und nach Nietzsche*. Freiburg; Berlin; Wien: Rombach, 2018.
- Lang, Stephanie. *Translationen der décadence – (Anti)Dekadenz und Regeneration in den iberischen Literaturen. Spanien – Katalonien – Portugal 1895–1914*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Locmant, Patrice. *J.-K. Huysmans: le forçat de la vie*. Paris: Bartillat, 2007.
- Roig, Emmanuelle. *Art de la religion et religion de l'art dans À Rebours*. In: *La Revue des lettres modernes* 2 (2002). S. 103–120.
- Said, Edward W. *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Sartillot, Claudette. *Herbarium Verbarium. The Discourse of Flowers*. Lincoln, NE; London, UK: UP of Nebraska, 1993.
- Solal, Jérôme. *Huysmans & l'homme de la fin*. Caen: Minard, 2008.

- Struve, Karen. *Wildes Wissen in der »Encyclopédie«*. Koloniale Alterität, Wissen und Narration in der französischen Aufklärung. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2020.
- Syme, Alison. Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten. In: Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock, Hgg. *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. München; Paderborn: Wilhelm Fink, 2006. S. 315–335.

Blooming Machines: Floral Inspiration in Polish Avant-Garde Poetry

Łukasz Kraj

1. Introduction¹

When observing the tendencies, focuses, and prospects for the development of contemporary global humanities, one cannot help but feel that plants have occupied a special place within them in recent years. The emergence and rapid growth of transdisciplinary plant studies have resulted in a range of landmark research on plant beings conceived simultaneously as material, physical, and biological, as well as semiotic, symbolic, and cultural entities.² With analytic and conceptual tools such as *phytographia*,³ grafting,⁴ or cultural botany⁵ (to name those whose authors have had perhaps the most significant impact on the advancement

1 This paper was funded by the 2020–2024 science budget as a research project within the 'Diamantowy Grant' programme: *Wykorzenione i zakorzenione w polskiej poezji XX–XXI wieku. Projekt krytyki fitograficznej* (DI 2019 0106 49).

2 Cf. Monica Gagliano, John Charles Ryan, and Patrícia Vieira, ed., *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis, MN; London, UK: U of Minnesota P, 2017.

3 Patrícia Vieira, *Phytographia: Literature as Plant Writing*, in: *The Language of Plants*, 2017, pp. 215–233.

4 Michael Marder, *Grafts. Writings on Plants*, Minneapolis, MN: Univocal, 2016.

5 John Charles Ryan, *Green Sense. The Aesthetics of Plants, Place, and Language*, Oxford, UK: TrueHeart Press, 2012.

of plant humanities), scholars have been able to show how often and in what ways cultural production remains ontologically rooted in the world of plants: how the extra-textual, material vegetal presence shapes human living conditions⁶ or triggers affective responses,⁷ thus preceding and providing grounds for semiotic articulations. Today, due to the considerable efforts of plant scholars, it is no longer possible to echo Michael Marder's words from his seminal, ground-breaking study, saying that plants "populate the margin of the margin"⁸ of Western humanities.

However, this process of rediscovering plants is far from complete, and vegetal presence remains to be disclosed in many areas of humanistic thought. When it comes to the case of poetry, which is of interest to me in this paper, the primary means of retrieving vegetal beings from the oblivion or objectification in which they have been stuck is through critical, plant-oriented reading. John Charles Ryan, the author of a path-breaking study of plants in Anglo-Saxon poetry, refers to such a mode of reading as "phytocriticism":

A phytocritical outlook emphasises the agencies of botanical beings in poetic texts and considers how plants are rendered, evoked, mediated, or brought to life in and through language. [...] One of the tasks of the phytocritic is to identify the potentially negative construal of the vegetal world through the human proclivities for aestheticisation (plants as pretty objects and picturesque scenery), appropriation (as expendable materials or throwaway matter), and figuration (as symbols, tropes, and linguistic artifices rather than presences, bodies, and sensory entanglements).⁹

-
- 6 Cf. Lynne Feeley, *Plants and the Problem of Authority in the Antebellum U.S. South*, in: Randy Laist, ed., *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*, Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2013, pp. 53–74.
 - 7 Cf. Michael Marder and Patrícia Vieira, *Writing Phytophilia: Philosophers and Poets as Lovers of Plants*, in: *Frame: A Journal of Literary Studies* 26, no. 2 (2013), pp. 39–55.
 - 8 Michael Marder, *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, New York, NY: Columbia UP, 2013, p. 2.
 - 9 John Charles Ryan, *Plants in Contemporary Poetry. Ecocriticism and the Botanical Imagination*, New York, NY; London, UK: Routledge, 2018, pp. 14–15.

To extract plants blended into their backgrounds; to pull plant life out from beneath the layers of symbolic surplus, from the languages that are imposed on them;¹⁰ to glimpse agency in what seems an ornament or passive matter – such are the goals of phytocriticism, which aspires to demonstrate that textual depictions of plants are necessarily anchored in and animated by extra-textual, physical, organic matter.

2. Blooming on European Peripheries: Polish Avant-Garde

If applied on a broad, historical scale, phytocriticism – like any critical current within literary studies – may have considerable implications. This is because its revelatory potential can uncover the presence of plants, and in great abundance, where one least expects them: in cultural, artistic, or intellectual formations that are rarely, if ever, associated with vegetal imagery. I believe one such place would be the history of the European avant-garde, with a particular focus on its techno-enthusiastic manifestations during the interwar and war periods. My primary goal in this article is to demonstrate that, while conducting their literary experiments and exploring novel perspectives on poetic text, avant-garde poets at that time frequently sought inspiration in the bodies of plants – especially in flowers.

This objective is clearly counterintuitive. How, one might rightly ask, is it possible to reconcile fragile, ephemeral, and fragrant flowers with machines, steel, and factories – the hallmarks of European modernity? The emergence of avant-gardes is closely tied to the explosive development of cities, to the fascination with modern technologies (let us recall Marinetti's canonical 'roaring car'), as well as to unbridled, landscape-consuming industrialism – images hardly compatible with pollen and petals.

This doubt can be addressed in two ways. Firstly, the Western avant-gardes in the first decades of the 20th century do indeed appear as

10 Cf. Isabel Kranz, *The Language of Flowers in Popular Culture and Botany*, in: *The Language of Plants*, 2017, pp. 193–214.

urban, industrialist, and dominated by modernolatry¹¹ – but only if one considers the centres of modernism and modernity, namely, the traditional New York–London–Paris axis.¹² In less culturally influential, semi-peripheral European countries, not to mention cultures on other continents, the avant-gardes prospered not in the scenery of a giant city but in the countryside, on a meadow, in a forest. In Portugal, for example, the avant-garde poetry is linked to Fernando Pessoa's heteronyms, one of which, according to Alberto Caeiro, attentively contemplates the vegetal life ([*Há metafísica bastante...*]); in Lithuania, the avant-gardist Kazys Boruta uses agrarian images to convey his social message (*Artojų maištas*). Even in France, on the fringes of the Surrealist movement in Paris, Francis Ponge scrupulously analyses vegetation in *Le parti pris de choses*. The urbanism and industrialism underlying the writings of the first (Charles Baudelaire) or the most boisterous (Futurists) avant-gardists are not at all inherent to the avant-garde as such.

The second response delves into the gap between avant-garde's innovative approaches to poetic text and the local imagery found in relatively less industrialised and urbanised countries, such as Portugal or Poland. In these settings, there is a natural inclination towards reality untouched or minimally transformed by humans: rural landscapes, forests, fields, animals, and plants. Of course, semi-peripheral avant-garde writers actively participated in the Europe-wide quest for innovation. Still, they did so by focusing on new poetic and rhetorical strategies, as well as ideas concerning the ontology of the text and the role of poetry in society, and not primarily by evoking images of modern cities and machines. The artistic experiments of European borderland avant-gardes were conducted with the use of locally available materials.

11 Renato Poggioli refers to avant-garde modernolatry as cheapened and vulgarised modernity or "nothing but a blind adoration of the idols and fetishes of our time." See Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, translated by Gerard Fitzgerald, Cambridge, MA: Harvard UP, 1968, p. 218.

12 Cf. Rebecca Walsh, *The Geopoetics of Modernism*, Gainesville, FL: UP of Florida, 2015, p. 8; cf. also Mary Louise Pratt, *Planetary Longings*, Durham, NC; London, UK: Duke UP, 2021, p. 51.

Consequently, local expressions of the same European trend (e. g. Futurism), even when employing universal poetic strategies (e. g. words in liberty) and proclaiming similar ideological goals (e. g. the praise of the machine) in manifestos, ultimately yielded poetic images that significantly diverged from one another.¹³

In the context of the Polish avant-garde, the disparity between the modernity inherent in the aesthetic projects of the European avant-garde and the available symbolic material on-site was notably pronounced. Given its roots in a traditionally rural society, Polish literature had historically inclined more towards nature, including plants, than towards the human-dominated city. The initial modernists could not fully disentangle themselves from this historical context, and not all attempted to do so. The literary tradition in Poland, rich with Renaissance rural poetry,¹⁴ Enlightenment poems celebrating agriculture and gardens,¹⁵ and artful, emotionally charged depictions of domestic vegetation in Romanticism¹⁶ and Realism,¹⁷ contributed to the prevalence of plants as among the most frequently recurring figures in Polish literature on the cusp of the first avant-garde manifestations.

During the interwar period, following Poland's regaining of independence, Polish literature, particularly poetry, which was more attuned to avant-garde experiments, underwent a process of fervent self-modernisation. Local inspirations from Western and Eastern Europe played

13 Cf. Tadeusz Klak, *Czechowicz: mity i magia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973, pp. 89–90.

14 Cf. Jadwiga Kotarska, "Co lipie do wirszów?" *Drzewa arkadii ziemiańskiej*, in: Anna Martuszczyńska, ed., *Literacka symbolika roślin*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997, pp. 37–52.

15 Cf. Alina Witkowska, *Poemat opisowy*, in: Teresa Kostkiewiczowa, ed., *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996, pp. 417–419.

16 Cf. Marian Wachowski, *O rolnictwie w 'Panu Tadeuszu'*, in: *Pamiętnik Literacki* 47 (1956), pp. 242–259.

17 Cf. Magdalena Jonca, 'Pozór malowidła'. *Wokół albumu florystycznego Elizy Orzeszkowej*, in: Eliza Orzeszkowa, *Album kwiatowe Elizy Orzeszkowej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018, pp. 7–23.

a crucial role in this transformation, with influences such as Italian Futurism, Russian Constructivism, and Spanish Ultraism leaving their mark. This drive for modernisation was accompanied by Poland's ambitious industrial and urban planning initiatives, exemplified by the construction of the Gdynia port city and the factories' development, which provided poetry with suitably modern images. The admiration (or longing) for modernity and truly modern metropolises led to the infusion of the imagination and, consequently, the verse of the first Polish avant-gardists with images of factories, cars, planes, chimneys, cinemas, trams, mines, and shop fronts. Initially, these elements served as a fitting attire for genuinely modern literature, displacing the hitherto prevalent plant imagery, especially that of flora, which was undoubtedly associated with a bygone era. However, this shift in scenery amounted to a change in props and costumes, a superficial alteration that did not necessarily bring about a substantive transformation of the conception of poetry itself.

On the contrary, it soon became apparent that plants had firmly entrenched themselves in the literary consciousness. As the avant-garde movement in Poland took a more defined shape and poets began to explore topics like the ontology of the poetic text, the creation of literary meanings, or the issue of reference – moving beyond the cityscape or the somewhat naive admiration of the automobile – they sought inspiration precisely in the realm of plants. The poets' focus turned to the most delicate components of vegetal organisms, far removed from factory fumes and steel machines: the flowers. Consequently, while flowers might not feature as frequently as technological symbols of modernity in this poetry, they underpin various poetic and textual concepts that emerged within it.

Adhering to the revisionist principles of Ryan's phytocriticism, with the subsequent examples, I will illustrate that in the poetry of the initial avant-gardes in Poland, references to the process of blossoming or the anatomy of inflorescences serve as the foundation for the movement of meanings and define the avant-garde text's relationship to the broader, extra-textual reality.

3. Phytofuturism

The incompatibility between the technophilia of the Western European avant-garde and Polish realities becomes most evident in the context of Futurism, the initial avant-garde movement in Poland. According to Artur Hutnikiewicz,

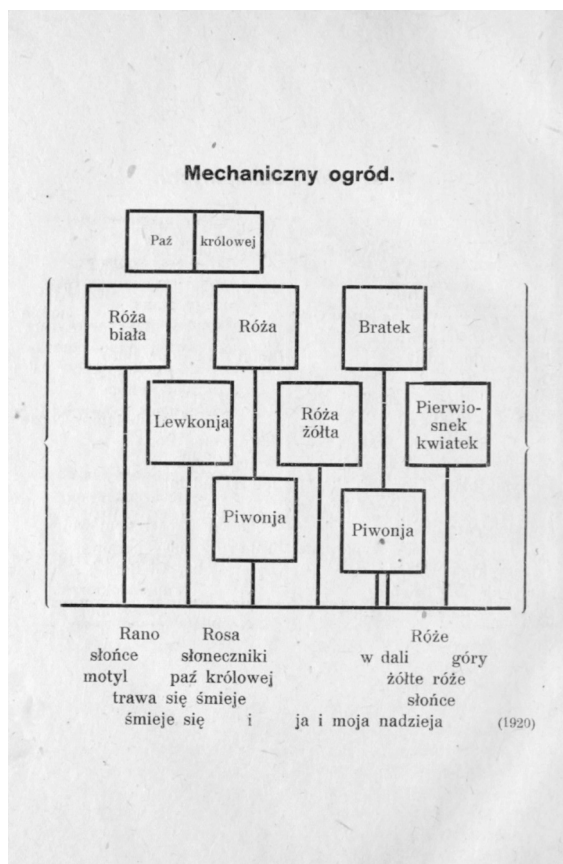
[i]n Poland, futurism was an imported good. In a sparsely industrialised country, with agriculture still the axis of the national economy, the groundwork for the poetry most closely associated with industrialism and modern urbanism was absent.¹⁸

The avant-gardists were aware of this to some extent. Therefore, it is not surprising that, despite its seeming contradiction, modernity within Polish Futurism often engaged in a dialogue with tradition. For instance, Tytus Czyżewski, a prominent figure in the movement, combined Futurist poetics with traditional Tatra mountains Christmas songs in his work *Pastorałki* ('Carols'), published in 1925.¹⁹ As an experimental poet and painter, Czyżewski, (who painted flowers, like in *Kwiaty i motyle*, 'Flowers and butterflies', 1921) also authored the volume *Noc-dzień: mechaniczny instynkt elektryczny* ('Night-Day: Mechanical Electric Instinct', 1922), that, featuring "vegetal" titles like *Wiosna* ('Spring') and *Las* ('Forest'), includes the renowned graphic poem *Mechaniczny ogród* ('Mechanical Garden', figure 1).

18 Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warsaw: Wiedza Powszechna, 1974, pp. 99–100. (If not indicated otherwise, all the quoted passages were translated by me, Ł. K.).

19 Tytus Czyżewski, *Pastorałki*, Paris: Polskie Towarzystwo Przyjaciół Książki, 1925.

Figure 1: Tytus Czyżewski: *Mechaniczny ogród.*



Tytus Czyżewski: *Noc-dzień: mechaniczny instynkt elektryczny.*
 Kraków: Druk. "Czasu". 1922. P. 24. Source: Polona.

Comprising extremely simplified depictions of flowers in the form of rectangles and line segments, along with the species names inserted into them, the poem was traditionally interpreted in line with Marinetti's ideological (progressive mechanisation of life) and aesthetic (words in

liberty) principles, envisioning the garden as 'a substitute paradise: an urbanised, or rather mechanised world of technology' and, therefore, 'an artificial nature'.²⁰ This straightforward (if not somewhat oversimplified) interpretation, reducing plants to an example depicting modernist denaturalisation processes, appears insufficient when considering Czyżewski's comprehensive body of work. Firstly, the transformation trajectory in his poetry does not consistently follow an organic-to-mechanical pattern (as indicated by the poem *Od maszyny do zwierząt*, 'From a Machine to Animals'). Secondly, Czyżewski is not exclusively a techno-enthusiast; instead, he exhibits a keen sensitivity to biological life, exemplified by his exploration of non-human perspectives such as that of a tiger;²¹ he also examines the conditions for the non-human's life emergence in poetic text, as seen in a significant portion of the poem *Kantyczki* ('Canticles'), which comprises onomatopoeias that stage bird voices.

Such is also the case of *Mechanical Garden*. Through his experimentation with graphic and concrete poetry, Czyżewski directs attention to the mechanisms of linguistic and visual representation, which, while doubling the referent, necessarily reduce and distort it. The central concern of many avant-gardes, the issue of poetic reference, manifests in Czyżewski's work as a reflection on semiosis: the process of producing and translating meaning. In *Mechanical Garden*, the geometrisation, standardisation, and mechanisation of the referent, flowers, equates to its extreme simplification. In the poem, flowers have been stripped of all physical properties (shapes, colours, sizes) and extracted from the environments they usually inhabit so that their recognition is only possible through captions: human-made, conventional names assigned to them.

20 Alicja Baluch, *Wizualność w poezji Tytusa Czyżewskiego*, in: *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny* 101 (1986), p. 125.

21 Cf. Anna Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe 'Śląsk', 2016, p. 314.

And yet, as phytosemiotics²² suggests, it is the physical characteristics, inseparable from flower bodies, that constitute the indexical signs providing information about its species, developmental stage, flowering, health status, and environment. The primary meaning of flowers (in the biosemiotic sense) is thus inscribed within their anatomy; in this way, flowers ‘articulate themselves with themselves.’²³

As a result, what Czyżewski effectively demonstrates is how the translation of flowers into a graphic poem equates to their virtualisation and idealisation, accomplished through the semiotic operation of transforming indexical signs not merely into icons (as icons imply a similarity between the sign and its referent) but into symbols: the most abstract of signs. Affixed to impoverished, homogenised models of ‘plants’, botanical names (such as ‘pansy’, ‘primrose’, ‘rose’, ‘peony’) and colour designations (‘white’, ‘red’) conspicuously lose significance. In the absence (or through simplification) of the referent, Czyżewski abruptly lays bare the conventionality of symbols, exposing that even the most virtual signs can only function, that is, convey meaning, under their relationship to pre-textual, material (in this case, organic) reality. Devoid of the experience of the colourful, fragrant, delicate bodies of flowers, their names become hollow signs, incomprehensible and devoid of meaning. As Michael Marder rhetorically inquires:

[t]o what extent can the signified tree persist in the absence of an actual tree growing in my backyard [...]? Even if we erroneously assume that the plant itself is meaningless, the ideal meaning and its noematic permutations still require at least the possibility of a perceptual approach to the plant as the phenomenological basis for (and the deepest stratum of) all other noematic operations.²⁴

22 Cf. Martin Krampen, *Phytosemiotics*, in: Donald Favareau, *Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary*, Dordrecht: Springer, 2009, pp. 257–277.

23 Michael Marder, *To Hear Plants Speak*, in: *The Language of Plants*, 2017, p. 120.

24 Michael Marder, *Plant-Thinking*, 2013, pp. 76–77.

Why would a Futurist be the one championing the reality of meaning embedded in organic life against the encroachment of a virtualising poetic discourse? Firstly, as a meta-poetic condemnation of the semiotic impoverishment of plant life, *Mechanical Garden* could be an indictment aimed at the Symbolists (reviled by Futurists) who consistently disregarded the tangible, sensual aspects of life, perceiving it as a mere medium or manifestation pointing back to a paramount, invisible, spiritual reality. Yet, there might also be a cautionary note here, directed both at modern civilisation, where the proliferation of industrialism and the subjugation of nature 'brought about the loss of something precious',²⁵ and at modernist poetry. By indulging in textual and formal games, the latter risks veering away from life and succumbing to an autotelic, self-referential play of simulacra. And this is a prospect that Czyżewski, whose Futurism originated from vitalism and a yearning for authenticity, could never endorse.

4. Flower as a Structure

Inspiration drawn from the physiology of flowers stimulated the imagination of another avant-garde cohort, the Krakow Avant-Garde, active between 1922 and 1927. While its members countered Futurist explosive energy and demolition of rules with constructivist discipline and formal sophistication, they shared with Futurism a yearning for a new poetry befitting modern society. By articulating this aspiration in manifestos, including the renowned *Miasto. Masa. Maszyna* ('City. Mass. Machine', 1922), the founder and leader of the Krakow Avant-Garde, Tadeusz Peiper, known in Poland as the 'pope of the avant-garde'), made a significant contribution to associating avant-garde poetry with technology and urbanism. While past critics suggested that technological and urbanist elements entirely overshadow the pre-cultural and biological

25 Matei Čălinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, NC: Duke UP, 1987, p. 265.

aspects in Peiper's poetry,²⁶ such claims are not wholly justified. This is because Peiper depicts both the urban environment and society, as well as the relationship between them, in organic and evolutionary terms that precede and condition artificially induced, technological, and urban development: '[Throughout history – Ł. K.], the city evolved the way life required it'.²⁷

The same holds for poetry, which Peiper regarded as autonomous, abstract, and conceptual, free from any traditional canons of beauty and devoid of all mimetic or representational ties to empirical, extra-textual reality. In this perspective, the modern avant-garde poem is envisioned as a mental artefact erected or manufactured by the poet-craftsman. However, its most perfect constructional principle is not to be found in the architecture of a modern city or the mechanics of a machine but instead in the growth of plants. The central concept in Peiper's theory of poetry, the 'blooming composition' (originally 'układ rozkwitania,' formulated in a text with the typically avant-garde title *Poezja jako budowa*, 'Poetry as Construction'), strives to mirror the process of blooming within and through the poem:

[The blooming composition] consists of the poet presenting a particular image, an event, or an X in several unfolding stages. Each unfolding contains the whole image, event, or X in question but is more lush and richer than the previous unfolding. The poem would develop like a living organism, blooming before us like a bud. Already, the first fragment contains everything that will follow; a further fragment would be a gradual unfolding of the bud-like content of the first, and in the last fragment, we would have a flower before us, already fully expanded.²⁸

26 Cf. Stanisław Jaworski, *Wstęp*, in: Tadeusz Peiper, *Pisma wybrane*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979, p. XXXVII.

27 Tadeusz Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, in: idem, *Pisma wybrane*, 1979, p. 7.

28 Tadeusz Peiper, *Poezja jako budowa*, in: idem, *Pisma wybrane*, 1979, pp. 229–230.

The guiding principle orchestrating the generation and flow of poetic meaning in the 'blooming composition' is growth, an inherent and fundamental faculty of plant life. This growth unfolds on three distinct levels: (1) as the elongation and intricate development of syntactic units in successive strophes; (2) as the accumulation and gradual elaboration of metaphors, culminating in the creation of images that transcend imagination; (3) as the expansion of the graphic layout of the text, with stanzas progressively extending in length.

1.
Silver. A roadway. A rally of colours. Pavements.
Women. Straw-wraps of aroma. Specular gowns. [...]
2.
The roadway's skin envelops the car's tailcoat with silver.
The dreaming pavements lie on the women's gowns. [...]
3.
The silver, the roadway's skin, spatters into the sides of the car,
which is carrying a joy as fat as a circle.
Women's gowns, under the straw-wraps of specular aroma,
of bottle-like dreams, of liquid light,
reflect the pavements, sown joyfully
with colours by the afternoon hour. [...] ²⁹

In the successive fragments of *Kwiat ulicy* ('Street Flower'), each corresponding to the other, one observes the unfolding process of poetic blossoming. The X + n logic (with 'X' representing the initial image and 'n' signifying the syntactic, semantic, and graphical surplus) relies concurrently on additivity and immanence. In this, it resembles the ontology of flowering, where the flower is a part of the plant, and something super-added to it. It exists and simultaneously does not entirely coincide with the plant, thereby challenging the cognitive faculties shaped by Western metaphysics.³⁰

29 Tadeusz Peiper, *Kwiat ulicy*, in: idem, *Pisma wybrane*, 1979, pp. 302–303.

30 Cf. Emanuele Coccia, *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016.

5. Plants: Bodies and Words

'I have not written a poem that would either, like a plant, not be attached to the landscape seen, or that, like a plant, would not have grown [...] from a determinate place on Earth.'³¹ This self-reflection by Julian Przyboś, a disciple of Peiper and another member of the Krakow Avant-Garde, who quickly surpassed his master's teachings, bears witness to the fundamental shift in the Polish avant-garde from the early 1920s to the fourth decade of the 20th century. The futuristic cosmopolitanism anchored in technology and urbanism is supplanted by Przyboś' affirmation of the local, the extra-cultural, and the unaffected by human influence. His poem-plant transcends the limitations of Peiper's utopian radical conceptualism by exploring the inevitable embedding of poetic language in sensory experience ('seen') and, more crucially, in the totality of the inorganic and organic milieu ('landscape'). This milieu serves as the source and guarantor of the meaning of poetic words, even in the most innovative experimental configurations. In this optic, a skilful metaphor, which is the primary tool of Przyboś' poetic text (in contrast to Futurism's words in liberty and Peiper's syntactic operations), serves as (1) a point of contact between immaterial language and the entirety of the material world, and (2) a site of generative transformation and condensation of meanings imported from outside the text.

The objective of an avant-garde metaphor is not merely to represent pre-existing external reality or engage in a cerebral, conceptual exercise. Instead, its purpose is to establish conditions for a sensory and symbolic experience through the linguistic structuring of extra-textual material incorporated into the text. Functioning simultaneously within biological and cultural ecosystems, flowers exemplify generative metaphors and stand as some of Przyboś' most frequently employed figures.³² As

31 Julian Przyboś, *Pytanie o miejsce na Ziemi*, in: idem, *Sens poetycki*, vol. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967, p. 245.

32 Cf. Dorota Walczak-Delanois, *Przyboś "roślinny" i jego poetycki zielnik*, in: Stanisław Balbus and Edward Balcerzan, ed., *Stulecie Przybosia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002, pp. 325–337.

Ryszard Nycz contends, according to Przyboś, poetry should be for the experience what a sunflower is for the sun: it should simultaneously point to it (as a trace), shape it (give it form), and 'interpret it semiotically,' much like a sunflower indicating, depicting, and symbolising the sun.³³

The transformative potential and dual modality of the metaphor-flower are well illustrated in the meta-poetic fragment of the poem *Do ciebie o mnie* ('To You About Me,' 1945), where the verb 'to blossom' concurrently signifies botanical blossoming and instigates a poetic 'blossoming' of meaning:

świat rozkwita naglej, ogromniej
we wszechkwiat³⁴

the world blossoms more suddenly, more immensely,
into an omniflower

While this passage is nearly untranslatable, it is possible to analytically discern and identify the specific semantic processes at play within it. The world ('świat') begins to blossom ('rozkwita'): inserted into the modality of a poetic text, it undergoes a process of metaphorisation. This process involves (1) an expansion of the original referent ('world' becomes 'universe'), (2) a modification of the lexical unit, and consequently, the meaning ('world' transforms into a 'flower'), and (3) a blending of two lexemes ('universe' and 'flower' merge into 'universe-flower,' or 'omniflower'³⁵). The flower is simultaneously (1) indicated as one of the poem's referents;

33 Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria–nowoczesność–literatura*, Warszawa: IBL PAN, 2012, pp. 144–145.

34 Julian Przyboś, *Do ciebie o mnie*, in: idem, *Utwory poetyckie. Tom pierwszy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 232.

35 The Polish prefix 'wszech-', forming the word 'wszechświat' ('universe'), carries connotations of totality and unity. The transformation from 'wszechświat' to 'wszechkwiat' is particularly striking in the original, as there is only a difference of one phoneme between the word 'świat' ('world') and the word 'kwiat' ('flower') that replaces it.

(2) it remains immediately present in the text in the form of the ‘blossoming’ of meaning; and (3) ultimately, it constitutes the final product of the semantic and morphological processes that it has itself set in motion.

In Polish 20th-century poetry, Julian Przyboś stands as a prominent figure: his poetics, suggestive, sensual, and acutely attuned to the intricacies of language, provided a key reference point for post-war neo-avant-garde poets such as Krystyna Miłobędzka and, most notably, Tymoteusz Karpowicz. In addition to mastering the craft of a complex metaphor, both embraced Przyboś’ fondness for vegetal imagery. However, Przyboś was not the first to point at similarities between texts and plants and in this respect is profoundly indebted to predecessors: the Futurists’ bio-vitalism and Peiper’s organic constructivism. Perhaps, then, the history of Polish avant-garde poetry could be thought of and transcribed as a story of the gradual relinquishment of artificially imported mechanistic and urbanist accessories in favour of a gradual inclusion of plants? This remains to be seen; in any case, the process of phytocritical rewriting has already commenced.

Bibliography

- Baluch, Alicja. *Wizualność w poezji Tytusa Czyżewskiego*. In: *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny* 101 (1986). Pp. 99–137.
- Barcz, Anna. *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe ‘Śląsk’, 2016.
- Čalinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke UP, 1987.
- Coccia, Emanuele. *La vie des plantes: une métaphysique du mélange*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2016.
- Czyżewski, Tytus. *Pastorałki*. Paris: Polskie Towarzystwo Przyjaciół Książki, 1925.
- Czyżewski, Tytus. *Mechaniczny ogród*. In: Idem. *Noc-dzień: mechaniczny instynkt elektryczny*. Kraków: Druk. “Czasu”, 1922. Pp. 24.

- Feeley, Lynne. *Plants and the Problem of Authority in the Antebellum U.S. South*. In: Randy Laist, ed. *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*. Amsterdam; New York, NY: Rodopi, 2013. Pp. 53–74.
- Gagliano, Monica, John Charles Ryan, and Patrícia Vieira, eds. *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, MN; London, UK: U of Minnesota P, 2017.
- Hutnikiewicz, Artur. *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.
- Jaworski, Stanisław. Wstęp. In: Tadeusz Peiper. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. Pp. III–LXXVI.
- Jonca, Magdalena. “Późór malowidła”. Wokół albumu florystycznego Elizy Orzeszkowej. In: Eliza Orzeszkowa. *Album kwiatowe Elizy Orzeszkowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2018. Pp. 7–23.
- Kłak, Tadeusz. *Czechowicz: mity i magia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.
- Kotarska, Jadwiga. “Co lipie do wirszów?” Drzewa arkadii ziemiańskiej. In: Anna Martuszevska, ed. *Literacka symbolika roślin*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997. Pp. 37–52.
- Krampen, Martin. *Phytosemiotics*. In: Donald Favareau, ed. *Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary*. Dordrecht: Springer, 2009. Pp. 257–277.
- Kranz, Isabel. *The Language of Flowers in Popular Culture and Botany*. In: Monica Gagliano, John Charles Ryan, and Patrícia Vieira, eds. *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, MN; London, UK: U of Minnesota P, 2017. Pp. 193–214.
- Marder, Michael. *Grafts. Writings on Plants*. Minneapolis, MN: Univocal, 2016.
- Marder, Michael. *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York, NY: Columbia UP, 2013.
- Marder, Michael. *To Hear Plants Speak*. In: Monica Gagliano, John Charles Ryan, and Patrícia Vieira, eds. *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, MN; London, UK: U of Minnesota P, 2017. Pp. 103–125.

- Marder, Michael and Patrícia Vieira. *Writing Phytophilia: Philosophers and Poets as Lovers of Plants*. In: *Frame: A Journal of Literary Studies* 26, no. 2 (2013). Pp. 39–55.
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria–nowoczesność–literatura*. Warszawa: IBL PAN, 2012.
- Peiper, Tadeusz. *Kwiat ulicy*. In: Idem. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. Pp. 302–303.
- Peiper, Tadeusz. *Miasto, masa, maszyna*. In: Idem. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. Pp. 7–33.
- Peiper, Tadeusz. *Poezja jako budowa*. In: Idem. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. Pp. 215–236.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated by Gerard Fitzgerald. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- Pratt, Mary Louise. *Planetary Longings*. Durham, NC; London, UK: Duke UP, 2021.
- Przyboś, Julian. *Do ciebie o mnie*. In: Idem. *Utwory poetyckie. Tom pierwszy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984. P. 232.
- Przyboś, Julian. *Pytanie o miejsce na Ziemi*. In: Idem. *Sens poetycki*. Vol. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967. Pp. 245–249.
- Ryan, John Charles. *Green Sense. The Aesthetics of Plants, Place, and Language*. Oxford, UK: TrueHeart Press, 2012.
- Ryan, John Charles. *Plants in Contemporary Poetry. Ecocriticism and the Botanical Imagination*. New York, NY; London, UK: Routledge, 2018.
- Vieira, Patrícia. *Phytographia: Literature as Plant Writing*. In: Monica Gagliano, John Charles Ryan, and Patrícia Vieira, eds. *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, MN; London, UK: U of Minnesota P, 2017. Pp. 215–233.
- Wachowski, Marian: *O rolnictwie w 'Panu Tadeuszu'*. In: *Pamiętnik Literacki* 47 (1956, special issue). Pp. 242–259.
- Walczak-Delanois, Dorota. *Przyboś "roślinny" i jego poetycki zielnik*. In: Stanisław Balbus and Edward Balcerzan, eds. *Stulecie Przybosia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002. Pp. 325–337.
- Walsh, Rebecca. *The Geopoetics of Modernism*. Gainesville, FL: UP of Florida, 2015.

Witkowska, Alina. *Poemat opisowy*. In: Teresa Kostkiewiczowa, ed. *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996. Pp. 414–421.

The Beautiful Abortifacient

Anna Orinsky

[...] Deliver me from these problems!
Be less beautiful
So I can recover my poetics.
Be a typical woman
Of kohl, perfume, pregnancy and childbirth. [...]
*Nizār Qabbānī*¹

This chapter examines abortifacients that have been described as beautiful flowers by European researchers in colonial settings. My main objective is to analyze why the beauty of the blooming flowers has been emphasized by researchers of past and present, almost in opposition to their abortifacient and contraceptive qualities.

1. Celebrating Male and Female Fecundity Differently from European Societies

In Chinua Achebe's novel *Things Fall Apart* (1959), the Nigerian novelist describes a festivity in which people of the fictitious village Umuofia cel-

1 Nizār Qabbānī, *Less Beautiful* (2011), translated into English by A. Z. Foreman, <http://poemsintranslation.blogspot.com/2011/03/nizar-qabbani-less-beautiful.html> (accessed January 18, 2024).

celebrate a fertility goddess. The narrated community in colonial Nigeria connects the blessings of this goddess to the fertility of both soil and humans with the beginning of the yam harvest.² As a matter of fact, throughout many regions of West Africa, people have been celebrating annual festivals dedicated to the new yam, but two British colonial reporters observed a particularly strong connotation of fertility and celebrating a fertility goddess among the Yoruba people of Nigeria.³ For many years, West African women have been commonly eating more yam to boost their fertility.⁴ Interestingly enough, the image of the festival Achebe paints in his novel is that of a celebration of highly masculine behaviour with a traditional wrestling match among two strong young men of the community as a highlight of the festivity.⁵ In another part of the world – the Sepik region of New Guinea – colonial observers of such new yam harvest festivities and anthropologists spoke of a ritual amongst young men, emphasizing a heightened sexual, phallic, and stereotypically masculine connotation.⁶ Among the latter community, rivals in a form of contest would exchange long yam tubers, with the prerequisite

2 Chinua Achebe, *Things Fall Apart* [1959], New York, NY: Anchor Books, 1994, pp. 35–38.

3 Donald Gilbert Coursey and Cecilia K. Coursey, *The New Yam Festivals of West Africa*, in: *Anthropos* 66, no. 3/4 (1971), pp. 448–463.

4 Obiwanne Ugwonal, *What's in a yam? Clues to fertility, a student discovers*, in: *Yale School of Medicine* (2021), <https://medicine.yale.edu/news/yale-medicine-magazine/article/whats-in-a-yam-clues-to-fertility-a/> (accessed January 07, 2023). Please note that this essay deals with the bodies of cis-gender women in the past. However, pregnancy and female-bodied procreation do not have to be linked to gender. I made the intentional choice not to explicitly mention the bodies of other genders who can become pregnant as well. This partial silencing of non-female bodies with wombs is meant to reflect the historical reality of the primary sources. No colonial observer or author regarded any genders beyond the binary biological model common during the time of their production.

5 Achebe, *Things Fall Apart*, 1994, pp. 46–51.

6 Cf. Coursey and Coursey, *The New Yam Festivals of West Africa*, 1971, p. 455; Donald F. Tuzin, *Yam Symbolism in the Sepik. An Interpretative Account*, in: *Southwestern Journal of Anthropology* 28, no. 3 (1972).

that each subsequent root given to the other person had to be longer than the previous one. This ritual's purpose, as described by anthropologists in the 1970s, was material wealth, male pride, and achieving polygyny.⁷ Thus framed, these societies appear more focused on male procreative ability as a form of power rather than on female fertility.

The purpose of focusing on male encounters here and the celebration of general fertility as something determined by vegetables symbolizing the phallus is to contradict other plants that instead symbolize female fertility. By celebrating the phallus, these communities revered the male procreative ability over female fecundity. Within such patriarchal societies, valuing the penis more than any female reproductive organ might not appear as striking, even though only anatomically female bodies can give birth. The history of women's capacity for reproduction has always been entangled with the history of controlling female reproduction. Thus, celebrating the phallus and virility, and thereby heightening the male role in procreation, simply mirrors patriarchal dynamics and embodies just one cultural practice of such a performance.

Neither the cited colonial observers nor Chinua Achebe, however, referred to the yam or the male genitalia it sometimes symbolized as beautiful. Contrarily, compared to the ritualistic signification of the male reproductive organ, overt symbols of female genitalia and reproductive organs find less representation. Nevertheless, the connection between blooms and vulvas, flowers and female reproduction time and time again has been rather strong. Joela Jacobs' contribution to this edited volume exemplifies this dynamic distinctly.⁸ Europeans viewing the flowers and blooms of the geographic locations they colonized carried even more loaded and specific connotations than in the European context. The flora and fauna of the colonial landscape aroused heightened interest from various scholars, such as botanists and anthropologists, who examined the 'exotic' as imperial outsiders at the time. Following the example of botanist Maria Sybilla Merian in

7 Cf. Tuzin, *Yam Symbolism in the Sepik*, pp. 231–232.

8 Cf. Joela Jacobs, "Diese wollustgierenden, blutschänderischen, perversen Geschöpfe". *Eine phytopoetische Geschichte von Pflanzen und Sexualität* in this volume.

the early eighteenth century, the late art historian Viktoria Schmidt-Linsenhoff described the context of the colonizing gaze focusing on tropical nature as variations of paradise on earth or a type of green hell. Rarely, if ever, were the plants and flowers narrated and interpreted as an indigenously shaped and purposively cultured landscape.⁹ My article focuses on the highly gendered perceptions of certain flowers within the colonial sphere and the ensuing associations of colonial contemporaries as well as the unchanging associations that this past carries into the present day.

Specifically, this essay explores the wider connotations and interpretations of the descriptor 'beautiful' for flowers and plants used for abortifacient, contraceptive, and emmenagogue compounds. For this purpose, I contextualize two colonial settings in which women aborted and prevented pregnancies with the help of flowers in more detail. Common to both contexts is the exploration of a uniquely German colonial gaze, with the analyses being predominantly undertaken by women. Undoubtedly, colonial case studies of abortion present a stark contrast to a festive ritual of virility celebrated through a phallus-shaped vegetable. Focusing on the analysis of abortifacient flowers instead of rituals, such as the exchange of yam tubers, could suggest a rather binary opposition. The objective is to explore the rather outdated and gendered semantics that botanists and anthropologists connected to the interpretations of the beauty of abortifacient and contraceptive flowers.

2. The Meaning of Abortion and Contraception

Whereas the settler colony presented an opportunity for indigenous and colonizing women to exchange plants and knowledge, during the latest period of European colonialism, the Global South saw less of such an

9 Cf. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis zum 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien*, Weimar: Jonas-Verlag, 2014, p. 157.

exchange.¹⁰ Rather the two primary sources under study here were emphasized as exotically different from the German metropole and mainland. This dynamic completely disregards that abortion and contraception have not solely been common occurrences among colonized people. To European colonists, colonized women needed civilizing measures primarily to control their fertility. Within 'civilized' Europe, women frequently practiced birth control and birth spacing. As I will show here, in the case of tropical flowers used for birth control measures, the colonial gaze increased an aestheticization of difference. Nonetheless, it is first necessary to examine what reproductive choice means in more detail.

For my work, I decided against a strict distinction between abortion and contraception following current biomedical understandings unless indicated otherwise. Here, any form of 'reproductive choice' refers to the action of avoiding offspring as a form of agency by a woman or her community. Historically, the answers to the question which types of 'birth control' constituted abortion have often depended on who responded. The prevailing understanding of abortion nowadays (and during colonial times) is a culturally ingrained concept, which emerged in direct connection to contested ideas about when a fetus is alive in the womb, about contraceptive practices, and means of menstrual regulation. Since antiquity and during the early modern period, women have used medicinal plants with emmenagogue powers, not solely for the purpose of regulating their menses. The writings of ancient Greek and Roman sources, as well as medieval sources such as the writings of Hildegard von Bingen reveal that the removal of early pregnancy from the womb through the ingestion or insertion of medicine was viewed as different than many intrusive techniques of aborting progressed forms of pregnancy.¹¹

10 See Mary Fissell's forthcoming book *Long before Roe: Abortion Histories from Antiquity to Antibiotics* for an example of how indigenous American women and European women settling in North America learnt about different abortifacient and contraceptive plants from each other.

11 Cf. Olivia Campbell, *Abortion Remedies from a Medieval Catholic Nun (!)*, in: *JStor Daily* (October 13, 2021), <https://daily.jstor.org/abortion-remedies-medieval-catholic-nun/?fbclid=IwARoEk5VhHj4YvUMdiuRGANXaijQv3iezTSyskHXfrMZpKinOSZId39zAUGg> (accessed November 09, 2021); Etienne van de

Extending the idea that the conceptual boundaries between contraception and abortion fluctuate to the colonial environment can lead to the conclusion that, arguably, there was even less understanding of abortion and of local ideas about reproductive control among colonial doctors and other agents. Particularly, the reporting of accounts of botched abortions by the standards of colonial medical doctors was extremely rare.¹² Therefore, knowledge of the various practices and what the women in question defined as abortion has frequently remained vague for many reporting voices. The first out of two examples of describing the beauty of an abortifacient flower is a historical source derived from anthropological research on a Pacific island.

3. The Krämers among 'Art-Inclined Cannibals of the South Sea'

During the first two decades of the twentieth century, the married couple Elisabeth Krämer-Bannow and Augustin Krämer undertook many anthropological studies in their travels of the 'South Sea' colonies together. Augustin Krämer was a trained doctor who became an anthropologist.¹³ Together, they produced a book fittingly titled 'With art-inclined cannibals of the South Sea' on the island of then 'Neu-Mecklenburg' (today New Ireland) and its inhabitants.¹⁴ As a colleague to her husband, Krämer-Bannow was one of the very few women who actively participated in the

Walle, *Flowers and Fruits: Two Thousand Years of Menstrual Regulation*, in: *The Journal of Interdisciplinary History* 28, no. 2 (1997), pp. 183–203.

- 12 One such example can be found in *Medizinal-Berichte über die Deutschen Schutzgebiete. Deutsch-Ostafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Südwestafrika, Neu-Guinea, Karolinen, Marshall-Inseln, Marianen und Samoa für das Jahr 1909/10*, ed. Reichs-Kolonialamt, Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1911, p. 256.
- 13 Cf. Sven Mönter, *Dr. Augustin Krämer. A German Ethnologist in the Pacific*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2021, pp. 1–2, 22, 88–92.
- 14 Elisabeth Krämer-Bannow and Augustin Krämer, *Bei kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908–1909*, Berlin: Verlag Dietrich Reimer, 1916, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:46:1-8338>.

field of anthropology. When it came to colonial anthropology of the Pacific region, historian Livia Loosen points out that women accompanying their husbands for research was more common than in the anthropological research of other parts of the world. Loosen argues that 'indigenous' women entrusted female researchers more with restricted female areas of their lives and specifically mentions contraception, birth rites, and menstruation. In that sense, Elisabeth Krämer-Bannow fulfilled an important role for her own and her husband's research.¹⁵ This type of intense female research involvement provides a stark contrast to the male-dominated primary publications on German colonies.

In this book, the Krämers describe achieving abortion and contraception through the means of a medicinal herb more closely. Again, the sometimes blurry lines between contraception and abortion become quite evident in this account. Aside from stating the 'mechanical' method of roughly kneading the lower abdomen as a common and widespread means of causing abortion on the island, anthropologists Krämer and Krämer-Bannow wrote of eight different commonly used abortifacients, which female islanders also used for the 'prevention of fertilization' (*Verhütung der Konzeption*).¹⁶ Technically, the German *Verhütung der Konzeption* in relation to reproductive choice can refer to a technique that both prevents fertilization or removes the already fertilized egg. The Krämers' observation touches on both uses:

Of the beautiful *kuvugúmba* = chlerodendron [sic] with red blooms and velvety leaves, for example, only the blueish-green fruits are used for the purpose of abortion, the smooth leaves serve cleaning the little ones, when they had dirtied themselves. Naturally, I asked Bariu [name of cultural broker] why the women did not wish to have children, but I did not get the proper information, as usual. Many girls, she said then, get these poisonous remedies already during

15 Cf. Livia Loosen, *Deutsche Frauen in den Südsee-Kolonien des Kaiserreichs. Alltag und Beziehungen zur indigenen Bevölkerung, 1884–1919*, Bielefeld: transcript, 2014, pp. 143–145.

16 Krämer-Bannow and Krämer, *Bei kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908–1909, 1916*, pp. 110–113.

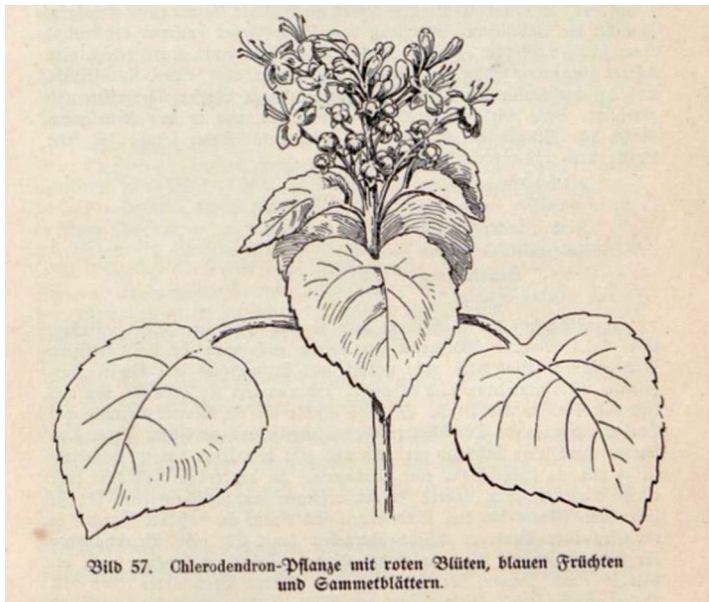
a youthful age preventively, which makes them infertile. Later on, some of them wish to have children, but then it is too late. I asked for the customs of child delivery and thought, due to the little care given, that it is very understandable when the women have no desire for [having] children.¹⁷

The anthropologist couple refrained from mentioning that within the community, there were warnings given on the dangers of infertility through “over-using” the contraceptive powers of the plant. Thus, it is dubious whether the perception of risking infertility was as high as the Krämers described. Here, one of the main interpreted reasons not to have children – the idea that childbirth is an uncomfortable experience – is exacerbated by the treatment given to birthing mothers. Thereby, the Krämers read the decision not to have children as a decision to avoid the assumed terrors of giving births. The Krämers did not solely make this point as an attempt to express sympathy with colonized women experiencing labour pains. They interpreted the local birthing practices of the community as so rough that few had any desire to become new mothers. The description of the chlerodendrum flower provides an opposition: the velvet-like textured leaves sustain babies and toddlers by wiping them clean, whereas local women employed the fruits to end an emerging new life in its earliest tracks of pregnancy. Describing the blooms as beautiful and the leaves as similar to velvet contrasts with the abortifacient and contraceptive compounds of the plant.

17 Ibid., p. 110. Original quotation: “Von den schönen, rotblühenden, sammetblättrigen kuvugúmba = Chlerodendron [sic], werden z. B. nur die blaugrünen Früchte zur Abtreibung benutzt, die samtigen Blätter dienen zum Reinigen der Kleinen, wenn diese sich beschmutzt haben. Natürlich fragte ich Bariu, warum die Frauen keine Kinder wünschten, bekam aber wie üblich keinen rechten Bescheid. Viele Mädchen, hieß es da, bekämen diese giftigen Mittel schon im jugendlichen Alter gleichsam vorwirkend beigebracht, wodurch sie unfruchtbar würden. Später wünschten sie dann zuweilen Kinder, aber dann sei es zu spät. Ich fragte nach den Gebräuchen bei der Entbindung und fand da so wenig Schonung waltend, daß es wohl zu verstehen ist, wenn die Frauen keinen Wunsch nach Kindern hegen.” [Translation is mine, A. O.]

The Krämers' claims about abortion and contraception on the colonized island were a second-hand account. Despite this limitation, the account as a case study offers a rather unique insight: Elisabeth Krämer-Bannow went so far as to add a drawing of the most widely used abortifacient to the anthropological research.

Figure 1: Drawing by Elisabeth Krämer-Bannow



Krämer-Bannow and Krämer, *Bei kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908–1909*, Berlin: Verlag Dietrich Reimer, 1916, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:46:1-8338>, p. 111.

The Krämers described the chlerodendrum plant and its use as an abortifacient with a heightened specificity that is unusual for an anthropological, non-botanical publication. Singling out one plant and describing its use as a contraceptive and an abortifacient more closely

rather than mentioning a multitude of ‘medicinal’ options, allows for a varied and detailed analysis. The example allows us to look at the reproductive agency of women in another way, as it adds a material dimension to researching the relevant abortifacients and contraceptives. By clearly naming the botanical information of the herb, this knowledge became available to other scientists, such as German colonial botanists and toxicologists. Additionally, the description of the chlerodendrum and its use by women and young girls on the island draws our attention back to the fluidity between abortifacient and contraceptive, that was in stark contrast to the biomedical differentiation between the two concepts.

When examining the description of the Melanesian chlerodendrum, one can recognize the material dimension Krämer-Bannow’s drawing added to the research of colonial reproduction. Unlike her husband, she connected a drawing of the flower to the study; thus adding a proof of the flower’s beauty.

4. Maria Sibylla Merian’s Reproduction of the Peacock Flower in Current Historical Writing

The fact that Elisabeth Krämer-Bannow made that drawing and her reporting on its use is somewhat reminiscent of how German botanist and artist Maria Sibylla Merian reflected on the peacock flower in the Caribbean during the turn of the seventeenth century:

Figure 2: “Plate 45” by Maria Sibylla Merian



Maria Sibylla Merian, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Plate XLV (1705), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Merian-grafic-senkenberg_hg.jpg (accessed February 24, 2024).

Instead of using another historical source, I now turn to historian Londa Schiebinger's analysis.¹⁸ In doing so, I appreciate Schiebinger's

18 Cf. Londa Schiebinger, *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*, Cambridge, MA: Harvard UP, 2004, pp. 31–34 and pp. 107–113.

description of the peacock flower itself as beautiful, instead of specifically describing Merian's drawing as being independently beautiful. Thus, Schiebinger's renarration of a flower's reproduction serves as the second example of accentuating an abortifacient and contraceptive flower as beautiful on a metalevel. Therefore, in this analysis, Merian's contributions as a botanist are considered more significant than her artistic achievements. The merit of comparing the drawings of two abortifacient and contraceptive plants from two different parts of the world lies not merely in contrasting two distinct eras of European colonialism. In addition, the similarity of the drawings provides an opportunity to compare colonial anthropology with colonial botany. In *Plants and Empire*, Schiebinger describes how European scientists mapped the newly colonized lands of Latin America as well as the flora and fauna encountered there. Furthermore, Schiebinger highlights the importance of 18th-century female scientists' work for colonial gender history.¹⁹ Although Schiebinger frames her botanical and colonial narrative as a historical study, she admires the beauty of the peacock flower as follows:

I lavish attention on this plant not because it is exquisitely beautiful and grows in stunningly inviting places, but because a number of naturalists independently identified it as an abortifacient widely used in the West Indies. [...] The flaming reds and yellows of this elegant flower, sometimes also called Barbados Pride or the Red Bird of Paradise, made it a favorite among Europeans.²⁰

Again, the elegance, the lavish beauty, and the vibrant colours Schiebinger describes as characteristics of the peacock flower stand in apparent opposition to its abortifacient use.

Using solely the example of one herbal abortifacient, namely the peacock flower, Schiebinger details the effect of the flower on the human body, how enslaved people used the herb to terminate pregnancies, and how female and male European scientists reflected on

19 Cf. *ibid.*, pp. 31–34, 107–113.

20 *Ibid.*, p. 4.

their observations of these abortions in different ways. Unlike her male counterparts, German botanist Merian saw the efforts of Surinamese women to abort pregnancies as a form of political resistance against colonialism. Contrarily, many other scientists and European doctors equated abortion, infanticide, and other similar efforts as proof of the brutality and inhumanity of the 'indigenous people'.²¹ By comparison, about two centuries later, Elisabeth Krämer-Bannow did not express the potential for abortion constituting a form of colonial resistance or refusal to bring new colonized life into the world. Rather, the Krämers' book suggests that reasons for avoiding births were entirely intrinsic to the culture of the island people they encountered and stood in no relation to the outside world.²² Theirs and similar reports informed other participants of the German colonizing project, whether academically or otherwise interested in the European colonies, about abortion and contraception practices.

The gynecologist and anthropologist Herrmann Ploss published his extensive findings on the female sex in one sizable book in 1899. He covered a vast number of topics all concerning female physicality and psychology, and what he coined as typical behaviorisms and characteristics. Among other subjects, he also investigated the subject of abortion. To him, the termination of pregnancies was common practice across women in civilized societies and even more numerous among 'indigenous people'.²³ This German interpretation, by extension, assumed that other colonial powers likely faced similar concerns. The colonial encyclopedia of former colonial governor Heinrich Schnee of 1920, similarly stated that all 'native' peoples all over the world knew and practiced "[...] abortion of the fruit of the womb [...]".²⁴ Given the aim of

21 Cf. Schiebinger, *Plants and Empire*, pp. 31–34, 107–113.

22 Krämer-Bannow and Krämer, *Bei kunstsinnigen Kannibalen der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908–1909*, 1916, pp. 110–111.

23 Hermann Heinrich Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*. 1. Band, ed. Max Bartels, Leipzig: Th. Grieben (L. Fernau), 1899, pp. 743–749.

24 *Abtreibung der Leibesfrucht*, in: *Deutsches Koloniallexikon*. I. Band A–G, ed. Heinrich Schnee, Leipzig: Quelle & Meyer, 1920, pp. 6–7.

Schnee's publication, this entry explicitly described the territories under prior German control. The encyclopedia merely claimed the ubiquitous occurrence of abortion and equated it to infanticide to some degree. It did not suggest solutions or even argue for colonial interventions to stop these practices. Neither Schnee's encyclopedia nor Ploss specified any examples nor differences between societies throughout the world, which raises the question of how German colonizers concluded that abortion was widespread in 'their' colonies. Likewise, the Krämers' publication was anything but a case of isolated reporting within the colonies Germany occupied in the Pacific. Thus, even before Germany besieged and colonized or Maria Sybilla Merian set foot in the Dutch colony, the agreed-upon territories, the German researcher, missionary, or colonial agent expected to encounter measures of reproductive choice, regardless of whether a beautiful flower or a more mechanically induced measure became the vehicle of that desire.

The beautiful flower on its own became another object in colonialism. More often than not, the peripheral colonial landscape changed as a result of European involvement. Plantations and monocultures emerged, and general interest in plants mainly revolved around the economic gain derived from them for the colonial project. Undoubtedly, the colonized women's fertility and reproduction showed a parallel to this.²⁵ The individual flower as a *corpus delicti* for hindering the female body from procreating stood out and gathered unique anthropological interest. The untamed plant and its effect on the female womb presented another aspect of colonial extraction: not capitalistic gain but grasping the colonial for the purpose of knowledge and (sometimes) more efficiency in civilizing efforts.

One arising argument in studying this material is that the various descriptors used to express the beauty of these flowers have never been

25 See, for example: Roberta Biasillo and Claiton Marcio da Silva, *Cultivating Arid Soils in Libya and Brazil during World War Two: The Two-fold War between Colonial and Neo-Colonial Experiences*, in: *Global Environment* 12, no. 1 (2019), p. 38; Mackenzie Luke, *Sowing the Seeds of an Invisible Presence in Barbados*, in: *The Funambulist. Politics of Space and Bodies* 51 (January–February 2024), pp. 6–9.

neutral. Its use generally refers to an act of great intensity – abortion or the avoidance of offspring through contraception – and the highlighting of beauty is framed as a contradiction not as unrelated to the contraceptive and abortifacient qualities of the plants. It is almost as if the extreme nature of the act of abortion becomes more extreme because the plant medicine used happened to be beautiful. Conceptually, beauty yields reproduction, an artistic copy.²⁶ Merian's entire purpose of travelling to Surinam was to capture plants and insects on paper to pursue her venture from self-taught artist to self-taught botanist. Contrastingly, Krämer-Bannow's decision to replicate the beauty of the chlerodendrum flower could not have been planned prior to the anthropologist couple's departure to the German colony.

While the act of 'birth control' has never been not political within nation or colonial states that demand a reproductive mandate from female wombs, beauty in itself holds other forms of political criticism. One, by drawing attention to the beauty of something, there is the risk of distracting from its wider societal implications, and two, through the perception and reference of the beautiful object we already and partially sabotage it by connecting it to our own interpretations.²⁷ For the second argument, the reproduction of Krämer-Bannow and Merian in the form of a drawing and a botanical painting certainly carries a destructive element. By default, their own interpretation of the flower reduced it. When it comes to the first political critique, I argue, however, that the emphasis on the beauty of the two abortifacient flowers did not so much distract from their use as birth control measures but accentuated a contradiction: the supposed horrors of abortion against the splendid allure of flowers. The plants maintained their innocent and untouchable beauty until women put the fruits of these flowers to radical use as abortifacients. At its very essence, the existence of the abortifacient flower shakes the very core of the binary philosophical concept that associates the beautiful with the female and the sublime with the male.

26 Cf. Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton, NJ: Princeton UP, 2001, p. 9.

27 Scarry, *On Beauty and Being Just*, p. 63.

In *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1764), Immanuel Kant connected the so-called 'Sublime' with male attributes and the 'Beautiful' with female ones.²⁸ Pre-dating Merian's travels to Surinam, this semiotics continued to have a long shelf-life well into the twentieth century. For instance, in 1989, Terry Eagleton wrote:

Aesthetics was born as a woman – as an idiom of the body to supplement and modify an austere male discourse of the mind. [...] The sublime is on the side of enterprise, rivalry and individuation: it is a phallic 'swelling' arising from our confrontation of danger [...] The sublime is the anti-social condition of all sociality, the infinitely unrepresentable which spurs us on to finer representations, the lawless masculine force which violates yet perpetually renews the feminine enclosure of beauty.²⁹

It would be beyond the scope of this essay to detail in full how Kant and Eagleton argued the beautiful to be inherently female or feminine, but we can see clearly how Eagleton subscribes to this outdated binary that equates the male to an explorer and an adventurer. The other side of the coin – the female and beautiful – thus had a different biological and societal programming. The colonial project emphasized the need of civilizing measures according to ideals that divided roles between male and female.

In the context of demographic mandates, whose burden has been falling disproportionately more on female-bodied shoulders than on men, the nation state was hardly different from the colonial state. In Europe, revered femininity in an idealized bourgeois sense encompassed a woman to be a source of solace for her husband, as he had to face the disintegrating influences of public life, commerce, and politics. Her

28 Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1764), in: *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, ed. Patrick Frierson and Paul Guyer, Cambridge, UK: Cambridge UP, 2011, pp. 11–29.

29 Terry Eagleton, *Aesthetics and Politics in Edmund Burke*, in: *History Workshop Journal* 28 (1989), p. 53 and p. 57.

confines of the home, in which she consistently reproduced humanity within the nuclear family, cohesion, and peace, embodied a unique creating power that culminated in the consistent reproduction of new life.³⁰ This type of paternalistic colonial natalism denied that even the European homeland assumed a bourgeois idealism that remained far away from working-class realities. As mentioned above, when it came to the colonies, it was assumed that ‘uncivilized women’ merely had a greater propensity for abortion, but only in comparison to bourgeois classes, whereas studies show that abortion and contraception were rather common phenomena among proletarian women during the German colonial era.³¹ Therefore, I argue that calling the flowers ‘beautiful’ became a tool working against a prescribed or predetermined female role.

5. Concluding Thoughts

The emphasis on the beauty of the abortifacient flowers can be read as a contradiction but also as an expression of the ‘primitive’ desire to free the traditionalized female role. In the latter sense, the flower becomes particularly beautiful because of what it potentially promised for German women at the time: a narrative of freedom and liberty from the traditional mother role. Not only did Judeo-Christian religions expect women to be idealized mothers, but also the German nation-state expected women to give birth to the whole nation and, simultaneously, disappear from public life behind a stove. Still, in the present day, the notion of abortion has never been viewed as neutral. Access and rights to true

30 Cf. Joan Wallach Scott, *Sex & Secularism*, Princeton, NJ: Princeton UP, 2018, pp. 83–88.

31 Cf. Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 1899, pp. 743–749; Max Marcuse, *Zur Frage der Verbreitung und Methodik der willkürlichen Geburtenbeschränkung in Berliner Proletarierkreisen*, in: *Sexual-Probleme* 9 (November 1914), FFBIZ-Archiv | Berlin, no. A Rep 400 BRD 14.3.15 (Geschichte im Kaiserreich).

reproductive choice have constantly been under threat. Present-day historians, such as Londa Schiebinger, cannot ignore that abortion rights are either phrased on radically opposite ends of a spectrum that hardly knows a middle ground between positive and negative. For either side of the spectrum, the contradiction of naming the plant beautiful possibly accentuates the relation to the abortive act itself or even defends it. In addition, there is also the fact that we have always been inclined to find flowers beautiful, regardless of their potential medicinal compounds. Rarely, if ever, has an author gone as far as to say that abortion in itself can be viewed as beautiful, as it can give birth to another female reality, unbothered by expectations that are placed on women to maintain a beauty chosen by societal circumstances.

The excerpt of the introductory poem by Nizār Qabbānī summarizes one man's appeal to a woman he desires to be normal in more than one sense: a normal amount of beauty combined with what he views to be typical for women: a feminine appearance accentuated by perfume and eyeliner, as well as being pregnant and giving birth. Qabbānī expressed that any deviation from these norms unsettled him, the one desiring the subject of this poem. At home and in the colonies, many Germans similarly had predetermined ideals of what women should do, focusing on their roles of adorning themselves as beautiful beings and reproducing offspring and the home. Flowers that were not used for purposes other than marvelling at their beauty or enhancing, then, present a paradoxical juxtaposition. Interestingly enough, those in support of reproductive choice can also express this rather binary juxtaposition of a beautiful abortifacient flower as opposed to an ascribed beauty of the feminine role.

Bibliography

- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart* [1959]. New York, NY: Anchor Books, 1994.
- Biasillo, Roberta, and Claiton Marcio da Silva. *Cultivating Arid Soils in Libya and Brazil during World War Two: The Two-Fold War between*

- Colonial and Neo-Colonial Experiences*. In: *Global Environment* 12, no. 1 (2019). Pp. 154–181.
- Campbell, Olivia. *Abortion Remedies from a Medieval Catholic Nun (!)*. In: *JStor Daily* (October 13, 2021). <https://daily.jstor.org/abortion-remedies-medieval-catholic-nun/?fbclid=IwARoEk5VhHj4YvUMdiuRGANXaiQv3ie2TSyskHXfrMZpKinOSZId392AUGg> (accessed November 09, 2021).
- Coursey, Donald Gilbert, and Cecilia K. Coursey. *The New Yam Festivals of West Africa*. In: *Anthropos* 66, no. 3/4 (1971). Pp. 444–484.
- Eagleton, Terry. *Aesthetics and Politics in Edmund Burke*. In: *History Workshop Journal* 28 (1989). Pp. 53–62.
- Fissell, Mary. *Long before Roe: Abortion Histories from Antiquity to Antibiotics*. New York, NY: Basic Books [publication expected for spring 2025].
- Kant, Immanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1764). In: Idem. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writings*, edited by Patrick Frierson and Paul Guyer. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2011. Pp. 11–64.
- Krämer-Bannow, Elisabeth, and Augustin Krämer. *Bei kunst sinnigen Kannibalen der Südsee. Wanderungen auf Neu-Mecklenburg 1908–1909*. Berlin: Dietrich Reimer, 1916. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:46:1-8338>.
- Loosen, Livia. *Deutsche Frauen in den Südsee-Kolonien des Kaiserreichs. Alltag und Beziehungen zur indigenen Bevölkerung, 1884–1919*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Luke, Mackenzie. *Sowing the Seeds of an Invisible Presence in Barbados*. In: *The Funambulist. Politics of Space and Bodies* 51 (January–February 2024). Pp. 6–11.
- Marcuse, Max. *Zur Frage der Verbreitung und Methodik der willkürlichen Geburtenbeschränkung in Berliner Proletariatskreisen*. In: *Sexual-Probleme* 9 (November 1914). FFBIZ-Archiv, Berlin, no. A Rep 400 BRD 14.3.15 (Geschichte im Kaiserreich), pp. 752–780.
- Merian, Maria Sibylla. *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, Plate XLV (1705). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Merian-grafic-senkenberg_hg.jpg (accessed February 24, 2024).

- Mönter, Sven. *Dr. Augustin Krämer. A German Ethnologist in the Pacific*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021.
- Ploss, Hermann Heinrich. *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*. 1. Band. Edited by Max Bartels. Leipzig: Th. Grieben (L. Fernau), 1899.
- Qabbānī, Nizār. *Less Beautiful* (2011), translated into English by A. Z. Foreman. <http://poemsintranslation.blogspot.com/2011/03/nizar-qabbani-less-beautiful.html> (accessed January 18, 2024).
- Reichs-Kolonialamt, ed. *Medizinal-Berichte über die Deutschen Schutzgebiete. Deutsch-Ostafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Südwestafrika, Neu-Guinea, Karolinen, Marshall-Inseln, Marianen und Samoa. Für das Jahr 1909/10*. Berlin: Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1911.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001.
- Schiebinger, Londa. *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2004.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis zum 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien*. Marburg: Jonas-Verlag, 2014.
- Schnee, Heinrich, ed. *Deutsches Kolonial-Lexikon*, 3 Bde. Leipzig: Quelle & Meyer, 1920.
- Scott, Joan Wallach. *Sex & Secularism*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2018.
- Tuzin, Donald F. *Yam Symbolism in the Sepik. An Interpretative Account*. In: *Southwestern Journal of Anthropology* 28, no. 3 (1972). Pp. 230–254.
- Ugwonali, Obiwanne. *What's in a Yam? Clues to Fertility, a Student Discovers*. In: *Yale School of Medicine* (2021). <https://medicine.yale.edu/news/yale-medicine-magazine/article/whats-in-a-yam-clues-to-fertility-a/> (accessed January 07, 2023).
- Van de Walle, Etienne. *Flowers and Fruits: Two Thousand Years of Menstrual Regulation*. In: *The Journal of Interdisciplinary History* 28, no. 2 (1997). Pp. 183–203.

Kurzbiografien der Mitwirkenden

Qingyu Cai hat Germanistik im Kulturvergleich und Europäische Kunstgeschichte in Shenyang (China) und Heidelberg studiert. Seit 2021 promoviert sie an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München über das Sammeln in der Gegenwartsliteratur und ist Stipendiatin des LMU-CSC-Stipendium-Programms. Im Fall-Term 2023 war sie Gastdoktorandin am Department of German der New York University. Außerdem übersetzt sie freiberuflich deutschsprachige Sachbücher und Literatur ins Chinesische.

Manuel Fingado promoviert an der Graduiertenschule Sprache & Literatur der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo er auch von 2019 bis 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter war. Seine Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, das Verhältnis von Musik und Literatur sowie die europäische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Sören Görlich ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. In seinem laufenden Promotionsprojekt untersucht er die französische Erzählliteratur der Gegenwart auf Basis des neu geprägten Begriffs der »Nouvelle Décadence«. Neben den Plant Studies zählen Intermedialität, Gender Studies sowie die französische Literatur des 19. Jahrhunderts zu seinen Forschungsinteressen.

Joela Jacobs is Assistant Professor of German Studies at the University of Arizona and the founder of the Literary and Cultural Plant Studies Network (plants.arizona.edu). Her research and publications focus on nineteenth to twenty-first century German-language literature and film, Animal and Plant Studies, Environmental Humanities, Jewish Studies, the History of Sexuality, and the History of Science. Her monograph, *Animal, Vegetal, Marginal*, about the (non)human in the literary grotesque (*die Groteske*) from Panizza to Kafka will appear with Indiana University Press in 2025.

Łukasz Kraj, a graduate in French and Portuguese studies, as well as the anthropology of literature from the Jagiellonian University in Krakow, is currently pursuing his PhD on Earth imagery in European modernist poetry. As the principal researcher at the Faculty of Polish Studies, he leads a grant project, »Rooted and Uprooted in Polish Poetry of 20th and 21st Centuries: A Project of Phytographic Criticism,« funded by the Polish Ministry of Education and Science. Awarded for the best master's thesis in literary studies in Poland, he authored a monograph on the *pietà* in 20th-century literature and visual arts. Currently, he is affiliated at the Centre for Social Studies of the University of Coimbra.

Isabel Kranz hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften in Augsburg, Berlin und Yale studiert und wurde an der Universität Erfurt promoviert. Als Forscherin, Visiting Fellow und Gastprofessorin war sie seither in Berlin, Erfurt, Jena, Weimar, München, Wien und Linz tätig. Derzeit ist sie Gastprofessorin für Gender Studies an der Universität für Musik und darstellende Kunst (mdw) Wien. Sie habilitiert sich mit dem Projekt *Literarische Botanik: Pflanzen als Wissensfiguren, 1700 bis 2000*, ist Gründungsmitglied des Literary and Cultural Plant Studies Network (plants.arizona.edu) und hat zahlreiche Workshops und Konferenzen zu floralen und botanischen Themen in der Literatur- und Kulturwissenschaft organisiert. Aktuelle Publikationen und Herausgaben umfassen *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache* (2014), *Floriographie: Die Sprachen der Blumen* (hg. zusammen mit Alexander Schwan und

Eike Wittrock, 2016) und *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen* (hg. mit Joela Jacobs, 2019).

Sven Limbeck ist stellvertretender Leiter der Abteilung Handschriften und Sondersammlungen der Herzog August Bibliothek. Studium der Germanistik, Romanistik und mittellateinischen Philologie in Heidelberg und Freiburg i.Br., Promotion über Albrecht von Eyb, danach wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Freiburg, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und des Hauptstaatsarchivs Stuttgart. Forschungsschwerpunkte in der Kultur-, Geschlechter-, Musik- und Mediengeschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit (Frömmigkeit und Liturgie, Bildförmigkeit von Wissen, Mediologie der Handschrift, Liedüberlieferung und Intermedialität). Zuletzt erschienen sind die kollaborativ herausgegebenen Bände *Casta Diva. Der schwule Opernführer* (Berlin 2019) und *Musik im Umbruch. Studien zu Michael Praetorius* (Wolfenbüttel 2022).

Hannes Mittermaier ist Doktorand, Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Germanistik der Ludwig-Maximilians-Universität in München. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit der Rezeption der Sokratesfigur im Zeitalter der deutschsprachigen Aufklärung. Außerdem studiert er E-Gitarre am Berklee College of Music in Boston, Massachusetts. Zuletzt erschien sein Artikel »Unterwegs zum Wesen von Kunst und Technik? Überlegungen zu Heideggers Auffassung von τέχνη«, in *Kunst – Technik – techne. Schriftstücke. Beiträge zu Philosophie und Literaturwissenschaft*. Berlin: Parodos 2021.

Anna Orinsky is about to finish her PhD at the European University Institute in Florence, Italy. Her dissertation lies at the intersection of gender history, women's history, colonial history, new histories of empire, and female reproduction. An ardent pro-choice activist in- and outside of academia, she researches and compares measures of reproductive choice and (female) reproductive agency in former German colonies and how contraception, abortion, and infanticide were thematized in the German motherland. Prior to her PhD project, Anna

Orinsky studied African Studies at the Humboldt University in Berlin; her Master's focused on the emotional history of quarantine and sleeping sickness camps in colonial East Africa. Moreover, she worked as an operation's manager for a women-only fairtrade clothing company in the Ghanaian border region, neighbouring Togo.

Laura M. Reiling hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften, Politikwissenschaft und Psychologie an der FU Berlin, in Zürich und Münster studiert. Sie wurde promoviert mit einer Arbeit zu Raum- und Wissenspraktiken in gegenwärtigen deutsch- und englischsprachigen Universitätserzählungen; die Arbeit ist 2021 bei transcript erschienen (*Academia. Praktiken des Raums und des Wissens in Universitätserzählungen*). Im Anschluss an ihre Promotion in Münster und an der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne war sie Referentin für Wissenschaftskommunikation in Münster und ist seit 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin am KWI in Essen. Darüber hinaus ist sie Mitherausgeberin des literaturwissenschaftlichen open access-Journals *Textpraxis*.

Sophie Emilia Seidler ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Graduate School Language & Literature der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften und Klassische Philologie an der FU Berlin, der Universität Wien und – dank einem Fulbright-Stipendium – an der University of Washington, Seattle, studiert. In ihrer Dissertation, die an der LMU sowie an der University of California, Berkeley, angesiedelt ist, beschäftigt sie sich mit der Symbolik von Granatäpfeln im antiken Mythos und in zeitgenössischer Poesie von Frauen*. Zuletzt erschienen ihr Beitrag *Cato amator: Generic Hybridity, Monstrous Transgressions, and Elegiac Emasculation in Lucan's Libyan Tale* (De Gruyter, 2023) und der Artikel *Perséphone sur le divan. L'anorexie et la quête d'une agentivité féminine dans le mythe et la psychanalyse* (Cahiers du Genre 74, 2023).

Miriam Strieder ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich der älteren deutschen Literatur des Instituts für Germanistik an der Universität Bern. Dort arbeitet sie im Editionsprojekt Wolframs *Parzival*. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Raumsemantiken der mittelalterlichen Literatur, besonders mit Bezug auf König Artus, und der *ordo*- und Rechtsdiskurse in der mittelalterlichen erzählenden Literatur. Zudem ist sie im Bereich der Wissenschaftskommunikation aktiv. Aktuelle Veröffentlichungen beinhalten einen Aufsatz über Isenstein im *Nibelungenlied* als Versuchslabor des Matriarchats, den Beitrag *Medievalist Aesthetics and Marketing Strategies: Some Thoughts on Cover Design from the 1980s to the Present* und die Herausgeberschaft des Sammelbandes *Jenseits der ausgetretenen Pfade. Normüberschreitungen in der höfischen Epik vom späten 12. bis zum frühen 14. Jahrhundert*.

