

literatur für leser

17

2

40. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs und Isabel Kranz · Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen

Tove Holmes · "Beweglich und bildsam": Goethe, Plants, and Literature

Helga G. Braunbeck · Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos*

Anna-Lisa Baumeister · Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique

Johannes Wankhammer · Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter Wohlleben's Rhetoric

Carla Swiderski · Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins *Das zweite Paradies*

Vera Kaulbarsch · „Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin

Barbara Thums · *fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs und Isabel Kranz

Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen:
Poetiken des Botanischen _____ 85

Tove Holmes

„Beweglich und bildsam“: Goethe, Plants, and Literature _____ 91

Helga G. Braunbeck

Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der
Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos* _____ 107

Anna-Lisa Baumeister

Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique _____ 127

Johannes Wankhammer

Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees:
On Peter Wohlleben's Rhetoric _____ 139

Carla Swiderski

Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins
Das zweite Paradies _____ 153

Vera Kaulbarsch

„Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin _____ 167

Barbara Thums

fleurs: Friederike Mayröckers Blumensprache _____ 185

literatur für lesler

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für lesler ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Schlüterstrasse 42, 10707 Berlin,
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen

I. Plant Studies: Ein Überblick

Pflanzen sind der blinde Fleck der Literatur- und Kulturwissenschaften. Damit befinden sich diese Disziplinen in guter Gesellschaft, denn laut einer Studie von James H. Wandersee und Elisabeth E. Schussler aus dem Jahr 2011 ist Pflanzenblindheit selbst bei angehenden BiologInnen weit verbreitet.¹ Die fehlende Wahrnehmung von vegetabilen Lebensformen verstärkt ihre Geringschätzung und Einordnung als passive, ornamentale Objekte. Es ist daher mittlerweile fast schon ein Gemeinplatz, wenn es in neueren Publikationen der sogenannten Plant Studies oder Pflanzenstudien, die je nach methodologischem Vorgehen mit den Adjektiven *critical* (d.h. philosophisch), *literary* oder *cultural* versehen werden, heißt, Pflanzen gälten gemeinhin als „überflüssige[r] Klimbim“² oder bevölkerten „the margin of the margin, the zone of absolute obscurity undetectable on the radars of our conceptualities“³.

Der Call for Papers für das Seminar „The Literary Life of Plants: Agency, Languages, and Poetics of the Vegetal“, in dem sich einige der AutorInnen des vorliegenden Themenheftes auf der *German Studies Association*-Konferenz 2016 zusammenfanden, fragte deshalb bewusst nach Gegenmodellen zum Konzept des „silent bystander, ornamental backdrop, or mere symbol“⁴, die Pflanzen um ihrer selbst willen wahr- und damit ernst nehmen. Der vorliegende Band versammelt ebensolche Einzelstudien mit der Absicht, Forschungslinien für künftige literatur- und kulturwissenschaftliche Pflanzenstudien zu etablieren. Mit demselben Anliegen wurde 2016 auch das internationale *Literary and Cultural Plant Studies Network* gegründet, dem mittlerweile mehrere hundert ForscherInnen angehören und das online eine breit angelegte Bibliographie und Möglichkeiten zur Vernetzung bietet.⁵

Eine weitere wichtige Austauschmöglichkeit für diesen Forschungsbereich wird die Konferenz „Vegetal Poetics: Narrating Plants in Culture and History“ im Juni 2019 in Dresden bieten, die zugleich die erste Tagung des *Literary and Cultural Plant Studies Network* darstellt und deren internationaler Call for Papers im Spätjahr 2018 über hundert Einsendungen aus der ganzen Welt inspirierte. Eine sich daran anschließende Publikation, möglicherweise gar als erster Band einer Buchreihe zu

1 James H. Wandersee/Elisabeth E. Schussler: „Toward a Theory of Plant Blindness“. In: *Plant Science Bulletin* 47.1 (2001), S. 2-9.

2 Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. Übers. von Elisabeth Ranke. München: Hanser 2018, S. 15.

3 Michael Marder: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press 2013, S. 2.

4 German Studies Association: *Program of the Fortieth Annual Conference* (2016). URL: https://www.thegsa.org/sites/default/files/GSA_program_16.pdf [letzter Zugriff am 14. November 2018].

5 Literary and Cultural Plant Studies Network. URL: <https://plants.sites.arizona.edu/> [letzter Zugriff am 14. November 2018].

Literary and Cultural Plant Studies, wird die Ergebnisse einer breiteren Forschungsöffentlichkeit zur Verfügung stellen. Um die Diskussion im deutschsprachigen Raum an die internationale Forschung anzuschließen, zugleich nach lokalen Traditionen zu fragen und eine Grundlage für die zukünftige kulturwissenschaftliche Arbeit zu legen, bereiten die beiden Herausgeberinnen dieses Sonderheft darüber hinaus ein *Kulturwissenschaftliches Handbuch* zu Pflanzen vor, das 2022 im Metzler Verlag erscheinen wird.

Diese Veranstaltungen und Publikationen stehen im Kontext des interdisziplinären Forschungsfelds der Plant Studies, deren Vertreter von AnthropologInnen über GeschlechterforscherInnen zu KunsthistorikerInnen und von PhilosophInnen zu (Wissenschafts)HistorikerInnen reichen und die viele methodologische Ansätze der Animal Studies und Environmental Humanities (z.B. Ecocriticism und Ecofeminism) aufgreifen. Der bisher am intensivsten bearbeitete Bereich sind die sogenannten Critical Plant Studies, die sich – ähnlich den Critical Animal Studies – mit philosophischen Ansätzen einer ethischen Prägung beschäftigen. Am bekanntesten sind die Arbeiten des Philosophen Michael Marder, der seit 2013 auch eine Buchreihe unter dem Titel *Critical Plant Studies* im Brill Verlag herausgibt, in der neben grundlegenden erkenntnistheoretischen Interessen der Anspruch verfolgt wird, einen „respectful approach to vegetal beings“⁶ zu ermöglichen.

Explizit mit Literatur befasst sich der erste Band dieser Reihe, *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies* (2013), herausgegeben von Randy Laist, der zwölf Studien zu englischsprachigen Texten und Filmen versammelt, in denen Pflanzen eine herausragende Rolle spielen. Theoretisch weitaus versierter, allerdings auch disziplinär breiter aufgestellt, ist der Sammelband *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature* (2017), deren HerausgeberInnen Monica Gagliano, John Charles Ryan und Patrícia Vieira schon in *The Green Thread: Dialogues with the Vegetal World* (2016) unterschiedliche Zugänge zu den Plant Studies versammelten.⁷ In ihrem neuesten Band steht im Anschluss an aktuelle philosophische Diskussionen die Frage nach der extrinsischen (Sprechen über Pflanzen) und der intrinsischen Sprache (das Sprechen der Pflanzen) im Mittelpunkt. Neben diesen englischsprachigen Beiträgen kann als deutschsprachiges Übersichtswerk der Band *Floriographie: Die Sprachen der Blumen* (2016) genannt werden. Die HerausgeberInnen Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock konzentrieren sich auf den Bereich der Blütenpflanzen, die seit jeher eng mit Fragen der Ästhetik und der Rhetorik verbunden sind, und schließen an frühere Forschungsarbeiten insbesondere aus den späten 1990er Jahren an, die bis dato nicht ausreichend gewürdigt wurden.

6 Brill: „Critical Plant Studies“. URL: <https://brill.com/view/serial/CPST> [letzter Zugriff am 14. November 2018]. Siehe auch Marders *The Philosopher's Plant: An Intellectual Herbarium* (2014), *The Chernobyl Herbarium: Fragments of an Exploded Consciousness* (2016), *Through Vegetal Being: Two Philosophical Perspectives* (2016 mit Luce Irigaray) und *Grafts* (2016) sowie Jeffrey T. Nealon's *Plant Theory: Biopower and Vegetal Life* (2016).

7 Siehe auch John Charles Ryans *Green Senses: The Aesthetics of Plants, Place and Language* (2012), *Post-human Plants: Rethinking the Vegetal* (2015) und *Plants in Contemporary Poetry: Ecocriticism and the Botanical Imagination* (2017) sowie Patrícia Vieiras Projekte mit Michael Marder auf <https://www.patriciavieira.net/> und Monica Gaglianos umfangreiche Laborstudien auf <https://www.monicagoagliano.com/>, die sie in der soeben erschienen Monographie *Thus Spoke the Plant* (2018) ebenfalls beschreibt.

Literatur- und kulturwissenschaftliche Pflanzenstudien, wie wir sie im vorliegenden Themenheft und darüber hinaus verstehen, integrieren diese Perspektiven, und zwar in zweierlei Hinsicht: Im Zentrum der Literary Plant Studies steht die Frage, wie Pflanzen in der Literatur erscheinen, welche aktiven Handlungsspielräume ihnen eingeräumt werden und inwiefern sie daher als Akteure verstanden werden können. Damit unlösbar verbunden ist die gegenläufige Perspektive: Inwiefern ändert sich unser Verständnis von Literatur, sobald wir uns den Pflanzen zuwenden? Denn wir verstehen pflanzliche Konzepte und vegetabile Seinsweisen weniger als Darstellungsproblem für die Literatur denn als Möglichkeit, grundlegende Fragen dessen, was Literatur sein kann, neu zu stellen. Aus diesem Grund lohnt es sich, Kulturtechniken, die aus dem Bereich der Flora stammen, wieder auf ihre vegetabile Herkunft hin zu befragen, um ihre Potentialität im Sinne der Cultural Plant Studies zu nutzen.

II. Von der Intelligenz zur Agenz: Zugänge zu den literarischen Pflanzenstudien

Neben dem Bezug auf die Animal und Environmental Studies profitieren die Plant Studies von einer neuen Forschungsrichtung der Biologie, die seit einem Jahrzehnt grundlegende Annahmen über Pflanzen revolutioniert: Seit der Gründung der *Society for Plant Neurobiology* 2005, die 2009 in *Society of Plant Signaling and Behavior* umbenannt wurde, wird verstärkt beforscht, inwiefern Pflanzen eine Form von Intelligenz aufweisen. Diese Diskussionen sind auf großes öffentliches Interesse gestoßen, weshalb die beteiligten BiologInnen auch auf dem populären Buchmarkt präsent sind, so z.B. Stefano Mancuso und Alessandra Viola mit *Verde brillante: Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (auf Deutsch *Die Intelligenz der Pflanzen*), Daniel Chamovitz mit *What a Plant Knows* (auf Deutsch mit dem Untertitel *Wie sie sehen, riechen und sich erinnern*) und *Botanik der Begierde*-Autor Michael Pollan, der in seinem *New Yorker*-Artikel „The Intelligent Plant“ den Stand der Debatte dieser allesamt 2013 erschienen Werke umreißt.⁸

In ihrem Beitrag zum vorliegenden Heft „Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos*“ stellt *Helga G. Braunbeck* (North Carolina State University) Bezüge zwischen dieser aktuellen Forschung zur Pflanzenintelligenz und einem literarischen Text aus dem Jahr 1984 her. Der Protagonist in Modicks Debüt, seines Zeichens Bryologe, geht eines Tages zu einem phytozentrischen Denken über, in dem Pflanzen nicht mehr Objekte seiner klassifikatorischen Beschreibungen sind, sondern das Leben der Moose selbst im Mittelpunkt steht. Moose, eine der ältesten pflanzlichen Lebensformen, werden so als eigenständige Agenzien betrachtet; ein verändertes Subjekt-Objekt-Verhältnis, das konsequenterweise nicht mehr im herrschenden Diskurs der Naturwissenschaft gefasst werden kann, sondern nach einer poetisch verdichteten Sprache verlangt. Der Untersuchungsgegenstand Pflanze führt so zu neuen literarischen Ausdrucksformen.

⁸ Die ersten Forschungsergebnisse der Society wurden 2006 von František Baluška, Stefano Mancuso und Dieter Volkman in *Communication in Plants: Neuronal Aspects of Plant Life* präsentiert. „Plant intelligence“ und „plant behavior“ werden seitdem in naturwissenschaftlichen Zeitschriften aktiv diskutiert, und Mancusos neuestes Buch *The Revolutionary Genius of Plants: A New Understanding of Plant Intelligence and Behavior* (2018) bereitet diese Debatten für ein breiteres Publikum auf.

Befunde wie diejenigen der Pflanzenneurobiologie setzen sich schnell dem Vorwurf der Übertragung von menschlichen Eigenschaften auf die Pflanzenwelt aus. Allerdings haben solche Analogien eine lange, kulturwissenschaftlich relevante Geschichte, wie sich in dem Artikel „„Apparent Life‘: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin“ von Vera Kaulbarsch (Ludwig-Maximilians-Universität München) zeigt. Der zweite Teil von Darwins Prosagedicht *The Botanic Garden* (1791) präsentiert unter dem Titel *The Loves of Plants* eine Einführung in die pflanzliche Sexualkunde auf dem botanischen Stand der Zeit, die zugleich stereotype menschliche Geschlechterrollen, besonders die weibliche, verdeutlicht. Kaulbarschs Text knüpft so an Arbeiten wie die von Londa Schiebinger, Ann B. Shteir, Tristanne Connolly und Joela Jacobs an und zeigt, wie ein Lehrgedicht mit Fußnotenapparat das Verhältnis zwischen Pflanzen- und LeserInnenkörper neu modellieren kann.

Der so für die kulturelle Imagination produktiv gemachte Anthropomorphismus wird von Johannes Wankhammer (Princeton University) theoretisiert, dessen Beitrag über „Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter Wohlleben’s Rhetoric“ einen zeitgenössischen Bestseller über die Waldgemeinschaft auf seine umstrittene Rhetorik hin untersucht. Wankhammer macht deutlich, dass der Effekt von Wohllebens Anthropomorphismen weniger die Vermenschlichung der Pflanzenwelt ist als vielmehr die Aufdeckung des Vegetabilen im Humanen. Die rhetorische Figur des Anthropomorphismus resultiert somit gerade nicht in einer naiven Darstellung der pflanzlichen Akteure, sondern führt zu einem komplexen Verständnis des Tier-Menschen-Geflechts, das stets durch Sprache vorstrukturiert ist.

In der Feuilletonkritik an Wohllebens Bestseller fehlt erwartungsgemäß der Hinweis, dass dieser durchaus in einer längeren literaturgeschichtlichen Traditionslinie zu sehen ist. Denn schon im 18. Jahrhundert löste das gesteigerte Interesse an der Forstbotanik nicht nur eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Rolle des Waldes für das menschliche Zusammenleben aus, sondern führte auch zur Reflexion des Denkmodells Wald. Anna-Lisa Baumeister (University of Oregon) nimmt diese Diskussion in ihrem Beitrag über „Herder’s *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique“ auf und befragt Herders literarische Kleinform auf ihren poetologischen Gehalt hin. Erstaunlich und bislang unterschätzt sind die Parallelen zwischen den Diskussionen über den gehegten und gepflegten versus den wildwüchsigen Wald und der literarischen Form der *sylva*: In beiden Bereichen, Forstbotanik und Poetik, geht es um die Frage, wie Lebendiges in Form gebracht werden kann, um eine möglichst fruchtbare Grundlage für weiteres Leben und Denken zu ermöglichen.

Menschliches Eingreifen und pflanzliches Gedeihen sind seit alters her im Lebensraum und Denkmodell Garten verbunden. Carla Swiderski (Universität Hamburg) zeigt in ihrem Beitrag „Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins *Das zweite Paradies*“, wie der Garten zu einer Metapher des wiedergewonnenen Lebens werden und so das autobiographische Schreiben des Exils strukturieren kann. Dabei spielt die Vorstellung vom Paradies eine zentrale Rolle in der Erfahrung von Vertreibung und Wiederkehr, die – wie der Baum der Erkenntnis – ein neues Verständnis des vermeintlich Bekannten generieren. Pflanzen repräsentieren in diesen Kontexten die „Verwurzelung“ in der Heimat ebenso wie die ambivalente Freiheit in der Fremde, während die Praxis des Gärtnerns mit einem Aufruf zur Verantwortung einhergeht,

um die Möglichkeit eines zweiten Paradieses aktiv umzusetzen, auch und gerade in der Sprache.

Schon bei Johann Wolfgang von Goethe, der neben Jean-Jacques Rousseau und Adelbert von Chamisso einer von drei berühmten Botanikerliteraten war, so zeigt es *Tove Holmes* (McGill University) in ihrem Beitrag „Beweglich und bildsam: Goethe, Plants, and Literature“, treten Pflanzen nicht nur als Thema und Objekt der Dichtung auf, sondern beeinflussen sich Pflanzenwissen und poetische Sprache gegenseitig. So greift Goethe zur Darstellung seiner Ideen über die Morphologie zur lyrischen Form der Elegie, da die rhythmische Struktur des Gedichts in besonderer Weise dazu geeignet ist, das Werden und Vergehen der Pflanze zu fassen. Die erkenntnistheoretische Position, die vis-à-vis dem Vegetabilen bezogen werden muss, ist die zwischen einem aktiven Subjekt und einem dynamischen Objekt.

Die Verbindung von Poetik und Pflanzen verfolgt auch *Barbara Thums* (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) in ihrem Artikel „*fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache“. Die Lyrikerin Mayröcker knüpft an die Tradition der sentimental Blumensprache an, verwandelt Blumen jedoch in eigenwillige, oft mystische „Wortbilder“ und spielt darüber hinaus mit den Möglichkeiten verschiedener Gattungen, besonders der des Prosagedichts, wodurch ein vielstimmiges intertextuelles Netz entsteht. In *fleurs*, ihrer aktuellen Publikation, reflektiert Mayröcker ihre Derrida-Lektüre und dekonstruiert so in einem Sprechen über und mit Blumen die Vorstellung einer traditionellen Floriographie. Damit fragt Thums' Beitrag nicht nur nach „semantischen Bezügen, diskursiven und literaturgeschichtlichen Kontexten, sondern auch nach dem systematischen Stellenwert des Sprechens über Blumen für die (gattungs-)poetologischen Dimensionen des Textes und der hierfür relevanten theoretischen Konzepte“.

Im Rückgriff auf kanonische Texte von Herder und Goethe und in der rhetorisch fundierten Lektüre populärwissenschaftlicher Bestseller (Darwin, Wohleben), anhand konkreter Gattungen bzw. Wuchsformen (Moose, Bäume, Blumen) und im Hinblick auf ihren Lebens- und Kulturraum (Wald, Garten) demonstrieren die folgenden Artikel damit die Bandbreite literaturwissenschaftlicher Pflanzenstudien. In präzisen Lektüren zeigen sie bislang unterschätzte Zusammenhänge zwischen Pflanzen als Lebewesen, botanischer Forschung und literarischer Form auf und zeichnen nach, wie variantenreich Flora dichtet.

Tucson und Wien im November 2018

“Beweglich und bildsam”: Goethe, Plants, and Literature

“Wo fass' ich dich, unendliche Natur?” Faust¹

Johann Wolfgang von Goethe's engagement with plants was a life-long pursuit, as he lays out in the essay *Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit* (1817/1831). Written, as he explains in closing, to push back against the notion that his theory of morphology came to him in one brilliant flash of inspiration or unusual sagacity, the essay emphasizes his “folgerechtes Bemühen” (24:752), i.e. the persistent efforts of the author and gradual development of his theory of plant morphology over time. The narrative centers on themes that are paradigmatic for Goethe's natural scientific thinking as well as for the construction of knowledge around 1800, namely that 1) ideas such as morphology are to be understood in the context of the “Geschichte” or history/story of their coming into being, 2) are intimately bound up with their means and media of representation, and 3) arise as a sort of collaboration and unfinished process involving an active subject and dynamic object over time. In a strikingly modern conception of science, Goethe believed “die Geschichte der Wissenschaft [ist] die Wissenschaft selbst” (23:16), emphasizing that every idea develops and continues to exist in relation to a natural-scientific and cultural archive. It was also Goethe's conviction that knowledge cannot be transmitted in a finished state, but must be continually formed anew. The narrative documenting his time-bound pursuit of knowledge about plants can thus be understood as a way to share this process with readers in multiple senses of the word “mitteilen,” by encouraging them to become more receptive to vegetal life by vicariously following his development and relating it to their own experience.

Goethe's theory of plant forms is an alternative epistemology that aspires to train perception and cognition to be more receptive to the full scope of plant manifestations and develop “eine naturgemäße Darstellung,” a mode of representation in accordance with phenomena (24:448). Plants exert agency by shaping the subject's perceptual processes and the construction and presentation of knowledge. Based on a reading of several passages from the morphological notebooks that include essays written throughout Goethe's life as well as the elegy *Metamorphose der Pflanzen*, I will argue for the literary medium as a possible response to problems that a science (or philosophy) of plants can pose but not answer. In the first section, I will trace the development of Goethe's morphology and the alignment of thinking and seeing that it seeks to accomplish. I will outline the theory more fully in section II and examine how morphology is a way of looking at and thinking about plants that attempts to allow plants themselves to affect human thinking, making thinking itself multi-directional,

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, vol. 7, p. 36. Citations from Goethe's complete works will hereafter be given in the text, written as volume and page number (e.g., 7:36).

processual, participatory, and lively. Section III will address the problem of representation posed by morphology as well as the role representation plays in it, both arising from the conundrum that the crucial transitions Goethe was interested in are not directly visible or representable in language. I will argue that literature and morphology share a common investment in expressing potentialities or possible states, a commonality which presents literature as a possible solution to morphology's representational challenge. Section IV brings together the other three sections in a reading of Goethe's elegy, which facilitates a form of observational participation through poetic means. It approaches the elusive double focus on thinking and seeing, or idea and experience, at the core of morphology and more generally of Goethe's approach to natural science.

I.

Throughout the Enlightenment the study of botany enjoyed a surge of interest on the part of scientists as well as the general public.² The young Goethe was not atypical in carrying around a copy of Carl Linnaeus' *Systema Naturae* as well as Johann Gessner's explanation of the former's terminological system with him everywhere he went in his early days in Weimar, from which he hoped to gain "mehr Aufklärung" and "eine allgemeinere Umsicht über dieses weite Reich" (24:737). This Enlightenment general overview of everything in the vast vegetal kingdom corresponds to Michel Foucault's characterization of the classical episteme as the age of natural history in which the visible constitutes the scope of the knowable, a visibility that could be transcribed into language by way of naming and description.³ Foucault suggests that the study of botany was so popular in this time because of its abundance of external surfaces in comparison to animals and humans, whose appreciation depended much more on understandings of internal function and causality.⁴ Anything complicating this immediate relation between the eye and discourse, such as internal mechanisms or the passage of time, was not apparent within the classical space of visibility, and thus "natural history" was understood less in a temporal sense but rather, like Linnaeus' taxonomy, more as a system of spatially organized relations, or even as an inventory of eternally existing and unchanging forms.⁵ Then, however, Immanuel Kant drove a wedge into the unproblematic relation between seeing and knowing by suggesting that humans cannot actually know the workings of natural organisms beyond the incidental observations we make of them, the sum of which is not equal to knowledge. For him, phenomena could be explained only through ordering individual perceptions into concepts, as the latter make up the discursive structure of knowledge. In the case of natural mechanisms, knowledge must necessarily always remain contingent

2 As Goethe remarks in his biographical narrative, his study of plants mirrors the development of botany as a whole (24:735). During his lifetime and amid the wide-sweeping reorganization of knowledge around 1800, it went from being a popular area of natural history to being its own autonomous field of scientific inquiry.

3 Michel Foucault: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Translator not credited. New York: Vintage Books 1994, pp. 128-138.

4 Ibid., p. 137.

5 Ibid., pp. 130-131.

because, as Kant held, no telic causality could be ascribed to natural processes, since this would imply intentionality.⁶

Goethe soon found that he could no longer subscribe to Linnaeus' organizational matrix that attended to only one fixed aspect of the plant, the reproductive organs, and thus had little resemblance to empirical experience. Furthermore, the limits Kant had set around knowledge of the natural world – that we cannot empirically see concepts even though he does allow for such an intellectual intuition (*intellektuelle Anschauung*) in theory – seemed overly restrictive, especially since the philosopher himself seemed to have transgressed them in Goethe's estimation.⁷ Goethe disagreed with Kant's methodology precisely regarding the relation between knowing and perception. By starting with the idea and imposing that onto the natural world, Goethe thought, the scientist would inevitably encounter a disconnect between thinking and perception, between the broad theoretical category and the singularity of empirical observation.⁸ Such categories could not, for instance, account for botanical specificity, contingency, variation, and development, all of which seemed the more striking impressions of plant life for Goethe. In the essay on his botanical studies, he gives the example of variation according to geographical location, formulating a proto-theory of environmental adaptation:

Das Wechselhafte der Pflanzengestalten, dem ich längst auf seinem eigentümlichen Gange gefolgt, erweckte nun bei mir immermehr die Vorstellung: die uns umgebenden Pflanzenformen seien nicht ursprünglich determiniert und festgestellt, ihnen sei vielmehr, bei einer eigensinnigen, generischen und spezifischen Hartnäckigkeit, eine glückliche Mobilität und Biegsamkeit verliehen, um in so viele Bedingungen, die über dem Erdkreis auf sie einwirken, sich zu fügen und darnach bilden und umbilden zu können. (24:747-748)

Neither the taxonomical scheme nor the rationally-devised concept (as opposed to ideas based in empiricism) can account for variation within a category, which is an irritation that led Goethe to the search for a mode of thinking about plants drawn from the full range of their experience and only from that, in order to allow for the richness of similarity and difference within phenomena. In effect, Goethe sought a basis for the reintegration of knowing and seeing that would do justice both to the richness in variety of plant forms and the increasingly complex ways vision and perception were coming to be understood.

Goethe soon found himself drawn to alternative approaches to botanical organization, those that attended to the “fast unsichtbaren” (24:740) affinities between plant forms. He attributes Jean-Jacques Rousseau with the kernel of an idea he himself would see to fruition. The former, he writes, “mußte doch zur Vermutung gelangen, daß in dem unermeßlichen Pflanzenreiche keine so große Mannigfaltigkeit von Formen erscheinen könnte ohne daß ein Grundgesetz, es sei auch noch so verborgen, sie wieder sämtlich zur Einheit zurückbrächte” (24:742). He characterizes the

⁶ See Dalia Nassar: “Romantic Empiricism after the End of Nature.” In: *The Relevance of Romanticism: Essays on German Romantic Philosophy*. Ed. by Dalia Nassar. Oxford: Oxford University Press 2014, pp. 301-302; Robert J. Richards: *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago: University of Chicago Press 2002, pp. 229-230.

⁷ Goethe suggests this in his essay *Anschauende Urteilskraft*, 24:447-448.

⁸ This disconnect between idea and phenomena is also the basis for Goethe's disagreement with the Kantian Friedrich Schiller, recounted famously in *Glückliches Ereignis*, 24:434-438. See also Eckart Förster: “Goethe and the ‘Auge des Geistes.’” In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75.1 (2001), pp. 87-101.

vegetal kingdom as “unermeßlich,” resisting rational measurement and calculability, and he notes elsewhere in the essay, “Trennen und Zählen lag nicht in meiner Natur” (24:739). In a similar gesture as Goethe’s own biographically-infused and time-bound accounts of his botanical studies, he suggests that Rousseau arrived at this idea of the unity-in-plurality of vegetal forms harkening back to one hidden principle only after “einem stürmischen Autor-Leben, auf der St. Peters-Insel, im Bielersee” (24:741). The realization came after his insular exile and significantly, a tumultuous life as an author, as if this temporal expanse of literary activity and life experience itself constituted a form of persistent effort that contributed to such a realization. In this understanding, botanical knowledge is, like its object, a product of gradual growth and development. Rather than constituting a smooth narrative of progress and building seamlessly onto what had come before, however, this lifetime of observation and literary effort make possible the break with a tradition that understood botany as an endlessly repeated set of names and fixed characteristics.⁹ Goethe’s formulation implies that this break is also facilitated in part through the type of thinking-in-possibilities that literature allows. Goethe is aware of his position on the cusp of a new era, and moreover thinks of himself and his contemporaries as seeds – nestled in auspicious intellectual ground and surrounded by a life-sustaining collective element that supports growth: “Wir sind jung mit der jungen Methode, unsre Anfänge treffen in eine neue Epoche, und wir werden in die Masse der Bestrebsamen wie in ein Element aufgenommen, das uns trägt und fördert” (24:744). There is an accord between the method itself and those who practice it (“wir sind jung mit der jungen Methode”), as if both forms of existence – as theory and as collective of researchers – were analogous modes of operation. The communal spirit in which these ideas were reached reappears in Goethe’s late writing projects, such as *Wilhelm Meisters Wanderjahre* as well as the morphological notebooks, conceived of as forms of collaborative work.¹⁰

II.

Goethe’s morphology is predicated on a conception of nature that is continuously in flux, and therefore evades being pinned down either as representation or even as concept. Goethe’s biblical epigraph to the first morphological notebook reads: “Siehe er geht vor mir über / ehe ich’s gewahr werde, / und verwandelt sich / ehe ich’s merke” (24:399). Elsewhere he characterizes this state of change: “Die Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre”

⁹ In her examination of the heterogeneous form of Goethe’s morphological notebooks and his predilection for series as minimal organizational principle, Eva Geulen makes the case that Goethe was more concerned with maintaining discontinuity and unarticulated relationships than with utilizing narrative to form phenomena into over-hasty continuities and tidy progression (“Serialization in Goethe’s Morphology.” In: *Compar(a)ison. Comparative Epistemologies of Literature 2* (2016), pp. 53-70). While Goethe’s narrative of his botanical studies stands out as one of the more formally coherent and ordered texts within the hodgepodge of the notebooks, the essay itself comes in two different iterations. Remarkable differences include a shift in the title and opening narrative from first to third person, the pluralization of “Studien” and the new idea of “Mitteilung,” literally staging an expanding scope and shifting perspective away from the self (see *Geschichte meines botanischen Studiums*, 1817).

¹⁰ Safia Azzouni examines this collaborative and curatorial conception of authorship in the late works in detail in *Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes 'Wilhelm Meisters Wanderjahre' und die Hefte 'Zur Morphologie.'* Cologne: Böhlau 2005, pp. 33-35 a. 38-39.

(24:349). As such, the all-encompassing idea or law that is derived from observing this perpetual transformation must also contain the fleeting and transitory as its constitutive principle, in order to avoid stultifying the process it describes or separating and abstracting itself away from it. The development that the idea of morphology undergoes over the course of Goethe's life is suggested in the changing terminology he uses to describe what began as the *Urpflanze*, then developed into *Urbild*, *Typus*, or *Urphänomen*.¹¹ These terms, along with the hypothesis "Alles ist Blatt," demarcate variations on the idea that all plant forms are related to one another, since they are expressions of one basic form (24:84). Morphology is the art of recognizing this unity within the endless diversity as well as contemplating and mentally tracing how this common idea expresses itself in the empirical examples.¹² Goethe implies that this study of forms facilitates a certain readability of nature – "Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur" (24:349) – even though the recognition that constitutes morphology is non-discursive.

Goethe continually stresses that the theory that ties together these disparate phenomena lies in the phenomena themselves and not somehow prior to them or behind them. While Goethe's idea of the *Urpflanze* would seem to imply Platonism, it is rather an order of intelligibility that does not predate experience and constantly stands to be modified by it. The *Urpflanze* thus has something in common with the Greek *theoria*, translated in Goethe's day as *Anschaung*, a level of slight generalization that, however, remains entirely perceptible to the eye, without the extensive abstraction and disconnect from the empirical level of the modern idea of "theory." In this sense, *Anschaung* is a mediation between the thinking, perceiving subject and its object, and is itself something Goethe considered a form of thinking: "daß mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere, daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen werden, daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei" (24:595). Thinking and visual contemplation are not separated from each other, but intricately connected. Such a combination of thinking and perceiving avoids the pitfalls of either purely abstract thought or purely empirical experience, both of which separate the general from the specific or the synthesis of all plants from any individual example. In both cases, the problem is that one objectifies and stultifies the plant (as discrete example or as general category), separating it from the dynamism of its unfurling and thus, in a sense, from its very life. If, on the other hand, the balance between empiricism and cognitive synthesis is achieved, science itself is endowed with life and breath, as Goethe implies: "Ein Jahrhundert, das sich bloß auf die Analyse verlegt, und sich vor der Synthese gleichsam fürchtet, ist nicht auf dem rechten Wege; denn

11 For a discussion of the differences between these terms see Jonas Maatsch: *Naturgeschichte der Philospheme. Frühromantische Wissensordnungen im Kontext*. Heidelberg: Winter 2008, pp. 91-94. Goethe eventually reached the conclusion that the "leaf" of his hypothesis "Alles ist Blatt" was insufficient as the single descriptor implied by the dictum, at which point he turned toward more lengthy descriptions of transitions. See Michael Bies: *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*. Göttingen: Wallstein 2012, pp. 171-172.

12 Goethe envisioned his morphology as becoming a "new science," though it never reached that point (see his essay *Betrachtung über Morphologie überhaupt*, 24:364-369; Geulen: "Serialization," pp. 53-54). Likely in light of the ensuing terminological difficulty, Jonas Maatsch calls Goethe's morphological procedure an art in his introduction to *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*. Ed. by *ibid.* Berlin: De Gruyter 2014, pp. 1-15, here p. 2.

nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft" (25:84).¹³

Given the close connection between the object of the gaze and perception itself, it follows that allowing one side – the plant world – to show itself in all its liveliness also has implications for the other side, its visual contemplation. This perhaps accounts for the striking agency in Goethe's formulation in the essay on his botanical studies: "Hier drang sich nun dem unmittelbaren Anschauen gewaltig auf: wie jede Pflanze ihre Gelegenheit sucht, wie sie eine Lage fordert wo sie in Fülle und Freiheit erscheinen könne" (24:746). The practice of direct viewing asserts itself "powerfully," even "violently" on the subject. In a letter to Charlotte von Stein, the plants themselves exert agency on his mind: "Das Pflanzenreich raßt einmal wieder in meinem Gemüthe, ich kann es nicht einen Augenblick loswerden" (9.-10.7.1786, 29:637). The plasticity of thinking necessary in order to grasp nature in all its complexity is made possible by an alignment of the viewer to the object viewed: "Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht" (24:392). The epistemological consequences of this are significant, as Dalia Nassar formulates: "knowledge involves the attempt to become identical with the thing known,"¹⁴ or in Goethe's own words from *Maximen und Reflexionen*, "Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird" (13:149). Thus, to observe plants and really understand them necessitates an openness in the viewer to undergo a transformation through involvement with them. Goethe does not understate the transformative process: "Nimm jetzt das *Haften* an Einer Form, unter *allen* Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden" (18:180, emphasis in the original).¹⁵ To start this sequence, a change in thinking is necessary in the observer in order to allow ideas to emerge from that which is observed, rather than imposing them on phenomena.¹⁶ According to Goethe, ideas should be achieved through active involvement and empirical investigation and are subject to continual reassessment and modification in dialogue with the empirical world.¹⁷ For the researcher, it becomes a practice and involves continual self-assessment. The "result" is not a fixed theory, but a form of knowing that opens itself up to the agency and dynamism of plants themselves.

13 Goethe also counted persistent effort and activity among the aspects of a science that can be "alive": "Jedes reine Bemühen ist auch ein Lebendiges, Zweck sein selbst, fördernd ohne Ziel, nützend wie man es nicht voraussehen konnte" (24:485, emphasis in the original). As Geulen points out in "Serialization," p. 54, his valuation of persistent effort is his most enduring methodological constant.

14 Nassar, "Romantic Empiricism," p. 307.

15 David Wellbery calls this "Subjekt-Objekt-Identität im Phänomen" or "spontane Rezeptivität" ("Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800." In: Maatsch (ed.): *Morphologie und Moderne*, pp. 17-42, here p. 22).

16 Frederick Amrine emphasizes that this openness to phenomena is especially important considering that one's way of seeing ("theorizing" in a literal sense) co-creates the thing seen for Goethe ("The Metamorphosis of the Scientist." In: *Goethe Yearbook* 5 (1990), pp. 187-212, here p. 194).

17 Nassar suggests an ethical potential in the falling-together of the epistemological act and ontological reality, specifically in this willingness on the part of the observer to undergo a transformation in gaining knowledge ("Romantic Empiricism," pp. 310-311).

III.

In several passages throughout his writings on morphology, Goethe gestures toward the problem of representation, and many of his texts deal with it outright. Morphology poses a significant challenge to representation, while also depending on it and involving it at key points. On the one hand, depicting these natural processes is intimately connected to the idea of morphology, since one must actively conjure up an image of the plant's development in the mind. In the notebooks, Goethe articulates the primary goal of his "new science" as representing rather than explaining phenomena: "Da sie [die Morphologie] nur darstellen und nicht erklären will" (24:364). This means that its epistemic claim as a science exists in and as representation, and that depicting something can be used as a method of gaining knowledge about it.¹⁸ On the other hand, representation carries with it the danger of cutting off and "freezing" its object – "durch das Wort zu töten" (23:245) – whether as closed-off work of art or discrete idea. The reason why it is important to try to align thinking and perception is because these transitions between plant forms cannot actually be perceived by the physical senses, and taking one image or impression as the complete view misses the key changes. The imperative of representation thus springs from its impossibility, both in language and in perception itself. This section will consider how language and literature stage the process of botanical growth and development, spanning the gap between idea and phenomena and thus constituting a significant part of the theory of morphology itself.

Within the effort not to impose pre-formed concepts onto nature, the choice of words with which to speak and write about this scientific project is crucial. Among Goethe's writings on aesthetics there are very few direct engagements with the problem of language, but his natural-scientific writing is continuously concerned with the challenges of formulating his ideas in words and with the relationship of language to the objects he wishes to describe.¹⁹ It is in the scientific texts, rather than in the literary works or the aesthetic writings, that one can recognize a more developed critique of language. In particular, there is a concern about how scientific terminology presents its object as a finished and unchanging concept, abstracted away from the life it seeks to describe, rather than showing changes of state and fluid borders. Given the crucial role of representation in forming the scientific object, using a single word makes the object of study singular and discrete as well. For this reason, Goethe avoids using conventional scientific terms and instead develops a series of words in order to continually open up alternative perspectives on the phenomenon at hand.²⁰

18 The central role of representation places morphology in the context of Joseph Vogl's concept of poeologies of knowledge, in which "die Herstellung von Wissensobjekten und Aussagen unmittelbar mit der Frage nach deren Inszenierung und Darstellbarkeit verknüpft [sind]" (*Poeologien des Wissens um 1800*. Munich: Fink 1999, p. 7.).

19 See Uwe Pörksen: "Alles ist Blatt." Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsweise Goethes." In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 11 (1988), pp. 133-148, here p. 135; Bies: *Im Grunde ein Bild*, p. 161.

20 Pörksen, "Alles ist Blatt," pp. 138-140. Goethe's attempt to build a series of terms is analogous to his recommended construction of a series of experiments (rather than just undertaking one or two, which will likely misrepresent phenomena). This method of "Reihenbildung" underlies his scientific approach in general. See Geulen: "Serialization," pp. 53-70. In expressing his disappointment at the cool reception he repeatedly received for his morphological writings, Goethe specifically names the "Fasslichkeit" of his ideas and the accessible use of

Beyond the problem of terminology, the words to describe the movements of expansion and contraction that for Goethe constitute a plant's development also inevitably flatten some of the variability of its manifestations, leading him to consider algebraic formulations despite his aversion to abstraction:

Besser wäre es ihr ein x oder y nach algebraischer Weise zu geben, denn die Worte Ausdehnung und Zusammenziehung drücken diese Wirkung nicht in ihrem ganzen Umfange aus. Sie zieht zusammen, dehnt aus, bildet aus, bildet um, verbindet, sondert, färbt, entfärbt, verbreitet, verlängt, erweicht, verhärtet, teilt mit, entzieht und nur allein, wenn wir alle ihre verschiedenen Wirkungen in Einem sehen dann können wir das anschaulicher kennen was ich durch diese vielen Worte zu erklären und auseinander zu setzen gedacht habe. (24:101-102)²¹

The actions connected to the string of verbs must be thought simultaneously as possible expressions and in time as empirical manifestations in order to get the right impression, making the words themselves seem more of a hindrance than a facilitator to understanding. Here one recognizes a clear difference from the classical age, in which a single naming word summed up a timeless view of the object.²² In the context of Goethe's early attempts to communicate his morphological ideas during his second trip to Italy, he seems skeptical about expressing them in language, even under the best of conditions: "Doch auf alle Fälle ist's schwer zu schreiben, und unmöglich aus dem bloßen Lesen zu begreifen, wenn auch alles noch so eigentlich und scharf geschrieben wäre" (15:429).²³ To overcome this challenge, Goethe emphasizes again the importance of aligning ourselves and our verbal expression with the dynamism of the processes to be shown:

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. Wollen wir also eine Morphologie einleiten, so dürfen wir nicht von Gestalt sprechen; sondern wenn wir das Wort brauchen, uns allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für den Augenblick Festgehaltenes denken. (24:392)

Even though the challenge in this passage involves how to describe the unfolding process in language, it is not formulated in terms of representation, but as "introducing," "inducing," or "bringing into being" (*einleiten*) morphology itself. Since morphology involves recognizing something present but not directly perceivable, language can intervene in that process by concretizing a moment of becoming that exists as a potential logical consequence of what appears to the physical eye as an unchanging

language as reasons he thought his works would be embraced, but as he repeatedly must learn, "zu meiner Art mich auszudrücken wollte sich niemand bequemen" (24:423). Geulen furthermore emphasizes Goethe's hesitant use of language, such as the frequent particles "gleichsam," "vielleicht," and "kaum," which indicate his attempts at avoiding "dogmatische[] Vereindeutigung." "Urpflanze (und Goethes *Hefte zur Morphologie*)." In: *Unworte: Zur Geschichte und Funktion erstbegründender Begriffe*. Ed. by Michael Ott a. Tobias Döring. Munich: Fink 2012, pp. 155-171; here p. 158.

21 Today, there is a research group devoted to Algorithmic Botany at the University of Calgary. URL: <http://algorithmicbotany.org/> [last accessed on 10 November 2018].

22 Foucault: *Order of Things*, p. 130.

23 The incommunicability of knowledge is a theme throughout Goethe's scientific writings, stemming from his conviction that scientific work needs to be carried out personally in order to be understood. Rhetorical gestures drawing on common experience ("wir," etc.) appear frequently, as do attempts to facilitate forms of practice, such as the series of experiments the reader is encouraged to undertake in *Die Farbenlehre*. See Amrine: "Metamorphosis," pp. 198-201.

state. Rather than “Gestalt,” which implies a finished and discrete form, Goethe thus prefers the ambiguous “Bildung” to suggest both the form and the process by which it came about and continues to develop.²⁴

Retaining the focus on the dynamism of plant life brings a further challenge: morphology involves a necessary temporality to show development, and there should be an understanding that a concrete form only represents one moment in that development, but it simultaneously contains the rest of this progression as potential. This apparent paradox resides in a larger issue related to Goethe’s disagreement with Kant, namely that the whole, or here the “idea,” is atemporal, but our experience is always bound to space and time:

die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt, daher ist in der Idee Simultanes und Sukzessives innigst verbunden, auf dem Standpunkt der Erfahrung hingegen immer getrennt, und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. (*Bedenken und Ergebung*, 24:449)

The difficulty of thinking simultaneity and succession as intertwined, even though they appear as discrete from each other in our experience, is thus not merely a problem with language. It exemplifies the gap that remains between idea and experience,²⁵ which is inescapable under normal (direct) perception. In the essay *Bedenken und Ergebung*, Goethe muses that Kant (who remains unnamed but is strongly evoked) may have been right all along when he writes that the practical difference between perception and concept appears to be an unbridgeable chasm particularly for natural science. Elsewhere Goethe navigates this aporia by conceiving of *Anschauung* as containing imagination and memory in order to facilitate a true understanding of how individual phenomena fit into a notion of the whole. Such a circuitous route that necessitates the transformation of direct perception through the mind and imagination is thus, for Goethe, a more realistic and accurate representation of nature.²⁶

This mediated understanding of realistic representation of morphology, which must first be transformed in the imagination before truly reflecting its object, invites a connection to art and literature that Goethe considered so self-evident that he need not elaborate further:

die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äußern sichtbaren, greiflichen Teile im Zusammenhänge zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermaßen zu beherrschen. Wie nah dieses wissenschaftliche Verlangen mit dem Kunst- und Nachahmungstrieb zusammenhänge, braucht wohl nicht umständlich ausgeführt zu werden. (24:391)

This “scientific desire” is very close to art and the “mimetic drive,” a disciplinary overlay which furthermore might help unify the dizzying double focus on temporalized perception and atemporal concept, empirical part and ideal whole, making intellectual intuition

²⁴ This idea can be found at various points across Goethe’s oeuvre in relation to the issue of representation itself, namely that the sole focus on the finished representation, without taking into consideration the conditions in which it came about and continues to develop, leads to stultifying, deathly images. See for example Fritz Breithaupt: *Jenseits der Bilder: Goethes Politik der Wahrnehmung*. Freiburg i.Br.: Rombach 2000.

²⁵ Goethe writes in *Bedenken und Ergebung*, “[dass] zwischen Idee und Erfahrung eine gewisse Kluft befestigt scheint” (24:449).

²⁶ Along these lines, Nassar emphasizes that Goethe’s idealism does not imply antirealism (“Romantic Empiricism,” p. 310).

more achievable. In the same passage of *Bedenken und Ergebung* discussed above, right after raising the specter of *Wahnsinn* arising from the elusive but necessary alignment of idea and experience, Goethe flees to poetry: “Deshalb wir uns denn billig zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst flüchten ...” (24:450). The poem that he recites begins:

So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber herüber schießen,
Die Fäden sich beegnend fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.

This is apparently a reflection on the appropriately humble attitude toward viewing, and the way part and whole hang together. It is an image of total movement and thoroughgoing causality, and it also references literature through the common metaphor of threads and weaving. Rather than serving as escape, then, literature becomes an analogy to morphology by providing the double image of both observed object and process through which this object comes about. As I will argue in more detail below based on a reading of the elegy *Metamorphose der Pflanzen*, poetry can serve as a simulation of intellectual intuition and a heuristic in achieving its elusive unity.

The close proximity between poetry and morphology began in the gardens of Palermo during Goethe's first trip to Italy in 1787, where he thought to give himself over entirely to his poetic pursuits, which included reading Homer and writing his *Nausikaa* tragedy, but he found himself haunted by the idea of the *Urpflanze*:

Heute früh ging ich mit dem festen, ruhigen Vorsatz meine dichterischen Träume fortzusetzen nach dem öffentlichen Garten, allein, eh ich mich versah, erhaschte mich ein anderes Gespenst, das mir schon diese Tage nachgeschlichen. [...] ob ich nicht unter dieser Schar die Urpflanze entdecken könnte? (17.4.1787, 15:285-286)

Despite his later insistence that his “guter poetischer Vorsatz” was ruined by his botanical activity, the way this ghost of his scientific pursuits appears suggests that it is his poetic frame of mind that made him susceptible to these thoughts. He expresses a similar connection in a letter to Charlotte von Stein two months later, in which he describes the ability of his idea of the *Urpflanze* to produce an endless string of plants. Even though these imagined plants do not exist in actuality, each is endowed with its own claim to truth and necessity, which he contrasts with painterly and poetic “shades” and “illusions”:

Sage Herdern daß ich dem Geheimnis der Pflanzenzeugung und Organisation ganz nah bin und daß es das einfachste ist was nur gedacht werden kann. [...] Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müßen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa mahlerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Nothwendigkeit haben. (8.6.1787, 30:305)

Goethe mentions painting and literature in close proximity to the hypothetical vegetal proliferation, and despite the surface-level opposition between poetry and truth (and here more specifically, poetry and plants) in this passage, the formulation itself leaves the door open to crucial parallels between them. The specification of “Schatten und Scheine” might imply that he is isolating merely those problematic appearances and

not the artistic forms themselves. Moreover, poetic shades and illusions semantically merge with the ghost of the *Urpflanze* from the Palermo visit, suggesting that spectrality haunts both literature and science.²⁷ These plants are “Erfindungen,” creations that are true-to-life but which do not actually exist in nature and so are *poietic* in the sense of being made. Goethe’s language is strikingly similar to Aristotle’s *Poetics*, when, also based in a reading of Homer, he distinguishes between the poet and the history writer: “es [ist] nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.”²⁸ Poetry, by which Aristotle means literature more generally, is a creative reproduction not of what is, but of what could be, according to the laws of probability or likelihood. To think the universal from the particular is moreover a creative effort of the intellect and the imagination for Aristotle, and thus a form of poetic truth arises from the idealized “essence” rather than appearances or “Scheine.” I suggest that poetry as the realm of potentialities overlaps significantly with Goethe’s thinking of the *Urpflanze*, summarized as “nicht eine Natur, die aktuell an einem bestimmten Ort und unter bestimmten Umständen zu ergründen wäre, sondern die Fülle der ihr möglichen Ausprägungen, also das latente Potential an Formen und damit weniger die Frage, wie die Natur tatsächlich ist, sondern vielmehr die Frage, wie sie denn sein könnte.”²⁹ The *Urpflanze*, like literature, deals in potentialities, in options or possible states of being rather than in concrete actualities, and its epistemological claim is based on these as well.

IV.

The theoretical proximity between poetry and morphology finds its literary expression in the 1798 elegy *Metamorphose der Pflanzen*. It presents in poetic form many of the central ideas of the 1790 prose essay *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Goethe’s first published work on the topic. Written as a love poem and addressed to an explicitly female audience (“Dich verwirret, Geliebte”), the elegy is a renewed attempt to gain the recognition the first work lacked. It also shows the worlds of science and poetry to be intertwined despite the “Umschwung von Zeiten”³⁰ around 1800, during which disciplines were increasingly drifting apart. The poem is typically read as an attempt to promote and popularize Goethe’s morphological ideas among a non-specialist and female audience, as a reflection on the relation of literature to

27 Based on an examination of Goethe’s statements in *Die Farbenlehre* and elsewhere, Chad Wellmon suggests that spectrality is a characteristic of scientific ideas in general, since contextualizing them appropriately in their historical and discursive environment means that they are always haunted by past practice (“Goethe’s Morphology of Knowledge, or the Overgrowth of Nomenclature.” In: *Goethe Yearbook* 17 (2010), 153-177, here p. 171.)

28 Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Ed. a. transl. by Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, p. 29.

29 Benjamin Bühler a. Stefan Rieger: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, p. 250.

30 These are Goethe’s words from an essay in the first *Heft zur Morphologie* (1817) entitled *Schicksal der Druckschrift*, which directly preceded the reprint of the elegy: “nirgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich wieder freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten” (24:420). Because it appears in the morphological notebooks among the other essays I have examined here, I will be citing this version of the poem, which has a few slight variations from the first version published in Schiller’s *Musen Almanach* in 1798.

science and how literature can further scientific aims, and as a metaphor for his relationship with his common-law wife, Christiane Vulpius.³¹ My analysis focuses on the positioning of language in the poem in relation to temporality and the form of experience that it seeks to facilitate.

The gendered addressee of the poem can partly be understood in the tradition of Rousseau's 1771 *Lettres élémentaires sur la botanique*, an epistolary work addressed to his female cousin and written to educate women in botany.³² It appeared in German as *Botanik für Frauenzimmer* in 1781 and was quite popular throughout Europe. In his autobiographical narrative, Goethe praises the work without naming it directly (though the original publication date is given). He particularly admires how Rousseau sought to impart knowledge of the entire science to his female audience rather than just giving a superficial impression: "was er weiß und einsieht Frauen vorzutragen, nicht etwa zu spielender Unterhaltung, sondern sie gründlich in die Wissenschaft einzuleiten" (24:742). He sees an affinity to his own method in Rousseau's progression from the particularity of each part to an overview of the whole, the variability of which can only be appreciated with an understanding of both:

er legt die Pflanzenteile einzeln vor, lehrt sie unterscheiden und benennen. Kaum aber hat er hierauf die ganze Blume aus den Teilen wieder hergestellt [...] so gibt er alsobald eine breitere Übersicht ganzer Massen. [...] und indem er auf diesem Wege die Unterschiede in steigender Mannigfaltigkeit und Verschränkung anschaulich macht, führt er uns unmerklich einer vollständigen erfreulichen Übersicht entgegen. (24:742-743)

In general the theme of how botany as a science can benefit from the engagement of a non-specialist audience is strong throughout Goethe's autobiographical narrative, since for the uninitiated botany must be grounded in empirical experience and intuitive knowledge. Goethe counts both himself and Rousseau among these "Dilettanten" (24:743).

In the opening lines of the elegy, the male voice³³ gestures toward the diversity of forms, the "Blumengewühl[]" that had flustered his female companion. With a critical side-glance at Linnaean taxonomy, he suggests that it is specifically the many plant names that have confused her. What should have been systematically separated and categorized appears as an undifferentiated and vertiginous mass of plant life. However, he also laments not having "the word" that could act as key to comprehending this vegetal proliferation:

Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel. O könnt ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort! - (24:420-421)

31 For a more detailed discussion of the issue of gender in the elegy, see for example Jocelyn Holland: *German Romanticism and Science. The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter*. New York: Routledge 2009, pp. 19-55; Michael Bies: "Staging Knowledge of Plants. Goethe's Elegy 'The Metamorphosis of Plants.'" In: *Performing Knowledge 1750-1850*. Ed. by Mary Helen Dupree a. Sean B. Franzel. Berlin: de Gruyter 2015, pp. 247-267.

32 For a discussion of how Rousseau's text disseminated botanical knowledge via the popular literary form of the sentimental letter, see Bies: "Staging Knowledge," pp. 254-257.

33 Due to the autobiographical connection and the implication of (hetero)sexual reproduction near the end of the poem, it is typically read as narrated by a man (cf. Holland: *German Romanticism and Science*, p. 42, elsewhere). I will follow this convention, although it could be seen as ambiguous in the poem itself.

All forms apparently harken back to a common principle, but it becomes evident in the course of the following description of the symbolic plant that the observer's eventual understanding hinges precisely on the narrator's inability to provide one single word to describe it. Similar to Goethe's avoidance of fixed terminology in favor of a series of descriptive terms that develop on and modify each other, many words and the passing of time are necessary to make the object evident (rather than this happening "sogleich"). Although indirect, "[ü]berliefern sogleich [...] das lösende Wort" could be read as another critique of the classical, taxonomical system that, in naming, presents one atemporal aspect of the plant. Instead, the temporal span of plant life and its understanding are mirrored in the formal characteristic of the elegy as a relatively long form of lyric poetry, incorporating a series of words rather than a single, potentially "deadly" one.³⁴ Elegies are traditionally expressions of admiration, didactic works, or erotic poems, all three of which are true for Goethe's *Metamorphose der Pflanzen*, and all share a common requirement of unfolding over time.³⁵ The expansion and contraction of the elegiac couplets (alternating lines of hexameter and pentameter) formally express the movements of *Ausdehnung* and *Zusammenziehung* that the narrator describes on the thematic level.³⁶ These movements, along with the temporalized development that can be understood as intensification or *Steigerung*, formally express the crucial movements that morphology traces. The rhythm helps bring back together into one dynamic image the various parts of the plant described in "diese[n] vielen Worte[n]," which Goethe in his essayistic writing had worried would splinter the view and which led him to consider algebraic formulas to express variability (24:102).³⁷

Language is deemed insufficient to deliver the spontaneous image of plant life in a single word, but instead, it stages a time-bound process of visual perception in which the observer learns how to recognize plant forms for herself. Akin to the rhetorical tradition of *enargeia* or vivid presentation, the language of the poem seeks to facilitate visual experience via the active imagination, as it presents the developing plant for visual contemplation. In Quintilian's words, "*enargeia* makes us seem not so much to narrate as to exhibit the actual scene."³⁸ At the same time, what is exhibited in this case includes a view into processes that are not normally visible to the physical eye, such as the activity that takes place within a plant's seed, below the soil:

34 Cf. "durch das Wort zu töten" (23:245).

35 In *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Schiller addresses the problem of didactic poetry, since it clearly has an aim other than aesthetic, which compromises its autonomy as art. According to Schiller, the only way around this problem is to treat the knowledge to be communicated in a truly aesthetic way, thus elevating it to a form of aesthetically mediated intellectual intuition. However, reminiscent of Kant, Schiller doubts that this would be possible in practice, asserting that he has never seen such a poem. Friedrich Schiller: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Ed. by Georg Kurscheidt. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, vol. 8, pp. 706-810. See also Bies: "Staging Knowledge," p. 259.

36 Schiller famously summed up the formal movement of the elegiac couplet or *Distichon*: "Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule / Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab." Schiller: *Werke und Briefe*, vol. 1, p. 283.

37 Poetic rhythm is an important aspect of Friedrich Gottlieb Klopstock's theory of *Darstellung* or dynamic presentation, which was influential starting in the 1770s. *Darstellung* strives to find a formal equivalence to the 'life' it seeks to portray and also to 'enliven' its listener with a form of direct experience (in contrast to cumbersome descriptions). For a discussion of *Darstellung* in relation to Goethe's elegy, see Bies: "Staging Knowledge," pp. 261-263.

38 Marcus Fabius Quintilianus: *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Transl. by H.E. Butler. Cambridge: Harvard University Press 1920, 2.VI.ii.32.

Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformt und farblos;
Trocken erhält so der Kern ruhiges Leben bewahrt (24:421)

Poetic language gives access to an impossible empirical view, the potential plant contained in the seed as well as the life cycle of a discrete plant among the burgeoning growth of the garden. As such, the text trains the mind's eye to see these otherwise invisible states, while offering an image that the poetic presentation makes available to the senses. In this way, the form and content of these poetic views bring together thinking and perception. Rather than giving a single snapshot, the poem offers a temporalized gaze that follows the stages of plant development and focuses on its transitions and transformations. The poem expands the view across time in order to capture plant dynamism, while simultaneously compressing the time these transitions would actually take. It thus approaches the double view of simultaneity and succession that Goethe found so crucial yet elusive in natural science.

In examining the poem, it becomes clearer how (literary) language itself "induces" a metamorphosis by bringing it about under the gaze. If one considers the movement of the mind that the presentation of plant forms instigates, it is particularly apparent how language is not secondary to morphology but instrumental in bringing it about. This is especially true of literary form and language as opposed to the essay, since literature can facilitate a double focus on thinking and seeing and thereby insinuates the engagement of the observer with the ideas presented. In this way, it also stages the metamorphosis of the observer in becoming receptive to what she sees, in allowing her observation of plants to make her perception "so beweglich und bildsam [...], nach dem Beispiele mit dem [die Natur] uns vorgeht" (24:392). The poem emphasizes this subject-object identity by continually inserting the act of looking and the involvement of the observer into the sequences of plant development: "Zwar nicht immer das gleiche; denn mannigfaltig erzeugt sich, / Ausgebildet, du siehst, immer das folgende Blatt"; "Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an"; "Immer staunst du aufs neue, sobald sich am Stengel die Blume / Über dem schlanken Gerüst wechselnder Blätter bewegt" (24:421-22). The ambiguous formulation "Werdend betrachte" that begins the account of plant development underscores the development of the observer that happens in the act of observing plants: "Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze, / Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht" (24:421) She undergoes the same stages in her engaged observation and the staged process of becoming, a form of vicarious experience of plant life from which she emerges changed. When her gaze returns to the actual garden, the observer is in a position to listen to the plants "speak" to her, presumably in a language of their own:

Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt.
Jede Pflanze verkündet dir nun die ewigen Gesetze,
Jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir. (24:422)

In the face of the dynamic image of plant growth, the observer also undergoes a metamorphosis in becoming receptive to what she sees and recognizing the possible manifestations of plant growth along with her own potential growth and development. The line "Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt!" can be understood

both as her ability to identify morphological changes in all living beings, according to the principle she has come to understand, and also a reflection on how this recognition changes her in the process (24:422). The poem maintains the double focus on observer and observed in order to underscore Goethe's morphology as a way of thinking about plants that allows them to shape our own thinking.

Literature affords a guided experience akin to the elusive intellectual intuition, appearing in the gap between idea and experience so difficult yet important to bridge in Goethe's natural science. Thus when he "flees to poetry" in *Bedenken und Ergebung*, literature is not an escape from the problem, but rather a possible solution. Part of why Goethe was so disappointed that his theory was not met with much enthusiasm within the scientific community is that, in his view, morphology addresses the central dilemma of natural scientific practice in modernity by presenting a way of reuniting the burgeoning masses of data and partialized views that modern science produces. Of course, his theory itself struggled with the splintering tendency of language and representation, especially given the increasing distance of words to things and the many words necessary to express phenomena justly. If according to Goethe, scientific knowledge cannot be communicated in finished form, representation must facilitate modes of experience from which ideas can emerge or continue to develop. Narrating his own efforts toward honing his perception and understanding of plants, as an open-ended process that involves others, can be read as an invitation to continue this work. As I have examined here, the elegy in particular brings together otherwise disparate views of part and whole, idea and experience. It does this through the rhythm of the text as well as the way it is able to expand and compress temporal sequences and how it makes symbolic ideas appear in sensuous manifestation. It insinuates a form of time-bound participation and processual thinking upon which morphology hinges, staging a form of "folgerechtes Bemühen," a study of plant forms not as complete and closed-off idea but as continual process.

Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos*

Intelligente Pflanzen und die Beziehung zwischen Menschen und Pflanzen

Pflanzen hatten es nie leicht in der Geschichte, die von der Spezies Mensch aus lo-gezentrischer Perspektive geschrieben wurde. Obwohl manch großer Denker, Schriftsteller oder Naturwissenschaftler die Intelligenz dieser Lebewesen – die 99,7% der Biomasse der Erde ausmachen – beschrieb, dokumentierte und theoretisierte, wurden sie von den meisten Menschen aufgrund ihrer wahrgenommenen Immobilität, „Passivität“ und angenommenen Gefühllosigkeit in die Nachbarschaft des Inorganischen und Seelenlosen gerückt.¹ Dann stellte der britische Naturwissenschaftler Charles Darwin diese Auffassung auf den Kopf, indem er einer Publikation seines Alterswerks den aufreizenden Titel *The Power of Movement in Plants* (1880) gab und darlegte, was er – laut Stefano Mancuso und Alessandra Viola – von Pflanzen hielt: „Darwin hat mehrfach erklärt, er halte Pflanzen für die außergewöhnlichsten Lebewesen, die ihm je begegnet seien: ‚Mit großer Freude habe ich in der Hierarchie der Lebewesen stets die Pflanzen gerühmt.‘“²

Naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte bestätigen, wie wir Menschen die Fähigkeiten von Pflanzen gründlich unterschätzen, nur weil wir ihre andere, ausgesprochen langsam fortschreitende Zeitskala, die nicht-zentrale, sondern modulare Organisation ihres Körpers, ihre andere Sprache bzw. ihr anderes Kommunikationssystem und ihre auf den ganzen Körper verteilte Intelligenz nicht wahrnehmen.³ Bei einigen PflanzenbiologInnen, wie z.B. Anthony Trewawas, hat ein Paradigmenwechsel im Verständnis von Pflanzen stattgefunden: Pflanzen werden nicht mehr als passive Organismen gesehen, die rein mechanistisch auf Umweltreize reagieren, sondern als Lebewesen, deren Verhalten aktiv, zweckorientiert und absichtsvoll ist, was die Aneignung und Verarbeitung von Informationen, also Lernen, Erinnern und Intelligenz, Entscheidungsfindung und intelligente Bewertung von Problemen mit einschließt.⁴ Die Erforschung der Sinne der Pflanzen, ihrer Botenstoffe

1 Siehe Stefano Mancuso/Alessandra Viola: *Brilliant Green. The Surprising History and Science of Plant Intelligence*. Übers. von Joan Benham. Washington: Island Press 2015, S. 7-26, 40 u. 123.

2 Stefano Mancuso/Alessandra Viola: *Die Intelligenz der Pflanzen*. Übers. von Christine Ammann. München: Antje Kunstmann 2015, S. 24.

3 Mancuso/Viola: *Brilliant Green*, S. 34-39 u. 53-56.

4 Anthony Trewawas: „What Is Plant Behaviour?“ In: *Plant, Cell and the Environment* 32 (2009), S. 606-616, hier S. 606. Im Original: „Behaviour“ that is „active, purposeful and intentional“, including „the acquisition and processing of information“, „i.e. learning, memory and intelligence“, „decision-making“, and „intelligent assessments“. Über die von Naturwissenschaftlern oft verwendete Sprache für die Beschreibung des Verhaltens von Pflanzen schreibt Trewawas: „Plant biology has borrowed many words that were originally designed to describe purely human characteristics because the botanical process examined was analogous“ (S. 610). Beim Sprechen über die Intelligenz der Pflanzen liegt das Problem woanders: „Plant intelligence, like plant behaviour itself, has suffered from an inability of easy human observation, leading to a common assumption that both must be absent“ (S. 613).

(Pheromone) und ihrer komplexen Kommunikationssysteme hat gezeigt, dass sich Pflanzen ihrer Umwelt sehr wohl bewusst sind, z.B. sind Pflanzen laut dem Biologen Daniel Chamowitz

aware of their visual environment; they differentiate between red, blue, far-red, and UV lights and respond accordingly. They are aware of aromas surrounding them and respond to minute quantities of volatile compounds wafting in the air. Plants know when they are being touched and can distinguish different touches. They are aware of gravity: they can change their shapes [...] Plants are aware of their past [...] and then modify their current physiology based on these memories [...] A plant is aware of its environment and people are part of this environment.⁵

Eine ähnliche Beschreibung von Pflanzen findet sich bei der Schweizer Biologin und Chemikerin Florianne Koechlin, die bis 2011 Mitglied der Eidgenössischen Ethikkommission für die Biotechnologie im Ausserhumanbereich (EKAH) war und auch Projektinitiantin der „Rheinauer Thesen zu Rechten von Pflanzen“⁶ ist. Sie hat sich mit dem viel zu mechanistischen Pflanzenbild, der Pflanzenkommunikation und ethischen Fragen in der Biologie beschäftigt und spricht Pflanzen aufgrund ihres Sozialverhaltens Subjektstatus zu:

Pflanzen kommunizieren, [...] bilden Allianzen, [...] erinnern sich und lernen aus Erfahrungen. Sie werden von sich aus aktiv, interpretieren die Welt um sich herum – und scheinen sogar planen zu können. Sie sind soziale Wesen, wie Tiere auch. Man kann also sagen: Die Pflanze ist ein Subjekt.⁷

Aufgrund der Tatsache, dass Pflanzen ein Bewusstsein besitzen, stellt nun der Philosoph Michael Marder die Frage nach der Beziehung zwischen Menschen und Pflanzen: „How is it possible for us to encounter plants? And how can we maintain and nurture, without fetishizing it, their otherness in the course of this encounter?“⁸ Um eine neue Art der Begegnung mit dem Bereich des Anderen, des Nicht-Menschlichen, der *more-than-human world*, geht es auch der jungen Forschungsrichtung des *Material Ecocriticism*, die ihr Augenmerk auf die materiellen Formen und Umwelten richtet, die als gezielt und miteinander sowie mit den Menschen kommunizierend gesehen werden.⁹ Es geht nicht nur darum, wie wir mit der außermenschlichen Umwelt kommunizieren, sondern ebenso darum, wie diese mit uns kommuniziert und in unser Leben – oft ganz

Siehe auch Michael Pollan: „The Intelligent Plant“. In: *The New Yorker* (23. Dezember 2013). URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/the-intelligent-plant> [letzter Zugriff am 13. August 2018].

- 5 Daniel Chamowitz: *What a Plant Knows. A Field Guide to the Senses*. New York: Scientific American and Farrar, Straus and Giroux 2012, S. 137-138. Chamowitz spricht in Bezug auf Pflanzen lieber von „Bewusstsein“ als von „Intelligenz“.
- 6 Florianne Koechlin: *Pflanzenpalaver. Belauschte Geheimnisse der botanischen Welt*. Basel: Lenos 2008, S. 165-174.
- 7 Florianne Koechlin: „Die Pflanze ist ein Subjekt“. In: *Jenseits der Blattränder. Eine Annäherung an Pflanzen*. Hrsg. von ders. Basel: Lenos 2014, S. 39.
- 8 Michael Marder: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York: Columbia University Press 2013, S. 3.
- 9 Damit steht sie im Kontrast zum *linguistic turn* der Kulturkritik, die die Realität als eine kulturell konstruierte sah. Eine konzise Einführung in den *Material Ecocriticism* gibt Heather Sullivan auf Deutsch in ihrem Beitrag „New Materialism“. In: *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck u. Urte Stobbe. Köln: Böhlau 2015, S. 57-67. Ein englischer Überblick findet sich in: Serenella Iovino/Serpil Oppermann: „Material Ecocriticism. Materiality, Agency, and Models of Narrativity“. In: *Ecozon@ 3.1* (Spring 2012), S. 75-91. URL: <http://ecozona.eu/article/view/452/477> [letzter Zugriff am 1. August 2016]. Ausführliche Informationen finden sich u.a. im Sammelband *Material Ecocriticism*. Hrsg. von Serenella Iovino u. Serpil Oppermann. Bloomington: Indiana University Press 2014.

konkret in unseren Körper – eingreift, was die Literatur- und Umweltwissenschaftlerin Stacy Alaimo mit ihrem Konzept der *trans-corporeality* fasst, dem physischen Sich-Durchdringen verschiedener Agenzien:

Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from „the environment“.¹⁰

Darüber hinaus begreift Alaimo dieses Konzept als einen Ort, an dem Theorien und Analysen aus allen Bereichen des Wissens produktiv miteinander kommunizieren:

Trans-corporeality, as a theoretical site, is where corporeal theories, environmental theories, and science studies meet and mingle in productive ways. Furthermore, the movement across human corporeality and nonhuman nature necessitates rich, complex modes of analysis that travel through the entangled territories of material and discursive, natural and cultural, biological and textual.¹¹

Die den wissenschaftlichen Diskurs lange bestimmende Dichotomie zwischen Natur und Kultur wird nun, mit der Wortschöpfung Donna Haraways, als eine interdependenzielle *natureculture* gesehen, in der die Grenzen durchlässig sind, und die über alles verbindende dynamische Netzwerke und Verschränkungen (*entanglements*) funktioniert. Das stellt auch das Paradigma der Naturwissenschaft in Frage, das eine strenge Trennung und Distanz zwischen Subjekt und Objekt verlangt und dabei das untersuchte Objekt meist aus seinem ökologischen Kontext und allen *entanglements* herausreißt. Im Folgenden will ich zeigen, wie Klaus Modick in seiner Novelle *Moos* die Beziehung zwischen Pflanzen und dem Menschen aus diversen Perspektiven und Distanzen kritisch beleuchtet, ihre kulturgeschichtlichen Repräsentationen aufrollt, die Empirie und Nomenklatur der Naturwissenschaft in Frage stellt und sie dann doch auch wieder willkommen heißt, um letztendlich den agenziellen Kräften der Natur selbst zum Ausdruck zu verhelfen: mithilfe des poetischen Schreibens.

Poröse Grenzen zwischen Körpern und Texten

Klaus Modicks Novelle *Moos* beginnt mit einem Tod – dem des Botanikers Prof. Dr. Lukas Ohlburg – und stellt sein Lesepublikum sofort vor die Aufgabe, detektivisch aktiv zu werden, denn es gibt mehrere Umstände, die hier suspekt sind. Zuerst einmal die Tatsache, dass Ohlburgs Bruder, der Psychologe Dr. Franz B. Ohlburg, ein Paket mit einem Manuskript aus dem Nachlass des Professors an Ohlburgs ehemaligen Assistenten, einen gewissen „K.M.“, schickt und in einem beigelegten Brief seinen Zweifeln Ausdruck verschafft, dass der Bruder dieses Manuskript „im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte verfaßt“ habe, und dass er es doch eher für „das Psychogramm fortschreitender Senilität“ halte.¹² Trotz dieser Interpretation ist der Bruder jedoch davon überzeugt, dass der Professor geplant hatte, das Manuskript zu veröffentlichen, und

¹⁰ Stacy Alaimo: *Bodily Natures. Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 2.

¹¹ Alaimo: *Bodily Natures*, S. 3.

¹² Klaus Modick: *Moos. Novelle*. Mit einem Nachwort von Hermann Kinder. Illustriert von Klaus Beilstein. Oldenburg: Isensee 1996, S. 8. Im Folgenden wird im Fließtext aus dieser mit Schwarz-Weiß-Zeichnungen illustrierten Neuausgabe der Novelle zitiert, die ursprünglich 1984 veröffentlicht wurde.

deshalb schickt er es an „K.M.“. Die beiden hatten schon vorher an der postumen Veröffentlichung von Ohlburgs wissenschaftlichen Werken zusammengearbeitet. Der Bruder war sich jedoch lange unsicher, ob er das Manuskript als wissenschaftliche Arbeit klassifizieren – und daher veröffentlichen – oder als persönliche Aufzeichnungen betrachten sollte, die er gemäß dem Testament seines Bruders ungelesen zu vernichten hatte. Diese Ausführungen des Bruders legen also der Leserschaft (die den Manuskripttext nach dieser fiktiven „Vorbemerkung des Herausgebers“ lesen wird) nahe, die Zuverlässigkeit und auf jeden Fall die naturwissenschaftliche Stringenz des Textes, den „K.M.“ nun publiziert hat, in Frage zu stellen.¹³ Ebenso unter die Lupe genommen werden sollten die Umstände des Todes, die zu einer etwas bizarren Szene geführt haben, deren Einzelheiten nach Ansicht des Bruders „ein besonderes Licht auf den eigenartigen Text werfen“ (S. 7): An Prof. Ohlburgs Leiche fanden sich, besonders im Gesicht und im Bart, „Vermoosungen“ (S. 8), und auch das feuchte Innere des Hauses war übersät mit „Moos-Placken und Kissen“ (S. 8), selbst im Bett auf dem Kopfkissen und auf dem Schreibtisch um das mit „Moos“ betitelte Manuskript herum, das von Feuchtigkeit durchdrungen und daher für eine zukünftige Besiedelung durch das Moos bereit ist – was einer Kolonisierung des Diskurses durch die Materie gleichkäme. Der ursprüngliche, „in Stenogrammschrift mit Bleistift“ (S. 9) geschriebene naturwissenschaftlich-objektive Titel des Manuskripts, „Zur Kritik der botanischen Terminologie und Nomenklatur“, wurde – in grüner Tinte – durchgestrichen und ersetzt durch ein einziges Wort: „Moos“ (S. 9). Durch diese nachträgliche Änderung wird eine Verschiebung der Perspektive von der Objektivität der Naturwissenschaft hin zu einer möglichst direkten und unvermittelten Re-Präsentation der Natur erzeugt. Das geschieht auch mithilfe der auf diese Weise evozierten dominanten Farbe der pflanzlichen Natur, dem „Verde brillante“, wie es Stefano Manuso und Alessandra Viola in ihrem ursprünglichen Buchtitel¹⁴ gewollt zweideutig nennen. Das dem Manuskript quasi als Motto vorangestellte Zitat wurde wohl ebenso später hinzugefügt: zwei Zeilen aus dem Gedicht *Im Moose* (1841/42) von Annette von Droste-Hülshoff: „Und noch zuletzt sah ich, gleich einem Rauch / Mich leise in der Erde Poren ziehen“ (S. 11). Es demonstriert, wie die poetische Sprache die physisch-materielle Grenze zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt porös zu machen und aufzulösen vermag. Zudem verweist es intertextuell auf das von Modick für seine Novelle übernommene zentrale Motiv des Droste-Gedichts, in dem sich das poetische Ich beim Liegen „im Moose“ seinen Übergang von der irdischen Existenz ins Land „der Zukunft“, in den Tod und physisch-materiell in den Zustand der Verwesung auf dem Friedhof vorstellt.¹⁵ Die Einrahmung des Manuskripts „Moos“ auf dem Schreibtisch mit Mooskissen verbildlicht so die Kontiguität zwischen der Pflanze, ihrem umgangssprachlichen, nicht-wissenschaftlichen Namen und der poetischen Erzählung eines Menschen von seiner Reise über die Grenze hinweg, die zwischen der logozentrischen

13 Erzählanalytisch kann all das natürlich auf das Konto „unzuverlässiger Erzähler“ verbucht werden sowie auf die Etablierung einer Metaebene durch diesen Rahmen. Der resultierende Fokus auf den Akt des Erzählens korrespondiert mit verschiedenen Thematisierungen von Erzählsituationen im Text (z.B. der Erzählung eines alten Bauern und einer Erzählung Ohlburgs für sein Enkelkind) und mit dem Thema des Schreibens, das sich wie ein „grüner“ Faden durch den Text zieht.

14 Stefano Manuso/Alessandra Viola: *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*. Firenze Giunti 2013.

15 Annette von Droste-Hülshoff: *Gesammelte Schriften in zwei Bänden*. Band 1. Essen: Phaidon 1988, S. 129-131.

Welt der Menschen und der körperlich-materiellen Welt der Pflanzen in Jahrhunderten natur- und kulturwissenschaftlichen Denkens errichtet wurde.

„Zarte Empirie“ – eine Sprache am Schnittpunkt zwischen Naturwissenschaft und Poesie

In einem kurzen autobiografischen Text beschreibt Modick, wie er dazu kam, diese Novelle zu schreiben – sein erster Vorstoß in die Belletristik. Er wurde inspiriert von einem Ferienerlebnis, als er am moosbedeckten Ufer eines Sees saß und ihm das Moos, dessen Vordringen auf unfruchtbaren Boden er beobachtete, „als eine Chiffre für mein eigenes Problem, für mein Schwanken zwischen Diskurs und Erzählung, zwischen Abstraktion und literarischer Sprache“ erschien:

So begann ich dann also noch am gleichen Abend mit einem Text, von dem ich vorerst nur wußte, daß er von Moosen handeln würde und wohl auch Moos heißen mußte – nur daß ich von der Botanik des Mooses überhaupt keine Ahnung hatte. Ich recherchierte entsprechende Fachliteratur in Bibliotheken, und die Reibung zwischen der Trockenheit dieser Fachterminologie und der milden Vision, die mich an dem besonnenen, moosigen Strand überkommen hatte, wurde zugleich zum Kraftfeld und Thema des Textes. Die Novelle Moos erzählt nämlich von einem alten Botaniker, dem gegen Ende seines Lebens die wissenschaftliche Terminologie und Nomenklatur fragwürdig und unbrauchbar wird, weil sie alles erklärt, aber nichts versteht, und so kommt der Alte zum Schluß, ohne es recht zu wissen, ohne es recht zu wollen, zu einer neuen, fremden und doch vertrauten Sprache – zur Sprache der Literatur.¹⁶

Das beschreibt kurz und bündig ein zentrales Thema der Novelle, erfasst jedoch nicht annähernd die komplexen sprachlichen und erzählerischen Strategien, die darüber hinausgehen, indem sie materiell-sinnliche Aspekte der Pflanzenwelt sowie darauf erfolgte emotionale Reaktionen mitrepräsentieren. Sie verorten diesen literarischen Text genau an dem Schnittpunkt von naturwissenschaftlichen und geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskursen, den Alaimo mit ihrem Konzept der *trans-corporeality* erfasst hat: Verschränkungen der Bereiche des Materiellen und Diskursiven, Natürlichen und Kulturellen, Biologischen und Textuellen. Vor dem Einstieg in die Textanalyse unter theoretischen Gesichtspunkten des *Material Eco-criticism* werde ich kurz die Ergebnisse von zwei Interpretationen referieren, auf die ich aufbauen kann.

In ihrer Dissertation über „Umweltliteratur“¹⁷ von 1999 präsentiert Sabine Jambon eine umfassende und auch theoretisch fundierte Interpretation des Textes im Kontext

16 Klaus Modick: „Eine bio-bibliografische Langnotiz“. In: *Titelmagazin* (17. Juli 2006). URL: <http://titelmagazin.com/artikel/23/3212/klaus-modick---dichter-wollte-ich-nicht-werden-teil-2.html> [letzter Zugriff am 24. Januar 2016]. Zwei weiterverbreitete einführende Werke, die er möglicherweise konsultiert hat: Helmut Gams: *Die Moos- und Farnpflanzen (Archeogoniaten)*. Stuttgart: Fischer 1957. Gams präsentiert eine taxonomische Klassifizierung und phänomenologische Beschreibung von Hunderten von Moosarten, benennt sie, sortiert sie in Klassen, Ordnungen und Familien und beschreibt detailliert ihr Äußeres. Die eingefügten Zeichnungen zeigen Pflanzenteile. Allgemeine Informationen zu Zellstrukturen, Wachstum, Fortpflanzungsarten, Habitat und umgangssprachlichen Namen von Moosen finden sich bei Dietmar Aichele/Heinz Werner Schwegler: *Unsere Moos- und Farnpflanzen. Eine Einführung in die Lebensweise, den Bau und das Erkennen heimischer Moose, Farne, Bärlappe und Schachtelhalme*. Stuttgart: Francksche Verlagshandlung 1956.

17 Sabine Jambon: *Moos, Störfall und abruptes Ende*. Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 1999. URL: www.umweltliteratur.de [letzter Zugriff am 3. August 2016]. Da es keine Paginierung gibt, gebe ich die Kapitelüberschriften an.

der Literatur- und Wissensgeschichte. Sie sieht den Text als eine Erzählung, die drei „Kreisläufe der Erinnerung“ darstellt:

Der erste ‚Erinnerungskreislauf‘ thematisiert die Wissenschaftsgeschichte der Biologie und Evolutionslehre (die Metamorphose der Pflanzen), der zweite mythische Pflanzenmetamorphosen und der dritte schließlich die biographische Erinnerung Ohlburgs, die auch als eine konkrete Pflanzenmetamorphose, nämlich Ohlburgs Weg zur Verschmelzung mit dem Moos zur ‚reinen Identität‘ gelesen werden kann.¹⁸

Für den ersten Kreislauf verfolgt Jambon die zahlreichen intertextuellen Referenzen und impliziten Anspielungen auf fiktionale sowie naturwissenschaftliche Texte und Figuren, z.B. auf die frühromantische Naturphilosophie, Goethes *Metamorphose der Pflanzen*, Charles Darwin, den Biologen und „Urheber des Begriffs ‚Ökologie‘“, Ernst Haeckel, und den britischen Physiologen William Harvey, der „die erste vollständige Theorie des Blutkreislaufs vorlegte“¹⁹. Dabei spielt die Denkfigur der Analogie eine große Rolle – nicht nur für die Geisteswissenschaften, sondern ebenso für die Naturwissenschaften. Jambon weist nach, wie Ohlburgs „Ideal einer ‚zärtlichen Wissenschaft‘“ die „Goethesche Vorstellung [...] einer ‚zarten Empirie‘“ mitschwingen lässt, die dieser in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* erwähnt: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.“²⁰ Charles Darwin wird explizit im „Herzstück‘ der Novelle“ erwähnt, dem Traum Ohlburgs, den Modick, laut Jambon, als eine „ikonographische Koppelung eines ökologischen Kreislaufs mit dem Blutkreislauf darstellt“²¹. Bei ihrer Untersuchung der in *Moos* wiedergegebenen mythischen Pflanzenmetamorphosen arbeitet Jambon heraus, wie diese Legenden das „Eingebunden-Sein in die Natur und die Partnerschaft des Menschen mit der Natur“ demonstrieren und wie Ohlburg selbst dem mythischen Denken und seiner „Möglichkeit der Metamorphose“ verfällt.²² Für den dritten Kreislauf identifiziert Jambon für Ohlburg sechs biografische „Einlaßstellen der Erinnerung, die auf einer direkten Sinneswahrnehmung fußen“ und einen erweiterten Zugang zur Natur verschaffen, der dem Zugriff der als „verengt“ gesehenen Methoden der Naturwissenschaft entgegengesetzt ist.²³ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Jambon darlegt, wie in Modicks Novelle das naturphilosophische Denken der Romantik evoziert wird, dass sie nachweist, wie der Text versucht, die Wissenschaft und die Kunst in einer Art „Wahrnehmungswissenschaft“ (wieder) zu verbinden, dass er ein Denken in Analogien demonstriert, und dass er auf dieser Basis nicht nur nach einem neuen Wissenschaftsbegriff, sondern nach einem neuen Naturverständnis sucht, was auch den ökologischen Diskurs der frühen achtziger Jahre widerspiegelt.²⁴

Axel Goodbodys kürzere Interpretation im Rahmen einer Untersuchung der Umweltliteratur der achtziger Jahre (2006) beschäftigt sich, wie schon Jambon, mit dem dichten Netz von intertextuellen Bezugnahmen auf Goethe und den romantischen

18 Ebd., Kap. 1.

19 Ebd.

20 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Band 8. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1981, S. 302.

21 Jambon: *Moos*, Kap. 2.

22 Ebd., Kap. 3.

23 Ebd., Kap. 4.

24 Ebd., Kap. 5.

Pantheismus sowie mit dem Denken in Analogien, beleuchtet jedoch eingehender die Metaphorik und Symbolik der Naturmotive, z.B. Ohlburgs Tod als eine Rückkehr zur Natur und das urzeitliche und äußerst widerstandsfähige Moos als „a model for the survival of humanity through adaptation“.²⁵

Wahrnehmungs- und Benennungspraktiken der Naturwissenschaft

Die Binnenerzählung von *Moos*, die nach dem Rahmen der fiktiven „Vorbemerkung des Herausgebers“ einsetzt, berichtet vom Leben des Botanikers Lukas Ohlburg in der Zeit vom September 1980 bis zum 3. Mai 1981, während der er sich, alleine lebend, in das vormalige Ferienhaus seiner Familie, ein „Landhaus im Ammerland“ (S. 7), einquartiert bzw. zurückzieht. Dies geschieht unter dem Vorwand, an seiner geplanten naturwissenschaftlichen Untersuchung arbeiten zu wollen, ist jedoch in Wirklichkeit ein Schachzug, der ihm erlaubt, sich ungestört auf den Tod vorzubereiten, den er kommen fühlt. Je länger er an diesem mit der Natur geteilten Ort ist, an dem Moos die von Menschen geschaffenen Strukturen der Gartenwege und des Hausdachs besiedelt, desto mehr verwandelt sich das Schreiben seiner wissenschaftlichen Abhandlung *Zur Kritik der botanischen Terminologie und Nomenklatur* in ein persönliches Tagebuch, in dem er über weniger distanzierte und distanzierende, alternative Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Interaktionsmöglichkeiten mit der Natur, besonders Pflanzen, reflektiert. Zunehmend verzichtet er auf „eine analytische, terminologische, gattungsbestimmende Sichtweise“, auf „den botanisch stechenden Blick“ (S. 52) – das ihr Objekt zerlegende und in künstliche Ordnungen pressende Instrumentarium der Naturwissenschaft, spezifisch der Botanik – und öffnet sich hin zu der sinnlichen Erfahrung, dass die Natur, in diesem Fall das Moos, in der Begegnung dieselben agenziellen und dynamischen Kräfte besitzt wie die Menschen: „Denn wenn ich mit meinen Füßen das Moos berühre, berührt zugleich auch das Moos meine Füße“ (S. 52). Früher hatte er sich selbst an dem „verzweifeltsten Versuch der sogenannten Objektivität beteiligt, den Erkenntnis- gegen den Erfahrungsbereich abzudichten“ (S. 52), doch nun erkennt er,

daß ein Bereich existiert, in dem etwas von einem Punkt zum anderen, von einem Organismus zum anderen gelangen kann, ohne daß Zeiten und Räume wesentlich relevant werden. Daß sich zwischen dem Moos und mir eine Kommunikation aufbaut, daß ich nicht nur Betrachter bin, sondern auch betrachtet werde, spüre ich deutlich, auch wenn ich noch nicht die Sprache verstehe, in der diese Kommunikation vonstatten geht. Mit Sicherheit ist es nicht die Sprache, deren ich mich momentan bediene. (S. 52-53)

Ohne noch die naturwissenschaftlichen Untersuchungen der letzten zwei Jahrzehnte zum Bewusstsein der Pflanzen, zu ihren Kommunikationsstrategien, ihrem Sozialverhalten und ihrem daraus resultierenden Subjektstatus (wie ihn Koechlin einfordert) zu kennen, beschreibt Ohlburg hier *avant la lettre* ein Naturverständnis, das auf der Durchlässigkeit der Grenzen zwischen ganz verschiedenen Organismen, einer Art von *trans-corporeality*, beruht und – über die romantische Idee einer Natursprache hinausgehend – die Möglichkeit eines Dialogs zwischen Pflanzen und Menschen annimmt, auch wenn er die Sprache dafür noch nicht beherrscht. Als Biologe und Botaniker hat

25 Axel Goodbody: „From Egocentrism to Ecocentrism: Nature and Morality in German Writing in the 1980s“. In: *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Hrsg. von Catrin Gersdorf u. Sylvia Mayer. Amsterdam: Rodopi 2006, S. 393-414, hier S. 411.

er sein Leben lang die für diese Disziplinen geschaffene wissenschaftliche Terminologie und Sprache benutzt, kommt jedoch am Ende seiner Laufbahn zu der Erkenntnis, dass eben diese Sprache ein wirkliches, tiefergehendes Verständnis der Natur kurzschließt und verhindert: „Der Terminus, der Name, wird für das Phänomen, das Objekt, nicht nur gesetzt, um es zu klassifizieren, sondern es wird mit dieser Klassifizierung identifiziert, kurzgeschlossen und als begriffen angesehen“ (S. 18). Als Beispiel für dieses Defizit der Botanik, bzw. allgemeiner den „Phänomenalismus der Naturwissenschaft“ (S. 27), der sich fast ausschließlich auf den Gesichtssinn verlässt, erwähnt er, wie unter anderem der Geruch ignoriert wird.²⁶ Durch diese „selbstaufgelegte Anästhesierung des Erkenntnisraumes der Wissenschaft durch Wissenschaft“ (S. 28) werden die multiplen Zeichensysteme der pflanzlichen „Sprache“ ignoriert – inzwischen wissen wir, welche komplexes Kommunikationssystem olfaktorische Signale unter Pflanzen oder zwischen Pflanzen und Tieren darstellen. Ganz zu schweigen davon, dass die objektivierende und distanzierende Naturanschauung der exakten Wissenschaften den Bereich subjektiv-emotionaler Erfahrung der Beziehung zu Pflanzen ausklammert und damit auch jegliche Empathie für andere Arten, die oft negativ als unzulässige Anthropomorphisierung abgestempelt wird.²⁷ Dieses Gefühls der Empathie wird Ohlburg sich schmerzlich bewusst, wenn die Entfernung des Moores, die sein Bruder für das Dach des Hauses angeordnet hatte, durch die Kratzgeräusche einen widergespiegelten Schmerz in Ohlburgs eigenem Körper verursacht. Dieser Schmerz wird so stark, dass Ohlburg die Handwerker bittet, vom Abkratzen des Moores abzulassen und dem Lehrling befiehlt, die schon entfernten Moos-Placken liegen zu lassen (S. 30-33) – wir wissen aus der „Vorbemerkung“, wo sie landen werden. Die „Reinigung“ der Dachziegel, die sein Bruder und vor ihm schon sein Vater zur Beherrschung der Natur und Zähmung ihres „Wildwuchses“ regelmäßig durchführte, ist für Ohlburg die materielle Analogie zu den „geistigen Drahtbürsten meines Vaters“ (S. 40), den lateinischen Namen, mit denen er „jeden Vogel, [...], jeden Baum [...] belegen konnte, [um] mit diesen Begriffen seine Angst vor der Natur [zu] bannen“ (S. 40). In ihrer Diskussion über die „zugreifende Wissenschaft“ stellt Denise Battaglia ganz allgemein fest: „Die Wissenschaftler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts entseelten im wahrsten Sinne des Wortes die belebte Erde“,²⁸ der Philosoph David Ray Griffin findet, „modern science has led to the disenchantment of the world and itself“²⁹, und schon Michel Foucault meinte:

26 Siehe auch John Charles Ryan: „Scientific classification has a troubled relationship to multi-sensoriality“ u. „Taxonomic botany, as well as environmental studies, ethnobotany and economic botany, operates according to a sense-constrained visual structuring of living things fixed in a Cartesian dialectic between subjectivity and objectivity.“ In: *Green Senses. The Aesthetics of Plants, Place and Language*. Oxford: Trueheart Academic 2012, S. 127 u. 14.

27 Zum Thema von *trans-species empathy* und Anthropomorphismus siehe Alexa Weik von Mossner: *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus: Ohio State University Press 2017, z.B. Kapitel 4, auch wenn es hier vor allem um Tiere geht. Und in einem Interview entschuldigt sich der deutsche Förster und Autor Peter Wohlleben nicht für seine anthropomorphisierende Erzählweise, sondern hält sie für notwendig, um die (auch naturwissenschaftlich untersuchte) Erfahrungswelt der Pflanzen in die Sprache der Menschen zu übersetzen, denn „[d]ie Fakten erreichen einen nicht, sondern die Emotionen“: „Mir geht es darum, dass man wissenschaftliche Erkenntnisse wie einen Roman lesen kann“. URL: <http://www.planet-interview.de/interviews/peter-wohlleben/50034/> [letzter Zugriff am 9. April 2018].

28 Denise Battaglia: „Processes of No Return“. Über die zugreifende Wissenschaft.“ In: Koechlin: *Jenseits der Blattränder*, S. 71-76, hier S. 73.

29 David Ray Griffin: „Introduction. The Reenchantment of Science“. In: *The Reenchantment of Science. Postmodern Proposals*. Hrsg. von dems. New York: State University of New York Press 1988, S. 1-46, hier S. 30.

„Die Naturgeschichte ist nichts anderes als die Benennung des Sichtbaren.“³⁰ Ohlburg sieht in dem Akt der wissenschaftlich objektivierenden Benennung von natürlichen Lebewesen mit befremdend lateinischen Namen eine „schwere Erbschaft“ und sogar einen Diebstahl:

Die künstlichen Bildungen von begrifflicher Exaktheit, die unverwechselbaren Termini von internationaler Verbindlichkeit, mit denen Linné vor zweihundert Jahren aus dem Gänseblümchen „Pellis [sic!] perennis“ machte, haben der Natur nicht Namen gegeben, sondern ihr die Namen gestohlen. (S. 40)

Zudem ist seiner Meinung nach Linnés Nomenklatur „nicht bloß beschreibend, sondern auf seltsam infame Weise auch wertend“ (S. 40), etwa, wenn er die Schimpansen „troglodytes“ – auf Deutsch „Höhlenbewohner“ – und die Amöben, „die Atome biologischer und damit auch logischer Ordnung“, „Chaos chaos“ nennt. Mit „Chaos chaos“ würde Ohlburg lieber „Linnés Nomenklatur titulieren!“ (S. 40), denn sie stülpt mit dem Wechsel vom *nomen specificum* zum *nomen triviale*³¹ der Natur ein Benennungssystem über, das völlig arbiträr und ohne Semantik, also ohne sinnstiftenden Bezug zu den Objekten seiner Benennung ist.³² Wogegen Ohlburg sich hier sträubt, ist die Tatsache, dass Linnés in der internationalen Botanik geläufige lateinische Nomenklatur eigentlich nur Etiketten benutzt, d.h. Namen, die – wie Michael Ohl in seiner Studie *Die Kunst der Benennung* darlegt – „keine lexikalische, ihnen innewohnende Bedeutung“ haben.³³ „Aussagen mit biologisch relevantem Inhalt“ macht nicht die Nomenklatur, sondern die Taxonomie, die die Arten unterscheidend beschreibt.³⁴ Dass die Nomenklatur trotzdem nicht neutral ist, darin sind sich Ohl und Ohlburg einig.³⁵ Wie sehr Linnés Nomenklatur und damit auch die Entwicklung der modernen Botanik und Naturwissenschaft außerdem vom Kolonialismus und von Geschlechtervorstellungen seiner Zeit geprägt wurde, beschreibt Londa L. Schiebinger:

Naming practices celebrated a particular brand of historiography – namely, a history celebrating the deeds of great European men. It is remarkable that Linnaeus' system itself retold – to the exclusion of other histories – the story of elite European botany.³⁶

-
- 30** Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971, S. 173.
- 31** Siehe Gunnar Eriksson: „Linnaeus the Botanist“. In: *Linnaeus. The Man and His Work*. Hrsg. von Tore Frängsmyr. Berkeley: University of California Press 1983, S. 63-109, hier S. 102-103.
- 32** Warum Linné sein lateinisches binomiales System entwickelte, beschreibt Lisbet Koerner: Angesichts der im Rahmen des Kolonialismus exponentiell zunehmenden Zahl der zu beschreibenden Pflanzen, der Verwirrung durch multiple, uneindeutige, indigene und lokalsprachliche Namen sowie der Kommunikation mit seinen Studenten, die für ihn Pflanzen auf der ganzen Welt sammelten, brauchte Linné eindeutige Namen. Der potenziellen Gefahren seines Systems war er sich zumindest teilweise bewusst: „Linnaeus worried that botanists might use binomials as a license to skip plant diagnoses (descriptions). He immediately turned his discussions of binomials into an admonition: ‚All sensible botanists ought to most strictly restrain themselves from ever introducing a trivial name without completing a diagnosis, so that science will not decline into the same barbarity as previously.‘“ *Linnaeus. Nature and Nation*. Cambridge: Harvard University Press 1999, S. 53. Auch David Young bestätigt Linnés Interesse an über die einzelne Pflanze hinausgehenden Kontexten: „Linnaeus took a keen interest in what we would nowadays call the ecological relationships between species.“ *The Discovery of Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 51.
- 33** Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 91.
- 34** Siehe ebd., S. 110.
- 35** Ohl bespricht viele konkrete Beispiele, natürlich auch die vielen Benennungen im Geiste der Eitelkeit, in denen Entdecker sich selbst oder ihren Freunden ein Denkmal setzten.
- 36** Londa L. Schiebinger: *Plants and Empire. Colonial Bioprospecting in the Atlantic World*. Cambridge: Harvard University Press 2004, S. 20.

Die patriarchalische Einfärbung von Linnés Taxonomie – der Klassifizierung nach den männlichen Sexualorganen der Pflanzen³⁷ und zeitgenössischen Vorstellungen von heterosexueller Fortpflanzung – sowie seiner Nomenklatur wird von Ohlburg nicht wahrgenommen, doch kritisiert er, wie auch schon Zeitgenossen Linnés, die komplette Nichtbeachtung indigener Pflanzennamen, die ja oft Informationen über Aussehen, Standort, Zeit der Blüte oder Nutzen der Pflanzen transportieren.³⁸ Während Schiebinger sich hauptsächlich mit der Unterdrückung indigener Stimmen, ihrer Sprache und Geschichte durch die koloniale Praxis befasst, geht es Ohlburg eher um den Effekt, den Linnés linguistischer „Panzer“ (S. 42) auf die sprachliche Repräsentation der Natur ausübt, und wie seine Nomenklatur einseitig unsere Beziehung zur Natur prägt:

Daß nämlich Pflanzen, Tiere, Menschen, die Straßen und Orte Namen haben, ist ja nur ein Teil des Verhältnisses vom Wort zur Wirklichkeit. Der andere Teil, der uns entgleitet ist, daß Namen Dinge haben, daß Dinge Namen sind, daß um Namen Kraffelder gebildet liegen, in denen die materielle und geistige Wirklichkeit des Umgebenden dem Namen sich einfügt. So versprechen Dinge ihr Leben. Ein gewachsener Name ist, biologisch gesprochen, also Gegenstand einer Mimese. (S. 41)

Anstatt einer distanzierenden, trennenden und einseitig Macht ausübenden Sprache, die die Natur in die Zwangsjacke einer arbiträren, fremdsprachlichen Begrifflichkeit steckt, sieht und schätzt Ohlburg hier die agenzielle Kraft der Natur – ausgedrückt im mimetischen Namen, der aus seiner Umgebung, seinem Ort, seinem einheimischen *genius loci* heraus „gewachsen“ ist. Die Grenze zwischen Sprache und Realität ist dann in beide Richtungen porös, und die „more-than-human world“ besitzt durch ihre Materialität genauso viel realitätsstiftende und spirituelle Kraft wie die der Menschen. Ohlburgs Ansichten von Sprache und Natur nehmen vorweg, was Serenella Iovino und Serpil Oppermann Jahrzehnte später als kennzeichnend für den *Material Ecocriticism* beschreiben: „this neo-materialist renaissance comes after a period of dismissal of materiality as the main result of the so-called ‚linguistic turn,‘ namely the view that language constructs reality“³⁹. Aufgrund ihrer „receptive attentiveness“⁴⁰ gegenüber der Materie haben Ohlburg sowie Iovino und Oppermann dasselbe Ziel: „correlate discursive practices [...] with the materiality of ecological relationships“⁴¹, was auch mit einschließt, wie die Materie selbst sich ausdrückt, d.h. ihre „narrative“ power of creating configurations of meanings and substances, which enter with human lives into a field of co-emerging interaction⁴² – genau das ist der Fall bei den „gewachsenen“, mimetischen und indigenen Namen, die Ohlburg jetzt bevorzugt.

Die agenziellen Kräfte der Natur, Mythen und Metamorphosen

Je mehr Ohlburg über die Biologie der Moose in Erfahrung bringt, desto mehr versteht und schätzt er, dass Moos – trotz seines Verzichts auf Individuation und Lebensweise

37 Siehe ebd., S. 196.

38 Siehe ebd., S. 197-206.

39 Iovino/Oppermann: „Material“ (2012), S. 75-76.

40 Ein Begriff von Wendy Wheeler: *The Whole Creature. Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. London: Lawrence & Wishart 2006, S. 29.

41 Iovino/Oppermann, „Material“ (2012), S. 76.

42 Ebd., S. 79. Das wäre eine Möglichkeit, die agenzielle Kraft der Natur zu interpretieren. Die andere, wie Iovino/Oppermann (2012) darlegen, „focuses on the way matter’s (or nature’s) nonhuman agentic capacities are described and represented in texts (literary, cultural, visual)“ (S. 79). Darauf komme ich später zurück.

als Gemeinschaft, „ein Höchstmaß lebendigen Selbstbewußtseins“ (S. 118) entwickelt hat, eine Vitalität und Durchsetzungskraft der Natur, die eine angemessenere naturwissenschaftliche Betrachtung verdient:

Denn es bildet ein völlig autonomes, unabhängiges Reich, hermetisch getrennt von der Tierwelt, ohne Verbindung zur übrigen Pflanzenwelt. Abgesehen davon, daß es ein Austrocknen der Böden verhindert, hat es keinerlei Nutzen. Das erklärt seine einzigartige Schönheit, deren Nutzen es allerdings ist, die Nutzlosigkeit des Nützlichen durch bloßes Dasein zu enthüllen. Um das zu erfassen, brauchte man eine Betrachtungs- und Beschreibungsweise, die die wissenschaftliche Undurchdringlichkeit durchscheinend macht. (S. 118-119)⁴³

Die von Ohlburg geforderte Betrachtungs- und Beschreibungsweise müsste das Ästhetische mit einbeziehen, um zur Wahrheit zu gelangen: „Eine zärtliche Wissenschaft, wenn es je so etwas gäbe, müßte sich stärker auf die Suche nach dem Schönen machen, das wie ein Moos des Wissens ist. Sie würde dann merken, daß Schönheit und Wahrheit identisch sind“ (S. 119)⁴⁴. Auf der Suche nach diesem „Moos des Wissens“ durchforscht Ohlburg die Mythologie und findet es auch in der Naturwahrnehmung eines Kindes. Als ihn die Familie seines Bruders zu Weihnachten besucht, will er seiner Nichte Claudia erklären, warum der Weihnachtsbaum auch im Winter grün ist – mit naturwissenschaftlichen Begriffen und indem er über Chlorophyll und Photosynthese doziert. Das Kind verliert sofort Interesse, wird zornig und besteht darauf, dass er lüge. Also gibt er zu, dass die Dinge doch etwas anders lägen und liest ihr eine Geschichte aus dem „Mythen- und Sagenbuch“ (S. 86) der Familie vor, die das Kind zufriedenstellt. Schon vor dem Besuch der Nichte hatte Ohlburg sich eingehend mit „T.F. Thiselton-Dyers ‚The Folklore of Plants‘“ (S. 77) beschäftigt – eine Lektüre, die Modick detailreich und lebendig als „Mythen, Sagen, Erinnerungen an Pflanzenmetamorphosen“ aus den „Vorstellungswelten aller Völker, aller Kulturen“ (S. 79) beschreibt: Narcissus, Myrrha, Yggdrasil und viele andere Geschichten von

43 Ohlburgs hier gemachte Behauptungen über das Moos sind, wie wir heute wissen, größtenteils falsch und allenfalls poetisch zu verstehen. Es stimmt zwar, dass Moose – ohne Wurzeln, Blüten oder Früchte – sich als Pflanzenarten stark von anderen Pflanzen unterscheiden. Trotzdem ist ihr Leben eng verwebt mit den Pflanzen-, Tier- und Menschengemeinschaften ihrer Umgebung und charakterisiert durch gegenseitige Dienste, von denen alle profitieren. Und was die angebliche Nutzlosigkeit des Moooses anbelangt, die auch von der Naturwissenschaft angenommen wurde, brauchte es eine Pflanzenökologin wie Robin Wall Kimmerer, die Moose nicht nur isoliert beschreibt, sondern auch die von der Wissenschaft ignorierten indigenen Verwendungsweisen dokumentiert, das „web of reciprocity“ zwischen Moosen und Menschen, in *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses*. Corvallis: Oregon State University Press 2003, S. 110. Ihre Forschungsergebnisse zur Ökologie und Nützlichkeith der Moose hätten auch Samuel Fredericks Untersuchung zum Sammeln von Moos bei Stifter bereichern können: „Cryptogamic Phylogeny. Moss and Family Lineage in Adalbert Stifter's ‚Der Kuß von Sentze‘“. In: *Flüchtigkeit der Moderne: Eigenzeiten des Ephemereren im langen 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Michael Bies, Sean Franzel u. Dirk Oschmann. Hannover: Wehrhahn Verlag 2017, S. 157-181.

44 Kimmerers Buch, das den „John Burroughs Medal Award for Natural History Writing“ bekam, ist ein gutes Beispiel für die Art von „zärtlicher Wissenschaft“, die Ohlburg vorschwebt. Auf geschickte Weise verwebt die Autorin Perspektiven der Biologie und Ökologie, Reflexionen über den Forschungsprozess und Beschreibungen von persönlichen Erfahrungen ihrer selbst, ihrer Nachbarn und ihrer FreundInnen in der Natur sowie im Umgang mit der Naturwissenschaft und anderen Formen des Wissens. Die Moose werden durch ihre informative und zugleich poetische Erzählweise lebendig – im Kontext ihrer natürlichen Gemeinschaften sowie ihrer kulturellen Beziehungen zu Menschen. Auf der Seite der interdisziplinären Kultur- und Literaturwissenschaft beschreibt John Charles Ryan mit seinem Konzept der „floraesthesia“, wie Ästhetik und sinnliche Erfahrung die Beziehung zwischen Menschen und Pflanzen verbessern könnten: „Through floraesthesia, perception recognises plants as experiential sources of enjoyment. Yet, the appreciator also acknowledges that plants form material interdependencies with people that are co-evolutionary and pan-sensory. As embodied appreciation, floraesthesia broadens human relationships to wild flora through sensory immediacy“ (Ryan: *Green Senses*, S. 299).

den Wechselbeziehungen und Metamorphosen zwischen Pflanzen (vieler Bäume) und Menschen. Es fällt Ohlburg auf, dass sich keine der Legenden um Moos dreht,

daß ausgerechnet Moos meines Wissens nach nie etwas anderes war, nie für etwas anderes gehalten wurde, als was es immer war und sein wird: Moos [...] als Pflanze geheimnislos. Und auch das mythologische, magische Denken, das doch fast jede andere Pflanze mit seinen zauberischen oder symbolischen Bedeutungen belegte, vergaß die Moose. (S. 81-82)

Das hält ihn jedoch nicht von seinem Vorhaben ab: „Und doch muß ein Mehr sein im Moos. Etwas, das mich anzieht, hineinzieht. Etwas, das das Moos treibt, mir entgegenzukommen“ (S. 82). Nicht nur, dass er sich zum Moos hingezogen fühlt, sondern ebenso scheint es ihm, das Moos sei sich seiner Aufmerksamkeit bewusst und zeige unabhängig eine agenzielle Kraft, indem es sich ihm nähere.

Ohlburgs „Im Moos“-Sein wurde auch schon von seiner Nichte in einer bunten Zeichnung dargestellt, die sie ihm zum Geschenk machte. Beim Betrachten des Bildes mit der gelben Sonne, dem blauen Himmel, den Bergen, dem Schnee, dem Haus und „einer wahren Orgie aus Grün und Braun“ (S. 98) entdeckt er schließlich sich selbst: „Am unteren Rand, der ganz und gar vom dunkelsten Grün beherrscht wird, liegt ausgestreckt ein Mensch. Sein langer Bart, in Farbe und Bewegung dem Holzrauch gleich, der dem Schornstein entströmt, dringt als Wurzel durch diesen grünen Grund aus dem Bild hinaus“ (S. 98-100). Obwohl das Bild eine unschuldige und kindliche Naivität reflektiert, stellt es auch die Wahrheit dar: „Das Kind weiß, was an und in der Natur ist. Es kann sie noch als Ganzes fassen“ (S. 100). Und zudem scheint die Darstellung seines Bartes als Wurzel, die aus dem Rahmen herauswächst, Ohlburgs Verwandlung in eine Pflanze darzustellen und darüber hinaus sogar seine Bewegung nach unten in die Erde hinein – den Ort nicht nur der Wurzeln, sondern auch der menschlichen Toten.⁴⁵ Vorher hatte Modick beschrieben, wie Ohlburg sich ursprünglich gegen den wachsenden Bart gewehrt hatte, ihn dann aber akzeptiert hatte, „als äußerlich sichtbares Zeichen seines Verfalls“ (S. 45). Im Verlauf der Erzählung nehmen die Anspielungen auf den Tod zu, beginnend mit einer Assoziation der „Polster aus Weißmoos“ (S. 75) mit ihrer Verwendung als Grabschmuck, über sein „bewußte[s] Zugehen auf den Tod“ (S. 108), einer Reflexion über „Klaffmoose“, die in der Art, wie sie Grabsteine bedecken, „eine Erotik des Todes“ „lieben“ (S. 114), und letztendlich mit dem Tod selbst, der hier nicht, wie üblich durch ein Skelett, sondern ganz im Gegenteil als „eine Landschaft fett und grün“ repräsentiert wird (S. 134). Zu guter Letzt bereitet Ohlburg seinen Körper durch Anfeuchtung darauf vor, ein geeignetes Substrat für das Moos zu werden, und tatsächlich wird sein Bart dann von einer ganz besonderen Art von Moos kolonisiert: „Splachnum“, das „ausschließlich auf faulenden organischen Stoffen“ wächst (S. 140 und 141) und seinem Verwesungsprozess behilflich sein wird. Ohlburg präpariert also seinen Körper für einen natürlichen Tod, den er verstehen und kontrollieren kann, und der die Materie seines Körpers wieder in den ökologischen Kreislauf der Natur einfügen wird. Das kommt einem von Ohlburg selbst gestalteten Naturbegräbnis gleich – dem genauen Gegenteil der Art

45 Außerdem spielen die Bilder des Bartes und des Rauches auf die im Motto zitierten Zeilen aus Droste-Hülshoffs Gedicht an. Und der Bart verknüpft Ohlburg mit der Figur Darwins in seinem Traum, der ihm dort zuwinkt und ihm den Weg weist (S. 66) – wodurch eine Parallele und Verbindung mit dem einflussreichsten Naturwissenschaftler etabliert wird, der mit seiner Vorstellung, dass alle Arten verwandt sind, einen Paradigmenwechsel in der Biologie herbeiführte und die Grenze zwischen Menschen und Tieren zu einem fließenden Übergang machte.

des Sterbens, wie sein Vater sie durchleiden musste, als er über sechs Monate dahinsiechend in einem sterilen Krankenhausbett lag und sich schließlich mit den traurigen letzten Worten verabschiedete: „Jetzt versteh' ich gar nichts mehr“ (S. 38).

Indem er die Prinzipien einer zärtlichen Wissenschaft anwendet und sich seiner kritischen Haltung gegenüber der lateinischen Terminologie bewusst bleibt, schreibt Ohlburg den Großteil seines Memoirentextes mit Tinte in der Farbe der Pflanzen und zieht es vor, die bedeutungstragenden und in der Umgangssprache gebräuchlichen Bezeichnungen für die Moose zu verwenden, die er namentlich erwähnt, wie z.B. „Kissenmoos“ (S. 25), „Leuchmoos“ (S. 60), „Klaffmoos“ (S. 114), „Frauenhaar-Moos“ (S. 121) und „Katharinen-Moos“ (S. 128), wobei er oft die Eigenschaften erkundet, auf die die Namen verweisen oder anspielen.⁴⁶ Seine „Kritik der Terminologie *wächst* und *gedeiht*, auch wenn sie *Blüten ansetzt* [...] Sie *wuchert* geradezu“ – und nimmt dadurch selbst die Charakteristika einer Pflanze an (S. 91, meine Hervorhebung). Als er jedoch versucht zu verbinden, was der britische Wissenschaftler und Schriftsteller C.P. Snow die „zwei Kulturen“⁴⁷ nannte, merkt er, dass es für ihn nicht gerade einfach ist, ganz ohne die Sprache der Naturwissenschaft zu schreiben, und dass ihm „[s]eltsame Rückfälle ins Schattenreich der Terminologie!“ passieren (S. 121). Ein langes Leben als Naturwissenschaftler hinterlässt auch physische Spuren: „die Erinnerungen und das Wissen stecken in jedem Teil unserer Körper“ (S. 121). Beim Weiterschreiben gestattet er sich dann, einige botanische Termini doch wieder einzuführen, z.B. „Bryophyta“ (S. 121), „*Leucobryum glaucum*“ (S. 138) und schließlich „*Splachnum*“ (S. 140). Auch bezieht er sich vielfach auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse, wie er es eigentlich die ganze Zeit schon bei der Beschreibung der Moose und ihrer spezifischen Lebensweise getan hatte.⁴⁸ Doch nun verwebt er seine naturwissenschaftlichen Ausführungen über das „Frauenhaar-Moos“ mit sinnlichen Beschreibungen erotischer Begegnungen seiner Vergangenheit, die sich „im Moos“ (S. 123) oder im Wasser (siehe S. 125-129) abspielten, das auch das Medium ist, in dem Moos sich fortpflanzt, und das „die Erinnerung des Mooses an seine Herkunft von Algen, aus Ozeanen des Karbon“ darstellt (S. 121-122). Sobald das Paar (er selbst und eine Jugendfreundin) in der ersten erinnerten Szene „im Moos“ ankommt, scheint eben dieses Moos die Machtstellung zu übernehmen und dabei ein dritter erotischer Partner zu werden: es kontrolliert die Begegnung, macht alle Oberflächen durchlässig und benutzt die menschliche Sexualität für seine eigene Fortpflanzung:

46 Wiewohl manche Trivialnamen auch wiederum analog zu den lateinischen Namen gebildet wurden, also keinen umgangssprachlichen, indigenen oder lokalen Ursprung hatten. Es kann nicht immer festgestellt werden, welcher Name zuerst existierte. Eine Rolle für Ohlburgs Präferenz spielt bestimmt auch die stärkere emotionale Aufladung von Wörtern in der Muttersprache im Vergleich zur Fremdsprache des Wissenschaftslateins.

47 Zu C.P. Snows „two cultures“ und ihrem Einfluss siehe Nicolas Pethes: „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte: Ein Forschungsbericht“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 28.1 (2003), S. 181-231, hier S. 183 u. 186-191. Ohlburg diskutiert das Thema Geisteswissenschaften versus Naturwissenschaften mit seinem Bruder Franz, der sich nicht vorstellen kann, das Mikroskop mit einem Naturgedicht zu vertauschen (S. 90).

48 Über die ganze Erzählung verteilt finden sich naturwissenschaftliche Fakten über Moose – korrekt mit einigen Ausnahmen, wie oben erläutert. Einige Beispiele: Moose haben keine Wurzeln, stammen von den Algen ab, sind wählerisch bei der Wahl ihres Substrats, brauchen Wasser zur Reproduktion, benutzen sowohl sexuelle als auch asexuelle Vermehrungsstrategien, etc. Stacy Alaimo bestätigt ebenso die wichtige Funktion der Naturwissenschaft beim Verständnis der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt: „an understanding of the material interchanges between bodies (both human and nonhuman) and the wider environment often requires the mediation of scientific information“ (Alaimo: *Bodily Natures*, S. 16).

Wir sind reif. Wir gehen zum Moos. Wir liegen im Moos. Wir sinken ins Moos. Es umhüllt uns. Es wächst über uns zusammen. Es wuchert durch uns hindurch. Wir zerfließen in ihm. Es fängt uns auf. Es teilt uns. Es führt uns wieder zusammen. Es weicht zurück. Dringt hinein. Saugt. Streichelt. Fächelt. Kühlt. Wärmt. [...] Sanfter Schweiß hat uns verschmolzen, als ob unsere Körper eine spezifische Form des Moooses produziert hätten. Das Moos auf den Felsen verwächst mit diesem Körpermoos. (S. 123)

Die Erinnerung an seine erotischen Abenteuer mit menschlichen Liebhaberinnen ebenso wie mit dem Moos, in das Ohlburg sich jetzt verliebt hat, ist eine Art und Weise, auf die er erlebt, was Stacy Alaimo mit „movement across bodies“ und ihrem Begriff der „trans-corporeality“ bezeichnet: „dynamic concurrence, permeability, and ‚interconnected agencies‘“⁴⁹. Modick scheint hier poetisch darzustellen, was Alaimo auf andere Weise formuliert: „Imagining human corporeality as trans-corporeality, in which the human is always intermeshed with the more-than-human world, underlines the extent to which the substance of the human is ultimately inseparable from ‚the environment‘“⁵⁰.

In seiner *Philosophie der Pflanzen* beschreibt Emanuele Coccia die Sexualität der Pflanzen auf eine Weise, die ebenfalls die Agenzie dieser Lebensform anerkennt, sowie die „Abwandlung der eigenen Form“, die notwendige Metamorphose, die in der Begegnung mit dem Anderen vollzogen wird:

Für ein sesshaftes Wesen fällt das Erkennen der Welt immer zusammen mit einer Abwandlung der eigenen Form – eine von außen verursachte Metamorphose. Genau das heißt Sexualität: die erhabenste Form der Sensibilität, die einen den anderen begreifen lässt in dem Moment, in der der andere unsere Daseinsform verändert und uns zwingt weiterzugehen, uns zu verändern, *anders zu werden*.⁵¹

Coccia bezieht sich hier zwar auf die Sexualität der Blüte, doch lässt sich seine Aussage durchaus übertragen auf Modicks imaginierte Metamorphose des Moooses bei seiner Vereinigung mit dem „Körpermoos“ der Menschen.

Schreiben mit grüner Tinte

Es ist schließlich der Schreibprozess, der noch eine zusätzliche Möglichkeit eröffnet, eine Metamorphose und Vereinigung mit der nichtmenschlichen Welt zu vollziehen: „Ah, natürlich, das doppelte O. O nein, daß ich zur Schrift zurückgefunden habe, ist durchaus nicht gleichgültig“ (S. 57). Schreiben, und das Wort „Moos“ mit seinen zwei runden Kreisen der Vokale zu sehen, erzeugt eine weitere Art von „trans-corporeality“ und Metamorphose:

Schreibe ich wie jetzt, wie schon oft, das Wort Moos nieder, fallen meine Augen mit den beiden mittleren Buchstaben ineinander. Ich falle in Räume von dunklem Grün, durchschwimme Algenwälder, aus denen die Moose geboren wurden, sinke in Zellen, dringe, ein farbloses Spermatozoid, an die Spitze dieser flaschenhalsigen Schächte [...]. (S. 109)⁵²

⁴⁹ Wie zusammengefasst bei Iovino/Oppermann in „Material“ (2012), S. 85.

⁵⁰ Alaimo: *Bodily Natures*, S. 2.

⁵¹ Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. Übers. von Elsbeth Ranke. München: Hanser 2018, S. 126.

⁵² Die „flaschenhalsigen Schächte“ beziehen sich wohl auf die weiblichen Sexualorgane der Moose, das *Archegonium*, das Spermien erreichen, indem sie durch Wasserfilme schwimmen, z.B. in Regentropfen. Sowohl der beschreibende Begriff „Flaschenhals“ als auch der naturwissenschaftliche Terminus „Spermatozoid“ werden von Aichele u. Schwegler in ihrer Darstellung des Reproduktionsprozesses der Moose verwendet (Aichele/Swegler: *Unsere Moos- und Farnepflanzen*, S. 52 u. 55).

Die Mimesis zwischen Augen und Buchstaben, zwischen den Organen des Sehens und der visuellen Repräsentation der menschlichen Sprache, entführt ihn in traumähnliche Bereiche und verwandelt ihn – „ich, tropfenförmig, wassergleich“ (S. 109) – in flüssige Materie, Teil der Ursuppe, aus der alles Leben entstand, also zum gemeinsamen Ursprung. Auf diese Weise bietet ihm das Schreiben einen Zugang zur Welt der Natur – phantastisch-spirituell und doch zugleich als materiell-körperliche Vereinigung erfahren. Schon in seinem früheren Traum über Charles Darwin, in dem sich die Blutzirkulation seines menschlichen Körpers und der ökologische Kreislauf überlagerten, hatte er eine solche Vereinigung erlebt: „Alles ist miteinander verbunden. Alles gehört zusammen“ (S. 67). Die sich verändernde Beziehung zur Umwelt spiegelt sich auch wider in seinem Sprachgebrauch, z.B. wenn er das Wort „gleichgültig“ in seine zwei Komponenten zerlegt, wodurch der Ausdruck positiv wird und den gleichen Wert von Ich und Nicht-Ich, menschlicher und nichtmenschlicher Welt etabliert: „Das Ich greift auf das Alles über. Das Alles beginnt das Ich zu übermoosen. Die Fähigkeit, ähnlich zu werden, potenziert sich mit jeder Einfeldung, wird zur Fähigkeit, Metamorphosen einzugehen, schließlich gleich zu werden. Gleich gültig“ (S. 108). Seine Vision der Gleichgültigkeit als gleicher Gültigkeit von Mensch und Umwelt findet auch Eingang in seine poetische Sprache, vor allem in die Metaphern, die mit ihrer Doppelstruktur die „differences into identity“⁵³ zusammenfügen und so eine Art von *trans-corporeality* im Bereich des Diskurses repräsentieren, z.B. „Moos des Bartes“, (S. 47) „Humus der Erfahrung“, (S. 52) „Echo des Lichts“, (S. 61) „Kompostierung des Technischen“, (S. 65) „Moos der Trockenheit“, (S. 65) „Echo der Unmittelbarkeit“, (S. 79) und „Moos des Alters“ (S. 91). Interessanterweise enthalten alle Metaphern entweder Moos, Verwesungsprozesse oder Echo, also Begriffe, die das Objekt von Ohlburgs Leidenschaft, das Ziel für seinen Tod oder die Rückantwort enthalten, die er in seinem Interspezies-Dialog mit der Natur sucht. Einige der ansprechenden Illustrationen von Klaus Beilstein, die der Textausgabe von 1996 beigelegt sind, imitieren die Doppelstruktur der Metapher, indem sie die Darstellung von Natur (Pflanzen) mit der von Objekten aus der Welt der Menschen kombinieren, z.B. wenn Ohlburgs Brille (auch symbolhaft für Verlust und Rückgewinn der Sehkraft, siehe S. 60-61) auf Mooskissen ruhend dargestellt wird (Abb. 1) oder in einer gezeichneten „Collage“ von Tannenbäumen, die wie Haar auf einem menschlichen Kopf zu wachsen scheinen (Abb. 2).

53 Paul Ricoeur, zitiert von Wendy Wheeler in „The Biosemiotic Turn: Abduction, or, the Nature of Creative Reason in Nature and Culture“. In: *Ecocritical Theory. New European Approaches*. Hrsg. von Axel Goodbody u. Kate Rigby. Charlottesville: University of Virginia Press 2011, S. 270-282, hier S. 274.

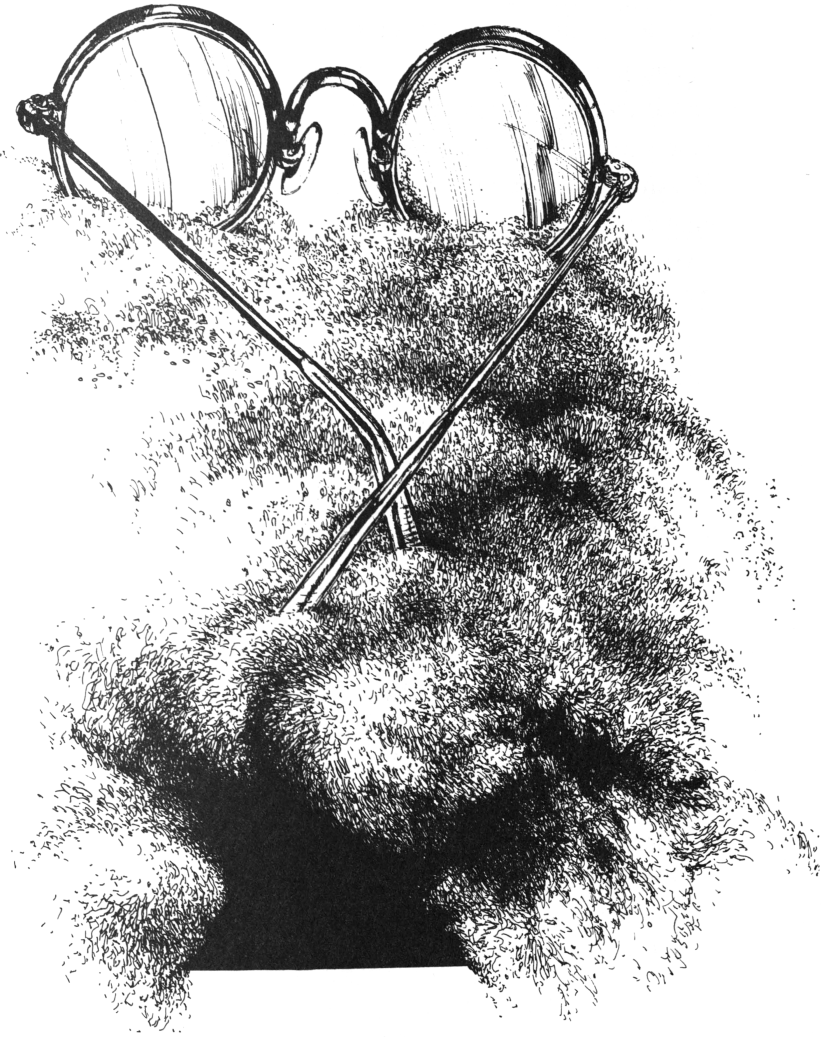


Abb. 1 Klaus Modick: *Moos. Novelle*. Illustriert von Klaus Beilstein. Oldenburg: Isensee 1996, S. 49.

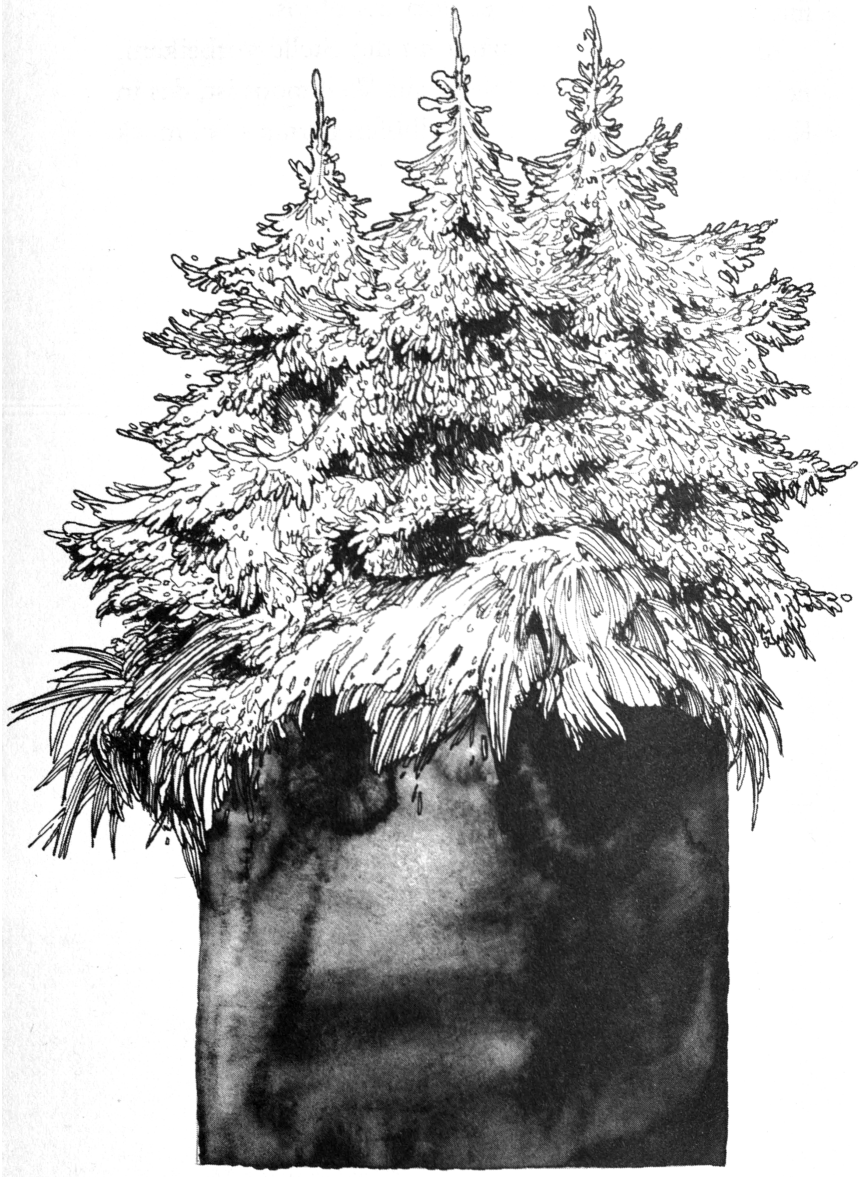


Abb. 2 Klaus Modick: *Moos. Novelle*. Illustriert von Klaus Beilstein. Oldenburg: Isensee 1996, S. 76.

Bald antwortet die Natur Ohlburg nicht nur, sondern wird selbst zur diskursiven agenziellen Kraft seines Schreibprozesses, „als ließe ein Anderes in mir und durch mich schreiben“ (S. 34) und letztendlich sogar zur materiellen Agenzie seines Lebens: „Alles ist gleich gültig. Ich wachse in alle Richtungen. Es wächst mich nach Überall“ (S. 136). Der kreative transitive Gebrauch des Verbs „wachsen“ gegen die Regeln

der deutschen Grammatik kehrt die gewöhnliche Hierarchie um, verlagert die Agenzie und macht den Menschen zum Objekt, auf das die Natur einwirkt. Das kommt einer totalen Umkehr der Sichtweise gleich, der sich Ohlburg als Naturwissenschaftler bisher verschrieben hatte. Zu seiner neuen biozentrischen oder, genauer gesagt, phytozentrischen Perspektive ist er durch seine aufnahmebereite und partizipatorische Wahrnehmung sowie eine Öffnung seines Geistes und Körpers für die Signale und Zeichen der Natur gekommen. Dadurch entsteht eine Kreativität, die von der Natur in die poetische Sprache fließt, und die er dann in seine Beziehung zur Natur zurückfließen lässt. Der Überblick über Ohlburgs Beschreibungen der Moose im Verlauf der Erzählung zeigt, dass sie mit Bemerkungen zur wissenschaftlichen Klassifizierung beginnen (S. 25), diese dann in Frage stellen (S. 27), die Phänologie und ökologische Kontexte mit einbeziehen (S. 27), naturwissenschaftliche Erklärungen mit einer anderen Perspektive und neuen Fragestellungen über das Wissen und die Signale dieser urzeitlichen Pflanzen kombinieren (S. 61) und schlussendlich ihre Agenzie anerkennen, als Ohlburg sich an einen Bericht über die Fähigkeit der Moose erinnert, giftige Substanzen aus der Umgebung (sogar radioaktiven Abfall) aufzunehmen, zu binden und zu neutralisieren (S. 105). Das bringt ihn zum Reflektieren über die Bedeutung eines solchen Verhaltens von Pflanzen:

Vielleicht bedeutet es nichts anderes, als daß die Moose aus ihrem evolutionistischen Dauerschlaf erwacht sind und angesichts der Vernichtung der Erde, des Verschwindens der Menschen, einen verzweifelten Versuch beginnen, diese Vernichtung mit ihren schwachen Mitteln aufzuhalten. Zuzutrauen wäre dem Moos das. Ich traue ihm noch mehr zu. (S. 106)

Schon vorher hatte er die Partei der Grünen kritisiert, deren Mitgliedern, nach der Ansicht eines alten Bauern, mit dem sich Ohlburg gern unterhält, sowohl naturwissenschaftliche Kenntnisse als auch praktisches Wissen fehlen, wenn es um die Natur geht (S. 104). Kritisiert werden nicht nur die Auswirkungen, die die Ausbringung von Kunstdünger in der Intensivlandwirtschaft auf die Umwelt hat, sondern ebenso die politische Umweltbewegung. Bei der Suche nach einem Ausweg aus diesem Dilemma verlässt sich Ohlburg lieber auf die agenziellen Kräfte des Moooses, das vielleicht sogar die steigenden Temperaturen des anthropogenen Klimawandels überleben könnte, das aber jetzt vor allem ihm selbst auf seinem Weg zurück in den ökologischen Kreislauf der Materie ein reichhaltiges synästhetisches Erlebnis bereitet: ein „Leuchten“, ein „Schwärmen“, und einen „Geruch voll schwerem Blau“ (S. 141). Zusammengekommen sind diese Signale sinnlicher Interspezies-Kommunikation für ihn das „Medium, in dem [er] weiter reisen kann“ (S. 141).

Transdisziplinäre und biozentrische Erforschung der Pflanzenkommunikation

Die Sprache der Pflanzen, die diese zur Kommunikation mit anderen Pflanzen, Tieren und Menschen benutzen, ist inzwischen besser erforscht. Die Botanik und Pflanzenphysiologie beschränken sich nicht mehr auf Klassifizierung und Nomenklatur, sondern untersuchen die Lebensweise der Pflanzen in ihrem ökologischen Kontext, der aus gegenseitigen multiplen Abhängigkeiten und Beziehungen, einer Ko-Evolution und

Ko-Kreation diverser Arten – einschließlich der Spezies *homo sapiens* – hervorgeht.⁵⁴ Die Phytosemiotik erforscht die Zeichensysteme, die der Pflanzenkommunikation zugrunde liegen und die nicht – wie die menschliche Sprache – mit akustischen Signalen operieren, sondern sich vor allem elektrischer, biochemischer und olfaktorischer Signale bedienen.⁵⁵ Die neuen Wissenschaftszweige etwa der Pflanzenneurobiologie und die zunehmend inter- und transdisziplinär vorgehenden ForscherInnen auf dem Gebiet der *Literary and Cultural Plant Studies*⁵⁶ arbeiten auf das Ziel hin, das Ohlburg mit seinem Projekt der Umschreibung der Beziehung von Mensch und Natur verfolgte: eine erweiterte, weniger anthropo- und zozentrische und poetischere Wissenschaft, die die Sprache der Pflanzen mit vielen Sinnen verstehen lernt, die Pflanzen – denen wir alles Leben auf der Erde verdanken – mit mehr Respekt und „Zärtlichkeit“ behandelt und die „gleich gültigen“ agenziellen Kräfte der Pflanzen anerkennt und schätzt.⁵⁷

54 Was, unter anderen, auch Ryan als „cultural botany“ beschreibt: „Towards transdisciplinarity, cultural botany, as the investigation of embodied interactions between plants and people, requires the shared perspectives of ecological humanities, cultural ecology, and ecocriticism“ (Ryan: *Green Senses*, S. 14).

55 Siehe *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Hrsg. von Monica Gagliano, John Charles Ryan u. Patricia Vieira. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017. Besonders: Introduction, S. vii-xxxiii, und Monica Gagliano: „Breaking the Silence: Green Mudras and the Faculty of Language in Plants“, S. 84-100.

56 Auch der Philosoph Emanuele Coccia spricht sich emphatisch gegen die künstliche Unterteilung der Wissenschaft in Disziplinen, gegen die Spezialisierung und für die „Mischung“ aus, aus der die Welt selbst letztendlich besteht, S. 141-147. Siehe auch das von Joela Jacobs und Isabel Kranz gegründete interdisziplinäre *Literary and Cultural Plant Studies Network* unter <https://plants.sites.arizona.edu/>.

57 Herzlicher Dank für wertvolle Hinweise gebührt Isabel Kranz, Joela Jacobs und den TeilnehmerInnen des Seminars über *Literary Plant Studies* auf dem Kongress der German Studies Association in den USA.

Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique

Johann Gottfried Herder's *Kritische Wälder* [*Critical Forests*] capture the project of literary critique in an apparent oxymoron. The title of the essay compilation (containing altogether four diminutive forests or *Wäldchen*) features vegetative life [*Wälder*] alongside discourse [*Kritik*], which, in the eighteenth century as much as today, is generally regarded as the opposite of what is "natural." Against readings that understand Herder's vegetal poetological metaphors as essentialist "fictions"¹ of immediate cultural production, I argue that Herder's *Kritische Wälder* (1769) enact a materialist meta-theory of literary criticism that is modeled after the organizational form of the forest, in conversation with eighteenth-century *Forstbotanik*. Herder's notion of *Kritische Wälder* challenges the paradigm of the critic as "weeder" prevalent in eighteenth-century hermeneutics, whose task it is to cultivate a critical literary discourse through the removal of improper readings. The *Wälder*, in contrast, envision *Kritik* as an interdependent cycle of productive overgrowth, accumulation, and decay, *Zufall* being the condition of its vitality. Taking Herder's model of *Kritik* as a central case in point, my reading relates the shift from philological to speculative criticism around 1800 to concurrent developments in *Forstbotanik*. I show how Herder responds to central questions of the *Forstbotanik* of his era, suggesting, as he does, that forests are functioning systems. On a different level, my argument also contributes to the histories of genius and the organic work of art, illustrating intersubjective and materialist facets of the concepts. I make my argument, first, by situating Herder's *Kritische Wälder* in the context of visions of the proper forest in eighteenth-century *Forstbotanik* and hermeneutics and, second, by highlighting the concrete composition of Herder's text as a collection and recycling of discarded materials from former projects.

Tree and Forest in Eighteenth-Century *Forstbotanik* and Hermeneutics

The terminology of the textual forest has a long literary tradition. As a poetological trope, it originates in the writings of the first-century Roman poet Publius Papinius Statius, whose book of occasional poetry bears the title *Sylvae*, meaning both "forest" and "raw material." Traces of the *lyrical or poetic forest* would later appear in neo-Latin poetry of late antiquity (Ausonius, Claudianus, Sidonius Appollinaris), in Italian poetry of the Middle Ages (Angelo Poliziano), and in the seventeenth-century German poetry of Martin Opitz, Ulrich von Holstein, Paul Fleming, and Georg Neumark.² Wolfgang Adam, in his seminal study of the topic, characterizes *sylvae* as an umbrella term for textual corpora that contain materials without any clearly determined topic and

1 Wolfgang Adam: *Poetische und kritische Wälder. Untersuchung zu Geschichte und Formen des Schreibens 'bei Gelegenheit.'* Heidelberg: Carl Winter 1988, p. 256.

2 *Ibid.*, pp. 18-20.

form. Their character, in other words, is fundamentally collective.³ When considering Herder's use of the term as a title for one of his own works, it is important to note that *sylvae* was a largely forgotten genre, known only to those closely familiar with antique and baroque poetry in the mid-eighteenth century. By introducing his own form of textual forest, Herder is therefore, on the one hand, invoking a long literary past. On the other hand, however, he is presenting his readers with a novel variation on the traditional form: The *lyrical* or *poetic* forest becomes a *critical* forest. The historical genre of *sylvae* is transplanted into the "age of critique."⁴

The ascription of vegetal imagery to cultural processes is common around 1800. In Germany, it is made popular by Edward Young's notion of the original work of art, which, in Young's words, "may be said to be of a *vegetable* nature, it rises spontaneously from the vital root of genius; it *grows*, it is not *made*."⁵ Young's concept of vegetal genius figures the role of author and artist as that of an ingenious "medium" who merely channels natural processes. From the standpoint of recent scholarship, such a naturalization of art would constitute an essentialist fiction, in denial of the historical and material conditions at work in cultural production.⁶ According to this logic, Herder's *Wälder* would even amplify essentialist tendencies in Young's vegetalization of genius, by extending vegetal genesis into the reflective activity of *Kritik*. Echoing Young, Herder declares that the *Wälder* are insulated from the synthesizing power of the author. "Der Wald," he writes, "hat keinen Namen,"⁷ reflecting his decision to publish the text anonymously. "In mehr als einer Sprache," he adds in the conclusion to his first "Wäldchen," "hat das Wort *Wälder* den Begriff von gesammelten Materialien ohne Plan und Ordnung."⁸ This evokes the twofold meaning of the latin *sylvae* and the Greek *ύλη* as both forest/woodland and material/matter. In other words, Herder attributes to his criticism a vegetal form, owing to an internal organization of material that he associates with the notion of a forest. However, given the intentional authorial and editorial processes underlying the composition of the *Wälder*, stressing their auto-poiesis seems inaccurate, even absurd. Wolfgang Adam, in a reading that is representative of the *Wälder*'s scholarly reception to date, sees a "Fiktion der planlosen Präsentation von ungeordneten Materialien"⁹ at work in Herder's description of the composition of *Kritische Wälder*.

A look at eighteenth-century understandings of the collective unity of forests sheds light on Herder's notion of autopoietic criticism. Indeed, the epistemic importance that botany, and especially *Forstbotanik*¹⁰, would hold by the mid- to late-eighteenth

3 Ibid., p. 15.

4 "Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik." See Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft, erste Ausgabe* [1781]. In: *Gesammelte Schriften*. Band 4. Ed. by Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin: Georg Reimer 1903, pp. 3-253, here p. 9.

5 Edward Young: *Conjectures on Original Composition* [1759]. Manchester: Manchester University Press 1918, p. 7.

6 See, for instance, Helmut Schneider: "Nature." In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Ed. by Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press 2000, pp. 92-114, esp. pp. 92-95.

7 Johann Gottfried Herder: *Werke*. Band 2. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, p. 245.

8 Ibid. Emphasis in the original.

9 Adam: *Poetische und kritische Wälder*, p. 256. My emphasis.

10 This is evidenced, for instance, in botanist Candidus Huber's suggestion from 1791, that "heut zu Tage die Botanik, besonders Forstbotanik, theils wegen der angenehmen Naturkunde, größtentheils aber wegen der ökonomischen Nutzenwendung faßt zum allgemeinen Lieblingstudium geworden ist." Candidus Huber:

century suggests that Herder's forest imagery should be taken more literally than it generally has been. As Albrecht von Haller puts it in 1761,

Die Botanik hebt [...] ihr Haupt über alle Wissenschaften empor; sie ist nicht nur der Vollkommenheit selbst am nächsten, sie hat nicht nur nach und nach der Natur fast alle ihre Klassen und Ähnlichkeiten abgeraten, sondern sie hat dem ganzen Naturreich ihre Lehrart mitgeteilt.¹¹

In this vein, Herder's works from the 1760s and 1770s bear ample marks of the influence of botanical theory, as the extant scholarship has well explored. Herder's *Kritische Wälder* in particular, however, have received surprising little treatment in this regard.

Typically, when approached through the lens of historical epistemology, arboreal and sylvaeen imagery is not differentiated from that of other vegetal or organicist metaphors. It is important to note, though, that in eighteenth-century botany, tree and forest play a role quite distinct from other vegetal forms. The increasing interest in trees as scientific objects around this time evinces a paradigm shift in methodologies of classification. In his theory of the metamorphosis of plants, the French botanist Joseph Pitton de Tournefort had argued that the blossom is the final stage and climax of vegetative development, concluding that it contains the plant's essence. This position was later endorsed by Linnaeus, and found a parallel in eighteenth-century rhetoric, where the language of fruits and blossoms is typically used to describe an artwork's true and final, aesthetic quality and beauty.¹² But other schools of classification, following the English botanist John Ray, developed taxonomies that included the vegetative (stocks, leaves, trunks) as well as the generative (flowers, blossoms, stamens) parts of the plant.¹³ With this ascendance of morphological criteria in botanical taxonomies, trees – whose flowering parts do not have the "striking" character with reference to which Tournefort had justified his sole focus on a plant's generative parts¹⁴ – took on a significance they had not previously had. Similarly rising in poetological importance around 1800 and reflecting this shift in botanical methodology, the images of the tree and the forest would replace the dominant idea of works of art as beautiful products with the idea that art is a continuous morphological process.

This turn can be observed in a correspondence between Herder and his mentor Johann Georg Hamann in 1766. Hamann responds to a manuscript of Herder's *Fragment über neuere deutsche Literatur*, (published in 1767), writing: "mit der Ordnung, dem Reichthum, der Schönheit des Entwurfes sowohl als der Ausführung bin ich im Ganzen zufrieden, und freue mich über den Schatz der Einsichten und Einfälle,

"Ankündigung einer natürlichen Holz-Bibliothek." In: *Journal für das Forst- und Jagdwesen*. Dritten Bandes, erste Hälfte. Leipzig: Siegfried Leberecht Crusius 1792, pp. 221-226, here p. 221.

- 11 Albrecht von Haller: "Vom Nutzen der Hypothesen." In: *Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst*. Band 2. Ed. by Albrecht von Haller. Bern: Hallersche Buchhandlung 1787, p. 109.
- 12 See Douglas Lane Patey: "The Institution of Criticism in the Eighteenth Century." In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume 4. Ed. by Hugh Barr Nisbet a. Claude Rawson. Cambridge: Cambridge University Press 2005, pp. 3-31, here p. 9.
- 13 See Georg Töpfer: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Band 3. "Systematik." Stuttgart: Metzler 2016, pp. 445-446.
- 14 Tournefort justified his focus on the generative part of the plants for his system of classification with the claim they would be more "striking" and thus more appropriate. See *ibid.*, p. 577.

der Keime, Blüten und Früchte.”¹⁵ Here Hamann draws upon the established eighteenth-century rhetorical image of fruit and blossom as signifiers of aesthetic quality of the final product. Yet Hamann is also critical of Herder’s style in a separate letter from the same year: “der Stil [ist] an einigen Stellen zu pétillant, und die periodische Form durch Fragen, Ausuferungen, Interjectionen gar zu zerrissen.”¹⁶ In his response, Herder attempts to beat Hamann at his own vegetal game, recasting the blossom as merely one element of a tree among others. For Herder, it is precisely what Hamann praises about Herder’s work – its flowers and fruits – that justifies his making use of an unconventional style. “Die Anmerkungen, die Sie über meine Schreibart säen, sollen auf ein gutes Laub fallen,” he acknowledges, but defends his style nonetheless:

Meine Studien sind wie Zweige, die durch Ungewitter *mit einmal* ausgetrieben worden: meine Gedichte gehören zur Zeit des hohen Stils, der sich plötzlich aus dem Chaos empor schwang, und die Gratie noch nicht kannte; aber wissen Sie auch, daß ich noch nicht im Alter der *Reife*, sondern der *Blüthe* bin: eine jede hält eine ganze Frucht in sich, aber viele fallen freilich auf die Erde. Wollen Sie an einem jungen Baum lieber abschneiden, oder einpfropfen. Spomen Sie mich an, vieles zu entwerfen; nicht aber, als Autor vor die Ewigkeit ausführen zu wollen.¹⁷

Herder’s vegetal imagery is plentiful: critique is “seeded” [*säen*] onto “fertile leaves” [*gutes Laub*]. Herder himself is “not ripe” [*unreif*], but rather a “young tree” [*junger Baum*]. His written works, by contrast, are “like branches that have suddenly sprouted after a storm” [*wie Zweige, die durch Ungewitter mit einmal ausgetrieben worden*]. Herder’s imagery takes Hamann’s fruit references in a direction the latter did not intend for them. For Hamann, “blossom” and “fruit” equally stand for an aesthetic bounty at the end of a causal chain. Hamann’s nature is here a *natura naturata*. For Herder, the blossom, appearing earlier in the reproductive process, can be likened to an unripe apple. Flower and fruit mark different stages along the same path of organic development – neither is an end unto itself.

Herder’s notion of an arborous writing technique parallels the increasing attention to morphological criteria in eighteenth-century botany in striking ways. Above and beyond, his aesthetics of productive dropping and decay thinks vegetal and literary development as interdependent cycle rather than a linear process. According to Herder’s view, blossoms, like manuscript drafts, will fall unfertilized to the ground, but in turn become the fertile soil [*gutes Laub*] required by all new growth, including Hamann’s own criticism. According to this logic, many blossoms must fall unfertilized for the production of one single fruit, just as many drafts must be cast aside for a successful manuscript to emerge. Unfertilized and overabundant, decaying blossoms are not ugly rejects, but an integral part of the tree’s vitality, just as unsuccessful drafts are an integral element of the work [*Studie*], which in this sense always exceed the final, published text. That Herder’s approach ascribes a materialistic and not a merely conceptual core to the creative process becomes apparent with an eye to the metonymic relations of *Blatt* to *Blatt* [leaf to page] and *Buch* to *Buche* [book to beech] in the German language, which Herder seems to highlight with the analogies

15 Johann Georg Hamann: “An Herder, nach Riga. Mietau, den 24. März 1766.” In: *Hamanns Schriften*. Band 3. Ed. by Friedrich Roth. Berlin: Reimer 1822, pp. 352-353, here p. 353.

16 Hamann: “An Herder, Mietau 1766.” In: *Hamanns Schriften*. Band 3, pp. 359-361, here p. 360.

17 Johann Gottfried Herder: “Herder to Hamann, Riga, Juli 1766.” In: *Briefe*. Band 1. April 1763-April 1771. Ed. by Wilhelm Dobbek a. Günter Arnold. Weimar: Böhlau 1977, pp 45-47, here p. 46. Emphasis by Herder.

he draws between drafts and petals.¹⁸ According to this understanding, the common basis for Herder's analogies between futile (but potentially productive) written drafts and unfertilized (but potentially fertile) blossoms is the formation, literal in each case, of abundant piles of seemingly useless material.

For all the congruence between Herder's work in the 1760s and 1770s and eighteenth-century *Forstbotanik*, Herder's treatment of tree and forest also at times diverges from the emerging botanical consensus of his time. One such point of divergence is Herder's focus, in one of the passages from *Kritische Wälder* cited above, upon the *material* aspect of the forest, recalling the twofold meaning of *sylvae* as both forest and material. "In mehr als einer Sprache," Herder writes in the conclusion to the first "Wäldchen," "hat das Wort *Wälder* den Begriff von gesammelten Materialien ohne Plan und Ordnung."¹⁹ The increasing shortage of firewood in mid-eighteenth-century Western Europe went along with an emergent realization that these scarcities were caused by excessive clear-cutting and the destruction of "Wiederwachs," or naturally grown young trees. The forest progressively attracted interest as more than the sum of its individual trees: it came to be seen as a complex organizational principle, constituted by a multitude of forest-dwelling organisms and species as well as environmental factors. Hans Carl von Carlowitz's *Sylvicultura Oeconomica* (1713) – which articulated one of the first strong arguments against clearcutting and in favor of "sustainable" [*nachhaltende*] forestry – was a pivotal text in this regard.²⁰ Carlowitz offered a proto-ecological model of the forest as system, attending to the co-habitation of individual trees and plants in relation to climate, soil, and animal life. With Carlowitz, the prevailing view of forests as deposits of material resources began to be replaced by the notion that humans ought to engage in harmonious development and maintenance of the forest-whole. Against this background, Herder's approach to the forest as a collection of material seems, at first glance, provocative and questionable – perhaps even ecologically regressive.

Even so, we can better understand Herder's materialist account of the forest by highlighting the paradox that *Forstbotanik* had created for itself by the mid-eighteenth-century with its vision of a forest-whole. With the emergence in Carlowitz of the idea of a harmonious forest-whole as more than the sum of its parts, the forest, though appreciated as a living system, was no longer considered self-sustainable. The deliberate study and protection of forests by human beings now becomes a requirement. This change is apparent in one of the most internationally influential approaches to forests of the eighteenth century developed by Georges-Louis Buffon and the botanic school of the *Jardin du Roi* that he directed. This school observed the reproduction, life cycles, and co-habitation of trees in a systematic and empirical way. Buffon's detailed account of different tree species in the *Histoire Naturelle*, along with multiple independent treatises on the practice and benefits of forestry produced under his direction, were a product of the tree breeding experiments that Buffon conducted on the royal tree farm. Like many of his contemporaries, Herder – introduced to Buffon by

18 As Friedrich Kittler has observed, "the rhetorician's metonymy, 'leaf/leaf', was taken literally in the writing systems of 1800." *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press 1990, p. 85.

19 Herder: *Werke*, Band 2, p. 245. Emphasis in the original.

20 Hans Carl von Carlowitz: *Sylvicultura Oeconomica, oder Hausswirthliche Nachricht und Naturmässige Anweisung zur Wilden Baum-Zucht*. Leipzig: Braun 1713, p. 106.

Kant in the early 1760s – was profoundly impressed by Buffon's unorthodox empirical methodology, which starkly contrasted with the methods of more traditional French schools.²¹ At the same time, Buffon's view of the forest includes a twofold evaluative vision that is both in tension with itself and distinct from the perspective Herder would develop in *Kritische Wälder*. On the one hand, Buffon's work inaugurates one of the earliest conservationist efforts to confront the large-scale deforestation of the European continent. On the other hand, Buffon actually advocated for the deforestation of large areas of the "new world," and he proposed replacing old-growth forests with heavily managed second-growth plantations.

Buffon's dismissive view of old-growth forest is nowhere articulated more clearly than in the introduction to the *Histoire Naturelle*. The following passage was translated into German by Georg Forster for his Kassel lectures in the early 1770s, though it had already been circulating widely in French by that point:

Er selbst [der Mensch] verschönert die Natur, er bauet, erweitert, verfeinert. Er rottet Disteln und Dornen aus, pflanzt Weinstöcke und Rosen an ihre Stätte. Dort liegt ein wüster Erdstrich, eine traurige, von Menschen nie bewohnte Gegend, deren Höhen mit dichten schwarzen Wäldern überzogen sind. Bäume ohne Rinde, ohne Wipfel, gekrümmt, oder vor Alter hinfällig und zerbrochen, andere in noch weit größerer Zahl, an ihrem Fuße hingestreckt, um auf bereits verfaulten Holzhaufen zu modern, – ersticken und vergraben die Keime, die schon im Begriff waren, hervorzubrechen [...] zwischen diesen Morästen und den verjährten Wäldern auf der Höhe, liegt eine Art Heiden und Gräsereyen, die unseren Weiden in nichts ähnlich sind. Die schlechten Kräuter wachsen dort über die guten weg und ersticken sie. Es ist nicht der feine Rasen, den man den Flaum der Erde nennen könnte, nicht eine beblümete Aue, die ihren glänzenden Reichtum von fernher verkündigt, es sind rauhe Gewächse, harte, stachelige, durcheinander geschlungene Kräuter, die nicht sowohl fest gewurzelt als unter sich verwirrt zu sein scheinen, nach und nach verdorren, einander verdrängen, und eine grobe, dichte, und mehrere Schuhe dicke Watte bilden. Keine Straße, keine Gemeinschaft, nicht einmal die Spur von einem vernünftigen Wesen zeigt sich in dieser Wüsteney.²²

For Buffon, untouched nature is useless and ugly, and requires human intervention to render it either beautiful [*Rosen*] or useful [*Weinstöcke*]. Only human intervention can elevate the status of nature above that of mere material. Buffon believed to be demonstrating the superiority of cultivated second nature by what he regards as the pitiful state of the old-growth forest. With its topography of pits and mounds [*an ihrem Fuße hingestreckt*] and its decaying ground layer [*um auf bereits verfaulten Holzhaufen zu modern*], the old-growth forest is described as malfunctioning [*ersticken und vergraben die Keime, die schon im Begriff waren, hervorzubrechen*]. To Buffon, it is emblematic of a notion of nature that is essentially self-destructive. Buffon is often considered a vitalist counterpoint to mid-eighteenth-century mechanism: For him, nature itself is vital and contingent, rather than strictly mechanical and determined by external laws.²³ Yet, as the passage above shows, it is precisely the contingency of nature that justifies human control over it. "La nature brute est hideuse et mourante;

21 Buffon would be an important influence on Herder's later *Ideen* in particular, even though Herder was familiar with his work from the earliest stages of his writing. Eugen Sauter: *Herder und Buffon*. Rixheim: Sutter & CIE 1910, p. 91. This sustained influence is, for instance, clearly articulated in Herder's *Thomas Abbt's Schriften* (1768). See also John Zammito, who argues that Buffon was crucial for the development of Herder's anthropological approach in *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press 2002.

22 Georg Forster: *Werke*. Band 2. Ed. by Gerhard Steiner. Frankfurt a.M.: Insel 1967, pp. 29-30.

23 See, for instance, Peter H. Reill: *Vitalizing Nature in the Enlightenment*. Berkeley: University of California Press, 2005.

c'est moi, moi seul qui peux la rendre agréable et vivante," he states in 1764.²⁴ By the mid- to late-eighteenth century, the emerging consensus is that the forest's wild growth requires continuous human maintenance in order for its self-organization to function and flourish. This maintenance consists primarily of the removal of unnecessary, accidental material.

Buffon's vision of the cultivated forest has a parallel in the English garden, which is typically associated with the aesthetic, political, and epistemological program of German classicism and idealism with its notion of the organicist work of art, and is therefore regarded as a counterpoint to the Baroque garden. The central rule for cultivated nature, as it appears in both the English garden and the cultivated forest, is the internal coherence and functionality of its parts, and an inner necessity defined as a lack of the accidental or *Zufall*. "Gärten in der wahren Bedeutung," Christian Hirschfeld writes in *Theorie der Gartenkunst*, his seminal 1775 work on the English garden, "erheben sich über den blinden Einfall [...] und folgen nur dem Zuruf der Vernunft."²⁵ Carlowitz, in a similar vein, dedicates a large chapter of *Sylvicultura Oeconomica* ("Von den schädlichen Zufällen") to techniques for avoiding what he considers to be the damaging, "accidental" elements of the forest, which do not, in this view, properly belong to it. Whereas there is room for debate in some cases, such as that of mosses²⁶, many factors of the forest-system are distinctly "accidental," such as mistletoe or harsh weather, and must be removed or safeguarded against in order to sustain the forest's harmony.²⁷ This attitude will be echoed in the widely read *Zedler-Universal-Lexicon* a few years later, which advises readers to differentiate between essential and inessential elements of the forest.²⁸ Nature, read through eighteenth-century German models of the English garden or the cultivated forest, is idealized, characterized both by a supposed lack of external rules and by an inner harmony with reason. A lack of *Zufall* is the condition for a well-functioning relationship between the whole of nature and its parts.

Essentially, the merit of foresters is their capacity to differentiate between those elements that are essential and beneficial to the forest-whole and those that are inessential, damaging, or useless. This capacity of differentiation brings together the relation between *anthropos* and nature, expressed in eighteenth-century visions of *Forstbotanik*, and the relation between critic and artwork, expressed in eighteenth-century hermeneutics. Critics, Gottsched declared a few years prior to the publication of Herders *Wälder*,

24 Georges-Louis Leclerc de Buffon: "De la Nature, Première Vue." In: *Histoire Naturelle*. Volume 12. Paris: Imprimerie Royale 1764, p. 363.

25 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Band. 1. Leipzig: Weidmann 1779, p. 156.

26 Von Carlowitz: *Sylvicultura Oeconomica*, p. 69.

27 Carlowitz counts the following elements amongst "schädliche Zufälle": strong wind, snow, drought, cold temperatures, moisture, sheet lightning, fog, grasshoppers, butterflies, caterpillars, deer, forest-fires, winter green and mismanaged logging (ibid., pp. 53-77). Carlowitz deems mosses harmful in some cases, but also acknowledges their protective function for tree bark (ibid., p. 69).

28 "Daß die Bäume sowohl als die menschlichen Leiber vielen Zufällen und Krankheiten unterworfen sind, solches ist bekannt genug [...] es hat uns aber die Natur Mittel genug gegeben, denselben entweder vorzubeugen, oder abzuhelfen, daher nun wenn solches von uns nicht geschieht, wir selbst die Verantwortung und dessen Schuld haben." See entry "Baum" in Johann Heinrich Zedler: *Zedler-Universal-Lexicon: Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Band. 3. Halle und Leipzig: Zedler 1732-1754, p. 735.

sind diejenigen Gelehrten, die sich auf die genauere Kenntniß der freyen Kuenste einlassen, ihre geheimsten Regeln inne haben, und daher im Stande sind, das Gute vom Boesen, das Richtige vom Falschen, so scheinbar es auch sein moechte, zu unterscheiden, und zu beurtheilen. Ihr Werk ist es also, die alten Schriftsteller recht zu erklæaren, die verderbten Stellen zu verbessern, und wider herzustellen.²⁹

The quality of critics lies, on Gottsched's account, in their ability to differentiate between good and bad, correct and incorrect, damaging and beneficial. As the forester protects trees from parasitic, inessential plants, the effective critic preserves, protects, and recovers works of art from poor criticism. Even before the composition of Herder's *Wälder*, eighteenth-century *Forstbotanik* modeled hermeneutics along similar lines. *Kritik*, in this view, is analogous to landscape conservation.

Herder's contemporary critics objected not to his conception of criticism as forest, but rather to his favored form of forest management. Responding to the scathing review Herder had written of his work in *Wälder*, Christian Adolf Klotz retaliated by using his own vehicle of criticism – the *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. He condemned the *Kritische Wälder* as too speculative, too anecdotal, too interdisciplinary, and too unsubstantiated to count as *Wissenschaft*. In Klotz's view, Herder's many "errors" in the *Wälder* disqualify him as a critic: his overtly non-literal translations from the Greek and Latin, his many spelling mistakes, and his inaccuracy in recounting historical events.³⁰ Klotz formulates his disapproval by also drawing upon the imagery of the forest. At the beginning of his review, Klotz references the dedication [*Zuschrift*] found within Christian Gryphius' *Poetische Wälder* (1698), using this earlier text to lampoon Herder's 1769 work. "Gryphius," Klotz writes, "setzte folgende Zuschrift für sein Buch":

Hier stellet sich ein Wald in deinen Gränzen ein, / ---- der schlechte Stämme traget / Die Raupen, die sich fast an jedem Baum geleet, / Benehmen ihm das Laub, und weil es an dem Schein / Des hohen Himmels fehlt, so ists ein dürrer Hain, / In dem der Miswachs herrscht, und der nur Kiefern traget / In die fast jeden Tag ein schweres Wetter schläget, / Und also kann er Dir nicht recht gefällig sein.

Klotz then adds:

Kann etwas auf die herderischen Wälder wohl passender sein, als diese Beschreibung? Wahrhaftig ich bin schon seit einigen Tagen in diesen Wäldern herumgeirrt; das Geheule von Nachteulen und Uhus glaube ich gehört zu haben: allein sonst habe ich auch nichts gesehen als dürre Kiefern, Raupen, Spinnenweben, und verdorrte Äste.³¹

Herder's *Wälder*, in Klotz's account, exemplify the malfunctioning forest depicted by Buffon: They are ruled by "malformation" [*Miswachs*],³² parasital infestation [*Raupen*, *Spinnenweben*], dead wood [*dürre Kiefern*], and a general inaccessibility for humans.

29 Johann Christoph Gottsched: *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Woerterbuch der schoenen Wissenschaften und freyen Kuenste. Zum Gebrauch der Liebhaber derselben herausgegeben von Johann Christoph Gottscheden*. Leipzig: Caspar Fritsch 1760, columns 461-462.

30 Christian Adolph Klotz: "Kritische Wälder, oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Erstes und zweites Wäldchen." In: *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Band 3. Ed. by *ibid*. Halle: Gebauer 1769, pp. 334-362. Klotz often signed his contributions with the abbreviation "VR," which is why the review is sometimes falsely attributed to an anonymous author.

31 *Ibid.*, p. 336. Klotz's omission reads "Hochwohlgeborener Herr" in Gryphius' text, referring to Balthasar Friedrich von Logau and Altendorf. Andreas Gryphius: *Poetische Wälder*. Der I. Theil. Breßlau und Leipzig: Bleßing 1718, title page.

32 Klotz: "Kritische Wälder," p. 336.

Gryphius' dedication addresses his sovereign, Balthasar Friedrich von Logau. The malfunctioning, dying forest serves as the backdrop of his dedication, which expresses hope that the forest will come back to life through von Logau's intervention: "Doch wenn sich nur ein Strahl von Deiner Güte zeigt / So wird der öde Wald / der merklich abgenommen / In gar geschwinder Frist zu neuen Kräften kommen."³³ By referencing Gryphius, Klotz suggests that Herder's forest lacks the authorial sovereignty needed to make both nature and text operational. Rather, Herder's forest is what Buffon had called dysfunctional "wild nature." In Klotz's view, Herder's criticism, like Buffon's "dying" old growth forest, has no means of keeping inessential elements in check.

The Composition of *Kritische Wälder*

Over the course of his exchange with Klotz, Herder remarkably never disagrees with Klotz's claim that the *Wälder* are full of error, nor that they are full of malformations *per se*. His dispute with Klotz is grounded in a programmatic disagreement about the proper form of the forest. Klotz had asserted, "Ich merke, dass ich mich in diesen Wälder fast verirrt habe. Ich muss sehn, dass ich an meinen alten Ort zurückkommen kann, so schwer es auch wird, durch Dornen, Hecken und Disteln den Weg zu finden."³⁴ But Herder preempts this criticism in the *Wälder* themselves, using similarly analogous terms:

Doch ich vergesse aus meinem Kritischen Wäldern beinahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedenen Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sei! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet.³⁵

Herder, drawing on the etymology of "irren" – which includes both "making a mistake" and "taking the wrong path" – approaches error in a positive way. Error becomes the condition for novelty and innovation, for change of perspective, and for true aesthetic experience. "The inventor," Herder states in a fragment from the same period (*Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst*, from 1766), goes "for a walk, without intentions or with other purposes."³⁶ Once again, Herder emphasizes the role of contingency or *Zufälligkeit* in vital systems. Indeed, by rejecting the aesthetics of the cultivated forest, Herder celebrates *Zufälligkeit* as the key characteristic of his *Wälder*:

Was sind denn meine kritischen Wälder? Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr durch die Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Sie zeigen indessen, daß sich auch unsystematisch irren lasse, daß nicht bloß, wenn man aus ein paar angenommenen Worterklärungen, in der schönsten Ordnung, sondern auch, wenn man aus einigen ausgerißnen Stellen in der schönsten Unordnung alles, was man will, folgert, man dem Fehltritt gleich ausgesetzt bleibe.³⁷

Zufall is the origin and the end of Herder's critical project. It is essential to both the genesis and the exemplary function [*sie zeigen indessen*] of the *Kritische Wälder*. In this passage, the *Wälder* appear to function as a control group in a larger experimental

³³ Gryphius: *Poetische Wälder*, title page.

³⁴ Klotz: "Kritische Wälder," p. 354.

³⁵ Herder: *Werke*. Band 2, pp. 242-243.

³⁶ Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke*. Band. 32. Berlin: Weidmann 1899, p. 102.

³⁷ Herder: *Werke*. Band 2, p. 245.

setup, designed to demonstrate the necessity of failed attempts [*Fehlritte*] in the process of criticism.

Typically, as noted above, scholars have seen in Herder's dictum of *Zufälligkeit* an unachievable fictional unintentionality. Herder's very deliberate tackling of the project contradicts this notion, scholarship contends. Against this, and with an eye to the actual composition of the *Wälder*, I suggest that Wolfgang Adam's categorization of Herder's poetological program as a "Fiktion der planlosen Präsentation von ungeordneten Materialien"³⁸ is only partially correct. Herder wrote his four *Wäldchen* very fast – in less than a year.³⁹ Their "planlessness" is fictional in that Herder did plan early on to create – and then created – four diminutive "forests." It is not fictional, however, in so far as the *Wälder* emerge from a condition of disorganization and contingency that, for Herder, is intrinsic to the material processes of writing and publishing itself.

The publication of *Kritische Wälder* in 1769 was due to the fact Herder had accumulated a large amount of material by the summer of 1768. Herder incorporated fragments left over from the second part of his *Torso* on Thomas Abbt and from his revisions to the second of his *Fragmente* – remainders that did not fit easily into the texts from whose composition they emerged. It is in this sense that Herder's claim that the *Wälder* were written "ohne Plan" should be understood. Herder's account of the genesis of the *Wälder's* genesis highlights the discrepancy between thought and writing, initial intention and eventual use. But whereas German aesthetic theories around 1800 tend to celebrate the freedom of thought and bemoan its reduction in writing,⁴⁰ Herder takes this discrepancy to be a productive tension. For Herder, the scope of a written project reflects the overabundance of thought, producing a surplus of material which does not fit the project's initial limitations. Herder's treatment of Lessing in the *Wälder*, when initially composed, did not fit the content- and space-related bounds of his memorandum to the work of Thomas Abbt. In this sense, the limitations of any given written project ground the possibility of new projects. Herder's prior work had already acknowledged the fundamentally incomplete character of criticism, appearing, as it did, in the form of "Torso" and "Fragmente".⁴¹ The *Kritische Wälder*, in turn, formalize this reflection: They demonstrate just how the material of one project carries over into another in an interdependent system of *Kritik*, drawing upon the vitality of residue.

Attending to the *Wälder's* compositional history as well as to the metonymical relations between *Blatt/Blatt* and *Buch/Buche* around 1800 allows for further conclusions regarding the function of allegory in Herder's notion of a critical forest. From this vantage point, the poetological image of the critical forest envisions criticism as an interdependent cycle, in which the literal accumulation of pages, lines, and letters originates from the limits of individual works and simultaneously constitutes them.

38 Adam: *Poetische und kritische Wälder*, p. 256. My emphasis.

39 Herder began work on the *Wälder* in the summer of 1768. The first "Wäldchen" was in print, and the second ready to print in October of the same year. The third "Wäldchen" was completed by the end of 1768. The second and third "Wäldchen" were both published in January 1769, the third "Wäldchen" in the following summer. Herder wrote the fourth "Wäldchen" in January 1769, but never published it during his lifetime.

40 See Albrecht Koschorke's chapter on "Schriftliche Unmittelbarkeitsphantasien" in *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink 2003, p. 206-208.

41 I am referring to Herder's *Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet* (1768) and his *Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend* (1767).

According to this reading, the relation that Herder draws between *Kritik* and forest is not metaphorical, but of a metonymical nature. Herder's characterization of *Wälder* as "gesammelte Materialien" is the attempt to account for intersubjective and materialist facets of textual interpretation; facets that necessarily shape criticism beyond the critic's willful intent. The task of the critic and forester alike is hence not eliminated but becomes more clearly defined: It is the creation and preservation of an accidental variety which, whether successful or not, contributes necessarily to the system of criticism. This way, the critic and the forester are single factors amongst many in the material life cycle of the critical forest.

In conclusion, Herder's vision of vegetal critique does not pit "the unrefined ingenuity of natural expression against the 'false embellishments' of art and rhetoric,"⁴² as previous readings of organicist trends in the eighteenth century suggest. With his notion of the critical forest, Herder does not attempt to eliminate mediacy but to foreground it. For Herder, the vegetal genius channels authorship not as a demiurgic force, but as a collaborative process reliant upon accident and materiality. By attending to this dimension of Herder's work, we respond to the call for a more differentiated look at the "cult of genius" so prevalent in the 1760s and 70s.⁴³ At the same time, Herder's *Kritische Wälder* offer a poetological take on the non-human natural world that is unique in its time. While prevailing eighteenth-century *Forstbotanik* embraces the properly cultivated forest as a natural whole that is more than its material elements, Herder privileges the materiality of the forest and, with this, appreciates the old-growth forest as a functioning system.

⁴² Schneider: "Nature," pp. 94-95.

⁴³ See for instance Cornelia Blasberg: "Werkstatt am 'Strom' oder: Das Dädalus-Syndrom: Produktionsphantasien im Göttinger Hain." In: *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Ed. by Christian Begemann a. David Wellbery. Freiburg i.Br.: Rombach 2002, pp. 151-176.

Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter Wohlleben's Rhetoric

While the textual representation of plants is yet an emerging concern in academic literary studies, it has squarely arrived in the mainstream of a general reading public: The best-selling German non-fiction book of the past few years, *Das geheime Leben der Bäume* (2015), is a sustained writerly exercise in representing the complexity of vegetal life.¹ Written by the forest ranger Peter Wohlleben, the book portrays trees as exquisitely complex creatures, exploring (among other things) their capacities for communication, memory, and community formation. In terms of genre, the work is perhaps best categorized as creative non-fiction in the tradition of Rachel Carson's *Silent Spring*: Wohlleben synthesizes scientific findings about trees and forest ecosystems in an accessible and captivating form, blending science with personal experience in the service of an environmental mission – in his case, that of raising consciousness for the damaging effects of conventional forestry on ecosystems.²

Reacting with some bewilderment to the surprise success of the book, the German feuilleton rather unanimously identified Wohlleben's anthropomorphic style as the main culprit behind the book's immense popular appeal.³ In Wohlleben's forest, trees "nurse their babies" (when they supply their offspring with sugar solution through roots); they form "friendships" (when two or more trees direct branch growth so as not to block the light for others); and when they exchange information on impending insect attacks through root networks or airborne chemicals, trees "talk"

-
- 1 Having sold more than a million copies to date, Peter Wohlleben's *Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer verborgenen Welt* has remained on the *Spiegel* bestseller list for an astonishing three years and continues to rank number five as of July 2018, more than three years after its publication in May 2015. Translations are available or optioned in 35 countries; an English translation appeared with Greystone Books under the title *The Hidden Life of Trees. What They Feel, How the Communicate – Discoveries from a Secret World* in 2016 and also became a *New York Times* bestseller. For an overview of information about the book, see the publisher's website at <https://service.randomhouse.de/book/Das-geheime-Leben-der-Baeume/Peter-Wohlleben/e502460.rhd> [last accessed on 24 July 2018].
 - 2 Similar writerly explorations of plant life have received significant attention in the United States in recent years. See the works of biologist David George Haskell, especially the 2013 Pulitzer prize finalist *The Forest Unseen. A Year's Watch in Nature*. New York: Penguin Books 2013; or Robin Wall Kimmerer's writings, which draw on indigenous and other forms of traditional ecological knowledge, such as the 2005 John Burroughs Medal recipient *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses*. Corvallis: Oregon State University Press 2003.
 - 3 See, for instance, the reviews in *FAZ*, *Die Zeit*, and *Die Welt*: Melanie Mühl: "Bestsellerautor Wohlleben. Bäume sind so tolle Lebewesen." In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (29 November 2015). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-wald-mit-bestsellerautor-peter-wohlleben-13936077.html> [last accessed on 23 August 2018]. Christoph Schröder: "'Das geheime Leben der Bäume.' Die Not am Stamm lindern." In: *Die Zeit* (18 January 2016). URL: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2016-01/wohlleben-das-geheime-leben-der-baeume> [last accessed on 23 August 2018]. Wieland Freund: "Bäume sind die Superhelden der Entschleunigung." In: *Die Welt* (7 July 2015). URL: <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article143622563/Baeume-sind-die-Superhelden-der-Entschleunigung.html> [last accessed on 23 August 2018].

(see p. 37, 21, 18/34, 15, 11).⁴ In this article, I will analyze Peter Wohlleben's rhetoric as a prominent example of anthropomorphic writing about plant life. Close analysis will reveal that Wohlleben's literary maneuvers are often more complex than they initially appear: Exhibiting a degree of rhetorical self-reflexivity unusual in popular science writing, his most intriguing strategies for representing the hidden life of trees recover anthropomorphism as a device whose suspension of the boundary between human and the non-human worlds works, seemingly paradoxically, as an antidote to anthropocentrism.

Critical Responses

While some reviews applauded the pedagogical usefulness of Wohlleben's strategic use of anthropomorphism,⁵ others were more skeptical. The objections took two forms, which exemplify classical critiques of anthropomorphism and as such warrant brief examination. Writing for *Die Zeit*, Christoph Schröder interprets Wohlleben's description of forests in terms of closely-knit communities as catering to a desire for social harmony and security in tumultuous times.⁶ According to Schröder, Wohlleben's book (or at least its success) has nothing to do with trees, and everything with a displaced desire for social wholesomeness, projected onto the *deutsche Wald* in a questionable German tradition. A review for *Deutschlandfunk* similarly complains about the projective quality of Wohlleben's anthropomorphism but locates the impropriety of the procedure in its misrepresentation of the life of plants.⁷ Comparing Wohlleben's anthropomorphic portrayals of trees to people's tendency to ascribe pseudo-human characteristics to domestic animals, the review complains that Wohlleben's writing style buries the alterity of vegetal life under a heap of anthropomorphizing ascriptions. Such an approach, the author concludes, quoting the developmental psychologist Jean Piaget, is reminiscent of pre-modern animistic thought and detracts from the scientific message of Wohlleben's book. Occasional reservations about anthropomorphism

4 References to *Das Geheime Leben der Bäume* and the English translation *The Hidden Life of Trees* are provided in parentheses, with page numbers referring to the German edition, followed by references to the English translation after a slash. The bibliographical information for both editions is as follows: Peter Wohlleben: *Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer verborgenen Welt*. Munich: Ludwig 2015; *The Hidden Life of Trees. What They Feel, How They Communicate. Discoveries from a Secret World*. Transl. by Tim Flannery. Vancouver: Greystone Books 2016.

5 See, for instance, Mühl: "Bestsellerautor Wohlleben."

6 "Kann es in aufgepeitschten und unruhigen Zeiten etwas Tröstlicheres geben als den Entwurf eines funktionierenden gesellschaftlichen Gefüges, das in gegenseitiger Achtung und in Solidarität und Generationengerechtigkeit lebt?" Schröder: "Das geheime Leben der Bäume," n. p. Schröder charges Wohlleben with a harmonistic portrayal of forest ecosystems as unadulterated idylls, although Wohlleben expressly and repeatedly rejects such harmonistic interpretations as misguided and dangerous (see esp. p. 103/113). In Wohlleben's forest, trees not only cooperate but also compete for local resources (pp. 21/14-15), rot from the inside out when devoured by fungi (p. 111/112), and die in scores at the feet of their parent trees (p. 38/35) – at least if one reads past the first few chapters, which tend to emphasize symbiotic relationships within forest ecosystems. The semblance of balance in eco-systems, Wohlleben states rather unsentimentally, stems not from a pre-established harmony but from the fact that species who are too successful in killing off others tend to undermine the basis of their own existence and thus die out (p. 103/113).

7 See "Peter Wohlleben spürt den Wald – Bäume schreien, wenn sie Durst haben." In: *Deutschlandfunk Kultur* (2 June 2015). URL: http://www.deutschlandfunkkultur.de/peter-wohlleben-spuert-den-wald-baeume-schreien-wenn-sie.1270.de.html?dram:article_id=324281 [last accessed on 24 July 2018].

voiced in the – largely favorable – reviews of the book’s English translation followed one or the other of these critiques.⁸ The charge of anthropomorphism finally also featured prominently in the harsh reaction of the German forestry establishment, a regular target of Wohlleben’s criticism.⁹ The critical response culminated in the publication of the book-length polemic *Das wahre Leben der Bäume*, in which biologist Torben Halbe rails against what he portrays as Wohlleben’s unscientific tendency to anthropomorphize trees.¹⁰

The reviews thus criticize the conflation of human and non-human domains from opposite but complementary angles: The first type of criticism charges Wohlleben’s anthropomorphisms with improperly addressing *human* ailments in the form of a book about non-human nature; the second complains that they do injustice to the *non-human* through a facile ascription of human traits to plants. Both suspicions converge in the charge that Wohlleben’s anthropomorphisms end up mired in human concerns when they pretend to be talking about the life of trees.

The Trouble with Anthropomorphism

Anthropomorphism is generally considered a bad word. Merely identifying something as an “anthropomorphism” usually implies a moment of critique, an insinuation of impropriety, and a concomitant gesture of critical unmasking or debunking. Such

-
- 8 The reviews in *Science* and *Nature* are a case in point: while both praise Wohlleben’s popular-scientific mission, the former again suspects that “perhaps the message of arboreal harmony comforts during a time of societal disharmony;” whereas the latter objects to excessive anthropomorphism by insisting that trees are “interesting enough in their own right without being saddled with a panoply of emotions.” See Gabriel Popkin: “The Socially Savvy Tree.” In: *Science* 353.6305 (2016), p. 1214 and Richard Fortey: “Dendrology. The Community of Trees.” In: *Nature* 537.7620 (2016), p. 306. The press response to the book’s English translation included reviews in most major newspapers across the English-speaking world from the *Washington Post* to the *Irish Times* and the *Sydney Morning Herald*.
- 9 Professional organizations representing the German forest industry such as the *Deutsche Forstunternehmerverband* (DFUV) have been sharply critical of Wohlleben (see, for instance, the entry “Wissenschaft – statt – Wohlleben!” on the DFUV’s website: <http://dfuv.eu/aktuelles/2017/02/auch-im-wald-fakten-statt-maerchen/> [last accessed on 28 August 2018]). The most prominent campaign directed against Wohlleben’s book was a public petition by forest scientists from the University of Göttingen that bemoans Wohlleben’s lack of scientific rigor and his tendency to anthropomorphize trees (see <https://www.openpetition.eu/petition/online/auch-im-wald-fakten-statt-maerchen-wissenschaft-statt-wohlleben>; for an interview with co-author of the petition Christian Ammer, see <http://blogs.faz.net/blogseminar/die-wahrheit-ueber-den-deutschen-wald/> [both last accessed on 28 August 2018]). The arguments of critics are succinctly summarized in a polemical article by professor of forestry Ulrich Schraml titled “Peter und der Wald” and published in *Holz-Zentralblatt*, a leading journal of the forest industry in Germany. Schraml charges Wohlleben with mystifying trees by turning them “from objects into subjects,” thus undermining the science-based management of wood as a resource; see “Peter und der Wald.” In: *Holz-Zentralblatt* 17 (2016) p. 437-438, here p. 437. Interestingly for our context, Schraml charges Wohlleben of being seduced by his anthropomorphic metaphors and taking them all too literally – while botanist and professor of forestry and ecology Pierre Ibisch defends Wohlleben precisely on the account that his use of anthropomorphic language is effective in probing new approaches to understanding trees, while remaining transparently figurative to a general readership (see “Ausblenden von Fakten statt ‘Märchen’? Zum wissenschaftlichen Umgang mit waldbezogenen Büchern, Petitionen und Gutachten in Deutschland.” URL: <http://www.centreforeconics.org/news-and-events/press-release-downloads/zum-wissenschaftlichen-umgang-mit-waldbezogenen-b%C3%BCchern-petitionen-und-gutachten-in-deutschland/> [last accessed on 28 August 2018]).
- 10 Torben Halbe: *Das wahre Leben der Bäume. Ein Buch gegen eingebildeten Umweltschutz*. Schmallenberg: WOLL-Verlag 2017. More on Halbe’s critique in the section on “Self-Reflexive Anthropomorphism.”

anti-anthropomorphic reflexes are deeply ingrained in a tradition of Enlightenment critique forged in the struggle against modes of thought that interpreted the natural or supernatural world in terms of human characteristics. Like two late echoes, the objections voiced in the critical reviews of Wohlleben's book recall the two main arenas of this struggle.

In a first, theological context, Enlightenment critics from Spinoza to Feuerbach escalated existing religious taboos against attributing human qualities to the divine – the original domain of the term¹¹ – into the charge that religion as a whole amounted to a massive anthropomorphic misrecognition: a projection of human nature into the heavens, from where it then confronts humans in the form of a seemingly independent being.¹² Because such anthropomorphism removes or (in Feuerbach's influential formulation) "alienates"¹³ human matters from the context in which they can be properly addressed, it leads into a paradoxical form of self-enslavement by one's own creations, as paralyzing to human self-determination as Narcissus' infatuation with his own mirror image. Here, the critical remedy of choice is a consistent *reductio ad hominem* – a repatriation of anthropomorphic projections, religious or otherwise, to their human, all too human origins; and an acknowledgement that agency had rested exclusively with humans all along.

Another, equally momentous critique of anthropomorphism emerged alongside the rise of modern science from the seventeenth century onwards. Figureheads of the new scientific method like Bacon and Descartes identified the tendency to describe the natural world in terms reminiscent of human experience as the cardinal sin of previous natural philosophy and the main obstacle to its progress.¹⁴ In this instance, the remedy against anthropomorphism amounts to a *reductio homini* – a methodical elimination of human-like qualities in favor of observable quantities in scientific descriptions of the natural world. Coupled with nineteenth-century historical schemata that relegated "animistic" conceptions of the world to a "primitive" state of civilization that has been triumphantly overcome by science, the rejection of anthropomorphic thought provided a powerful foundation myth of modern rationality that continues to

11 The word is first attested in Augustine as the designation of a heresy that imagines the divine in overly sensuous human terms. For a succinct overview of the conceptual history, see G. Lankowski/R. Fabian/H. W. Schütter: "Anthropomorphismus." In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Ed. by Joachim Ritter. Basel: Schwabe 2007, columns 1361-1367.

12 This is the basic thrust of Feuerbach's summative critique of religion as developed in *Das Wesen des Christentums*. Berlin: Akademie-Verlag 1973, esp. pp. 53-54. Feuerbach's understanding of religion as an alienated projection of human nature represents the culmination of two centuries of Enlightenment critiques of religious anthropomorphism and can thus serve as a representative of that discursive tradition.

13 Feuerbach famously appropriated the concept from Hegel to describe how religion removes or estranges humanity's own essence and then misattributes it to the divine (e.g. "wie unser eigenes Wesen die Religion uns entfremdet und entwendet" in *Das Wesen des Christentums*, p. 364). Through the mediation of Marx, who adopted the word for his critique of alienated labor, the concept has become a key term in critical theory.

14 Francis Bacon's *New Organon* programmatically denounces anthropomorphic tendencies under the rubric of "idols of the tribe": "human understanding is like a false mirror, which [...] distorts and discolors the nature of things by mingling its own nature with it, which thus discolors and corrupts it." Francis Bacon: *The New Organon*. Ed. by Lisa Jardine a. Michael Silberthorne. Cambridge, New York: Cambridge University Press 2000, p. 41, aphorism XLI. Bacon also attests to the intimate connection between theological and scientific critiques of anthropomorphism when he compares the religious heresy of imagining the divine in human shape to the misguided projection of human similitude on nature in science. See *The Advancement of Learning*. Oxford: Clarendon Press 2000, p. 116.

expose any anthropomorphism to the twin charges of being at once pre-modern and anti-scientific.

In effect, the double reduction *to* and *of* the human draws and enforces a single dividing line: between human society, history, and culture on one side, and nature on the other, as the exclusive domain of the quantitative sciences (or else only a projection screen or smoke screen for sociopolitical concerns). As two sides of the same coin, the classical critiques of anthropomorphism thus police what they consider illegitimate boundary-crossings between the sphere of human subjects and non-human objects in one or the other direction.

If my analysis of Wohlleben's anthropomorphisms will sidestep these classical critiques, then not least because the limits of the conception of the human that informed them have become increasingly obvious. The escalating climate crisis is only the most pressing sign that insisting on a categorical separation of human and non-human realms cannot be the final word of critical thought. As ecological thinkers have pointed out for a while, a systematic blindness to the enmeshment of human and non-human worlds stands both at the origin of global ecological crises and in the way of developing collective responses to them. As a result, we find ourselves in a situation where deeply entrenched critical reflexes are beginning to fail us and a critical habitus founded on exposing anthropomorphism in all its guises has become fundamentally questionable.

Take, for instance, the (post-Feuerbachian) critical commonplace rehearsed in the *Zeit* review – the principle that evocations of non-human nature in a language other than that of sober scientific fact should by default be treated as alienated projections of social concerns. Echoing Hans Magnus Enzensberger's inversion of Brecht's elegiac pronouncement that a conversation about trees almost amounts to a crime in politically troubled times, we might counter by asking whether in the age of climate change, it is not rather the disavowal of the political significance of non-human nature that runs the risk of mystification: "Heute ist es umgekehrt: Fast ein Verbrechen, nicht über Bäume zu sprechen."¹⁵ Conversely, the charge of "animism" voiced in *Deutschlandfunk* rings hollow in the face of an increasing awareness that the reduction of living ecosystems to an inanimate resource itself commits a fateful (and deeply anthropocentric) mystification. Here, one might similarly reverse the charge to ask whether a dose of well-placed anthropomorphism might not serve as a reminder that trees are *in fact* living beings.

The desire to dislodge the dogmatic separation between human and non-human worlds has indeed provided the impetus for a renewed scholarly interest in anthropomorphism in recent years.¹⁶ These discussions have, however, focused almost exclusively on the

15 See Mathias Schreiber's interview with Enzensberger: "Falltüren in den Schrecken." In: *Der Spiegel* (17 March 2003). URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26609858.html> [last accessed on 30 August 2018]. This is not to abandon a healthy skepticism about the risk of using nature as a projection screen. What is called for is rather a questioning of whether the critical response is truly exhausted by the traditional demystifying gestures. In general, the answer to the shortcomings of classical critiques of anthropomorphism cannot be a regression to a supposedly purer premodern way of relating to non-human nature but a sober assessment of the limits of these critiques, together with a revision or refinement of the critical toolset.

16 See representative anthologies edited by Lorraine Daston a. Gregg Mitman: *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. New York: Columbia University Press, 2006 and Robert W. Mitchell, Lyn Miles: *Anthropomorphism, Anecdotes, and Animals*. Albany: SUNY Press 1997. On the contested status of

stakes of anthropomorphizing *animals* – and often even more narrowly, for instance, on whether it is permissible to ascribe human-like cognitive states to primates, as our closest evolutionary cousins.¹⁷ One notable exception to this narrow focus has been Jane Bennet's suggestion to harness anthropomorphism as a tool for doing justice to the vital agency of non-human forces more generally. By quickly subsuming plants under a general category of the "non-human," however, Bennet, too, has little to say about the specific stakes of anthropomorphizing plants.¹⁸ In either case, these scholarly discussions of anthropomorphism have tended to exclude or marginalize the question of what happens when plants become the subject of anthropomorphic language.¹⁹ "Plants are beautiful," the editors of a recent anthology on anthropomorphism note in their introduction, but lack "self-locomotion" and thus do not attract the same kind of interest as animals. As a result, the editors claim symptomatically, one "rarely tries to think with them."²⁰ Plants, in other words, tend to be excluded from reflections on anthropomorphism for the same stereotypical reasons they have traditionally been neglected in theoretical discourse altogether: They are supposedly too static and passive to excite the human fancy or challenge the human intellect.

In conjunction with a growing body of scholarship – including the present volume – that challenges the long-standing marginalization of plants,²¹ my analysis of Wohlleben's

anthropomorphism in an eco-critical context, see the helpful discussion of anthropomorphism in Timothy Clark: *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press 2011, pp. 192-201. In cognitive ethology (and beyond), Gordon Burghardt's "critical anthropomorphism" has been widely discussed as a heuristic tool for generating hypothesis about animal behavior. See "Animal Awareness. Current Perceptions and Historical Perspective." In: *American Psychologist* 40.8 (1985), pp. 905-919 and more recently "Critical Anthropomorphism, Uncritical Anthropocentrism, and Naïve Nominalism." In: *Comparative Cognition & Behavior Reviews* 2 (2007), pp. 136-138.

- 17** For a lucid overview of the theoretical and ethical challenges of these debates, see Sandra D. Mitchell: "Anthropomorphism and Cross-Species Modeling." In: *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. Ed. by Lorraine Daston a. Gregg Mitman. Cambridge: Columbia University Press 2005, pp. 100-117.
- 18** See *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2009, esp. pp. 98-100. Most references to plants in the book come in the form of lists like "animal, plant, and thing" (p. 120) that spell out the general kinds of entities Bennet includes in her concept of non-human forces. Bennet's specific examples of anthropomorphism, however, remain focused on animals (p. 98-100), while other sections of the book pass over plants to explore the agentic force of inorganic material organizations.
- 19** While scholarly discussions that focus explicitly on the uses and abuses of anthropomorphism have tended to default to animals, questions concerning anthropomorphism and adjacent problems have played a role in plant science as well as in critical plant studies, especially in discussions of plant intelligence. For a popular summary of the controversial discussions surrounding the notion of plant intelligence, see Michael Pollan: "The Intelligent Plant." In: *The New Yorker* (23 December 2013). URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/the-intelligent-plant> [last accessed on 26 August 2018]. Pollan stages an exchange between proponents and opponents of the idea of plant intelligence that exemplifies the role of anthropomorphism as a contested term in these debates: While opponents tend to accuse proponents of falling victim to an unscientific anthropomorphism, proponents can respond by pointing out that reserving intelligence for creatures with brains rests on an implicit anthropocentrism (or zoocentrism) – a bias that cautious anthropomorphism might rather help to correct. Anthropologist Natasha Myers has systematically explored such a defense of anthropomorphism as an antidote to anthropocentrism in "Conversations on Plant Sensing." In: *Nature Culture* 3 (2015), pp. 35-66.
- 20** See Daston and Mitman's introduction to *Thinking with Animals*, pp. 12-13. The gendered overtones of this classical devaluation of plants are unmistakable and echo the stereotypical association of plants and women (as "beautiful but passive and lacking in thought"). As Claudette Sartillot has pointed out, this association has been part of the standard repertoire of the philosophical discourse on plants and flowers since at least Hegel; see *Herbarium, Verbarium. The Discourse of Flowers*. Lincoln: University of Nebraska Press 1993, pp. 13-15.
- 21** A continuously updated list of scholarship in this emerging field can be found on the website of the *Literary and Cultural Plant Studies Network*, URL: <https://plants.sites.arizona.edu/content/6> [last accessed on 31 August 2018].

rhetoric on the following pages seeks to question and remedy this lacuna by shifting the spotlight to exploring the stakes of anthropomorphizing plants. Doing so requires suspending the knee-jerk censure of anthropomorphism that has long been a mainstay of the critical repertoire. My goal is to instead provide a “critique” of anthropomorphism in a sense that is reminiscent of the Kantian meaning of the term: a meta-reflection on the purview and the limits of anthropomorphic approaches to plant life as modeled by Wohlleben’s book.

Didactic Anthropomorphism: Familiarizing the Unfamiliar

Anthropomorphism is not reducible to a single classical figure or trope but functions as a rhetorical meta-category.²² For our analytical purposes, it can be described as a specific mode of organizing the tropological transfer between what classical rhetoric called the “proper” term and its “improper” figurative substitution – one in which a concept that “properly” belongs to the non-human domain is substituted by one taken from the sphere of human experience. In anthropomorphic metaphor, the device most commonly employed by Wohlleben, this substitution is based on similarity (or the *tertium comparationis*, as classical rhetoric called the features shared between the terms implicitly compared in the trope). The metaphorical substitution *produces* as much as it *presupposes* this similarity: If no similarity were detectable, the trope would be unintelligible; if the terms compared were too similar or identical, it would be pointless. Anthropomorphic metaphors thus function by positing unexpected similarities across human and non-human domains in order to shed new light on the (non-human) target domain of the metaphorical transfer.²³ The classic epistemic function of anthropomorphism in this context is that of familiarizing of the unfamiliar. By understanding aspects of the non-human world in terms that ring closer to home (i.e., by analogy with human experience), affairs that are strange or difficult to grasp attain at least the semblance of greater familiarity.

Anthropomorphisms of this familiarizing kind form a part of Wohlleben’s repertoire and are typically used for didactic purposes – for instance, in the service of dramatizing complex interdependencies within forest ecosystems, or for rendering aspects of plant life that are foreign to human and animal life more accessible to readers. In illustrating the fact that, like other plants, trees are not dependent on external food sources for their energy but produce their own nourishment through photosynthesis, which requires water, Wohlleben resorts to the image of a baker baking bread: “Wie ein Bäcker [...] können [Bäume] durch Fotosynthese jedes Magenknurren sofort

22 The trope of *personificatio* or *prosopoeia* – the “attribution of personhood to” or “giving face to” abstract or non-human entities – covers some of what is commonly described as anthropomorphism but does not exhaust the term’s wider significance. There are forms of anthropomorphic figurative language that do not fit the definition of the classical trope, such as metaphors that mix human and non-human domains, but fall short of attributing personhood, anthropomorphic similes, or extended conceptual metaphors with an anthropomorphic underpinning.

23 In an anthropomorphism like the portrayal of trees who avoid blocking each other’s light as “friends,” for instance, the *tertium comparationis* might be characterized as “two individuals cooperating.” This shared feature is first foregrounded among all the possible meaning aspects of human friendship at the expense of others that do not fit the image (humans, for instance, rarely cooperate by staying out of each other’s light), and then used to characterize tree behavior in terms of “friend-like” agentive cooperation where one might have expected to find blind and mechanical growth.

beenden. Doch der beste Bäcker der Welt kann ohne Wasser nichts backen, und auch für Bäume ist ohne Feuchtigkeit mit der Nahrungsmittelproduktion Schluss” (p. 45/43). This is an extended anthropomorphic simile in which a state of affairs foreign to non-photosynthesizing beings like humans is illustrated by means of a familiar idea with which it shares certain features (in this case, that of being able to produce one’s own food, but only when water is present as an ingredient). The risk of this type of familiarizing anthropomorphism is less that of anthropomorphic misrecognition – readers will hardly be tempted to confuse a tree for a baker – than that of platitude: The didactic advantage of presenting a complex botanical mechanism in a vivid and accessible image is as apparent as the risk of simplifying processes beyond recognition. Among the things the analogy ignores is the fact that trees also need sunlight to photosynthesize and are therefore hardly capable of producing their own sustenance simply by deciding to switch on an “internal oven,” as the image of bread baking suggests.

Self-Reflexive Anthropomorphism

Familiarizing anthropomorphism is, however, not the primary strategy in Wohlleben’s playbook and certainly not the most interesting one. The most distinctive feature of Wohlleben’s style is a remarkable degree of rhetorical self-reflexivity. Rather unusually for a popular science text, his writing not only relies on but frequently also draws attention to the operations of figurative language.

The text accomplishes this in a first instance by reactivating dormant metaphors from the expert languages of scientists and professional foresters. The fact that tree seedlings growing up under the canopy of parent trees are compelled by the dearth of light to grow dense and stable cells that ensure long tree life is, for instance, characterized by Wohlleben in terms of “Erziehung”: “Erziehung? Ja, es handelt sich tatsächlich um eine pädagogische Maßnahme, die nur dem Wohl der Kleinen dient. Der Begriff ist übrigens nicht aus der Luft gegriffen, sondern wird von Förstern schon seit Generationen auf diesen Sachverhalt angewendet” (p. 36/32). The daring anthropomorphic conceit thus turns out to be an idiomatic expression commonly used by experts. The same applies to the designation of subterranean fungal networks through which trees exchange nutrients and information as “Internet des Waldes” – an expression that, Wohlleben points out, is plucked directly from scientific biology, where such networks are discussed under the heading of the “wood wide web” (p. 52/51).²⁴ Figurative maneuvers of this type put into abeyance the clear-cut distinction between scientific literalism and the popular presentation of knowledge in an improperly anthropomorphic imagery.

In more salient cases of rhetorical self-reflexivity, Wohlleben directly invites readers to reflect on the figurative status of anthropomorphic expressions. Summarizing recent findings, according to which the roots of grain seedlings emit clicking sounds at a frequency to which other seedlings respond by leaning toward them, he notes: “Immer dann, wenn sie einem Knacken von 220 Hertz ausgesetzt waren, orientierten sich

²⁴ Suzanne Simard at the University of British Columbia, one of the forest scientists responsible for coining the term, wrote the afterword to the book’s English translation.

die Spitzen in diese Richtung. Das bedeutet, dass Gras diese Frequenz wahrnehmen, sagen wir ruhig: 'hören' kann" (p. 20/13). After stating the "plain fact" of cause and response, the text offers an interpretation that proceeds from the still rather neutral "wahrnehmen" to the more anthropomorphic "hören," whose figurative status is signaled by quotation marks and the qualifying "sagen wir ruhig." The rhetoricity of the anthropomorphic ascription is thus twice emphasized – but its "mere" figurative impropriety is, at the same time, called into question: what, after all, is "hearing," if not the perception of sound as information?

The subtlety of such rhetorical maneuvers has escaped (or been consciously ignored by) one of Wohlleben's most ardent critics. Torben Halbe's book-length polemic *Das wahre Leben der Bäume* spends a large part of its first chapter refuting the strawman claim that trees are unable to hear in the same way humans do (because they lack a human-like outer ear and a brain to tune in or out of specific frequencies, etc.) – as if that had been the assertion.²⁵ The misreading is, however, instructive in demonstrating that Wohlleben's rhetorical devices are not merely ornamental but critical to the substance of his message: They make all the difference between a simple ascription of human qualities to plants and an encouragement to imagine sound-responsive behaviors of plants as a kind of "hearing," thus challenging readers to consider what is at stake in using (or refusing to use) such a term.

In numerous instances, Wohlleben examines the underlying motivation of anthropomorphic tropes by explicitly addressing the *tertium comparationis* that grounds the rhetorical maneuver. The following passage, which discusses how forest ecosystems regulate temperature by means of evaporation, is one example: "Verdunstung erzeugt Kälte, die wiederum bewirkt, dass nicht so viel verdunstet. Man könnte auch sagen: ein intakter Wald kann im Sommer schwitzen und erzielt damit denselben Effekt wie der Schweiß bei uns Menschen" (pp. 93/100-101). The anthropomorphic statement that "trees sweat" differs in several ways from the run-of-the-mill anthropomorphism employed in the "baker" simile discussed above. Neither a naïve nor a merely didactic ascription of human qualities to plant life, the passage begins once again by drawing attention to its own figurative nature ("man könnte auch sagen") before proceeding to address the basis of the tropological transfer: Trees resemble humans in employing the cooling effect of evaporation. Here, the anthropomorphism is not based on a perceived analogy between categorically different (human/non-human) domains but on the unexpected commonality of a physiological process that applies *across* these domains. As an effect, the tropological transfer is free to proceed in both directions:

25 This is only one example of Halbe's bad-faith interpretations of Wohlleben's claims. For the most part, Halbe's objections are not factually wrong (it is certainly true, for instance, that trees lack auricles and brains) but they consistently (and perhaps deliberately) miss the point of Wohlleben's writing. Where Wohlleben takes new findings about plants as a point of departure to probe new ways of understanding and relating to trees by means of an avowedly metaphorical language, Halbe reads Wohlleben's descriptions as a series of literal statements of scientific fact, only to then police them as transgressions against a narrowly conceived scientific literalism to which Wohlleben never aspires. The deeper motivation behind Halbe's polemic may reveal itself in one of his more bizarre misrepresentations: the idea that Wohlleben rejects all forms of silviculture except the wholesale re-introduction of virgin forests (Halbe: *Das wahre Leben der Bäume*, p. 14) because he allegedly sees felling trees as morally evil and as a form of murder (ibid., p. 16); for the remarks on "hearing," see ibid., pp. 26-31. This is demonstrably wrong. Wohlleben propagates a form of silviculture called "Plentnerwirtschaft," which he likens to organic farming (p. 216/243) – a kind of forestry that is sensitive to the complexity and climatic importance of forest ecosystems.

Not only are trees like humans; humans, it turns out, are in some respects like trees. The self-reflexive “category mistake” ultimately challenges the categories it deliberately confuses, raising the question whether insisting on the merely anthropomorphic nature of such descriptions may not itself disguise an implicit anthropocentrism.

Defamiliarizing Anthropomorphism

The tendency of Wohlleben’s tropes to critically examine the similarity that motivates them culminates in a rhetorical strategy perhaps best described as “defamiliarizing” anthropomorphism. In an extensive description of tree bark (a part of which is reproduced below), Wohlleben consistently portrays bark in terms reminiscent of human skin. What may initially seem like a classic case of (pseudo)familiarization through anthropomorphism is, in fact, a rather different rhetorical maneuver:

Bevor ich auf das Alter zu sprechen komme, möchte ich einen Schlenker zum Thema “Haut” machen. Bäume und Haut? Nähern wir uns dem Phänomen zunächst von der menschlichen Seite. Die Haut ist eine Barriere, die unser Innerstes vor der Außenwelt schützt, die Flüssigkeiten zurückhält, die Inneren am Herausfallen hindert und nebenbei Gas und Feuchtigkeit abgibt und aufnimmt. Zudem blockiert sie Krankheitserreger, die sich nur zu gerne in unserer Blutbahn ausbreiten würden. Daneben reagiert sie empfindlich auf Berührungen, die entweder angenehm sind und das Verlangen nach mehr wecken oder aber Schmerz und damit eine Abwehrreaktion hervorrufen. [...] Und wie ist das bei Bäumen? Ihnen geht es nicht anders. Der wesentliche Unterschied ist reine Wortklauberei: Die Haut von Buchen, Eichen, Fichten, und Co. nennt sich Rinde. Sie erfüllt aber exakt dieselbe Funktion und schützt die empfindlichen inneren Organe vor der aggressiven Außenwelt. (pp. 59-60/60-61)

As in earlier instances, the anthropomorphism is prefaced by an examination of the *tertium comparationis* that grounds the substitution of skin for bark. More clearly than in those examples, however, the passage emphasizes the irreducibility of the ground of comparison to conventional understandings of either one of the two compared terms. Rather than assuming that we already know what skin is, the text first ventures into an exploration of skin as a porous boundary organ that separates and mediates between an organism and its environment. Only this “strange” and, to average readers, “defamiliarizing” notion of skin *qua* boundary organ then becomes the operative term in an extended anthropomorphic metaphor, according to which trees desquamate in order to renew this organ, develop wrinkles with age, form scars in response to injuries, and so on (pp. 59-65/60-67). By focusing on the human organism rather than human cognitive abilities as a source of the anthropomorphic transfer, the trope inverts the familiarization-through-personification achieved by classical anthropomorphism. One might say that the anthropomorphism instead effects a *de*-familiarization through the *de*-personification of the human term of the comparison – a defamiliarization that then, however, reveals overlooked points of contact between human and tree life. Defamiliarizing anthropomorphisms thus perform a two-step rhetorical maneuver in which an initial defamiliarization of the human element discloses an unexpected familiarity between human and plant life. If trees are like humans for Wohlleben, then only because humans are more like trees than we may be prone to think. To become more familiar with trees, the text suggests, we may first have to become unfamiliar with ourselves; or we must at least unlearn thinking of ourselves as beings categorically different from the forms of life that surround us. As an organ of demarcation, contact, and interchange, skin encapsulates the effect of such defamiliarizing anthropomorphisms

in a rather overdetermined way: By revealing our uncanny familiarity with the boundary-organ of trees, the text prompts us to re-examine ways of drawing and crossing the boundaries between human animals and plants.

At their most compelling, Wohlleben's anthropomorphisms thus challenge traditional definitions of the *anthropos* rather than naively making humans the measure of all things. The nature of this challenge is specific to the kinds of boundary-crossings invited by anthropomorphizing accounts of plants. Debates about anthropomorphism in animal ethology and animal studies at large tend to focus on whether it is legitimate or misleading to ascribe "higher" cognitive functions (such as self-consciousness, abstract thinking, or rational inference) to non-human life forms. Summarizing and seeking to provide a theoretical foundation for discussions of anthropomorphism in ethology and animal rights debates, philosopher Sandra D. Mitchell, for instance, proposes that "claims of similarity between humans and non-humans" are scientifically viable if (and only if) they are "substantiated by evidence that there are similar causal mechanisms responsible for generating apparently similar behaviors that are observed."²⁶ Anthropomorphizing animals, in other words, is legitimate where the inference from human-like behavior to human-like cognition can be empirically substantiated. Where this is not the case and such behavior may be governed by "mindless" processes, this line of reasoning implies, anthropomorphism is inappropriate.

This model is of limited use when it comes to understanding plant anthropomorphisms of the kind Wohlleben employs – or anthropomorphizing accounts of any species more distant to humans on the phylogenetic tree than the mammals commonly invoked by Mitchell and the debates she reviews. Plants have no brains; whatever "causal mechanisms" govern their behavior will be patently different from those at work in humans and other animals with centralized nervous systems.²⁷ Mitchell's criterion would thus seem to rule out the viability of plant anthropomorphisms *a priori*. Focusing on salient similarities in behavior is equally impractical when it comes to plants. After all, the problem when it comes to anthropomorphizing plants seems quite different from the one Mitchell takes for granted: Rather than probing whether salient similarities in behavior can be trusted, the challenge of plant anthropomorphisms would seem to be in demonstrating that meaningful similarities can be detected *despite and across* salient dissimilarities in the behaviors of humans and plants.

Wohlleben's defamiliarizing anthropomorphisms provide innovative examples of how to meet this challenge. As we have seen, his experimental anthropomorphisms often shift the focus of exploring trans-species resemblances from "higher" cognitive functions to non-cognitive or para-cognitive functions – if we understand "para-" with the ambiguity of the Greek prefix as meaning both "alongside" and "beyond, other than" human cognition.²⁸ In many of the self-reflexive anthropomorphisms that have been

²⁶ Mitchell: "Anthropomorphism and Cross-Species Modeling," p. 114.

²⁷ How to (and whether it is possible to) understand the concept of "intelligence" without invoking a brain or central nervous systems is a key point of contention in the plant intelligence debate. See, for instance, the section on "Cognition without a Brain" in Fatima Cvrčková/Helena Lipavská/Viktor Žárský: "Plant Intelligence." In: *Plant Signaling & Behavior* 4.5 (May 2009), pp. 394-399.

²⁸ Compare the meanings of "parallel" ("alongside one another") and "paradoxical" ("contrary to received opinion"). The word "para-cognitive" occasionally appears in (analytic) philosophy to discuss the quasi-rationality of human affects and emotions; see, for instance, Ingmar Persson: "The Rationality of Para-Cognitive Attitudes." In: *Ibid. The Retreat of Reason. A Dilemma in the Philosophy of Life*. Oxford: Clarendon Press, 2005, pp. 158-167.

the focus of my reading, the juxtaposition of humans and non-humans is not based on advanced cognitive faculties but on functions of the autonomic nervous systems such as sweating (p. 93/100), sleeping (p. 129/241), and digesting (p. 129/241) – precisely the kinds of processes long declared “vegetative” and, in the same stroke, inessential to the kind of rationality that traditionally defined the human as the “rational animal.” Even where Wohlleben’s anthropomorphisms explore plant intelligence, they do so less by ascribing human-like cognition to plants than by way of prompting readers to reconsider what may count as intelligence in humans. His discussion of various forms of tree communication under the heading “Die Sprache der Bäume,” for instance, initially seems to hinge on attributing to trees a distinctly and exclusively human faculty. On closer inspection, however, the anthropomorphic transfer rests on a reevaluation of the range of human behaviors that may count as language-like. Humans, Wohlleben notes, have been shown to be (usually unconsciously) responsive to scents of conspecifics as well, and can thus be said to possess a “geheime Duftsprache” (pp. 14/6-7) of their own – not unlike that of trees. With this qualification, the anthropomorphic transfer again changes direction: A mode of communication exemplified by trees becomes the model relative to which a range of human behaviors appears in a “strange” new light.

This strategy characterizes Wohlleben’s approach to questions of plant intelligence more generally. The autonomic nervous systems so often invoked by his anthropomorphisms operate without a single command center but nevertheless respond to environmental changes in “intelligently” adaptive, more-than-mechanical ways. Our experience with them may thus both provide a glimpse into how intelligent behaviors may function in plants without projecting conceived notions of human cognitive exceptionalism on other forms of life. Even in humans, Wohlleben’s defamiliarizing anthropomorphism invite us to think, there are forms and layers of intelligence that do not conform to “cerebrocentric”²⁹ models of what constitutes cognition.

The commentary most attuned to this aspect of Wohlleben’s writing appeared in an unlikely place – the *Journal for Palliative Medicine*. Wohlleben’s exploration of parallels between humans and trees, the reviewer suggests, will help palliative caregivers avoid dehumanizing patients who have sometimes lost the kind of “higher” cognitive functions traditionally deemed essential for personhood.³⁰ Perhaps the rise of autonomic dysfunctions such as sleep and digestive disorders is a sign that in a dematerializing world, developing sensibilities for aspects of human life that remain below the threshold of cognitive subjectivity is a task for more than specialists in palliative medicine.³¹ If *Das geheime Leben der Bäume* indeed caters to the zeitgeist, one might speculate that it does so less by satisfying a desire for social harmony than by promising a way of reconnecting with layers of life that resist a conception of humans as disembodied cognitive machines. Wohlleben’s improper

29 The formulation was coined by the philosopher Dann Denett, quoted in Pollan’s *New Yorker* article cited above; see Pollan: “The Intelligent Plant,” n.p.

30 See Sarah C. Rossmassler: “The Hidden Life of Trees.” In: *Journal of Palliative Medicine* 20.12 (2017), p. 1420.

31 For a discussion of how sleep (as an example of an autonomic bodily function) collides with global capitalism’s demand for continuous functioning, see Jonathan Crary: *24/7. Late Capitalism and the End of Sleep*. New York: Zone Books 2014, esp. pp. 11-14.

anthropomorphisms thus not only excavate the hidden life of trees but also challenge readers to reconsider aspects of life excluded from traditional definitions of the “properly” human. Belying the premature dismissal of such a project by the commentators cited above, *Das geheime Leben der Bäume* is thus a testament to the fecundity and timeliness of “thinking with plants.”

Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins *Das zweite Paradies*

Sehnsucht

Die Sehnsucht
läßt die Erde durch die Finger rinnen
alle Erde dieser Erde
Boden suchend
für die Pflanze Mensch¹

In Hilde Domins Gedicht *Sehnsucht* wird die Sehnsucht nach einem Ort zum Bleiben beschrieben. Mit der Gleichsetzung von Mensch und Pflanze wird der Wunsch des Menschen nach Stetigkeit aufgerufen, da das Bild des pflanzlichen Verwurzelteins im Erdboden evoziert wird. Das Verwurzelteins ist eine beliebte Metapher, um Verbundenheit mit einer bestimmten Region, einer Gemeinschaft, einer Kultur oder auch einer Zeit auszudrücken und diese durch das pflanzliche Sprachbild als natürlich und nicht hinterfragbar darzustellen.² Die Wurzelmetapher dient also der (Zu-)Ordnung und markiert das menschliche Bedürfnis nach Identität und Zugehörigkeit.³ In Domins Gedicht jedoch wird die Vorstellung des Verwurzelteins sofort gestört durch den Verweis darauf, dass ein passender Boden erst noch gefunden werden muss. Denn der Mensch ist im Gegensatz zu – den meisten – Pflanzen nicht mit einem bestimmten Ort verwachsen, da er rein physiologisch keine Wurzeln besitzt. Er ist mobil und muss sich seinen Platz auf der Erde erst und gegebenenfalls immer wieder neu suchen.

Ein Gegenbild findet sich in Domins Gedicht *Ziehende Landschaft*, in dem es heißt:

Man muß weggehen können
und doch sein wie ein Baum:
als bliebe die Wurzel im Boden,
als zöge die Landschaft und wir ständen fest.⁴

Hier wird ein Bild kreiert, in dem der Mensch gleich einem Baum verwurzelt ist. Doch nun ist die Landschaft nicht mehr an einen bestimmten Ort gebunden, womit sich auch die Verwurzelung nicht örtlich fixieren lässt.⁵

¹ Hilde Domin: *Ich will dich. Gedichte* [1970]. Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S. 54.

² Vgl. die umfangreiche Studie zur Wurzelmetapher von Christy Wampole: *Rootedness. The Ramifications of a Metaphor*. Chicago, London: University of Chicago Press 2016.

³ Vgl. ebd., S. 2.

⁴ Hilde Domin: *Nur eine Rose als Stütze. Gedichte* [1959]. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 9.

⁵ Die Wurzelmetaphorik geht auf die idealistischen und romantischen Konzepte zur Bildung der deutschen Nation zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Im politischen und kulturellen Diskurs wurde nach Gemeinsamkeiten der deutschen Länder gesucht, um die fehlende politische Einheit herstellen zu können. So wurde die Rhetorik der Verwurzelung in Boden und Sprache geprägt. Vgl. ausführlicher Doerte Bischoff: „Verwurzelt in der Entwurzelung“. Funktionen und Transformationen kultureller Wurzelmetaphorik angesichts von Exil und Migration“. In: *Akten der 4. Landeskonzferenz des Bulgarischen Germanistenverbandes „Schwerpunkte der bulgarischen Germanistik im 21. Jahrhundert“* (30.10.-1.11.2014). Hrsg. von Nicolina Burneva. Sofia: New Bulgarian University

Dieses Changieren zwischen Stetigkeit und andauernder Bewegung, das ein mögliches Ankommen nur im permanenten Prozess erlaubt, ist kennzeichnend für Dominis Schreiben. Sie selbst spricht vom „Paradox als Stilmittel“⁶, um die Spannung zu bezeichnen, die in vielen ihrer sprachlichen Bilder liegt. Am stärksten habe sie in ihrem eigenen Leben die „Paradoxien des Exils“⁷ empfunden, in das die deutsch-jüdische Schriftstellerin 1932 aufgrund der aufsteigenden NS-Herrschaft gemeinsam mit ihrem Mann Erwin Walter Palm geflohen war. Nach Stationen in Italien und Großbritannien hatten sie die meisten Exiljahre in der Dominikanischen Republik verbracht, bevor sie 1954 nach Europa und 1961 schließlich nach Deutschland zurückkehrten. Im Exil, so Domin, verbinden sich Freiheit und Zwang aufs Engste. Sie stellt fest: „Objektiv gesehen ist es das: Flucht in die Freiheit. Subjektiv keinesfalls. [...] Es ist ja eine Verstoßung, eine Vertreibung. Nie sieht man Adam und Eva heiter aus dem Tore kommen, bei der allerersten Vertreibung. Die Unfreiwilligkeit des Vorgangs prägt ihn.“⁸

Domin setzt in dieser Überlegung das Exil, hier verstanden als „verlängerte Abwesenheit von der Heimat aufgrund unerträglicher Verhältnisse, seien es wirtschaftliche, kulturelle, politische oder religiöse“⁹, mit der Vertreibung aus dem Paradies gleich. Damit greift sie auf eine tradierte Metapher zurück, derer sich schon viele Exilierte bedient haben.¹⁰ Die spezifische individuelle Exilerfahrung erscheint durch den Vergleich mit der Vertreibung aus dem Paradies als universal menschliche Erfahrung, da mit seiner Hilfe das politisch-historische Erlebnis mit der biblischen Ursprungserzählung der Menschheit kurzgeschlossen wird. Literarisch gestaltet Domin diese Engführung zwischen Paradies und Exil in ihrem einzigen Roman *Das zweite Paradies* (1968).¹¹ Die Vertreibung aus dem Paradies und der Versuch, wieder dorthin zurückzugelangen, ist die zentrale Metapher, anhand derer die namenlose Protagonistin ihre Exilerfahrung reflektiert. Dabei wird die Flucht ins Exil bildlich mit der Vertreibung aus dem (ersten) Paradies gleichgesetzt, während die Rückkehr ins Nachkriegsdeutschland analog als Einzug ins titelgebende zweite Paradies beschrieben wird. Warum sich das Paradies als Reflexionsmodell für Dominis Rückkehrroman *Das zweite Paradies* besonders eignet und in welcher Weise es genutzt wird, wird im Folgenden untersucht. Nach einem kurzen Überblick über die Paradiesmetapher in Dominis Text werden vier miteinander verbundene Momente vorgestellt, die in diesem Zusammenhang relevant erscheinen: Erkenntnis, Freiheit, Verstehen und Verantwortung. Die Betrachtung der

Press 2015, S. 180-191, v.a. S. 183; hier findet sich auch eine ausführliche Übersicht zur Wurzelmetaphorik in der Exilliteratur. Für einen weiteren Überblick über die Wurzelmetapher in der Exilliteratur vgl. u.a. *exilograph* 25 (2016), hier besonders den Beitrag von Jasmin Centner: „Gespräche über Bäume. Wurzel- und Pflanzenmetaphern in der Exilliteratur“, S. 1-4.

- 6 Vgl. den gleichnamigen Essay in Hilde Domin: *Gesammelte Essays. Heimat in der Sprache*. München: Piper 1992, S. 219-232.
- 7 Ebd., S. 202.
- 8 Ebd., S. 203.
- 9 Elisabeth Bronfen: „Exil in der Literatur: Zwischen Metapher und Realität“. In: *Arcadia* 28.2 (1993), S. 166, S. 167-183, hier S. 169.
- 10 Elisabeth Bronfen untersucht in ihrem Aufsatz, wie das Exil neben der realen Erfahrung selbst zur Metapher geworden ist und allgemein für die irdische Existenz des Menschen verwendet wird. Unter anderem verweist sie mit Bezug auf Harry Levin auf die literarische Tradition, das Exil mit der Vertreibung aus dem Paradies zu vergleichen (vgl. ebd., S. 173-174).
- 11 Hilde Domin: *Das zweite Paradies* [1968]. Frankfurt a.M. 1993. Im Folgenden wird die Seitenangabe in Klammern direkt im Text angegeben. Eine erste Fassung lag schon Ende der 1950er Jahre vor, wurde aber 1961 vom Fischer Verlag abgelehnt, bis der Roman schließlich 1968 im Piper Verlag erschien.

einzelnen Momente zielt besonders auf die Verbindung des metaphorischen Paradieses mit dem Themenkomplex Exil, Rückkehr und Heimat. Dabei wird auch immer wieder die Bedeutung einzelner Pflanzen sowie ihr kultureller Horizont miteinbezogen, wobei die leitende Frage ist, wie die Schilderungen der Pflanzen sich zu den Reflexionen um den problematischen Begriff Heimat verhalten.

I. Das zweite Paradies als zu rekonstruierender Garten

Das titelgebende zweite Paradies existiert lediglich in der Vorstellung der Protagonistin. Versucht man sich ein genaues Bild von ihm zu machen, stellt man fest, dass Aussehen und Aufbau sehr abstrakt bleiben. Dies liegt zum einen an der „labyrinthische[n] Form“¹², denn der *Roman in Segmenten*, wie der Untertitel erklärt, besteht aus der Haupterzählung „Das zweite Paradies“, auf die ich mich im Folgenden konzentriere, sowie einigen Traumfrequenzen und Nebenerzählungen, die nicht linearchronologisch geordnet sind.¹³ Der zeitliche Ablauf ist nicht immer exakt zu rekonstruieren, und so bleibt auch das Ende offen. Zudem werden viele Details nicht ausgeführt und bleiben so unbestimmt: Weder erfährt man den genauen Grund der Verfolgung der namenlos bleibenden Protagonistin und ihres Ehemanns Constantin noch die exakten Exilstationen oder den Ort der Remigration. Neben dem Aufbau liegen die vagen Informationen aber auch an der Perspektive, die zwischen Ich-Erzählung der Protagonistin und personaler Erzählinstanz changiert. So finden sich einerseits diverse Gedankensprünge, andererseits werden viele Informationen vorausgesetzt. Eindrücke, Reflexionen, Wünsche, Hoffnungen, Träume und Erinnerungen transportieren das Geschehen, sodass die einzelnen Szenen und Charaktere schemenhaft bleiben.¹⁴

Was man jedoch über das Aussehen des zweiten Paradieses erfährt, ist, dass es als Garten vorgestellt wird, in dem die Protagonistin Gartenarbeit leistet. Über die Pflanzen und die Architektur wird nichts Genaueres gesagt. Es wird lediglich preisgegeben, dass es Gartenmauern gibt (vgl. S. 72) und dass diese durch kriegerische Auseinandersetzungen beschädigt wurden (vgl. S. 112). Damit ist jedoch schon ein wichtiger Punkt berührt, denn dies bedeutet, dass der imaginierte Garten in direkter Verbindung mit der intradiegetischen Wirklichkeit steht, da die äußeren Geschehnisse Auswirkungen auf seinen Zustand haben. Das Paradies ist somit zwar kein Teil der intradiegetischen Wirklichkeit, doch ist es ein imaginiertes Raum, dessen Zustand die Situation spiegelt, in der sich die Protagonistin befindet.

12 Ulrike Böhmel Fichera: „Das beschädigte Bild von sich selbst“. Die Suche nach Identität in Hilde Domin's Roman *Das zweite Paradies* (1968)“. In: *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien*. Hrsg. von Ariane Huml u. Monika Rappenecker. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 223-236, hier S. 230.

13 Zwischenzeitlich lautete der Untertitel *Eine Rückkehr*, doch wurde in der letzten autorisierten Fassung von 1993 der ursprüngliche Untertitel *Roman in Segmenten* wieder eingeführt (vgl. Denise Reimann: „denn man liebt immer nur ein Phantom“. Heimatumschreibungen einer Remigrantin in Hilde Domin's lyrischem Roman *Das zweite Paradies*“. In: *Weibliche jüdische Stimmen deutscher Lyrik aus der Zeit von Verfolgung und Exil*. Hrsg. von Chiara Conterno u. Walter Busch. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 145-163, hier S. 149).

14 Vgl. dazu auch Guy Stern: „In Quest of a Regained Paradise. The Theme of Return in the Works of Hilde Domin“. In: *Germanic Review* 62.3 (1987), S. 136-142, hier S. 137; Reimann: „denn man liebt immer nur ein Phantom“, S. 155.

Nimmt man das Paradies, in dem sich die Protagonistin gärtnerisch betätigt, also als Leitmetapher des Textes, so kann man auch die erwähnten Gewächse aus den verschiedenen Gegenden, in denen sich die Protagonistin aufgehalten hat, als Teil des imaginierten Gartens betrachten. Die größtenteils erinnerten, seltener während der Erzählzeit angetroffenen Pflanzen wie ein Weidenbaum oder Kakteen sind Symbole der verschiedenen kulturellen und geographischen Zugehörigkeiten, was sie im Zusammenhang mit der Frage nach Exil und Rückkehr bedeutsam macht. Die Pflanzen in diesem Roman können somit Aufschluss über bestimmte Leerstellen geben. Außerdem sind sie gemeinsam mit der Leitmetapher des Paradieses betrachtet zentral für den Diskurs um Exil und Rückkehr, Heimat und Vertreibung.

Im Folgenden werden die Momente der Erkenntnis, der Freiheit, des Verstehens und der Verantwortung vorgestellt, die zusammengenommen wesentliche Bestandteile der Paradiesmetapher sind.

II. Die vier Momente der Paradiesmetapher

1. Moment der Erkenntnis

Mit der Kapitelüberschrift „Das zweite Paradies“ (S. 33-149) wird in leicht abgewandelter Form auf die Genesis referiert, in der ebenfalls der, zumindest in der deutschsprachigen Einheitsübersetzung, ebenfalls eine Passage mit „Das Paradies“ (Gen 2,4) überschrieben ist.¹⁵ Das biblische Paradies wird als „Ursprungsraum“¹⁶ gelesen, als Garten, der das ursprüngliche Zuhause von Menschen und Tieren darstellt. Neben anderen Pflanzen stehen hier der Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen und der Baum des Lebens (vgl. Gen 2,9). Der Mensch erhält den Auftrag, den Garten zu erhalten und zu bearbeiten; im Gegenzug darf er sich von ihm ernähren – mit Ausnahme der Früchte, die am Baum der Erkenntnis wachsen (vgl. Gen 2,15-17). Nach dem Sündenfall, dem Kosten der verbotenen Frucht, werden die Menschen aus diesem Ursprungsraum vertrieben, und das Paradies wird fortan von Cherubim bewacht (vgl. Gen 3,23-24). Das Paradies ist somit das immer schon Verlorene, das der irdischen Existenz der Menschen vorausgeht. Es wird als „Sinnbild eines herrschaftsfreien, friedlichen Umganges mit der Natur“¹⁷ verstanden und steht für einen Idealzustand, der auf Erden nicht erreicht werden kann, aber doch den Ursprung des menschlichen Seins ebenso wie den Zielpunkt darstellt.¹⁸ Der Sicherheit suggerierende Garten bildet einen Sehnsuchtsort, der der anschließenden Wanderschaft des Exils entgegensteht, die vor allem durch den Verlust eines Zuhauses, einer unhinterfragten Zugehörigkeit gekennzeichnet ist.

15 Alle Bibelzitate beziehen sich auf die Ausgabe *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel. Studienausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text.* Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1984.

16 Martin Leutzsch: „Transformationen des Paradieses. Wandlungen eines biblischen Topos“. In: *Arkadische Kulturlandschaft und Gartenkunst. Eine Tour d'Horizon.* Hrsg. von Richard Faber u. Christine Holste. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 37-55, hier S. 37.

17 Volker Schurig: „Naturmythen als gesellschaftliche Utopien und ihre Reflexion im Naturschutz“. In: *Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte.* Hrsg. von Wolfgang Frindte u. Harald Pätzolt. Opladen: Leske und Budrich 1994, S. 29-48, hier S. 33.

18 Vgl. ebd., S. 35.

In der religiösen Imagologie hat sich die Unterscheidung zwischen einem irdischen und einem himmlischen Paradies etabliert. Das himmlische Paradies bezeichnet einen jenseitigen Ort, wohingegen das irdische Paradies als Garten aufgefasst wird, dessen geographischer Ort dem Alten Testament folgend im heutigen Irak vermutet wird.¹⁹ Jedoch findet man diese Unterscheidung in der biblischen Ursprungserzählung nicht. Denn im hebräischen Grundtext der jüdischen und christlichen Bibel wird nicht von einem Paradies und auch nicht von einem Garten namens Eden gesprochen, sondern von einem Garten *in* Eden. Über griechische und lateinische Übersetzungen wandert das Wort „Paradies“ als Überschrift der Ereignisse ab Genesis 2,4 in die deutschen Bibelfassungen ein. Nun erst wird es zur Bezeichnung für den Garten in Eden als Ursprungsraum und Ort, den es zurückzuerlangen gilt.²⁰ Mit der in die Bibel eingefügten Überschrift „Paradies“ für die Erschaffung der Menschen und ihrer Vertreibung aus dem göttlichen Garten beginnt „die unendliche Geschichte der Interpretation“, so der evangelische Theologe Martin Leutzsch. „Das Paradies als Ursprungsort bildet eine ideale Projektionsfläche für Fragen nach und Behauptungen von Ursprüngen mit beabsichtigten Übergängen vom Sein zum Sollen, vom Sollen zum Sein.“²¹

Analog zur biblischen Erzählung werden die Protagonistin und ihr Ehemann Constantin in Domin's Text metaphorisch aus dem Paradies vertrieben. Aufgrund des NS-Regimes mussten sie aus Deutschland fliehen. Im Exil hatte Constantin dann „[d]en unvermeidlichen Apfel [...] ganz mechanisch gegessen“ (S. 122) und eine Affäre mit einer anderen Frau begonnen (vgl. u.a. S. 72, 88 u. 93). Dies kommt einem „doppelten Heimatverlust“²² gleich, da dem Paar nun durch den Ehebruch auch die Liebe keine Geborgenheit mehr schenken kann.²³ Die Erkenntnis, dass es sich zuvor in einem Paradies befunden hatte, setzt jedoch erst im Moment der Vertreibung ein. So stellt die Protagonistin im Rückblick fest:

Nicht, daß sie je von einem Paradies gesprochen hätten und schon gar nicht von einem „ersten“. Sie kannten es noch nicht, sie waren ja darin. Entblößt von allem, wie es die Ikonographie verlangt, und ohne Bewußtsein ihres Mangels. Erkenntnis, das ist schon das zweite Paradies von außen: das verlorene, das gesuchte. (S. 96)

-
- 19** Vgl. Reinhold Then: „Vom Garten zum Paradies: Biblische Gartenimpressionen“. In: *Hortus Conclusus. Ein geistiger Raum wird zum Bild*. Hrsg. von Nele Ströbel u. Walter Zahner. München: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 33-49, hier S. 35; Claudia Benthien/Manuela Gerlof: „Topographien der Sehnsucht. Zur Einführung“. In: *Paradies. Topografien der Sehnsucht*. Hrsg. von Claudia Benthien u. Manuela Gerlof. Köln: Böhlau 2010, S. 7-27, hier S. 12.
- 20** Vgl. Leutzsch: „Transformationen des Paradieses“, S. 38. Leutzsch weist daraufhin, dass in der Hebräischen Bibel durchaus von „pades“ (gewöhnlich übersetzt als „Paradies“) die Rede ist, aber dieser Begriff nicht als ein Ursprungsort verstanden wird (vgl. ebd.). Weiterhin finden sich im Neuen Testament Hinweise auf die Vorstellung eines Paradieses als jenseitigem Ort, der den Gerechten nach der Auferstehung eine postmortale Existenz ermöglicht, allerdings wird dieser Ort nicht als Garten beschrieben (vgl. ebd., S. 51-54).
- 21** Ebd., S. 55.
- 22** Denise Reimann: „Hilde Domin. Das zweite Paradies. Roman in Segmenten (1968)“. In: *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller*. Hrsg. von Bettina Bannasch u. Gerhild Rochus. Berlin: De Gruyter 2013, S. 284-291, hier S. 285.
- 23** Das Leitmotiv der Liebe, das neben dem Leitmotiv des Zuhause-seins anhand der Paradiesmetapher verhandelt wird, steht in dieser Untersuchung nicht im Vordergrund. Es wurde in der Forschung jedoch bereits ausführlich behandelt. Vgl. u.a. Paul Konrad Kurz: „Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies“. In: *Vokabular der Erinnerungen. Zum Werk von Hilde Domin*. Hrsg. von Bettina v. Wagenheim. Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 77-95; Böhmel Fichera: „Das beschädigte Bild von sich selbst“; Reimann: „denn man liebt immer nur ein Phantom“.

Erst durch die Erfahrung des Verlustes wird das Paradies als ebensolches überhaupt erkennbar; es ist damit im Moment der Erkenntnis immer schon ein verlorenes.

2. Moment der Freiheit

Nach der Erkenntnis, dass sie aus dem Paradies vertrieben wurden, gesteht die Protagonistin sich ein, auf der Suche nach dem Wiedereintritt ins Paradies zu sein. „Rückgängig machen der Vertreibung, der geschehenen und damit jeder künftigen.“ (S. 72) Zwar hat sie im engeren Sinn niemand des Landes verwiesen, doch hat das Paar den Gang ins Exil nicht freiwillig angetreten, sondern aufgrund einer existenziellen Bedrohungssituation. Die Protagonistin erinnert sich rückblickend an den Tag, an dem sie das (erste) Paradies verlassen musste, und spricht zu sich selbst: „Es war ein guter Tag, denn du konntest noch aufrecht fortgehen, du fielst nicht mit dem Gesicht auf den Boden, weil du von rückwärts gestoßen wurdest. Niemand hat dich hinausgeworfen, beinahe bist du von selbst gegangen.“ (S. 73) In dieser Beschreibung wird die zuvor benannte Paradoxie des Exils deutlich, das zum einen Freiheit bedeutete, da es der Protagonistin und Constantin das Leben rettete, zum anderen nur gewählt wird, um eben einer lebensbedrohlichen Lage zu entkommen. Erfährt man nichts Näheres über den Grund der Flucht, gibt unter anderem die Abschiedsszene einen Hinweis auf die Ursache: Die Protagonistin hat vor der Flucht aus Deutschland aus Trauer über die Vertreibung unter einem Weidenbaum geweint (vgl. S. 73). Ebenfalls unter einem Weidenbaum haben die aus Jerusalem vertriebenen Juden im babylonischen Exil getrauert, wie es in Psalm 137 beschrieben wird. Über das Motiv des Trauerns unter der Weide wird die Exilierung des Ehepaares in die Jahrtausende währende jüdische Exiltradition der Diaspora eingeschrieben.

Die Flucht aus Deutschland bedeutet auch das Verlassen der vertrauten Flora. Im Exilland, das 1940 auf Stationen in Italien und England folgte und als „kleine[s], südamerikanische[s] Land“ (S. 111) bezeichnet wird, jedoch namenlos bleibt, begegnete die Protagonistin „Zuckerrohr“ (S. 115), „Kaktusfeldern für die Kaffeesackfabrik, Sisalsäcke“ (S. 62), die aus Fasern der Sisalagave gemacht werden, sowie Bananen und Reis (vgl. S. 40). Der Kontakt mit diesen Pflanzen ist für die Protagonistin primär durch ihren Gebrauch bestimmt. Mit ihnen werden in der Erzählung keine Emotionen oder früheren Erinnerungen verknüpft. Alle diese tropischen Pflanzen sind in Europa hauptsächlich als Nutzpflanzen bekannt und machen einen wesentlichen Teil der südamerikanischen Landwirtschaft aus. Sie stehen symbolisch für die „Fremde“, die primär lebenserhaltend ist, zu der dennoch ein distanzierteres Verhältnis bewahrt wird. Die Nennung von Pflanzen wie Kaffee, Zuckerrohr und Bananen bei gleichzeitigem Verschweigen des Ländernamens, einer lediglich vagen Verortung „am Rand der Welt“ (S. 110), trägt deutlich zur Exotisierung des Exillandes bei – besonders wenn man bedenkt, dass der globale Lebensmittelhandel in den späteren Nachkriegsjahren, in denen die Handlung situiert ist, noch nicht so ausgeprägt war wie heute und auch Reisemöglichkeiten noch nicht in dem Umfang gegeben waren.

Das Verhältnis zum Exil wird als ambivalent geschildert, denn es bedeutete neben Rettung auch Unfreiheit. Fast zwanzig Jahre nach Erscheinen des Romans hält Domin in einem Essay fest, der Mensch müsse alles daran setzen, „Subjekt, statt nur

Objekt der Geschichte zu sein²⁴. Nur so könne man den Paradoxien des Exils, die ein Leben lang bestehen bleiben würden, begegnen.²⁵ Nach einer ähnlichen Maxime scheint auch die Protagonistin zu handeln. Einige Jahre nach Kriegsende entscheiden Constantin und sie sich aus freien Stücken dafür, gemeinsam nach Deutschland zu remigrieren und einen Neuanfang zu wagen. Sie versuchen den Wiedereintritt ins Paradies: „Der Cherub steht hinter uns‘, der Cherub steht vor uns. ‚Das Paradies ist verriegelt.‘ Vielleicht mußten sie die Reise um die Welt machen. Diese Bedingung hatten sie erfüllt. ‚Um zu sehen, ob es auf der andern Seite irgendwo wieder offen ist.‘“ (S. 115)²⁶ Der Entschluss zur Rückkehr hilft dem Paar dabei, seine Freiheit – nicht zuletzt als Bewegungsfreiheit – wiederzuerlangen, die ihm durch die Verfolgung im NS-Staat genommen wurde. Als freie Menschen versuchen sie, metaphorisch gesehen, wieder ins Paradies zu gelangen.

3. Moment des Verstehens

Die Exotisierung, die das Exilland als Fremde kennzeichnet, wird bei der Ankunft in Deutschland wiederum durch ein Pflanzensymbol auf die Protagonistin und Constantin übertragen. Diesmal sind es stilisierte tropische Palmen, die auf die floralen Ornamente deutscher Inneneinrichtung treffen. Während die „Zimmer mit Blumenmustern“ ihnen wie „Märchenzubehöre“ vorkommen, mustert der „Hoteljunge die Schilder auf den Koffern [...] mit den Palmen und Namen unglaublicher Länder, Märchenzubehöre auch sie“ (S. 116). Die Exilzeit führt zur Entfremdung von der einstigen Heimat. Aus der Perspektive der zu Hause Gebliebenen wirken die Rückkehrer exotisch. Doch aus der Perspektive der Rückkehrer wirkt die einstige Heimat märchenhaft fremd. „Der Verfolger hatte sie eingeholt. Spät, aber doch. Als der Krieg schon zu Ende war. Als sie schon aufhören durften, Verfolgte zu sein. Da erkannten sie, daß sie verstoßen waren.“ (S. 119)

Diese Entfremdungserscheinung wird in der Paradiesmetapher gespiegelt. Mit der Rückkehr deutet sich ein Wiedereintritt in das metaphorische Paradies an. Jedoch ist es von den geschichtlichen Einbrüchen nicht unberührt geblieben. Als die Protagonistin das Paradies wieder betritt, bemerkt sie, das es von den „feindlichen Fronten [...] zerpreßt“ wurde; „die Gartenmauer kam zu Schaden“ (S. 112). Das biblische Paradies ist ein Garten, in dem es „kein[en] Tod, kein Leid, keine Mühsal der Arbeit, aber auch kein Verantwortungsbewusstsein und keine Solidarität“²⁷ gibt. So steht auch der Garten als

24 Domin: *Gesammelte Essays*, S. 203.

25 Domin bezeichnet das Exil als „Extremsituation unseres Lebensparadoxes. Es geht nicht, aber es muß doch gehen.“ (Ebd., S. 202).

26 Hier ist ein Zitat von Heinrich von Kleist versteckt, das zwar in einfache Anführungszeichen gesetzt, aber nicht benannt ist. So heißt es in Kleists *Über das Marionettentheater*: „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 3. *Erzählungen, Anekdoten, Briefe*. Hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 559). Während Kleist die Vertreibung aus dem Paradies als Metapher für die allgemein menschliche Situation bemüht, wendet die Protagonistin sie auf ihre reale Exilerfahrung an. Dadurch wird die breite Anwendung der Paradiesmetapher zum einen als politische Realität, zum anderen als rhetorische Wendung deutlich.

27 Then: „Vom Garten zum Paradies“, S. 42.

literarisches Symbol häufig für einen friedlichen Ort.²⁸ Robert Pogue Harrison hält in seinem Essay *Gardens* fest: „[M]ore often than not in Western culture it has been the garden, whether real or imaginary, that has provided sanctuary from the frenzy and tumult of history.“²⁹ Der imaginäre Garten der Protagonistin ist jedoch nicht gegen den Einbruch von Verlust, Betrug und Tod geschützt. Der Krieg und die Exilierung haben Gewalt in das Paradies eindringen lassen, was zu sichtbaren Schäden führte. „Die Schutzlosigkeit war zu groß gewesen. Die Mauern des Paradieses lösten sich auf, scheinbar von selbst, beschädigt und schlecht geflickt wie sie waren.“ (S. 122)

Die Beschädigung des metaphorischen Paradieses ist auch als eine Störung des Geborgenheitsgefühls in der einstigen Heimat zu lesen. Die zerstörte Mauer zeigt an, dass das Paradies kein Ort mehr ist, der der Protagonistin Schutz bieten kann. Die „Heimkehrerprobleme“ (S. 91) sind vor allem durch die zeitliche Distanz und die Erfahrungen, die die Protagonistin in dieser Zeit gemacht hat, zu erklären – die Erfahrungen der Vertreibung, der Verfolgung, des Exils, des Vertrauensverlusts und das Wissen um die Verbrechen der NS-Regierung und ihrer Unterstützer. Die Rückkehr beschreibt die Protagonistin als erneute Erfahrung der Verunsicherung, da sie sich nach all dem Geschehenen nicht sicher fühlt in Deutschland. Das Abtasten, ob Constantin und sie sich tatsächlich vorstellen können, langfristig zurückzukehren, kostet Mut: „Dann nahmen sie sich bei der Hand und gingen sehr vorsichtig auf die Straße. Und sahen allen Passanten ins Gesicht. Und dachten, daß sie auf jeden Fall Rückfahrkarten haben sollten.“ (S. 116)³⁰ Die Verschiebung von Heimat- und Fremdheitsgefühlen, die sich in der Exilzeit ereignet hat, wird erst im Moment der Rückkehr spürbar. Nun überlagert sich der Ort, mit dem die Protagonistin ihre Kindheit, ihre Eltern, die bedingungslose Liebe zwischen ihr und Constantin, die unhinterfragte Zugehörigkeit und Geborgenheit verbindet, mit dem Ort der Verleugnung, der Vertreibung, des NS-Regimes und des Holocaust. „All diese Leichenhaufen, sie waren doch noch kaum begraben. Die der Gemordeten.“ (S. 128) Die Heimat, in der sich die Protagonistin einst geborgen fühlte, ist nicht mehr ein Ort der sicheren Zuflucht. Sie wird mit Vorsicht und der Option des erneuten Exils betrachtet. Deshalb wird die Rückkehr metaphorisch nicht als Wiedereintritt ins (erste) Paradies, sondern als Einzug ins zweite Paradies gefasst.

Der Zwiespalt zwischen Geborgenheit und Bedrohung wird aufgegriffen, als die Protagonistin und Constantin einen Friedhof besuchen, der nicht weiter lokalisiert wird, dessen außerliterarisches Vorbild jedoch der jüdische Friedhof in Frankfurt ist.³¹

28 Vgl. Walter Jens: „Das Motiv des Gartens in der Literatur. Gedanken über eine imaginäre Bibliothek“. In: *Natur und Kultur. Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Literatur*. Hrsg. von Knut HICKETHIER, Horst OHDE u.a. Münster: LIT 2004, S. 15-25, hier S. 16.

29 Robert Pogue Harrison: *Gardens. An Essay on the Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press 2008, S. IX.

30 Dass die Bedrohung durch nationalsozialistisches Gedankengut in den 1950er Jahren nicht als geschichtliches Relikt zu den Akten gelegt werden konnte, wurde in der ersten Auflage des Romans noch deutlicher. Hier waren Zitate über die NS-Zeit sowie über die Neonaziszene aus aktuellen *Spiegel*-Artikeln kollagenartig in den Text montiert. Diese wurden ab der zweiten Auflage allerdings nicht mehr abgedruckt, da sie als Zeitdokumente veraltet schienen (vgl. Stern: „In Quest of a Regained Paradise“, S. 137).

31 In *Das zweite Paradies* findet sich keine genaue Ortsangabe, allerdings schreibt Domin in *Hineingeboren*, dass sich die hier zitierte Passage auf einen Besuch des jüdischen Friedhofs in Frankfurt 1954 bezieht (vgl. Hilde Domin, „Hineingeboren“. In: *Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland* [1982]. Frankfurt a.M. 1993, S. 54-67, hier S. 64).

Dort stellt sich die Protagonistin die Frage, ob sie bleiben will. Während sie um die Menschen trauert, die während der NS-Herrschaft umgebracht wurden, fällt ihr Blick auf die blauen Blüten, die die Gräber umranken:

Als wir kamen, früh im Frühjahr, und die Steine von denen sahen, die da lagen, und von denen, die nicht da lagen, die nirgends liegen, und über allem, über den Wegen und über den Gräbern, ein Gespinst, ein dichtes Gewebe von grünen Ranken voll winziger blauer Blütensterne, da sah ich, daß alle wohl aufgehoben waren, so natürlich aufgehoben, so zuhause, daß ich die Angst verlor. Als ich die blaue Blütendecke sah, die niemand ausgebreitet hatte, aber die niemand wegnehmen würde, eine natürliche Decke, da begann ich die Menschen daraufhin anzusehen, ob ich wieder mit ihnen leben und wieder bei ihnen zuhause sein könnte. Und dann konnte ich es. (S. 63)³²

Beim Anblick der „natürliche[n] Decke“, der blauen Blumen, die die Gräber der Verstorbenen und Ermordeten bedecken, kann die Protagonistin sich einen Neuanfang in Deutschland vorstellen. Mit diesem Bild wird das Zuhause sein als etwas Natürliches dargestellt. Denn nicht die menschengemachten Grabsteine sind ausschlaggebend dafür, ob die Toten behütet sind, sondern die sie umrankenden Pflanzen, die sich schützend über den Boden legen. Über die Pflanzen wird an den Topos der Heimerde und der Verwurzelung angeknüpft. Die Frage danach, wo man begraben werden möchte, wird als Schlüssel zur Frage nach der Heimat gesehen (vgl. S. 61). Der Friedhof neben den „Kaktusfeldern“ (S. 62) im Exilland erscheint der Protagonistin als letzte Ruhestätte nicht einladend. Die stachelige, unnahbare Kaktuspflanze als Symbol für das Exilland signalisiert einmal mehr, dass die Protagonistin hier nicht angekommen ist. Erst als sie in „das Zuhause von Anbeginn“ (S. 73) zurückkehrt, versteht sie jedoch, dass sie auch an diesem Ort „Sehnsucht nach dem Verlorenen, Unverlierbaren“ (S. 73) hat.³³

4. Moment der Verantwortung

Das über die Pflanzendarstellung naturalisierte Heimatgefühl wird über die Paradiesmetapher wieder vom realen Erdboden abgelöst und in einen imaginären Raum transzendiert. Wie beschrieben wird das Paradies nicht nur als Ursprungsort vorgestellt, sondern auch als ein jenseitiger Zielpunkt nach dem Tod. In Gedanken tastet die Protagonistin ihr Verhältnis zum Begriffspaar Zuhause und Fremde an späterer Stelle erneut ab:

³² Der Beschreibung zufolge könnte es sich bei den Blumen um zweiblättrige Blausterne handeln, *Scilla difolia*, die von März bis April blühen, aufgrund ihres dichten Stands häufig als eine Art Blütenteppich wahrgenommen werden und nicht selten in der Gegend um Frankfurt zu finden sind (vgl. zur Verbreitung des Blausterns die Verbreitungskarte des Bundesamt für Naturschutz unter <http://www.floraweb.de/webkarten/karte.html?taxnr=6991> [letzter Zugriff am 26. April 2018]).

³³ Die von der Protagonistin beschriebenen blauen Blütensterne verweisen in der Engführung mit der Sehnsucht auf die blaue Blume, die in der Romantik ein Symbol für die Wanderschaft und die Sehnsucht nach der Ferne war. In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* markiert die blaue Blume die Schwelle zwischen dem Beginn von Heinrichs Wanderschaft und der Rückkehr: „Die Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ, mit der seltsamen Ahnung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und als reise er daher diesem eigentlich zu.“ (Novalis: *Werke*. Hrsg. u. kommentiert von Gerhard Schulz. München: C.H. Beck 1981. S. 141) In *Das zweite Paradies* begegnet die Protagonistin der blauen Blume ebenfalls in einer Schwellensituation zwischen Fremde und Rückkehr. Erst die blaue Blume als geobotanischer Vermittler zwischen dem Ort der Rückkehr, der deutschsprachigen Kultur und der Protagonistin ermöglicht ihr ein Bleiben.

Und waren fortgefahren aus dem fremden Land, zurück in das Land ihrer Geburt. Mutterland? Die Mütter waren tot. Vaterland? Die Väter waren tot. Niemand wartete zuhause. Wieso zuhause? Auch die Toten warteten nirgends. Das Zuhause ist, wo niemand wartet. Die Fremde ist, wo niemand wartet. Das Zuhause sind wir. Die Fremde sind wir. Wir erwarten uns. Jeden Morgen. Wir wissen es und wir denken es. Mit Hoffnung. Auch mit Angst. (S. 123-124)

In diesen Überlegungen wird deutlich, dass die Fremde und das Zuhause dialektisch miteinander verbunden sind. Sie sind keine natürlichen oder gar biologischen Konstanten, sondern primär von sozialen, psychologischen und historischen Faktoren abhängig, die auf den individuellen Standpunkt einwirken. Ist das Exilland zwar immer fremd geblieben, kann auch die genealogische Herkunft das Gefühl des Zuhause-seins im Geburtsland nicht sicherstellen. So deutet sich in diesem Zitat ein Umwandlungsprozess von der Vorstellung des Zuhauses an. Es findet eine Ablösung vom geographischen Ort statt. Das Gefühl, zuhause zu sein, geht über auf die eigene Person, die sich nah und entfremdet zugleich ist. Erst durch das Finden der Stärke in sich selbst und durch das Übernehmen von Verantwortung kann die Protagonistin eine endgültige Rückkehr tatsächlich in Erwägung ziehen: „So waren sie dann ins zweite Paradies gekommen.“ (S. 123) Die Erkenntnis des Verlustes des ersten Paradieses behält die Protagonistin auch im zweiten Paradies. Sie denkt: „Du hast Glück gehabt, viele bleiben draußen, kehren nicht zurück, nie wieder, in den verlassenen Garten, den angestammten. Ein doppelköpfiges Glück, das zweite Glück, das mit den offenen Augen“ (S. 73). In der Formulierung des Glücks „mit den offenen Augen“ zeigt sich, dass Zurückkehren unter anderem bedeutet, dass das Zuhause nicht als etwas Selbstverständliches erlebt wird. Wie in den ersten beiden Punkten beschrieben, ist die Erkenntnis mit dem Wissen um Gut und Böse verbunden, ebenso wie die Freiheit mit der Verantwortung zum Handeln. Die Dialektik, die Erkenntnis und Freiheit inneohnt und, die metaphorisch gesprochen, erst nach dem Sündenfall zutage tritt, ist also Teil des zweiten Paradieses.³⁴

Anders als die Protagonistin lehnt Constantin den Gedanken des *zweiten* Paradieses strikt ab und hält an einem Wiedereintritt ins erste Paradies fest. Er weigert sich, die Verantwortung für seinen Ehebruch zu übernehmen oder sich selbst als „Paria“ (S. 104) zu identifizieren. „Das Unrecht, das erlittene, das getane, er wollte von beidem dispensiert sein“ (S. 125). Das führt die Protagonistin zu der Erkenntnis: „[E]r war vielleicht der genaue Gegenspieler der Zuhausegebliebenen, die die Schrecken jener Jahre nicht wahrhaben wollten. Nur mit umgekehrten Vorzeichen. Weigerung, Zeitgenosse zu sein.“ (S. 105-106) Die Protagonistin reflektiert über die Möglichkeiten des Zusammenlebens von zurückgekehrten Exilanten und „Zuhausegebliebenen“ (S. 105) in Deutschland. Zwar wünscht sie sich eine gemeinsame Zukunft, doch nicht unter dem Vorzeichen, die Erfahrung der Verfolgung und die Verbrechen des Zweiten Weltkriegs zu verdrängen, die (wenn auch nicht konkret benannt) immer wieder aufgerufen werden.

34 Dieser Paradiesentwurf ähnelt dem von Friedrich Schiller, denn „Schiller deutete die ‚Ursünde‘ als ‚erste Äußerung der Selbsttätigkeit‘ um: Mit dem Sündenfall gelange der Mensch aus dem ‚Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft‘ und beginne sich einem ‚Paradies der Erkenntnis und Freiheit‘ anzunähern.“ Benthien/Gerlof: „Topographien der Sehnsucht“, S. 17. Zitate aus Friedrich Schiller: *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde*. In: Friedrich Schiller: *Werke und Briefe*. Band 6. *Historische Schriften und Erzählungen I*. Hrsg. von Otto Dann u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 423-450, hier S. 434.

Die Protagonistin kann und will eine bruchlose Kontinuität nach der Rückkehr nach Deutschland nicht behaupten. Um „das Gestern zum Gestern zu machen“ (S. 125), ist ihrer Meinung nach ein gleichzeitiges Vergessen und Erinnern notwendig. „Vergessenskuren, Erinnerungskuren. Damit es ein Teil von uns wird. Damit wir weiterleben können.“ (S. 126) Als sie auf Bekannte trifft, die sie vor der Flucht verleugneten und ihr Verhalten nun abstreiten, fordert sie ein offenes Gespräch und einen ehrlichen Umgang mit dem eigenen Verhalten. Erst wenn die Verantwortung für die getroffenen Entscheidungen übernommen wird, kann die Spannung zwischen Rückkehrern und Dagebliebenen aufgehoben werden. Das Geschehene müsse „offen von der Tischplatte gekehrt werden. Nicht unter den Tisch gefegt.“ (S. 126) Eine Zukunft als Rückkehrer im Nachkriegsdeutschland ist nur möglich, wenn das erlebte und erteilte Unrecht eingestanden und dadurch ein Neuanfang ermöglicht wird. Dies erfordert einen anderen Umgang miteinander, der den Erkenntnissen und Erfahrungen gerecht wird: „Als die Tür ins Helle wieder aufging, und sie sich von neuem miteinander in einem Garten fanden, sagte sie laut und nachdrücklich: ‚In diesem Garten gelten andere Spielregeln als früher.‘“ (S. 114) War die Protagonistin früher, in Zeiten des ersten Paradieses, vorwiegend um Constantins narzisstische Ansprüche gekreist, wird das zweite Paradies als eines konzipiert, in dem jeder selbständig seinen Teil der Verantwortung, die mit der Erkenntnis, der Freiheit und dem Verstehen gekommen ist, tragen soll.

III. Das zweite Paradies als Hoffnung

Die Neueinrichtung im zweiten Paradies kostet Zeit und bedeutet Arbeit am imaginären Garten. Einiges in der Flora hat sich in der Zwischenzeit verändert. Als die Protagonistin sich beispielsweise nach der Rückkehr auf die Suche nach der Weide begibt, unter der sie vor der Flucht getrauert hatte, muss sie feststellen, dass sie der Eindämmung eines Flusses zum Opfer gefallen ist (vgl. S. 73). Ebenso sind die Wiesen, die sie während der Zeit im Exil als „Fluchtidyllen, die man hinter sich aufstellt für einen möglichen Rückzug von der Front“ (S. 14) begleitet haben, nicht mehr da, sondern durch Häuser und Straßen ersetzt worden.³⁵ Die Reparaturarbeit ist mühselig und noch nicht abgeschlossen, da ist das zweite Paradies schon aufgrund der aufkeimenden Gefühle der Protagonistin für einen anderen Mann, Wolfgang, in Gefahr.³⁶ Doch betrügt sie Constantin nicht. Vielmehr will sie sich der neuen Beständigkeit versichern: „Das zweite Paradies, sie wollte deutlich seine Gartenmauern fühlen.“ (S. 72) Gemeinsam mit Constantin beschließt sie, an ihrer Beziehung, der Rückkehr, dem zweiten Paradies festzuhalten.

In schweigendem Einverständnis versuchten sie, das zweite Paradies wiederherzustellen. So wie es vor Wolfgangs Erscheinen gewesen war. Es war ja ein wenig in Unordnung geraten, aber man konnte sich an den vertrauten Gartenplan halten, der seinerseits streng von dem ersten und ursprünglichen bedingt war. Die Blumen, die darin nicht Platz hatten, die das erste und somit auch das zweite Mal nicht vorgesehen waren – ja doch, vielleicht war die Flora um ein kleines anders –, die Windsaat auf jeden Fall würde ausgejätet werden. (S. 77-78)

35 Das Motiv der Wiese behandle ich in einem anderen Beitrag ausführlicher: vgl. Carla Swiderski: „Eine Wiese als Heimat in Hilde Domin's *Das zweite Paradies*“. In: *exilograph* 25 (2016), S. 17-18.

36 Die Gefühle der Protagonistin für Wolfgang werden immer wieder erwähnt. Dennoch stehen sie in dieser Untersuchung im Hintergrund, da sie für das zweite Paradies zwar als Bedrohung erscheinen, aber nicht maßgeblich relevant für den Einsatz der Metapher sind.

Sieht das zweite Paradies dem einstigen zwar ähnlich, so ist die veränderte Vegetation ein erstes Anzeichen dafür, dass es nicht dasselbe geblieben ist. Die Rede von einem „Gartenplan“, der von einem Ideal aus der vorexilischen Zeit geprägt ist, deutet auf die planvolle Kultivierungsarbeit hin, die in diesem Garten geleistet wird. Die Problematik des vorgefertigten Plans, der aus einer anderen Zeit stammt und dennoch als Schablone für das Heute angesetzt wird, zeigt vor allem das Vorhaben, die „Windsaat“ zu entfernen. Denn sie ist in diesem Plan nicht vorgesehen und soll keinen Platz im zweiten Paradies haben. Die Windsaat verweist auf die nicht kontrollierbaren Einflüsse und das Ausjäten kann hier als Arbeit gegen die Geschichte gelesen werden, die mit einem zufälligen biologischen Geschehen gleichgesetzt wird. Dass diese Arbeit unter konservatorischen Vorzeichen steht und sich am Ende gegen die Protagonistin selbst richtet, deren Überleben durch den Gang ins Exil bildlich mit der Windsaat vergleichbar ist, lässt ein Blick auf das Bild der vom Wind erfassten Löwenzahnsamen vermuten (vgl. S. 14). Die Diasporen, zu denen die Löwenzahnsamen gehören und von denen der Diasporabegriff abgeleitet ist,³⁷ werden mit Hilfe des Windes zerstreut und erreichen teilweise erst Kilometer weiter wieder den Boden. In einer Strophe von Dominis Gedicht *Apfelbaum und Olive*, in dem Flucht- und Fremdheitserfahrungen verhandelt werden, heißt es, die „kleinen weißen Schirme“ des Löwenzahns seien

– so leicht, so widerstandslos vor dem Wehn
wie du selbst.
Irgendwo
dürfen sie landen.³⁸

Der Vergleich mit dem angesprochenen „du“ im Gedicht legt nahe, die Löwenzahnsamen als Figuration des Exilanten zu lesen.³⁹ Die Änderungen, die die Protagonistin durch die Anerkennung des zweiten Paradieses bereits akzeptiert hat, werden demnach erst langsam auch im Gartenplan sichtbar. Eine Modifikation deutet sich an, indem die Protagonistin eine leicht abgewandelte Flora bemerkt und hinnimmt. Dennoch zeigt die Windsaat an, dass es auch dieses Mal eine Differenz zwischen Plan und Wirklichkeit gibt. So markiert die Windsaat im zweiten Paradies die unauslöschliche Erfahrung des Exils, an die die Protagonistin auch nach der Rückkehr immer wieder erinnert wird, unter anderem durch Pflanzen aus dem Exilland. So stößt sie bei einem Apothekenbesuch auf „Loffagurken“, die zur Art der Schwammkürbisse gehören und in Europa meist als Bade- und Massageschwämme verkauft werden. Im Exilland hingen sie draußen an den Häusern, „ein Unkraut, kostet nichts, die ‚Putzlumpen der Armen‘“ (S. 41). Die Vegetation der einstigen Heimat, des Exils und der Rückkehr wirken aufeinander ein und überlagern sich. „Deutschland schien ihnen seit ihrer Rückkehr immer von tropischer Üppigkeit. [...] Das Unterholz erinnerte sie an die Vegetation an tropischen Flüssen.“ (S. 139)⁴⁰ Die Vorstellung von

37 Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 22*. Berlin: De Gruyter 1989, S. 141.

38 Dominis: *Nur eine Rose als Stütze*, S. 12.

39 Vgl. dazu auch Irmgard Hammers: *Dichtungstheoretische und künstlerische Verwirklichung*. Köln: Böhlau 2017, S. 92.

40 Als das Ehepaar nach seiner Rückkehr einen Waldausflug macht, wünscht Constantin sich die orientierungsgebenden „Wanderzeichen“ des deutschen Waldes auch für den tropischen Urwald, woraufhin seine Frau erwidert: „Dann wäre es eben nicht der Urwald.“ (S. 138) Als Constantin darauf hinweist, dass die Ureinwohner auch Zeichen hinterlassen hätten, erwidert sie: „Nicht für uns“ (S. 139). Hier wird deutlich, dass der Wald auch

einem konservierbaren, unangetasteten, naturverbundenen Heimatgefühl, das nach der Exilzeit reaktiviert werden kann, wird auf diese Weise irritiert. Die Rückkehr legt so die Konstruktion von Identität sowie Konzepten wie Heimat offen.

Als transzendierter Ort bietet das zweite Paradies der Protagonistin ein Gefühl von Zuhause, das losgelöst vom realen Ort in ihren Gedanken existiert und dennoch an die Realität rückgebunden ist. Die Heimat hat ihren Standort damit im Inneren; sie ist transportabel, nur noch ihr Ursprungsort ist in der materiellen Welt verankert. Die Endgültigkeit der Entortung offenbart sich erst im Moment der versuchten Rückkehr, weshalb die Heimat immer dialektisch mit dem Exil verbunden bleiben wird. So ist Heimat von einem Ort zu einem Prozess geworden, zu etwas, das immer im Entstehen bleibt, das von seinem Ende her gedacht wird und von seiner Bewegung dorthin. Domin's Roman ist ein Zitat von Ernst Bloch vorangestellt, in dem es heißt, dass Heimat dasjenige sei, was „allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war“ (S. 7). Das heißt, Heimat wird in der Vergangenheit und Zukunft zugleich verortet. Das Zitat ist der letzte Satz aus Blochs – ebenfalls im Exil entstandener – Schrift *Das Prinzip Hoffnung* (1954-59). Der Abschnitt, aus dem das Zitat stammt, lautet im Ganzen:

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. *Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende* [Hervorhebung im Original, C.S.], und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.⁴¹

Bloch und, in Bezug auf ihn, Domin schaffen hier einen Gestaltungsspielraum, der den Begriff Heimat von der Vorstellung des Immer-schon-da auf das Immer-noch-werden hin öffnet. Dafür verwendet Bloch zwar die traditionelle Wurzelmetapher, aber indem er die Wurzel im schaffenden Menschen sieht, bedeutet sie nicht die Verankerung im ewig Gestrigen, sondern stetig Kommenden. Die Wurzel ist im biologischen Sinne sowohl der Ursprung als auch die Zukunft der Pflanze, da hier das Wachstum beginnt sowie das weitere Überleben sichergestellt wird. Ähnlich wie bei Blochs Genesis ist das zweite Paradies bei Domin nicht schlicht als Ursprungsort zu verstehen, sondern als ein (immer währender) Schöpfungsprozess, der von Erkenntnis, Freiheit, Verstehen und Verantwortung geprägt ist und dessen Garten sich offen für botanischen Zuwachs aus den verschiedensten Gebieten zeigt.

ein kulturelles Terrain ist, wobei die Gleichsetzung von Urwald und Orientierungslosigkeit wiederum einen exististischen Topos bilden. Die Diskussion um den Wald erscheint besonders heikel im Zuge der Ideologisierung des deutschen Waldes in der NS-Zeit, zu der auch expansorische Intentionen mit genozidalen Folgen gehörten. Vgl. Johannes Zechner: „Ewiger Wald und ewiges Volk“. *Die Ideologisierung des deutschen Waldes im Nationalsozialismus*. Freising: Technische Universität München 2006, v.a. S. 21.

41 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Band. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 1628.

„Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin¹

„GENTLE READER! — Lo, here a CAMERA OBSCURA is presented to thy view, in which are lights and shades dancing on a whited canvas, and magnified into apparent life!“² Mit dieser Ansprache beginnt das lange Prosagedicht *The Loves of the Plants*, der zweite Teil des insgesamt zwei Bände umfassenden Gedichtes *The Botanic Garden* (1791), in dem der Naturphilosoph, Arzt und Dichter Erasmus Darwin versucht, die damals neuen botanischen Erkenntnisse Carl von Linnés literarisch darzustellen. Eine solche Zusammenführung von bahnbrechender naturwissenschaftlicher Forschung und literarischer Sprache entpuppt sich auf mehreren Ebenen als ein gewagtes Experiment. Im Zentrum von Darwins Text steht das in *Systema Naturae* (1735) formulierte Klassifizierungssystem Linnés, der die Aufteilung in männliche und weibliche Pflanzenteile zur Grundlage seiner Taxonomie machte. Im 18. Jahrhundert rückte somit die Sexualität von Pflanzen – und insbesondere der Blüten, da u.a. Anzahl und Anordnung von Stempel und Staubblättern die sexuelle Kategorisierung bestimmte³ – auf eine Weise in den Mittelpunkt, die Linné und anderen Vertretern der These der Pflanzensexualität wiederholt den Vorwurf der Obszönität einbrachte.⁴ Darwins Projekt einer Literarisierung der neuen Botanik kreuzt sich dabei mit Linnés Anliegen, die Sexualität der Pflanzen immer wieder in Analogie zur menschlichen Sexualität zu setzen: „Linnaeus consistently went beyond *biological* analogies in order to import *social* analogies into his descriptions of plant life.“⁵ Während Linné somit auf revolutionäre Weise die Botanik in einen Diskurs transformiert, in dem Sexualität und Geschlechterrollen verhandelbar werden, kleidet Darwin wiederum diese radikalen Ideen in eine dichterische Sprache, die überaus konventionell ist. Darwins Lehrgedichte stehen am Ende einer Lyriktradition, als deren herausragender Vertreter Alexander Pope gilt.⁶ Bereits wenige Jahre nach Erscheinen seiner Gedichte wirkt sein Stil für die nachfolgende Generation überlebt und altmodisch – Coleridge findet sich „nauseate[d]“⁷ angesichts Darwins Lyrik, während Byron „flimsy DARWIN“ als „the mighty master of unmeaning rhyme“⁸ abkanzelt. Auch wenn eine gewisse Ermüdung bei der Lektüre

1 Eine frühere Fassung dieses Textes wurde im Rahmen des 12. Studenttags *Literatur und Wissenschaftsgeschichte* am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte diskutiert. Für Anmerkungen und Kritik danke ich Bernhard Kleeberg, Christina Brandt, Jutta Müller-Tamm und Jenny Willner.

2 Erasmus Darwin: *The Botanic Garden, in Two Volumes. Volume II*. New York: Garland Publishing 1978 (Nachdruck der Ausgabe von 1791), S. ix.

3 Vgl. James L. Larson: „Linnaeus and the Natural Method“. In: *Isis* 58.3 (1967), S. 304-320, hier S. 304-307.

4 Vgl. Alan Bewell: „Jacobin Plants“. *Botany as Social Theory in the 1790s*. In: *The Wordsworth Circle* 20.3 (1989), S. 132-138, hier S. 133, Hervorhebung im Original.

5 Ebd., S. 133, Hervorhebung im Original.

6 Vgl. Donald H. Reiman: „Introduction“. In: Erasmus Darwin: *The Botanic Garden, in Two Volumes. Vol. I*. New York: Garland Publishing 1978 (Nachdruck der 2. Ausgabe von 1791), S. v-xiv, hier S. v.

7 S.T. Coleridge: Brief an John Thelwall (13. Mai 1796), zit. nach ebd., S. v.

8 Byron: *English Bards and Scotch Reviewers* (1809), zit. nach ebd., S. xiii.

der sturen Gleichmäßigkeit des Reimschemas durchaus verständlich ist, möchte die folgende Auseinandersetzung mit *The Loves of the Plants* nicht nur die Radikalität der von Darwin rezipierten Ideen berücksichtigen, sondern auch herausarbeiten, welche Komplexität das Gedicht als ein literarischer Text bietet. Hierzu gehört auch die Form dieses *Poem with Philosophical Notes*, das eine Zweiteilung in die lyrische Darstellung und einen Fußnotenapparat mit wissenschaftlichen Anmerkungen vornimmt.

Ganz grundlegend springt die visuelle Aufteilung des Textes ins Auge: Gedicht und Fußnoten bilden eigenständige Textblöcke aus; das Springen zwischen den beiden Textsorten erfordert somit eine sich ständig unterbrechende Lesebewegung. Auf diese Weise arbeitet der Text einer Immersion stetig entgegen. Aus dem Lesestrom heraus- und womöglich auf den eigenen, störenden Körper zurückgeworfen, wird der Leser auf inhaltlicher Ebene dann mit einer weiteren konzeptuellen Schwierigkeit konfrontiert: den begehrenden Blumenkörpern des Gedichts. Darwin präsentiert in *The Loves of the Plants* die Blumen als Frauen und Männer und erläutert anhand der geschlechtlichen Aufteilung das Linné'sche Ordnungssystem.⁹ Diese Anthropomorphisierung birgt dabei ein grundlegendes Darstellungsproblem, was u.a. an der eingeschränkten Beweglichkeit von Pflanzen liegt – eben diese geringe Mobilität war übrigens die bis auf Aristoteles zurückgehende Begründung für ihre fehlende Geschlechtlichkeit.¹⁰ Darwin verknüpft nun die traditionell als statisch und passiv gedachten Blumen mit der Imagination eines körperlichen Begehrens, das Bewegung und Berührung notwendigerweise miteinschließt. Eine solche Überblendung von Pflanzen- und Menschenkörper führt so zu einem Problem der Visualisierung, das Alan Bewell treffend als eine „photographic double exposure“ beschreibt, die eine „interpretive doubt exposure“ zur Folge hat: „Reading the poem requires a continual double take.“¹¹

Botanik, Sichtbarkeit und Weiblichkeit

Umso ambitionierter scheint dann der soeben zitierte Einstieg, der höchste visuelle Unterhaltung verspricht: Die Pflanzen sollen gerade qua der vom Text vorgenommenen Personifizierung zum Leben erweckt werden, „magnified into apparent life“¹² mithilfe der poetischen Analogie. Die Insistenz der visuellen Metaphern im *Poem* von *The Loves of the Plants* deutet aber in einem zweiten Schritt noch auf ein weiteres Problemfeld. Die Betonung des Sexuellen nimmt ihren Ausgang von den Klassifizierungen Linnés, der unter anderem über die Sichtbarkeit der Fortpflanzungsorgane der Pflanzen eine Aufteilung in „Public Marriages“ und „Clandestine Marriages“ vornahm.¹³ So scheint Visualität einerseits als Hauptmerkmal der botanischen Beschäftigung auf, ja sogar als die entscheidende Qualität, welche die Botanik zur Leitwissenschaft des 17. und 18. Jahrhunderts aufsteigen lässt.¹⁴ Und andererseits betont Darwin das

⁹ Vgl. Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. iii.

¹⁰ Vgl. Bewell: „Jacobin Plants“, S. 133.

¹¹ Ebd., S. 135.

¹² Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. ix.

¹³ So Darwins Übersetzung von Linnés Aufschlüsselung; vgl. Fig. 1 in Janet Browne: „Botany for Gentlemen. Erasmus Darwins *The Loves of the Plants*“. In: *Isis* 80.4 (1989), S. 592-621, hier S. 592. Vgl. auch Larson: „Linnaeus and the Natural Method“, S. 308.

¹⁴ Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 179.

visuelle Element seiner Beschreibungen offensichtlich, um die Aufmerksamkeit seiner Leserschaft an sich zu binden. Die optische Attraktivität der Bilder, der „diverse little pictures“¹⁵, steht so in einem noch zu bestimmenden Verhältnis zu der wissenschaftlichen Rigorosität, welche der botanische Blick verspricht.

Mit der Betonung dieser visuellen Annehmlichkeiten wird dabei ein ganz bestimmtes Publikum angesprochen. Im 18. Jahrhundert waren einige botanische Texte spezifisch auf ein weibliches Publikum ausgerichtet; seit Rousseaus *Lettres élémentaires sur la botanique* (1771-1773), die sich als Erziehungsratgeber in botanischen Fragen an eine junge Mutter richteten, gab es eine gesteigerte Nachfrage nach botanischen Büchern für eine weibliche Leserschaft.¹⁶ Darwins Text, der in England überaus populär war,¹⁷ schaltete sich dabei in eine größere Debatte ein, in der es um die Frage ging, welches Wissen Frauen zugänglich gemacht werden sollte. Die Grundzüge der Botanik waren im England des 18. Jahrhunderts ein etablierter Teil der weiblichen Erziehung; eine Rolle spielte dabei sicherlich, dass die Botanik auch als populäre Wissenschaft und ein modisches Sujet eingestuft wurde.¹⁸ Generell galt die botanische Beschäftigung als eine für Frauen angemessene Annäherung an die Naturwissenschaften: „botany had broad social acceptability as a good area of study for women and girls. It became part of the social construction of femininity.“¹⁹ Genau an diesem Punkt verkomplizierte die Sexualisierung der Pflanzen durch Linné die einfache Zuordnung von dekorativer Weiblichkeit und hübschen Blumen, welche die Akzeptanz der Botanik in der Erziehung von Mädchen unterfütterte.²⁰

Vor diesem Hintergrund präsentiert Darwin in *The Loves of the Plants* seinen Leserinnen also eine durchaus gewagte Anordnung: einerseits eine völlig offengelegte Sexualisierung der Pflanzen, die geradezu ins Pornographische tendiert,²¹ und andererseits eine den gängigen Codes entsprechende Darstellung, welche weder den weiblichen Charakter verderben noch zu schockierend wirken soll.²² Dabei soll aber gleichzeitig ein botanisches Wissen vermittelt werden, das korrekt und nach wissenschaftlichen Standards präzise ist, und ein Aspekt dieser Wissenschaftlichkeit ist genau die Sichtbarkeit der Pflanzenteile, auf welcher die taxonomische Anordnung Linnés aufbaut. In der *Ordnung der Dinge* ordnet Foucault dies wie folgt ein: „[I]nsoweit viele konstitutive Organe an der Pflanze sichtbar sind, die es bei den Tieren nicht sind, war die taxinomische Erkenntnis ausgehend von unmittelbar wahrnehmbaren Variablen in der botanischen viel reicher und viel kohärenter als in der zoologischen Ordnung.“²³

15 Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. x.

16 Vgl. Sam George: „Linnaeus in Letters and the Cultivation of the Female Mind. „Botany in an English Dress““. In: *British Journal for Eighteenth-Century Studies* 28 (2005), S. 1-18, hier S. 1.

17 Vgl. Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 595.

18 Vgl. Ann B. Shteir: „Botany in the Breakfast Room. Women and Early Nineteenth-Century British Plant Study“. In: *Uneasy Careers and Intimate Lives. Women in Science, 1789-1979*. Hrsg. von Pnina G. Abir-Ama u. Dorinda Outram. New Brunswick: Rutgers University Press 1989, S. 31-43, hier S. 33.

19 Ebd., S. 38.

20 Vgl. George: „Linnaeus in Letters“, S. 2.

21 In diese Richtung argumentiert Tristane Connolly, die das Gedicht als einen tatsächlich pornographisch gemeinten Text liest. Vgl. dies.: „Flowery Porn. Form and Desire in Erasmus Darwin's *The Loves of the Plants*“. In: *Literature Compass* 13.10 (2016), S. 604-616.

22 Siehe hier Darwins – durchaus nicht besonders liberale – Einstellung in Bezug auf weibliche Bildung. Vgl. George: „Linnaeus in Letters“, S. 4 und Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 618.

23 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 179.

Genau diese klare Sichtbarkeit droht nun in der Konfrontation mit dem weiblichen Blick in Voyeurismus zu kippen. Die Frage, was an einer Pflanze sichtbar ist, schlägt um in die Frage, was an natürlichen Prozessen für Frauen sichtbar gemacht werden darf – also eben auch, in welcher Weise Frauen an einem Herrschaftswissen partizipieren dürfen. Der Schnittpunkt der Problematik liegt hier einmal mehr genau im Aspekt der Visualität: Die Geste der Offenlegung im Sinne der Wahrheitsfindung genießt eine unbequeme Nachbarschaft mit der Entblößung des Obszönen; hier spielt auch die Metaphorik der Entkleidung²⁴ im Bereich der nach Blumenberg ‚totalen‘ Metapher der nackten Wahrheit hinein.²⁵

Was also dürfen Frauen in Blumen sehen, was dürfen sie im ‚Buch der Natur‘ lesen? Interessanterweise schlägt die Analogie zwischen jungen Frauen und Blumen, der seit der Antike die Konnotation von erotisierter Jungfräulichkeit und später auch Entjungferung eingetragen war,²⁶ um, indem auf einmal die Frauen die Blumen auf unangebrachte Weise sexualisieren. Anstatt also die weiblichen Körper mit aufgeblühten Blumen zu vergleichen, richtet sich der weibliche Blick plötzlich auf eine auf die Blüte projizierte Körperlichkeit: Die in der Botanik unterrichteten Mädchen „fondly gaze the titillating dust“ oder „point its pistil with unblushing cheek“²⁷, wie Richard Polwhele alarmistisch in seinem reaktionären Gedicht *The Unsex'd Females* (1798) schreibt.

Auf welche Weise werden nun in *The Loves of the Plants* diese unterschiedlichen Blickkonstellationen – der botanische Blick und der weibliche Blick der implizierten Leserschaft – verhandelt? Zunächst ist zu konstatieren, dass *The Loves of the Plants* für weite Teile des Gedichts eine weibliche Sprecherin imaginiert. Ein lyrisches Ich setzt mit einer Ansprache an ein Publikum aus Insekten, Schmetterlingen, aber auch an Elementargeister wie „sylphs“ (I.1)²⁸ und „gnomes“ (I.4) ein, um dann aber das Wort an jemand anderen zu übergeben: die „Botanic Muse“ (I.31). Dies ist eine recht ungewöhnliche Rahmung, folgt auf den Musenanruf doch zumeist nicht die Stimme der Göttin, sondern die von der Göttin inspirierte Stimme des Dichters. Zieht man jedoch die soeben angesprochene Rezeptionssituation in Betracht, so lässt sich überlegen, ob das Erzählen der Muse nicht für die Leserin die beruhigende Anordnung einer weiblichen Stimme und somit auch einer weiblichen Perspektive auf die sexuellen Vorgänge der „vegetable Loves“ (I.10) bieten soll. Doch der Text destabilisiert auf fraprierende Weise diesen Bezugspunkt, indem die Muse selbst in eine zweideutige Konstellation – und zwar ausgerechnet mit Linné – hineingezogen wird. Der gleiche

24 Mustergültig bei Novalis: „Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Sais – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – sich selbst.“ Novalis: *Werke*. Band 1. *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. von Richard Samuel. München: Hanser 1978, S. 234. Novalis verschränkt in der Figur der Göttin die begehrenswerte Jungfrau und das Geheimnis der Natur, so dass mystische Erkenntnis und erotische Entkleidung in eins fallen. In Bezug auf das Motiv der Entschleierung in den Naturwissenschaften siehe: Ludmilla Jordanova: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Century*. Madison: The University of Wisconsin Press 1989, S. 87-110.

25 Vgl. Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 61-76.

26 So beispielsweise in Ovids *Ars Amatoria*: „Pflücket die Blume! Pflückt ihr sie nicht, dann fällt schmachlich von selbst sie ab.“ Publius Ovidius Naso: *Liebeskunst – Ars Amatoria, lateinisch-deutsch*. Hrsg. u. übers. von Niklas Holzberg. Berlin: Akademie Verlag 2011, Drittes Buch, Z. 79-80.

27 Richard Polwhele: *The Unsex'd Females* (1798), zit. nach George: „Linnæus in Letters“, S. 2-3.

28 Im Folgenden zitiere ich im Fließtext aus dem Gedichtteil von *The Loves of the Plants* nach folgendem Muster: An erster Stelle mit römischer Ziffer das Canto, an zweiter Stelle mit arabischen Zahlen die Zeilenangabe. Die Belegung der Anmerkungen und der restlichen Prosateile des Textes werden mit Seitenangaben in den Fußnoten vorgenommen.

penetrierende Blick, der Linné erlaubt, die Geheimnisse der Pflanzengeschlechtlichkeit zu entziffern, richtet sich auch auf die Muse: „Botanic Muse! who in this latter age / Led by your airy hand the Swedish sage, / Bad his keen eye your secret haunts explore“ (l.31-33). Die Personifizierung der Botanik funktioniert hier auf mehreren Ebenen, die programmatisch für die Anlage des Gedichtes zu lesen sind. Zum einen wird die Botanik mit der Figur der poetischen Inspiration *par excellence* gleichgesetzt. Zum anderen wird die Naturwissenschaft somit in das Netzwerk des Begehrens hineingezogen, mit der die Welt der Blumen und Pflanzen erklärt wird. Das bedeutet nun aber, dass die Figur, welche dieses Wissen verkörpert und vermitteln soll, selbst zu einem penetrierbaren Körper wird: Linné erhält das geheime Wissen der Natur, indem er zu den „secret haunts“ der Muse vordringt. Somit wird die Erzählerin des Gedichtes – über die Rahmung als Muse eigentlich eindeutig als privilegierte Vermittlerin von Wissen markiert – kurzerhand zum Objekt des Wissens und Gegenstand eines „keen eye“ – was sich leicht als ein lüsterner Blick lesen lässt. Diese kontraintuitive Bewegung ist umso verwirrender, als dass im Anschluss der Rest des Gedichtes mit nur kurzen Unterbrechungen ja tatsächlich von der Muse vorgetragen wird, so dass es nicht etwa der wissenschaftlich-voyeuristische Blick Linnés ist, der hier eingenommen wird, sondern es gewissermaßen das begehrte Wissenskorpus selbst ist, das spricht. Eine ähnlich seltsame Vermengung stellen nun die Personifizierungen aus, die in einem endlos scheinenden Reigen das Gedicht bevölkern. Dabei besteht ein irritierender Zug in der Vermenschlichung der Blumen in dem Zusammenspiel der Blume als einzelner Pflanze, die als eine Person – anmutig und schön gekleidet – präsentiert wird,²⁹ und den Geschlechtsorganen, welche die Blüten in der Botanik darstellen. Denn diese Organe werden nicht als Körperteile präsentiert – genau diese Form der Sezierung, die auch ein chirurgisches Aufschlitzen der Blumenkörper implizieren könnte, wird peinlichst vermieden –, sondern werden in der Imagination der Blumen als menschliche Persönlichkeiten aufgelöst. Das heißt also, dass eine schwer zu visualisierende Inkongruenz bereits auf konzeptueller Ebene besteht. Die Dissonanz der Personifizierung betrifft dabei überwiegend die weibliche Seite.³⁰ Denn die Blumen werden zum großen Teil als elegante Damen – und somit als Projektionsfläche für die Leserinnen – vorgestellt: „[they] may amuse thee by the beauty of their persons, their graceful attitudes, or the brilliancy of their dress.“³¹ Das bedeutet aber, dass Weiblichkeit in dem Gedicht grundsätzlich aufgespalten wird: Verteilt auf die optisch attraktive Intaktheit der Blume, die auch in den Illustrationen zum Tragen kommt, *und* auf die weiblichen Geschlechtsorgane der Pflanze. Dies lässt sich beispielsweise an der folgenden Strophe zeigen:

With vain desires pensive ALCEA burns,
And, like sad ELOISA, loves and mourns.
The freckled IRIS owns a fiercer flame,
And *three* unjealous husbands wed the dame. (l.69-72)

29 Im 19. Jahrhundert wird das Buch *Les Fleurs animées* (1847), von Taxile Delord mit Zeichnungen von J.J. Grandville, in Reaktion auf die Mode der Blumenbücher genau diese Tendenz auf die Spitze treiben.

30 Das liegt auch daran, dass Darwin den weiblichen Teilen der Pflanze einen größeren Platz im Gedicht einräumt, während die männlichen Teile oft nur eine untergeordnete Rolle spielen. „In part, Darwins literary sensibilities [...] whose taste was formed by the works of Fielding, Defoe, and Richardson, encouraged him to cast the poem essentially in terms of what women did and did not do.“ Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 607.

31 Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. xi.

Zwei Blumen werden aufgeführt: eine Iris und „ALCEA“, die in der Anmerkung als „[d]ouble hollyhock“³² (*Alcea rosea* L.) identifiziert wird. Der grundlegenden Anlage des Gedichtes gemäß ist auch Alcea von Begehren getrieben, allerdings handelt es sich, wie Darwin in einer längeren Anmerkung erklärt, bei der Blume um ein „vegetable monster“³³; denn in einigen Varianten fehlen die männlichen Organe der Pflanze: „the petals become so numerous as totally to exclude the stamens, or males.“³⁴ Ohne die männlichen Organe, die als die Ehemänner oder Verehrer dargestellt werden, ist Alcea also einsam; im Gegensatz dazu besitzt die Iris „three unjealous husbands“ (l.72). Die Idee, die Blume als Frau zu imaginieren, die über den Vergleich mit Rousseaus Heloïse an dieser Stelle noch gesondert unterstrichen wird, produziert eine unmögliche Doppelung. Wie kann eine Blume sowohl Frau sein als auch Ehefrauen (Stempel) und Ehemänner (StaubgefäÙe) enthalten? Was hier unter der Hand passiert, ist eine Vermengung von Subjektivität und Geschlechtsorganen, was präzise eine Art Monstrum erschafft: eine subjektivierte Geschlechtlichkeit, ein personifiziertes Organ.³⁵ Dabei ist *The Loves of the Plants* darauf bedacht, ein Frauenbild zu präsentieren, das den gesellschaftlichen Normen von weiblicher „delicacy“³⁶ und „propriety“³⁷ entspricht und nicht etwa den weiblichen Körper in Hinblick auf Sexualität thematisiert. So durchbricht das Gedicht mit den Personifizierungen der Organe genau die dekorative Oberfläche, mit Hilfe derer ja die Leserinnen überhaupt an den Gegenstand herangeführt werden sollen. Dieser Bruch ist im Text aber bereits dahingehend angelegt, dass die Botanik die Blume in ihre Einzelteile zerlegen muss, um sie in die taxonomische Ordnung einpassen zu können. Dieser Widerspruch lässt sich auch als die Spannung zwischen den beiden Textsorten des Gedichtes beschreiben: den *Philosophical Notes*, die eine wissenschaftliche Erläuterung – teilweise auch mit Hinweisen auf wissenschaftliche Forschungsliteratur – liefern, und dem lyrischen Teil, der mit Personifizierungen, Metaphern oder Anspielungen auf mythologische Figuren arbeitet. Dabei strahlt jedoch der wissenschaftliche Diskurs immer wieder auf beunruhigende Weise auf den literarischen Text ab, und umgekehrt produziert die literarische Sprache in den Anmerkungen irritierende Ambivalenzen.

Körperinneres

Diese gegenseitige Destabilisierung zeigt sich auf besondere Weise an einem Abschnitt, der sich Verwundung und Tod ausmalt, um den Aufbau einer Orchidee zu erläutern (vgl. III.259–322). Der Abschnitt wird in Darwins Register unter dem Titel „Lady shot in battle“³⁸ zusammengefasst. Der Tod der Dame wird als eine dramatische Opferszene beschrieben: Von einer Kugel getroffen, schützt sie ihre Kinder vor herannahenden

32 Ebd., S. 8.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Angesichts dieser seltsamen Konstellation aus Begehren, Subjektivität und dem Organischen lassen sich diese monströsen Organmensen geradezu als eine Präfiguration von Lacans Mythos der Lamelle lesen: „Diese Lamelle, dies Organ, zu dessen Eigenschaften auch zu rechnen ist, das es nicht existiert, das aber trotzdem Organ ist [...] ist die Libido.“ Jacques Lacan: *Das Seminar Buch XI. Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga 1996, S. 207.

36 George: „Linnaeus in Letters“, S. 2.

37 Ebd., S. 3.

38 Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. 196.

Hunden; dies soll das Absterben einer „parent-root [...] as the young one increases“³⁹ illustrieren. Obwohl das Zerfleischen durch die Hunde ausgespart wird, überrascht die Darstellung dennoch durch ihre Gewalt.⁴⁰ Vor allem die mehrfache Erwähnung von Blut ist auffällig, wird dadurch doch plötzlich ein Körperinneres bzw. das Vorhandensein von Körperflüssigkeiten impliziert:

A ball now hisses through the airy tides, [...]
 Parts the fine locks, her graceful head that deck;
 Wounds her fair ear, and sinks into her neck;
 The red stream, issuing from her azure veins,
 Dyes her white veil, her ivory bosom stains. (Ill.285-290)

Das Einsinken der Gewehrkugel wird hier mit dem Austreten des Blutstroms kontrastiert; diese Durchlöcherung lässt den Körper in seiner Materialität hervortreten. Dadurch bekommt der Körper der „Lady“ eine im Text seltene Tiefendimension, die ihrer dekorativen Äußerlichkeit („fine locks“, „graceful head“, „fair ear“) entgegenarbeitet. Dieser Aspekt muss dabei noch stärker ins Auge fallen, da eine Erklärung für das Hervorheben dieser Blutströme wohl eine bestimmte Zeichnung der Blütenblätter von *Orchis morio* L. darstellt. Wie sich an der Illustration von W.H. Fitch erkennen lässt (vgl. Abb. 1), ähnelt die Zeichnung auf den Blättern einem Strom von Tropfen, die sich auf der Mitte des unteren, gefransten Blattes befinden.



997. *Orchis Morio* L.
Green-winged O. ; P.

Abb. 1 Walter Hood Fitch/Worthington George Smith: *Illustrations of the British Flora. A Series of Wood Engravings, with Dissections of British Plants*. London: L. Reeve & Co 1924, Abb. 997.

³⁹ Ebd., S. 116.

⁴⁰ Umso mehr, da das Gedicht sonst eine fast ausnahmslos heile, gewaltfreie Welt präsentiert. Vgl. Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 614-615.

Hinzu kommt die Färbung, die von einem helleren zu einem dunkleren Purpur changiert, aber auch als ein Purpurton auf einem weißlichen Untergrund hervortreten kann.⁴¹ Demnach würde die Verletzung also eine Übersetzung der Farbgebung dieser Pflanze darstellen: „The red stream [...] Dyes her white veil, her ivory bosom stains.“ (III.290) Auf unangenehme Weise durchkreuzt die Drastik der entworfenen Szenerie jedoch die versuchte Veranschaulichung der Blume. Die Überlagerung von Blume und Frau muss an dem Punkt scheitern, an dem die körperliche Dimension der Personifizierung ernst genommen wird. Die Passage über *Orchis morio* sticht heraus, weil hier ausgerechnet das Äußere der Blume mit dem Inneren des imaginierten Körpers verschränkt wird. Demnach wird hier gleichsam das grundlegende Problem der Vermenschlichung der Geschlechtsorgane nach außen gekehrt. Es ist daher durchaus entscheidend, dass es einen solchen Einbruch der Gewalt in der Welt des Gedichtes gibt, denn somit erhalten auch die botanischen Anmerkungen einen gewalttätigen Unterton. Das Durchbohren der Pflanzenkörper lässt sich demnach mit einer Durchlöcherung der Trennung von Gedichttext und Anmerkungen engführen.

So ist „dead Eliza weltering in her blood“ (III.308) nun zusammenzulesen mit „aspiring DRABA“ (I.252), von der nicht nur gesagt wird, dass: „high in the setting ray the beauty stands“ (I.257), sondern auch, dass sie zu einer Pflanzensorte gehört, die „when cultivated and boiled, [...] become a mild wholesome food.“⁴² Dieser gekochte Pflanzenkörper erhält dabei nur wenig später ein weiteres Echo. In einer Passage, die sich um *Rubia tinctorum* L. dreht, wird zunächst in einer längeren Anmerkung über die Anwendung der Pflanze gesprochen, die zum Rotfärben von Textilien verwendet wird.⁴³ In der Darstellung des Gedichtes ist Rubia mit dem Kochen der Flüssigkeit beschäftigt und beugt sich über ihren „cauldron“ (I.39); dieses Detail wird dann in einem kurzen Exkurs in die griechische Mythologie ausgebaut:

So when MEDEA to exulting Greece
From plunder'd COLCHIS bore the golden fleece;
On the loud shore a magic pile she rais'd,
The cauldron bubbled, and the faggots blaz'd; —
Pleased on the boiling wave old ÆSON swims,
And feels new vigour stretch his swelling limbs (I.383-388)

In dieser Passage steht nun ein männlicher Körper im Mittelpunkt: derjenige des alternden Aeson, der mithilfe der Zauberkunst Medeas zu neuer Jugend gelangt. Darwin greift hier auf die Darstellung in Ovids *Metamorphosen* zurück, ändert sie aber in einigen entscheidenden Punkten ab, die ausgerechnet die Verletzung der Körperoberfläche Aesons betreffen. Zusätzlich zu dieser Bereinigung von gewalttätigen Elementen fügt Darwin noch eine Anmerkung an, die sich um den Nutzen von heißen Bädern dreht. Hier finden sich nun alle zentralen Aspekte wieder, die in der bisherigen Lektüre des Gedichtes aufgetaucht sind: auf der einen Seite die dunkle

⁴¹ Vgl. Johan Carl Krauss: *Afbeeldingen der Artseny-gewassen met derzelve Nederduitsche en Latynsche Beschryvingen*. Amsterdam: J. C. Sepp 1796, S. 121, Tab. 336.

⁴² Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. 27.

⁴³ Vgl. ebd. S. 38. Vgl. auch James Britten und Robert Holland: *A Dictionary of English Plant-Names*. London: Trübner & Co. 1886, S. 318.

Innerlichkeit, die durch das Blut suggeriert wird, das in Ovids Darstellung aus Aeson fließt und in dem er badet; auf der anderen Seite die ästhetisierte Oberfläche, die durch den roten Farbstoff aufgerufen wird. Denn mit dem Farbstoff ist die sichtbare Färbung der Haut verbunden – „[a]s blushes in a mist the dewy rose“ (l.378) heißt es, und kurz darauf: „[o]’er Age’s cheek the warmth of youth diffuse“ (l.381) –, während *unter* der Haut das Blut im Verborgenen pumpt. Doch ich möchte argumentieren, dass es bezeichnenderweise die Tiefenstruktur des Textes ist, die dieses Blut gleichsam suggeriert und damit der Botanik, die das Sichtbare organisiert, entgegenarbeitet. Es ist dabei genau die literarische Beschaffenheit des Gedichtes, die zum einen auf eine tieferliegende Bedeutungsschicht hinweist und zum anderen dieser Schicht die Verborgeneheit des Körperinneren zuordnet. Dies passiert über den intertextuellen Verweis auf Ovid. Im siebten Buch der *Metamorphosen* lautet die Beschreibung der Verjüngung Aesons wie folgt:

Als Medea es sah, durchschnitt sie sogleich mit gezücktem
Schwerte die Kehle dem Greis, ließ aus dann fließen das alte
Blut und ersetzt’s durch die Säfte. Als Aeson diese getrunken,
teils durch den Mund und teils durch die Wunde, verloren sein Haar, sein
Bart ihr Weiß und rafften die Schwärze der Jugend sich an, da
floh die Dürre, verscheucht, verschwanden Bleiche und Welkheit,
füllten sich wieder, mit Fleisch sich ebend, die Falten und Runzeln,
strotzten die Glieder von Kraft.⁴⁴

Die Verjüngung des alten Mannes funktioniert über eine fast vollkommene Durchlöcherung seines Körpers, indem eine Gleichordnung des Blutes und des Zaubersaftes Medeas vorgenommen wird: Innerlichkeit und Äußerlichkeit fließen ineinander. Auf der Textoberfläche der *Loves of the Plants* ist hiervon nur eine Flüssigkeit übriggeblieben – der Saft aus dem Hexenkessel. Das Gedicht versucht offenbar auf der kosmetischen Oberfläche zu bleiben, gleichsam wie Aeson auf dem Wasser schwimmt: „on the boiling wave old ÆSON swims“ (l.387, meine Hervorhebung). Genau hier setzt auch die Anmerkung ein, die von dem Nutzen warmer Bäder handelt, und zwar um die *Oberfläche* der Haut zu befeuchten („by moistening and softening the skin“⁴⁵) und somit den Organismus anzuregen. Doch über den Intertext Ovids scheint in der roten Flüssigkeit, die Rubia anrührt, unweigerlich das Blut durch.

Mit dieser Anordnung durchkreuzt die literarische Darstellung die einfache Sichtbarkeit, die der botanischen Beschreibung zugrunde liegt. In der *Ordnung der Dinge* schreibt Foucault über die Konzeptualisierung der Naturgeschichte im 18. Jahrhundert:

Die große Verbreitung der Wesen auf der Oberfläche der Erde kann durch die Kraft der Struktur gleichzeitig in die Abfolge einer beschreibenden Sprache und in das Feld einer *mathesis* eintreten, die eine allgemeine Wissenschaft der Ordnung wäre. Diese konstitutive und so komplexe Beziehung entsteht in der offensichtlichen Einfachheit eines *beschriebenen Sichtbaren*. Das ist von großer Wichtigkeit für die Definition der Naturgeschichte in ihrem Bezug. Dieser wird durch Oberflächen und Linien gegeben, nicht durch Funktionieren oder unsichtbares Gewebe. Die Pflanze und das Tier werden weniger in ihrer organischen Einheit als durch die sichtbare Heraustrennung ihrer Organe gesehen. Sie sind Füße und Hufe, Blüten und Früchte, bevor

44 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch – deutsch*. Übers. u. hrsg. von Erich Rösch. München: Artemis & Winkler 1992, Buch VII, Z. 285-292.

45 Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. 39-40.

sie Atmung und innere Säfte sind. [...] Die Neugier hat in der Zwischenzeit nicht abgenommen, das Wissen war nicht rückläufig, aber die fundamentale Disposition des Sichtbaren und des Aussagbaren dringt nicht mehr durch die Dicke des Körpers.⁴⁶

Was kann es demnach heißen, dass das Gedicht über das Gewebe des Literarischen „die Dicke des Körpers“ präsent hält? In einem nächsten Schritt möchte ich diese Frage nun gewissermaßen von der Gegenseite betrachten und dem Wirken von literarischen – und das heißt hier vor allem mythologischen – Schichten in den naturwissenschaftlichen Bezeichnungen Linnés nachgehen.

Namensgebungen

Für Linné stellt sein Benennungssystem keine willkürliche Klassifizierung dar, sondern der von ihm vergebene Name spiegelt die Essenz, das wahre Wesen der benannten Pflanze wieder.⁴⁷ Umso interessanter ist es, dass häufig antike literarische Texte und mythologische Erzählungen im Hintergrund seiner Benennungspraxis stehen.⁴⁸ Linnés Ambition, das *Wesen* der Pflanze zu erkennen, wird dabei also auf bezeichnende Weise von seiner literarischen und kulturellen Prägung eingefärbt. Er betrachtet sich selbst als den privilegierten Leser der Natur,⁴⁹ aber diese angestrebte Lektüre wird von anderen Texten gewissermaßen überlagert: Linné sieht also nicht nur Blumen – und in diesen nicht nur die Anzahl und Anordnung der Stempel und Staubgefäße. Er befindet sich mithin in einem Netz aus Referenzen, aus denen er einen Namen zu destillieren vermag. Dies lässt sich eindrücklich an einer Passage aus der *Iter Lapponicum* nachvollziehen. Unter dem Eintrag des 12. Juni heißt es:

Chamaedaphne, Buxb. oder Erica palustris pendula, flore petiolo purpureo stand nun in ihrer schönsten Pracht [...]. Ich sah, wie sie, ehe sie ausschlägt, ganz blutrot ist, aber wenn sie zu blühen anfängt, vollkommen rosafarbene Blätter hat. Ich bezweifle, daß ein Maler imstande ist, auf das Bild einer Jungfrau solche Anmut zu übertragen und ihren Wangen solche Schönheit als Schmuck zu verleihen. Keine Schminke hat das je erreicht. Da ich sie zum ersten Male sah, stellte ich mir Andromeda vor, wie sie von den Poeten abgebildet wird. Je mehr ich an sie dachte, desto mehr wurde sie mit dieser Pflanze eins. [...] Andromeda wird als eine außergewöhnliche Jungfrau beschrieben, als ein Frauenzimmer, deren Wangen noch diese Schönheiten besitzen. Diese Herrlichkeit hält indes nur so lange an, als sie Jungfrau ist [...], *id est* bis sie sich entschließt, und das läßt nicht lange auf sich warten, Braut zu werden. Sie steht mitten im Wasser auf einem Grashöcker, [...] gleichsam Andromeda, auf ein Felseiland gebunden, bis an die Knie im Wasser, nämlich bis über die Wurzeln. Stets ist sie von vergiftenden Drachen und Getier umgeben, *id est* die häßlichen Kröten und Frösche, die hier im Frühling, wenn sie sich paaren, das Wasser nach ihr blasen. Da steht sie und läßt voller Traurigkeit ihren Kopf hängen, ihren rosenwangigen *capitula florum*. Die Wangen werden

46 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 179.

47 Vgl. Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 606-607.

48 Siehe hierzu John L. Heller: „Classical Mythology in the *Systema Naturae* of Linnaeus“. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76 (1945), S. 333-357; sowie ders.: „Classical Poetry in the *Systema Naturae* of Linnaeus“. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 102 (1971), S. 182-216.

49 So bemerkt Linné nach einer Aufzählung der Einzelteile der Blüten: „Gewiß hier sind mehr Theile, mehr Buchstaben, als in dem Alphabet der Sprachen. Und diese Merkmale sind uns ebenso viel Buchstaben der Pflanzen, diese müssen wir lesen, und die Kennzeichen der Pflanzen lernen.“ Carl von Linné: *Gattungen der Pflanzen und ihre natürlichen Merkmale. Erster Band*. Übers. von Johan Jakob Planer. Gotha: Ettinger 1775, §11.

bleicher und bleicher, *capitula pallescunt magis magisque: hinc Andromeda dixi, foliis acutis!* Sie liegt halb am Boden, der Hals ist bloß, *hinc carneus*.⁵⁰

Obwohl diese Ausführung in die lose Abfolge eines Reisetagebuchs eingelassen ist, stellt sie eine beeindruckende kompositorische Symmetrie aus: So beginnt Linné mit dem alten Namen der Pflanze und endet mit seinem eigenen Schöpfungsakt, dem Verleihen des neuen Namens: „*hinc Andromeda dixi*.“ Besonders auffällig ist bei der Beschreibung der Blume die Konzentration auf die Farbgebung der Blüte und nicht etwa auf die Anordnung der Stempel oder der Staubgefäße. Stattdessen wird die Blütenfarbe mit der Hautfarbe gleichgesetzt. Linné naturalisiert dabei sofort diesen Vergleich, indem er im Gegenzug von der Imitation der Hautfarbe durch die Malerei spricht, was jahrhundertlang ein besonderes technisches Problem darstellte.⁵¹ Auf diese Weise setzt er die Natur in Opposition zu der bloßen Darstellung der Natur; unter der Hand wird somit der Vergleich zwischen der Blüte und der weiblichen Haut als eine natürliche Schlussfolgerung ausgestellt. Das ist umso ironischer, als dass im Folgenden die Beeinflussung durch literarische und künstlerische Darstellungen stärker nicht sein könnte. Mit seiner Gleichordnung eines weiblichen Körpers mit der Pflanze setzt sich Linné sogar über sein eigenes Sexualsystem der Einordnung über weibliche und männliche Fortpflanzungsorgane hinweg. Stattdessen herrscht eine völlig bruchlose Parallelisierung von Blume und Frau, was sich auch an Linnés Darstellung der Pflanze erkennen lässt, die er in gleicher Größe neben die Figur von Andromeda zeichnet (vgl. Abb. 2 u. 3). Diese Einebnung mündet dann in den Namen der *Andromeda*, der die mythologische Überformung taxonomisch festhält. Die Sexualisierung der Pflanze stützt sich dabei vollkommen auf eine oberflächliche Optik, die in der Personifizierung der „rosenwangigen *capitula florum*“⁵² endet.

50 Carl von Linné: *Lappländische Reise. Mit Zeichnungen des Autors*. Übers. von H.C. Artmann. Frankfurt a.M.: Insel 1964, S. 88-90.

51 Siehe hierzu die Beiträge in *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Hrsg. von Daniela Bohde u. Mechthild Fend. Berlin: Mann 2007.

52 Linné: *Lappländische Reise*, S. 90.



Abb. 3 Detailansicht von Abb. 2.

Demnach lässt sich also – wenigstens bei diesem Beispiel⁵³ – eine frappierende Übereinstimmung zwischen Darwins Darstellung in den *Loves of the Plants* und Linnés Namensgebung erkennen. Im Gegensatz zu der soeben ausgeführten These, dass sich in Darwins Text eine Tiefenstruktur offenbart, welche die vom botanischen Blick nicht mehr beachtete Welt der Innereien und Flüssigkeiten zu suggerieren vermag, lässt sich in der zitierten Reisebeschreibung vielmehr ein Drang zu einer abgeschlossenen Oberfläche konstatieren, die sich an die tradierte Zusammenstellung von Blumen mit einer dekorativen weiblichen Passivität hält. Somit durchkreuzt Linné in diesen frühen Naturbetrachtungen aber eben auch die taxonomische Beschreibung der Pflanze, die sich auf deren Zerlegung in Einzelteile stützt. Der abgeschlossene, ästhetisierte Körper steht im Vordergrund, nicht die systematische Aufgliederung, die er in der *Philosophia Botanica* vornehmen wird⁵⁴ und die sich mit Bezug auf *Andromeda* in Ansätzen in *Flora Lapponica* findet.⁵⁵ Lediglich die mögliche Gefahr der Verletzung steht in der Figur des Drachens, den Perseus erlegen wird, im Raum, doch auch dieses Detail wird in Linnés Analogie ausgeräumt: Die Übertragung des Mythos auf die Pflanze wird somit nach allen Seiten abgedichtet.⁵⁶

Dabei zeigt sich noch ein weiterer Aspekt an den mythologischen Anleihen Linnés: eine gewisse Durchlässigkeit des großen Projektes der Systematisierung des

⁵³ Sicherlich ist hier die Einschränkung zu vermerken, dass Linné sich später mehr und mehr von einer mythologischen Namensgebung verabschiedete. Vgl. Florian Wagner: *Die Entdeckung Lapplands. Die Forschungsreisen Carl von Linnés und Pierre Louis Moreau de Mopertuis' in den 1730er Jahren*. Norderstadt: Books on Demand 2004, S. 250-251.

⁵⁴ Vgl. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 176-177.

⁵⁵ Vgl. Caroli Linnæi: *Flora Lapponica*. Amsterdam: Salomon Schouten 1737, S. 126-127.

⁵⁶ „She bends her sorrowful face (the flower) towards the earth, [...] until the welcome Perseus (summer), after conquering the monster, draws her out of the water and renders her a fruitful mother, when she raises her head (the fruit) erect.“ Engl. Übersetzung zit. nach Theodore Gill: „Some Questions of Nomenclature“. In: *Science*, 4.95 (1896), S. 581-601, hier S. 589.

Lebenden für die Assoziationen und Narrativisierungen des Literarischen. Eingeschmolzen auf die binäre Nomenklatur von *Andromeda polifolia* L. werden die vielen unterschiedlichen volkstümlichen Namen gebannt; allerdings werden sie nun von Ovid überschrieben.⁵⁷ Die lokalen, von Linné auch gar nicht genannten Namen weichen dem Signifikanten des humanistischen Kanons, was sich ohne Weiteres als ein Akt der „sprachlichen Kolonisation“⁵⁸ begreifen lässt, vor allem wenn Linné auf seiner Reise – mehr oder weniger erfolgreich – „das goldene und silberne Zeitalter Ovids“ in der „Ruhe der Lappen“⁵⁹ sucht.

Linnés sprachliche Vereinheitlichung verrät die vorhergegangene Lektüre. Wenn er die Pflanze *Andromeda* betrachtet, verschmilzt ihm die Blume nicht nur mit dem Bild der Dichter, sondern Linné nimmt unverhofft die Position von Perseus ein, von dem in den *Metamorphosen* gesagt wird:

Als er sie sah, an den harten Fels ihre Arme geschmiedet,
hätte Perseus geglaubt, sie sei ein marmornes Bildnis [...].
Unmerklich ergreift ihn
Feuer, er staunt, verhält und, berückt von dem Anblick des schönen
Bildes, vergißt er fast, in der Luft seine Flügel zu regen.⁶⁰

Linné zitiert also nicht nur Ovid, er wiederholt ihn: So wie Perseus gebannt von der schönen Jungfrau steht, steht Linné vor der Pflanze. Und auch Perseus ist auf der Suche nach symbolischer Einordnung, denn er muss den Namen von Andromeda und den Grund für ihre Bestrafung erfragen: „gib dem Fragenden an deiner Heimat Namen, den deinen / und, warum Fesseln du trägst!“⁶¹ Hier offenbart sich eine seltsame Verweisstruktur. Linné füllt die Leerstelle, der (von ihm) unbenannten Pflanze mit dem Verweis auf einen Text, der selbst die analoge Situation darstellt: nämlich die Entzückung vor einer Schönheit, die zum einen mit einer künstlerischen Darstellung verglichen wird („marmornes Bildnis“⁶²; „Bild einer Jungfrau“⁶³) und zum anderen zunächst namenlos ist.

Bezeichnenderweise divergieren die beiden Stellen an genau jenem Punkt, an dem es um die *Frage* nach dem Namen geht. Linné befragt den Text Ovids, den antiken Kanon; Perseus fragt das Mädchen selbst. In der Namensgebung Linnés wird eine weibliche Subjektivität komplett objektiviert: Linnés *Andromeda* inkarniert eine stumme und hilflose Weiblichkeit, deren Körper nicht nur den „häßlichen Kröten“⁶⁴ ausgesetzt ist, sondern auch – dieser Gedanke drängt sich auf – ohne mögliche Gegenwehr den Linné'sche Projektionen ausgeliefert ist. Der weibliche Körper wird so zu einem universalen Erklärungsmuster, der allen möglichen Vergleichen anpassbar wird: Der Kopf ist „capitula florum“⁶⁵, oder aber die Lippen sind die Blütenblätter („*corolla*“⁶⁶),

57 Dass er bei der Darstellung Andromedas an Ovid dachte, legt Linné in *Flora Lapponica* offen: vgl. ders.: *Flora Lapponica*, S. 127.

58 Wagner: *Die Entdeckung Lapplands*, S. 249, Hervorhebung im Original.

59 Ebd., S. 251.

60 Ovid: *Metamorphosen*, Buch IV, Z. 671-677.

61 Ebd., Z. 680-681.

62 Ebd., Z. 672.

63 Linné: *Lappländische Reise*, S. 89.

64 Ebd., S. 90.

65 Ebd., S. 90.

66 Linné: *Flora Lapponica*, S. 133.

oder der Kopf ist das Kind („*fructum*“⁶⁷), nachdem die Blume befruchtet wurde. Diese Beliebigkeit erscheint geradezu als die Kehrseite der Systematik der Taxonomie; der weibliche Körper gerinnt zu einem Ordnungsraster, das die ganze Natur interpretierbar macht.

Zwischenräume

Andromeda polifolia taucht nicht in Darwins botanischem Garten auf. Gleichwohl bietet sich ein Anschluss an Linnés Ausführungen in der *Iter Lapponica* an: Denn auch Darwin tätigt einige Vergleiche mit spezifisch visuellen Medien, um sein Vorhaben zu charakterisieren. Abschließend möchte ich daher noch einen Blick darauf werfen, auf welche Weise bei Darwin Sprache mit Visualität verknüpft wird, und wie sich dies einfügen lässt in die soeben getätigten Überlegungen in Bezug auf Oberfläche, Körper und eine literarische Verweisstruktur. Denn um die Schönheit Andromedas hervorzuheben, verweist Linné zunächst auf die Malerei; in einem zweiten Schritt auf die Dichtkunst. Bei Ovid wiederum ist der erste Vergleich, der beim Erblicken Andromedas bemüht wird, die Bildhauerei. In den *Loves of the Plants* präsentieren nun die zwischen die einzelnen *Cantos* geschalteten *Interludes*, in der sich der Dichter und ein „Bookseller“⁶⁸ unterhalten, eine ganze Kaskade an visuellen Medien und vor allem auch den dazugehörigen Apparaturen, um die Blumendarstellung zu erläutern.

Gleich zu Beginn des ersten *Interlude* erklärt der Dichter im Gespräch mit eindem Buchhändler, dass er nicht in der Lage wäre, Menschen darzustellen: „I am only a flower-painter, or occasionally attempt a landskip.“⁶⁹ Mit dem Verweis auf die Landschaftsmalerei⁷⁰ illustriert Darwin seine poetologische Vorstellung von Lyrik, die vor allem Bilder liefern soll, um die Imagination anzuregen. Dabei nimmt die Vorstellungskraft, ganz der herrschenden Einschätzung des 18. Jahrhunderts gemäß, bei Darwin eine Mittlerrolle ein.⁷¹ Sie soll dazu dienen, die lyrischen Bilder der Verse auf der einen Seite und die wissenschaftliche Darstellung in den Anmerkungen auf der anderen Seite zu überbrücken. In der Einleitung zum *Botanic Garden* heißt es dementsprechend: „The general design of the following sheets is to inlist Imagination under the banner of Science; and to lead votaries from the looser analogies, which dress out the imagery of poetry, to the stricter, ones which form the ratiocination of philosophy.“⁷² Neben den hier angeführten Analogien stellt die Personifizierung ein weiteres visuelles Mittel der Lyrik dar: So soll die Personifizierung der Pflanzen in den *Loves* Bilder und Vorstellungen bei den Rezipienten produzieren, welche ein Verbindungsstück zu der rational-abstrakten Gedankenwelt der Philosophie darstellen.

67 Ebd.

68 Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. 48.

69 Ebd.

70 Siehe hierzu und zu dem Komplex der Garten- und Parkarchitektur als natürlicher Landschaft: Browne: „Botany for Gentlemen“, S. 615-616.

71 Zum Begriff der „imagination“ bei Darwin und im Kontext des 18. Jahrhunderts siehe Maureen McNeil: „The Scientific Muse. The Poetry of Erasmus Darwin“. In: *Languages of Nature. Critical Essays on Science and Literature*. Hrsg. von L.J. Jordanova. New Brunswick: Rutgers University Press 1986, S. 159-203, hier S. 183-191.

72 Darwin: *The Botanic Garden. Volume I*, S. v.

In der zweiten *Interlude* erklärt der Buchhändler, die von dem Dichter dargestellten Pflanzen würden einander wie in einer Ausstellung folgen,⁷³ und genauso betitelt Darwin auch sein Register: „Catalogue of the Poetic Exhibition“⁷⁴. Von den Zuschauern bzw. Lesern kommt dann die entscheidende Verlebendigung der Darstellung und Anreicherung mit Ideen; denn es sind die Abstände in der Abfolge der Figuren, welche die Vorstellungskraft anregen.⁷⁵ Gerade die mangelnde Vollständigkeit der Figuren, ihre „deficiency“⁷⁶, soll den Rezipienten dazu bewegen, die Darstellung zu ergänzen. In diesem Sinne vergleicht Darwin schließlich auch sein Gedicht mit „an unskillful exhibition in some village-barn“⁷⁷, nämlich als Anregung zur Ergänzung durch die Zuschauer: „and thus theirselves supply the defects of the representation.“⁷⁸

Um nun zu der Frage zurückzukehren, inwiefern Darwins Text als Gedicht „die Dicke des Körpers“⁷⁹ verhandelt, so lässt sich, neben der bereits ausgeführten Verstrickung in einem intertextuellen Gewebe, noch eine zweite, überraschende Antwort geben: Eine Innerlichkeit der Figuren ist über die Innerlichkeit der Leser präsent. In der Vorstellungskraft der Leserschaft produziert sich die Tiefe der Figuren, und damit verwebt sich eine implizite Materialität der Leserkörper mit den dargestellten Blumenkörpern. So wie das Blut des Aeson durch die rote Farbe der *Rubia* hindurchscheint, impliziert die Poetik Darwins eine quasi vampirische Teilhabe seines Publikums. Demnach sind es also gerade die Zwischenräume – zwischen den einzelnen Blumenmenschen, aber auch zwischen Text und Leser, zwischen Poesie und Prosa, zwischen Gedicht und Anmerkungen –, die eine lebensgetreue Abbildung möglich machen. Das „apparent life“⁸⁰ wird, zugespitzt formuliert, von einer Lebenskraft der Leser, nämlich ihrer lebenden Vorstellungskraft, produziert.

Während also in Darwins Text eine Öffnung auf ein Textäußeres impliziert wird und somit über den Rezeptionsprozess der Leserschaft, aber auch über die Anleihen bei visuellen Medien, eine gewisse Diskontinuität offenbar wird, zeichnet sich Linnés System durch den Versuch eines totalisierenden Zugriffs auf die Wirklichkeit aus:

von dem gleichen Einzelwesen wird jeder die gleiche Beschreibung machen können, und umgekehrt wird von einer solchen Beschreibung ausgehend jeder die ihr entsprechenden Einzelwesen erkennen können. In dieser fundamentalen Gliederung des Sichtbaren wird das erste Gegenübertreten der Sprache und der Dinge sich auf eine Weise herstellen können, die jede Ungewißheit ausschließt.⁸¹

Linné träumte von der totalen Übereinstimmung von Sprache und Pflanze.⁸² In einer eher alptraumartig anmutenden Form der Wucherung dringt die Pflanze so in die Sprache ein und „rekomponiert ihre reine Form unter den Augen des Lesers.“⁸³ Wenn

73 Vgl. Darwin: *The Botanic Garden. Volume II*, S. 92.

74 Ebd., S. 195.

75 Ein analoges Argument verwendet Darwin, wenn er über die Betrachtung einer liegenden Statue spricht, deren Mittelteil von einer Wand verdeckt ist: „though the intermediate space is a solid stone-wall, yet the imagination supplies the deficiency, and the whole figure seems to exist before our eyes.“ Ebd., S. 134.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 144.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 179.

80 Ebd., S. ix.

81 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 176.

82 Vgl. ebd., S. 177.

83 Ebd.

Linnés Buch der Natur dergestalt „zum Herbarium der Strukturen“⁸⁴ wird, drückt das die völlige Übersetzbarkeit der Termini Struktur, Sprache und Natur ineinander aus. Sie alle werden aufeinander abbildbar: Ein sich unendlich ausdehnendes Netz, das in seiner flächigen, „verschmolzene[n]“⁸⁵ Kontinuität alle Einzelwesen erfasst, die somit auf einer „*ununterbrochenen* Fläche der Natur existieren.“⁸⁶

Die Gebrochenheit, die dagegen in Darwins *Loves of the Plants* herausgearbeitet wurde, betrifft nicht nur die generelle Inkongruenz zwischen seiner dichterischen Darstellung und dem Anspruch Linnés, eine totale Übereinstimmung von Sprache und Pflanze zu schaffen. Die Blumenkörper erhalten über Darwins Einsatz der Vorstellungskraft eine Eigenheit, die konträr zu Linnés Systematisierung steht, deren Ziel es ist, dass jeder „von dem gleichen Einzelwesen [...] die gleiche Beschreibung“⁸⁷ anfertigen kann. Dagegen tragen die Lücken in Darwins Gedicht – wenigstens potenziell – die individuellen Ergänzungen jedes einzelnen Lesers, jeder einzelnen Leserin in sich. Auf diese Weise sprengt Darwins Text gewissermaßen von innen heraus die Ordnung des Sichtbaren. Nicht nur das Innere der begehrenden Blumenkörper wird so vom Textgewebe evoziert, sondern auch das Begehren der Leserschaft.

84 Ebd.

85 Ebd., S. 190.

86 Ebd.

87 Ebd., S. 176.

***fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache**

I.

Charles Baudelaire hat mit seinen *Fleurs du mal* (1857) die Lyrik der Moderne begründet. Kennzeichnend für seine Neubegründung lyrischen Sprechens ist unter anderem die Entfaltung einer modernen und hässlichen, von pflanzenlosen Steinschluchten und künstlicher Beleuchtung geprägten Großstadtwelt, in welcher die Haussmanisierung¹ anklingt und die Sünden ebenso Raum bekommen wie die Einsamkeit der im Gewimmel der Vielen untergehenden individuellen Existenz. Die Hässlichkeit und Armseligkeit, der Verfall und Kehrlicht der Großstadt, das Künstliche und Anorganische wird Baudelaire zum Bezugspunkt einer Dichtung, die in ihrer Aufstiegsbewegung Anklänge an die mystische Tradition aufweist und in der sich der Duft von Blumen sowie der Duft von Teer ebenso vereinen können wie der Abendhimmel und das künstliche Gaslicht. Das Nebensächliche und Banale erfährt im Spannungsfeld von „Spleen“ und „Ideal“, Niedermem und Hohem sowie Aufschwung und Fall eine Nobilitierung und kontert so im Raum der Kunst die Banalität des Alltags. Das Gedicht *Élévation* ist ein besonders anschauliches Beispiel für dieses poetische Verfahren, in dem die Blume für jene über die Abstraktion vom Materiellen gewonnene Schönheit steht. Seine letzte, diesen Vorgang reflektierende Strophe findet dafür den Ausdruck „Le Langage des fleurs / Die Sprache der Blumen“:

Celui dont les pensées, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
– Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Ihm steigen die Gedanken lerschengeleich in freiem Flug zum
Morgenhimmel, – über dem Leben schwebt er, und mühelos
versteht er die Sprache der Blumen und der stummen Dinge!²

Die Sprache der Blumen wird in der traditionellen Floriographie und dieser folgend auch in der Literatur des 19. Jahrhundert im Sinne einer eindeutig lesbaren symbolischen Codierung von Gefühlen verstanden.³ Wenn nun mit Baudelaire's *Fleurs du mal* bereits der Titel ein neues ästhetisches Programm ankündigt, demgemäß die natürliche Schönheit der Blumen mit dem Bösen in Verbindung treten und im Geringfügigen

1 Zum Begriff der Haussmanisierung vgl. Walter Benjamin: „Haussmanisierung, Barrikadenkämpfe“. In: *Gesammelte Schriften*. Band V.1. *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 179-210.

2 Charles Baudelaire: *Élévation*. In: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 3. *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Hrsg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 66 u. S. 68; Charles Baudelaire: *Erhebung*. In: Ebd., S. 67 u. S. 69.

3 Vgl. die Ausführungen zur Popularität der Blumensprache im 19. Jahrhundert in: Isabel Kranz/Alexander Schwan/Eike Wittrock: „Einleitung“. In: *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. Hrsg. von dens. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 9-32, hier S. 26.

Schönes erkannt werden kann, so lässt sich darin ein erster Hinweis für das Brüchigwerden jenes Zeichenverständnisses sehen, das die traditionelle Floriographie voraussetzt. Diese Beobachtung bestätigt sich mit Blick auf Baudelaire's posthum erschienene Prosagedichte *Le Spleen de Paris* (1869), in denen das mit den *Fleurs du mal* eröffnete ästhetische Programm eine Fortsetzung erfährt. Auch hier verbindet sich mit der Kunst, insbesondere mit der Musik Franz Liszts, das Versprechen, die Banalitäten des Alltags zu transzendieren. Das Liszt gewidmete Prosagedicht *Le Thyrsé* ist es auch, in dem Baudelaire erneut auf eine Sprache der Blumen rekurriert, wenn er das Zusammenspiel von Blumen, Windungen der Phantasie und Arabeske produktiv macht. Mit dem Transfer der Blumensprache von Baudelaire's Lyrik in seine *Petits Poèmes en Prose* verbindet sich also auch die „Erfindung“ der Gattung Prosagedicht, die aufgrund ihrer Katalysatorfunktion für innerliterarische Entwicklungen als „paradigmatische Gattung der Moderne“⁴ eingestuft wird und für deren Bestimmung eine konstitutive Intertextualität und Intermedialität anzusetzen ist.⁵ Eine in dieser Weise bestimmte Literatur der Moderne lässt auch die Floriographie nicht unberührt. Die Blumen werden nun in ihrer Bedeutung wandelbar und ambig. Wenn sie also einerseits aufgrund ihrer Fülle und Pracht als geradezu schamlos, andererseits aber auch als zart und geheimnisvoll gelten können, dann bleibt zwar ihre Verbindung zu einer Sprache der Liebe erhalten, allerdings kann, wenn nun auch die semantische Widersprüchlichkeit der Blumen akzentuiert wird, die eindeutig lesbare symbolische Codierung von Gefühlen im Sinne der traditionellen Floriographie nicht mehr aufrecht-erhalten werden.⁶

Friederike Mayröckers literarisches Schaffen schließt in mehrfacher Weise an den hier entfalteten Problemzusammenhang an. Blumen sind von Beginn ihres Schreibens an ein bevorzugtes Referenzmedium für die Poetik Mayröckers – seien dies nun die Blumen der Kindheit, die Blumensträuße im Arbeitszimmer oder Blumengeschenke als Zeichen der Liebe. Auffällig ist außerdem, dass es insbesondere Formen prophetischen, inspirierten und mystischen Sprechens sind, die mit der Blumensprache in Verbindung treten und als Bezugsfelder eines Schreibkonzepts dienen, das stets eine ekstatische Erregung im Liebesverlangen an „*Elevationen*“ im Schreiben koppelt:⁷ In einer potenziell unbeschränkten Textproduktion können immer wieder aufs Neue eigenwillige „Wortbilder“ als Versuche produziert werden, Materielles in Spirituelles zu verwandeln.⁸ Ebenso spielt Friederike Mayröcker mit den Möglichkeiten unterschiedlicher Gattungen und setzt die mit Baudelaire im Raum des Prosagedichts initiierte

4 Johannes Hauck: *Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*. Tübingen: Narr 1994, S. 11.

5 Vgl. Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press 1978. Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer 2005, S. 175. Vgl. dort auf S. 7 auch den Hinweis auf die Katalysatorfunktion des Prosagedichts für innerliterarische Entwicklungen.

6 Vgl. zur Ambiguität der Blumensprache in der Literatur der Moderne, dabei Bezug nehmend u.a. auf Rilke, Proust, Genet, Ponge, Cixous und Derrida, Claudette Sartillot: *Herbarium, Verbarium. The Discourses of Flowers*. Lincoln: University of Nebraska Press 1993.

7 Friederike Mayröcker: *Die Abschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 139.

8 Dem idealen Text, so die in dem aus nur einem Satz bestehenden Roman *Die Abschiede* (1980) zu findende Vorstellung, gelänge es, aus der Materialität der Sprache gleichsam geistige Funken zu schlagen und derart eigenwillige „Wortbilder“ zu produzieren, die „raketengleich in die Höhe schießen, eine Verwandlung von Körper und Seele“ vollziehen, als „wollten sich die Sätze nahtlos und wie von selbst aneinanderreihen“. Vgl. ebd., S. 138.

Gattungsreflexion fort, indem sie exzessiv die Möglichkeiten einer intertextuell und intermedial organisierten Vielstimmigkeit auslotet und mit Hybridisierungen und Amalgamierungen von Lyrik und Prosa experimentiert. Neben der Malerei stellt dabei die Musik einen bevorzugten Referenzraum dar, wobei die Bezugnahme auf die unterschiedlichen Maler und Musiker in den einzelnen Texten jeweils in spezifischer Weise zum Tragen kommt.

In dieser Perspektive ist es nun von besonderem Interesse, dass eine der letzten Publikationen Friederike Mayröckers die Poetologisierung von Blumen auch paratextuell markiert: Der 2016 publizierte, letzte, im Zeitraum von März 2014 bis Mai 2015 verfasste Teil jener Trilogie Friederike Mayröckers, die 2013 mit dem Titel *études* ihren Anfang nahm und 2014 mit *cahier* ihre Fortsetzung fand, trägt den Titel *fleurs*. Mit diesem Titel ist ein Dialog mit Baudelaires *Fleurs du mal* eröffnet, und mit der textstrukturierenden Bezugnahme auf die Musik von Franz Liszt ist überdies eine Verbindung hergestellt zu eben jenem Text Baudelaires, *Le Thyse*, in dem dieser im gattungstheoretisch neuen Horizont des Prosagedichts auf eine Sprache der Blumen rekurriert. Auffällig ist jedoch auch, dass Friederike Mayröckers *fleurs* im Unterschied zu Baudelaires *Fleurs du mal* nur die erste Hälfte des Titels aufgreift und damit die Möglichkeiten des Sprechens über Blumen erweitert. Im Horizont einer Blumensprache formuliert, in der Blumen immer auch Wörter sind, könnte man sagen, Mayröckers Titel schneidet einen Teil der Blumen ab und erzielt mit dieser Verkürzung eine semantische Öffnung, die über den Bezug auf Baudelaire hinausgeht. Die paratextuelle Funktion dieser semantischen Öffnung lässt sich dahingehend verstehen, dass in den Aufzeichnungen auch andere Möglichkeiten, über Blumen zu sprechen, zu erwarten sind. Der Text wird diese Erwartungen einlösen, wenn er etwa explizit auf die „Blüthenstaub-Notizen des Novalis“⁹ zu sprechen kommt, die Aufzählung von Blumen mit der Nennung Jean Pauls und Hölderlins in Verbindung bringt (fl, S. 19), auf die Blumen bei Jean Genet verweist (fl, S. 112), oder wenn er die „[knospenden] Verse der Ann Cotten [...] in einem Eckchen meiner Kammer“ (fl, S. 21) erwähnt und Isabel Kranz, die Verfasserin eines Buches über Sprechende Blumen und Mitherausgeberin eines Sammelbandes zur Floriographie,¹⁰ zitiert: „Die magischen Verben = Veduten der ‚Dichterinnen-Gewächse‘ = von Isabel Kranz“ (fl, S. 25). Bereits diese wenigen ausgewählten Textzitate zeigen, dass hier ein vieldimensionales Feld von Möglichkeiten, über Blumen zu sprechen, eröffnet wird. Sie fordern dazu auf, nicht nur nach semantischen Bezügen, diskursiven und literaturgeschichtlichen Kontexten, sondern auch nach dem systematischen Stellenwert des Sprechens über Blumen für die (gattungs-)poetologischen Dimensionen des Textes und der hierfür relevanten theoretischen Konzepte zu fragen. Wenn im Folgenden die Art und Weise, wie das Blumenfeld in *fleurs* bestellt wird, zur Debatte stehen soll, dann gilt es zum einen, diese unterschiedlichen Ebenen zu berücksichtigen, und zum anderen, auch einen Blick auf die Genese dieses intensivierten Sprechens über Blumen in Mayröckers Spätwerk zu werfen.

⁹ Friederike Mayröcker; *fleurs*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 18. Der Text wird im Folgenden in Klammern unter der Sigle fl mit Seitenzahl im Text zitiert.

¹⁰ Isabel Kranz: *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Berlin: Matthes & Seitz 2014. Kranz/Schwan/Wittrock: *Floriographie*.

II.

Diese Genese lässt sich anschaulich machen, indem nochmals das Thema des Blumenschneidens aufgegriffen wird. Analogisiert man das Abschneiden von Blumen mit dem Abschneiden von Wörtern, so hat dies weitere Implikationen, die die Formgebung von Sätzen und schließlich auch von Texten betreffen. Dazu gehört auch die Gestaltung des Textendes. Wie soll ein Text enden, dessen paratextuelle Rahmung durch den Titel *fleurs* mit seiner spezifischen Bezugnahme auf Baudelaires *Fleurs du Mal* ein Sprechen über Blumen in ihrer ganzen Vielfalt in Aussicht gestellt hat? Wie kann eine potenziell unabschließbare Blumensprache enden, wenn das Ende eines Textes einen endgültigen, die Blumensprache beendenden Schnitt impliziert? Wie also ist mit der Blumensprache aufzuhören, wenn der Paratext, der Titel *fleurs*, ein Sprechen über alle Blumen und damit ein poetologisches Programm unaufhörlichen Sprechens in Aussicht stellt? Mayröckers *fleurs* endet so:

Gern würde ich mit dir durch die Felder streifen, 1 mal schrieb ich dir vom Balkon des Hotelzimmers dasz die Abendwolken mich an den Perückenkopf des Komponisten erinnerten, indes die Auffahrt der Vergissmeinnicht usw.

Nun ja das mit der Briefwaage : ich hatte nie damit umgehen können also klebte ich eine Unmenge v.Briefmarken auf das Couvert, [...] = die Form deines Mundes, weh mir, weil ich verrückt bin, das Ende des Buches soll mitten

im Satz

bis 31.5.15 (fl, S. 151)

Mit dieser Eintragung schließen die Aufzeichnungen. Der Dialog mit einem geliebten Du, die Nennung der Blume Vergissmeinnicht und die Briefschreibszene situieren diese Eintragung im Feld der Floriographie. Die Blumensprache endet mit einer Apopopese, die eine Ergänzung impliziert. Wenn gilt „das Ende des Buches soll mitten im Satz“, so ist das zu erwartende, aber eben fehlende Wort „aufhören“ als Negation des Aufhörens und damit als Hinweis auf eine Fortsetzung zu verstehen. Die Grenzen der jeweiligen Aufzeichnungen sind mithin stets vorläufig, und jedem Ende ist bereits ein Neuanfang eingeschrieben.¹¹ Damit ist eine Schreibweise der Entgrenzung angezeigt, die Friederike Mayröckers Texte immer schon ausgezeichnet, die jedoch in den Texten der letzten Jahre mit Blick auf die letzte Grenze, den Tod, eine neue Qualität und Dringlichkeit erhalten hat.

All diese Texte sind auf eine Serialität angelegt, die durch eine Verschlingung des gegenwärtigen mit dem künftigen Schreiben bestimmt ist. Das Schreiben selbst ist als Verjüngungsprozess zu fassen, mit dem sich die Schreibfrist hinausschieben lässt. Als solches meint es zugleich – um es im Horizont romantischer Dichtungskonzepte, etwa desjenigen von Novalis' Blütenstaub-Fragmenten, zu fassen – einen poetischen Akt der Belebung und Selbstbelebung. Es ist dies ein Schreiben, das einerseits den Tod hinausschiebt, andererseits aber stets auch die Rückwirkung der Schreibfrist auf

11 Dieses Ende kann, bezogen auf *fleurs* als letzter Teil der Trilogie, auch als Anzeichen dafür gelesen werden, dass mit dem Begriff Trilogie zwar eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der drei, jeweils für sich eigenständigen Einzeltexte angenommen werden muss, die Trilogie allerdings keineswegs als ein geschlossener Textraum aufzufassen ist, dem Anfang und Ende im Sinne einer scharfen Trennung zwischen dem Davor und dem Danach eingeschrieben wäre.

das aktuelle Schreiben thematisiert und reflektiert.¹² Von einer solchen Verschlingung des gegenwärtigen mit dem künftigen Schreiben zeugen auch die in *ich sitze nur GRAUSAM da* (2012) angestellten Überlegungen zur eigenen, von der Melancholie des „Nur-grausam-Dasitzen-Müssens“ grundierten Schreibgegenwart: Überlegungen zur „schwindlige[n] Sprache“, die zunächst mit den Themen „Prophezeiung“, „Depression“ und „Selbstmord“ verknüpft sind, um sodann weiter zu der Erkenntnis entwickelt zu werden, „dass der Titel des nächsten Buches das ich schreiben würde den Titel ‚études‘ tragen würde“ – eine Erkenntnis, die wiederum so auf das aktuelle Schreiben zurückwirkt, dass das Ich in dieser „Erwartung“ des künftigen Buchprojekts jetzt schon „Tränen vor Glück“ vergießt.¹³ Von den *Études*, also den mit Fingerübungen für das Schreiben betitelten Prosagedichten, wird dann die Schreibbewegung weiterführen zu *cahier*, der Mitschrift des Lebens, und schließlich zu *fleurs*, der Sprache der Blumen. Auch dieser letzte Teil der Trilogie wird in *ich sitze nur GRAUSAM da* explizit angekündigt:

das nächste Buch solle ‚fleurs‘ heißen, sage ich zu Ely, (wo deine Augen Rosen sind, Jean Genet), ich meine seine Augen dasz sie Blumen waren, immer sah ich seine Augen dasz sie Blumen waren, graublaue Seidenblumen hier und dort in den Wiesen und Hecken. (iG, S. 40-41)

Mit der Nennung Jean Genets, dem Verfasser der „Blumenromane“ *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) und *Miracle de la Rose* (1946), sowie der Gleichsetzung von Blumen und Augen wird nicht nur ein Hinweis auf das angekündigte Schreibprojekt und die damit verknüpfte Erwartung gegeben, im Erschreiben eines lebendigen und bunten Blumenmeers die Erfahrung beglückender Schreibekstasen zu ermöglichen. Vielmehr wird mit der Blumensprache Jean Genets zugleich Jacques Derridas *Glas. Totenglocke*¹⁴ aufgerufen: jene Blumensprache also, die das Textende von *fleurs* nicht nur ausweist, sondern auch typographisch inszeniert mit einem durch Unterstreichung markierten Verweis, in dem die verschiedenen Textspalten mitten im Satz beginnen und mitten im Satz enden. Es ist also angezeigt, das Austauschverhältnis, das die genannten Texte Mayröckers mit der Blumensprache Jean Genets und Jacques Derridas eingehen, näher zu bestimmen.

III.

Friederike Mayröcker hat ihre wiederholte Lektüre von Jacques Derridas *Glas. Totenglocke* mehrfach explizit gemacht. In *ich sitze nur GRAUSAM da* heißt es dazu:

was werde ich lesen wenn ich GLAS (von JD) ausgelesen haben werde, sage ich zu Ely, diese einzige Lektüre, sage ich, werde ich GLAS von vorne zu lesen beginnen – jetzt wo sich 1 tiefe Kluft zwischen meiner Auszenwelt und meiner Innenwelt aufgerissen hat, so dasz ich nur noch theaterspiele sobald ich eine Schritt vors Haus wage (iG, S. 97f.)

¹² Vgl. zu solchen Rückwirkungen mit Blick auf Phänomene wie Erschöpfung, „Schwäche, Schwindelgefühle“ auch Friederike Mayröcker: *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 129.

¹³ Friederike Mayröcker: *ich sitze nur GRAUSAM da*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 105. Der Text wird im Folgenden in Klammern unter der Sigle iG mit Seitenzahl im Text zitiert.

¹⁴ Jacques Derrida: *Glas. Totenglocke*. Übers. von Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2006.

Das nochmalige Lesen Derridas wird explizit an die veränderte Schreibszenen ange- bunden. Die Relevanz von *Glas* wird insbesondere mit Blick auf die Überblendung von autobiographischer Erfahrung und (sprach)philosophischer Reflexion deutlich, die *ich sitze nur GRAUSAM da* mit der Blumensprache Jacques Derridas teilt. Dies lässt sich auch an Phrasen wie „(„Emotion von Blumen“, JD)“ oder „die Sprache der Blumen““ (iG, S. 30) erkennen, die explizit als Zitate ausgewiesen werden. In diesem Sinne nimmt *ich sitze nur GRAUSAM da* eine Schlüsselposition in Friederike Mayröckers Alterswerk ein: Die hier begonnene autobiographisch codierte Floriographie, in der die sinnliche Pracht und Schönheit der Blumenwelt von jener der Sprache nicht zu trennen ist, wird fortan Mayröckers Texte strukturieren, wobei die weitreichenden floriographischen Implikationen, die Derridas *Glas. Totenglocke* bereitstellt, zu immer wieder neuen Lebens- und Sprachbildern gefügt werden.¹⁵ Diese Entwicklung ist mit *fleurs* zu einem vorläufigen Höhepunkt gekommen: Erstmals ist sie auch im Titel evident geworden; sie wirkt sich im Unterschied zu *ich sitze nur GRAUSAM da* nun auch auf die drucktechnische Gestaltung aus – Texte werden eingerückt oder als Bruchstücke so auf zwei Spalten verteilt, dass zwischen ihnen eine Art Dialog entsteht –, und der Reiz dieser von Derridas *Glas. Totenglocke* inspirierten Gestaltung des Seitenlayouts sowie die insgesamt von diesem Buch ausgehende Faszination wird eigens reflektiert:

ich meine es nimmt mich wunder seit etwa 6 1/2 Jahren lese ich in GLAS von Jacques Derrida. Das Buch ist zerlesen sein Leim oder Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas : eine Lieblingsfarbe (vorher war es DIE POSTKARTE von Jacques Derrida in welcher ich täglich las. Weil ich sie immer wieder verlegte, musste ich sie 3 x wiederkaufen etc.) Aber zurück zu GLAS was Totenglocke heisst. Ich erlebe Wunder mit GLAS was mein Schreiben angeht : ich schlage das Buch z.B. auf Seite 142 auf und erblicke 3 Kolumnen geheimnisvoller Texte. Links die Anstrengung v.Hegel, mittig das Zitat eines Jean Genet Textes („wie ein Tagebuch eines Diebes, das man in allen Richtungen wird durchlaufen müssen, um dort alle Blumen abzuschneiden oder einzusammeln“) und rechts, in Kursivdruck, nierenwärts, nochmals ein Zitat von Jean Genet. Nun ja, GLAS ist mein Morgengebet : ein Wort eine Wortfolge macht, dasz ich anfangs in mein Zeichenheft zu schreiben : ich lasse mich anstecken von dieser Sprache ich erbreche mich ich erbreche Gemüt und Gedanken in höchster Erregung etc. Auf Seite 289 endet das Buch mittendrin mit dem Wörtchen „von“ : ein herzzerreisender Abschied. Ich fange an das Buch nochmals zu lesen, es liegt nachts auf meinem Kopfkissen und ich liebe es doch diese Autofahrt nach Hause : sanft wie wenn ein Schlitten über festgefrorenen Schnee. Es ist das Honiglecken es ist das Geweihte es ist der Duft dieses Buches es ist ein Taumel von Sprache. Zu meinen Füßen die kl.Rosen es war 5 und ich wollte den Schlaf beenden um weiterzuschreiben

30.10.14 (S. 80)¹⁶

15 Im Interview mit Marcel Beyer, das auch die Bezüge zu Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* und Jacques Derridas *Glas* thematisiert, sagt Mayröcker über ihre Blumensprache, es seien „immer noch diese Deinzen- dorf-Reminiszenzen“, die es bewirkten, dass sie sich „manchmal fühle wie diese Blume“ und „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“ Vgl. dazu Marcel Beyer: „Eine Gleichung von mathematischer Eleganz“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1. Juli 2016). URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPagedArticle=true#pageIndex_7 [letzter Zugriff am 31. Mai 2018]. Vgl. dort auch den Hinweis auf Mayröckers genaue botanische Kenntnisse und das von ihrem Vater 1936 im „Selbstverlag Franz X. Mayröcker, Wien, V. Anzengrurgasse 17“ herausgegebene Bändchen *Heimische Beeren, Pflanzen und Pilze und ihre Verwendung im Haushalt. Mit Bestimmungstabelle und Blütenkalender*.

16 Eine etwas gekürzte Variante dieser Passage wird als Antwort Friederike Mayröckers auf die Frage nach Buchempfehlungen zu Weihnachten im Dezember 2014 in der *Zeit* abgedruckt. Vgl. „Bücher für Weihnachten. Welches Buch verschenken Sie?“ In: *Die Zeit* 49 (19. Dezember 2014). URL: <http://www.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller/komplettansicht> [letzter Zugriff am 21. August 2017].

Die auch schon bei Jean Genet zu findende,¹⁷ eigentümliche Textgestalt von Derridas *Glas. Totenglocke*, das auch eine Relektüre der traditionellen wie der modernen Floriographie ist, wird hier sehr genau beschrieben. Sie setzt jenes Prinzip der Dialogizität, das Mayröckers Texte strukturiert, typographisch um und performiert eine Hin-und-Her-Bewegung zwischen zwei gleich breiten Spalten, von denen die Schrift der linken Spalte kleiner und dichter gedruckt ist. Immer wieder schneidet sich in diese beiden Spalten eine dritte, nochmals kleinere Schrifttype ein. Die inhaltliche Bestimmung der beiden sich wechselseitig kommentierenden Spalten – die linke widmet sich Hegels Dialektik des absoluten Geistes, die rechte Jean Genets Feier von Erotik und Begehren im Horizont eines homosexuellen Liebesideals – betrifft das auch für Mayröckers Texte konstitutive Verhältnis von Geist und Körper.

Derridas Floriographie besitzt sprachtheoretische Implikationen, die sich aus der Konfrontation einer in Hegels *Phänomenologie des Geistes* entfalteten Blumenreligion mit der Blumenmetaphorik in Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* ergeben. Derrida lässt eine Philosophie des Geistes gegen eine des Körpers antreten, um seine metaphysikkritische Theorie der Metapher performativ zu realisieren. Hierzu gehört auch, dass er die traditionelle Floriographie, in der die Codierung von Blumen aus der Phänomenalität realer Pflanzen abgeleitet wird und in der die rhetorische Verwendung von Blumen auf der Idee einer eindeutig decodierbaren Bedeutung basiert, imitierend aufgreift: Auf diese Weise dekonstruiert er am Beispiel des Heliotrops – der Pflanzengattung der Sonnenwenden – die Vorstellung ihrer Symbolhaftigkeit und damit auch jede Blumenrhetorik, die eine eigentliche Bedeutung von Metaphern voraussetzt.¹⁸ Der unhintergehbare „Entzug der Metapher“, für den Derridas Metaphertheorie insgesamt argumentiert, kommt in der sich der Sonne zukehrenden, sich drehenden und windenden Pflanze zur Anschauung.¹⁹ Derrida läutet also der traditionellen Floriographie mit ihrem Versuch eindeutiger Bedeutungszuweisung die Totenglocke und versteht die Literatur als gepresste Blumen: „Immer gibt es, abseits jeden Gartens, eine gepresste Blume in einem Buch.“²⁰

Ausgeführt wird diese Dekonstruktion der Blumenrhetorik²¹ v.a. mittels einer Semantik des Bindens und des Schneidens; wiederholt spielen Messer, abgeschlagene

17 Jean Genets Rembrandt-Text *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* wird 1967 in der Zeitschrift *Tel Quel* so in zwei Spalten – eine über Genet und eine über Rembrandt – abgedruckt, dass sich die einander gegenüberliegenden Spalten jeweils wechselseitig kommentieren.

18 Vgl. etwa: „Fort sind jene, die glaubten, daß die Blume bedeute, symbolisiere, metaphorisiere, metonymisiere, daß man dabei sei, die Signifikanten und die antiken Figuren in einem Register zu erfassen, die Blumen der Rhetorik zu klassifizieren, sie zu kombinieren, zu ordnen, sie um den phallischen Bogen/die phallische Arche herum [...] zu einer Garbe oder einem Strauß zu binden.“ Derrida: *Glas*, S. 48b.

19 Vgl. dazu Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*. Übers. von Alexander G. Düttmann u. Iris Radisch. In: *Die paradoxe Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1998, S. 197-234. Vgl. dazu: „Metapher heißt also Heliotrop, heißt zugleich der Sonne zugewandte Bewegung und Drehbewegung der Sonne.“ Jacques Derrida: „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“. In: *Randgänge der Philosophie*. Hrsg. von Peter Engelmann. Übers. von Gerhard Ahren. Wien: Passagen 1999, S. 229-290, hier S. 270. Zu Derridas Metaphertheorie in florigraphischer Perspektive vgl. Bettine Menke: „Wort-Blüten“. In: Kranz/Schwan/Witrock: *Floriographie*, S. 63-92.

20 Vgl. dazu Derrida: „Die weiße Mythologie“, S. 289.

21 Von Symbolisierungen in der Floriographie ist nach Derrida nicht auszugehen, denn „zumindest überschneidet die Blume/Blüte (*fleur*) (ist gleich Kastration, Phallus usw.) die Jungfräulichkeit im allgemeinen, die Vagina, die Kitoris, die ‚weibliche Sexualität‘, die matrilineare Genealogie, das Signum (*seing*) der Mutter, das unangetastete Signum (*seing integral*), das heißt die Unbefleckte Empfängnis. Daher haben die Blumen nichts Symbolisches mehr. ‚Sie symbolisieren nichts.‘“ Derrida: *Glas*, S. 55b. Vgl. dazu auch Sartillot: *Herbarium, Verbarium*, S. 26-32.

Köpfe, sich verstreue Blumensamen, ins Grab fallende oder welkende Blumen eine systematisch relevante Rolle. So werden Blumen bzw. ihr Duft mit Ausdünstungen des Körpers assoziiert und in den Kontext der Frage danach gestellt, was mit Resten geschieht;²² Blumen werden mit dem Tod, aber auch mit der Kunst in Verbindung gebracht;²³ das Schneiden und Binden von Blumen wird mit der Textproduktion verglichen²⁴ und der Stängel mit dem Stilus gleichgesetzt.²⁵ Sodann wird die Geschlechtlichkeit von Blüten²⁶ mit der Dissemination analogisiert und insofern eine Verbindung zwischen Blume, Spucke, Speichel und Text hergestellt, als das Bildfeld der Sexualität und Reproduktion in Beziehung gesetzt wird mit dem Gleiten des Signifikanten und dem Wuchern der Bedeutung.²⁷

In diesem Rahmen ist auch das Bild des im Geäst sitzenden Adlers bedeutsam, der mit scharfem Blick seine Beute ausspäht, um sich dann plötzlich auf diese herabzustürzen. Ausgehend davon wird die Dekonstruktion von Hegels dialektischer Figur der Aufhebung vollzogen, und zwar durch Überblendungen mit Motiven aus Jean Genets Texten, etwa aus dem *Tagebuch eines Diebes* oder aus *Notre-Dame-des-Fleurs*. Die volkstümlich auch „Handschuhe Unserer Lieben Frau“ genannte Akelei spielt dabei ebenso eine wichtige Rolle wie der Diebstahl.²⁸ Am Handschuh, der umgedreht werden kann, demonstriert Derrida die Überschneidung von natürlichen und künstlichen Blumen, von Kastration und Jungfräulichkeit, oder allgemeiner, die Umkehrbarkeit des Signifikanten und die Zirkulation der Zeichen. Und über die etymologische Verbindung von Flug und Diebstahl demonstriert er, dass Hegels Idee der Aufhebung eine „Chimäre“ ist und „die Polysemie [verschlimmert]“.²⁹ All dies ist eingebettet in Derridas Relektüren von Hegels Philosophie der Familie: Wenn Hegel Familie und Religion auf eine Vater-Sohn-Abfolge reduziert, so holt Derrida die dadurch ausgeschlossene Mutter auf dem Weg seiner Relektüre von Genets literarischen Texten wieder in den Diskurs zurück.

IV.

Wie bereits *ich sitze nur GRAUSAM* da greift auch *fleurs* diese von Derrida evozierten Bildfelder mehrfach und in stets neuen Varianten auf. Vor allem die Blüten, mithin die Aspekte Befruchtung und Reproduktion, stehen immer wieder im Vordergrund und erklären die enge Verknüpfung zwischen den Themen Liebe, Sexualität und Erotik.³⁰ Mayröckers Blumensprache spielt mit Vorstellungen der traditionellen Floriographie,

22 Derrida: *Glas*, S. 67bf.

23 Ebd., S. 65b.

24 Ebd., S. 22b, S. 74b u. S. 85b.

25 Ebd., S. 27b.

26 Ebd., S. 276bff.

27 Ebd., S. 159b u. S. 167b.

28 Ebd., S. 66b.

29 Ebd., S. 66b.

30 Vgl. dazu sowie zur Markierung und Überschreitung von „Grenzen des Sagbaren“ durch die Verwendung der Blumensprache Alexander Schwan: „Blumen müssen oft bezeigen, was die Lippen gern verschweigen“. Floriographie als Sprache der Emotionen“. In: *Gefühle, Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache*. Hrsg. von Viktoria Räuchle u. Maria Römer. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014, S. 199-223, hier S. 200 u. S. 206.

was die Zuordnung von Blumensymbolik und emotionalem Gehalt anbelangt.³¹ Sie ruft diese Vorstellungen auf, wenn sie etwa das Veilchen, das in der traditionellen Sprache der Blumen für Bescheidenheit, Demut, Treue und Liebe steht und anfangs mit der Erinnerung an den Geliebten verbunden wird (fl, 7), so durch ihren Text wandern lässt, dass dadurch immer neue Verweisungszusammenhänge, Ambiguitäten, Widersprüchlichkeiten und Paradoxien produziert werden: Gegen Ende des Textes wird das Blau der Veilchen zunächst auf die Landschaft der Kindheit übertragen, sodann auf ein „Palmkätzchen“, auf die „Nacht“ und das „Auge“ sowie mit „Veilchengesicht“ zugleich auf den Geliebten und das sprichwörtliche Veilchen (fl, 135). Ambigüe Vorstellungen wie diese ergeben sich überdies durch die grundlegende Voraussetzung, dass die Blumensprache Mayröckers immer auch eine Totenklage ist: Die Abwesenheit des Geliebten, mit dem der Austausch der Blumensprache als Liebessprache betrieben wurde, ist – und dies unterscheidet diese Abwesenheit von derjenigen des traditionellen Briefromans oder dem konventionellen Briefverkehr – endgültig. Die einzige Möglichkeit, den Kontakt zum Geliebten und anderen geliebten Verstorbenen aufrechtzuerhalten, besteht in der unaufhörlichen Adressierung. Die disseminative und als unendlich inszenierte Blumen- als Liebessprache lässt sich mithin als Versuch auffassen, die Endgültigkeit des Verlusts wenn nicht zu negieren, so doch dessen Anerkennung hinauszuschieben.

Der Umgang mit Verlust und Tod wird noch in einer weiteren Hinsicht deutlich. Die Blumensprache referiert nicht nur auf die Themen Liebe, Sexualität und Erotik, sondern integriert den Tod auch über eine breit entfaltete Metaphorik des Verwelkens, die das Ende aller Befruchtung und Reproduktion anzeigt und zugleich spürbar macht: Hier schreibt ein Ich aus der Grundstimmung heraus, dass ihm bereits die Totenglocke läutet. Im Anschluss an Derridas floriographische Theorie der Metapher betrachtet, lässt sich dem Läuten der Totenglocke jedoch auch ein tröstliches Moment entnehmen: Werden alle eindeutigen Zuordnungen fragwürdig, so muss das auch für die eindeutige Zuordnung von Blüte zu Jugend und ver- oder abgeblühter Blüte zu Alter gelten. Wenn überdies gilt, dass das Verblühen bereits dem Blühen angehört,³² dann ist das Verblühen ohne das Blühen nicht zu denken, und dann kündigt auch das Abschneiden von Wörtern und Sätzen stets die Hervorbringung neuer Wörter und Sätze an.

fleurs spielt mit dieser Möglichkeit, indem es zum einen Bildfelder des Blühens, des Frühlings, der Kindheit, der Sexualität, der Auferstehung und der Unsterblichkeit mit solchen des Verwelkens, der Vergänglichkeit, des Alters, der körperlichen Hinfälligkeit und des Todes aufeinander bezieht sowie – durch die Anordnung in verschiedenen Spalten – sich wechselseitig kommentieren lässt. Zum anderen wird jene von Derridas *Glacis* Totenglocke vorgeführte Negation des Aufhörens durch das Enden mitten im Satz in einer Weise wörtlich genommen, die den gesamten Text strukturiert. Das Abschneiden von Wörtern und Sätzen, das bereits der Titel in seinem Baudelaire-Bezug paratextuell angekündigt, wird nicht erst am Textende wiederaufgegriffen.³³

31 Vgl. die Ausführungen zur Popularität der Blumensprache im 19. Jahrhundert in: Kranz/Schwan/Wittröck: „Einleitung“, S. 26.

32 Vgl. dazu Menke: „Wort-Blüten“, S. 80.

33 Vgl. außer der letzten Eintragung etwa auch: „in höchster Erregung endet ‚GLAS‘ auf Seite 289 mit dem Wörtchen ‚von‘,“ (fl, S. 131).

Es dominiert das poetologische Verfahren von *fleurs* insgesamt und führt, wie im Folgenden beispielhaft an der ersten Eintragung nachvollzogen wird, zu einer Explosion von intertextuellen Bezügen, die zwar sehr genau kalkuliert, aber dennoch nicht abschließend bestimmbar ist:

pierre ist der Stein, und „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“, eines Regentropfen's Zöpfchen ja du liest richtig : „Zöpfchen“, von Firmament in deine offenen Arme liebster Freund, dieses Ästchen nämlich des Frühling's, biszchen Tau an den Tannen, Forst'ens Flüstern, bin aus allen Äthiopien-Wolken gefallen, Hauch des Morgens, indes, Ästchen am Firmament kratzend Veilchen Erinnerung, fruchtbaren Halbmond, Schmerz der nicht endet, ach Transparenz deiner Poren aber mit Händen voller Blumen. Nämlich die exzerpierten Absätze um 1 weniges ändern dasz man ihre Abkunft = ihr Original nicht mehr erkennen kann und Jean sagte, ich hatte den Drang abzumähen die Sträusze der Wiese, oder mich selbst zu verschlingen, weisz du, in einer Ahnung von Zärtlichkeit

24.3.14 (fl, S. 7)

„pierre ist der Stein“, und „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“, mit diesen Bemerkungen setzt der Text ein, indem er im Tautologischen eine virtuose Vielstimmigkeit und Mehrsprachigkeit eröffnet: Pierre, der französische Vorname, ist eine Ableitung aus dem griechischen πέτρος, das mit Fels übersetzt, aber auch auf Petrus bezogen werden kann. Mit dem Namen Petrus verbinden sich Pfingstwunder und Empfang des Heiligen Geistes; beides wird in Mayröckers Texten immer wieder aniziert. Ob Petrus wiederum der Fels ist, auf den Jesus seine Kirche baut, oder ein kleiner Stein und Fels, der für das Bekenntnis steht, dass Jesus der Sohn des lebendigen Gottes ist, bleibt hier, wie auch in den entsprechenden Bibelstellen, offen.³⁴ Es ist diese Vielstimmigkeit, die auch immer die Möglichkeit der Tautologie „Der Stein ist der Stein“ mitführt, die in die ihrerseits tautologische Phrase „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“ eingetragen wird. Bereits die Anspielung auf die Antwort des Pilatus aus Johannes 19, 19-22, mit der Pilatus der Kritik an der Inschrift INRI begegnet, er solle nicht „König der Juden“ schreiben, sondern dass Jesus lediglich behauptet habe, König der Juden zu sein, markiert den Umstand der mehrsinnigen Auslegung des Geschehenen: Obwohl dies gar nicht das Anliegen des Pilatus war, verkündet seine Inschrift Jesus der Welt als wahren Messias, und das, wie das Johannesevangelium deutlich macht, in allen Weltsprachen der Antike, Hebräisch, Latein und Griechisch.

Bereits zuvor hat das Johannesevangelium dies verdeutlicht. Nachdem Pilatus Jesus für unschuldig befundet, präsentiert er dem Volk den gefolterten und mit einer Dornenkrone gekrönten Jesus mit den Worten „Siehe, der Mensch“. Jesus tritt als Karikatur eines Königs vor die Welt; da steht die Jammergestalt. Die Paradoxie des Anspruchs Jesu ist damit zu einem dichten Bild gestaltet. Hier tritt das „Das Wort ward Fleisch“ (Johannes 1,14) in seiner extremsten Konsequenz zutage. „Siehe, der Mensch“, das sind auch jene Worte, die 1888/1889 durch Nietzsche neu kontextualisiert werden. Der Titel *Ecce Homo*, den Nietzsche für die Rechtfertigung des philosophischen Spätwerks im Gewand des autobiographischen Bekenntnisses wählt, ist mit Blick auf die Bedingungen und Möglichkeiten bekenne[n]den Sprechens durchaus programmatisch zu verstehen.³⁵

³⁴ Vgl. dazu Matthäus 16,16 sowie Johannes 1,42 und 1. Petrus 2,5.

³⁵ Vgl. dazu Barbara Thums: „Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften“. Selbstbegründungen des Ich in Nietzsches *Ecce homo*“. In: *Herkünfte. Historisch – ästhetisch – kulturell*. Hrsg. von Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski u. Doerte Bischoff. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 81-105.

fleurs, dies macht bereits die erste Eintragung deutlich, ist in eben diesem Anspielungshorizont zu lesen: Als Bekenntnisse eines Ich, das seine nahezu täglichen Aufzeichnungen mit einem Datum versieht, ist dieser Text im Wissen um die Schwierigkeiten und Paradoxien bekenntnishaften Sprechens verfasst. Wie in Nietzsches Autobiographie weiß auch das hier sprechende Ich, dass nicht nur das Bibelzitat die Bekenntnisse dieses Ichs zugleich unter ein Gesetz stellt, das die Aneignungsgeschichte der unter der Signatur „Ich“ versammelten Ereignisse zugleich als Enteignungsgeschichte entwirft. Davon zeugt in dieser ersten Eintragung das Bekenntnis zu den „um 1 weniges“ geänderten „exzerpierten Absätzen“, so, „dass man ihre Abkunft = ihr Original nicht mehr erkennen kann“. Dies wird verknüpft mit dem Hinweis auf einen Jean, der den Drang, die Sträube der Wiese abzumähen, auf den Drang bezieht, sich selbst zu „verschlingen“. Zum einen wird hier die tautologische Rede des Beginns wiederholt und weitergeführt: Sträube – und damit bereits gepflückte Blumen – werden abgemäht, d.h. auch die Liebesgeste des Blumenpflückens wird in eine Geste der Gewalt transformiert, was in der Rückwirkung der tautologischen Rede des Anfangs ein Moment der Gewalt einschreibt. Zum anderen ist im Kontext der Blumensprache hier an Jean Genet zu denken, was hinsichtlich der vielfachen Überblendungen – von Ich und Jesus, Ich und Pilatus, Ich und (lebendiger) Stein – in dieser ersten Eintragung, die ein Zugleich an Setzung und Enteignung des Ichs inszenieren, in zweifacher Hinsicht aufschlussreich ist: Jean Genets Texte figurieren in Derridas *Totenglocke* nicht nur als eine im Zeichen von Erotik und Begehren stehende Materialität der Sprache; Jean Genet ist auch Verfasser des *Tagebuch eines Diebes* (1949), was deshalb erwähnenswert ist, weil der Diebstahl im Horizont von Derridas Dekonstruktion des Ursprungsdenkens eine zentrale Rolle spielt.

Es ist – die konstitutive Funktion von Derridas Schriften für Mayröckers poetisches Schaffen im Allgemeinen und für die Poetologie von *fleurs* im Besonderen berücksichtigend – neben *Glas. Totenglocke* im vorliegenden Kontext jedoch noch ein weiterer Text Derridas von Interesse: Das als literarisches Bekenntnis ausgewiesene und auf die *Bekenntnisse* des Augustinus bezogene *Circonfession* (1991), das bereits für *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* der leitende Bezugstext war. Inszeniert *Circonfession* die Überblendung von „Ich“ und „König der Juden“, so schreibt sich auch diese Überblendung in die Enteignungsgeschichte des sich bekennden Ich in *fleurs* ein. Für die floriographischen Dimensionen von *fleurs* sind insbesondere die Implikationen des Titels von Derridas Bekenntnistext von Interesse. Als Titel-Hybrid bezieht Derridas *Circonfession* die Begriffe Bekenntnis (*confession*) und Beschneidung (*circuncision*) in sowohl religiöser als auch poetischer Hinsicht aufeinander und verbindet dies mit der Einsicht, dass die eigene lebendige Erfahrung nur in einer verwundeten Sprache ausgedrückt bzw. Lesbarkeit nur über den Akt der Beschneidung hergestellt werden kann. *fleurs* eignet sich diese Einsicht poetologisch an, indem der Akt der Beschneidung auf die Praxis des Schreibens selbst übertragen wird: Beständig werden blühende, verwelkende und abgeschnittene Blumen oder Blumensträube thematisiert sowie Gleichsetzungen von Blumen und Wörtern nicht nur inszeniert, sondern auch explizit ausgewiesen, wenn Blumen mit Formulierungen identifiziert werden: „Die wortlosen = mannigfaltigen Bewegungen in meinem Kopfe sind wie Gemälde v.Pollock und vermögen es nicht sich zu frommen Lauchblumen = Formulierungen zu gestalten“ (fl, S. 69).

Die performative Einlösung dieses Bekenntnisses und die poetische Antwort, die *fleurs* als Bekenntnistext ausgehend von der ersten Eintragung auf dieses erkenntnistheoretische Problem gibt, erschließt sich bei näherer Betrachtung der ausgewählten Bildlichkeit. Mit dem zweifach genannten „Zöpfchen“ wird ein weiterer Anspielungshorizont eröffnet, der das Problem eines stets beschnittenen Bekenntnisses über Bildfelder des Abschneidens inszeniert. Den Begriff Zopf kennt man in der Forstwirtschaft, die mit „Tannen, Forst'ens Flüstern“ anklingt.³⁶ In der Forstwirtschaft wird mit Zopf der Baumwipfel und mit Zopfen bei der Weiterverarbeitung gefällter Bäume das Abschneiden von Ästen, Zweigen und Wipfel bezeichnet. Zu den am häufigsten verwendeten Motiven von *fleurs* gehören die Ästchen, die in der ersten Eintragung jedoch weniger als gekürzte Äste, sondern vielmehr als durch das Diminutiv verlängerte, mit Leben und Auferstehung assoziierbare Wortblumen aufzufassen sind: Es sind „Ästchen nämlich des Frühling's“ und „Ästchen“, die, „am Firmament kratzend“, sich auf die zugleich trennende und verbindende Sphäre zwischen Erde und Himmel beziehen. Im Fortgang des Textes wird diese Vorstellung des Zugangs zur Sphäre des Himmels weitergeführt und in Bilder gefasst, die Gewalt und Liebe zusammenspannen:

das Pelzchen über deinem Aug : die schöne Braue, vielleicht, Himmelsbraue wenn die dunkle Wolke über dem Aug des Sees. Die Himmelsschlüsselchen nämlich 1 gelbes Büschel Himmelsschlüssel = den Himmel aufzuschliessen zu -schlitzen! (fl, S. 137).

Die Verknüpfung der Diminutive mit einer Blumensprache der Liebe, die hier erkennbar ist, gilt bereits für das erste Diminutiv des Textes, für das Zöpfchen. Es führt als Bild für Abgeschnittenes auch zu Heinrich Heines *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*: Hier schneidet der Vater ein geflochtenes Zöpfchen von seiner Perücke ab, um es dem Sohn bei seinem Auszug aus dem Hause als Andenken mit auf den Weg zu geben. „Erinnerung“ – an geliebte Verstorbene, die eigene Kindheit und Jugend – ist ein wesentliches Bezugsfeld der Blumensprache in *fleurs*. Sie wird aktiviert, um die Hinfälligkeit des Alters zu kontern, die sich jedoch immer wieder in den Vordergrund schiebt:

Niedergang meiner Person : fliehende Blumen, und Basis-Schmerz, hinfällige Schleierwolken des Juni, Gernet in der Vase, ich erinnere mich, ach der Sesam Flügel Gartenschminke und zierliche Luft usw., herzliche Grüsse mit vielen Rittern, und Rittersporn (fl, S. 112)³⁷

Der vorwiegend blau blühende Rittersporn verweist in *fleurs* auf die zu Beginn des Textes mit Novalis' Blütenstaub-Fragment herbeizitierte blaue Blume der Romantik, was durch die häufigen Verweise auf die Veilchen im gesamten Text unterstrichen wird. Allerdings wird diese bläuliche Einfärbung des Textes so ambiguiert, dass eine Reduktion auf die Poetik der Romantik verunmöglicht wird. Dies zeigt insbesondere

36 Denkbar ist auch die Verbindung zur Naturlyrik Robert Frosts, für dessen Gedichte – etwa *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, *Flower-Gathering*, *Mowing* oder *The Tuft of Flowers* – Metaphern leitend sind, die auch in *fleurs* immer wieder auftauchen.

37 Der griechische Name von Rittersporn lautet Delphinium. Vgl. dazu die Ausführungen in Kranz, Schwan u. Wittrock: „Einleitung“, S. 12: „*Delphinium* heißt die Blume aufgrund der Ähnlichkeit ihrer geschlossenen Knospen mit der Gestalt eines Delphins; ein Name, der bis zum griechischen Arzt Pedanios Dioskurides aus dem 1. Jahrhundert nach Christus zurück verfolgen [sic] werden kann. Die Pflanze *Delphinium* lässt also in ihrem Namen das Tierreich anklängen und ist so, konzeptionell gedacht, ein zwischen Flora und Fauna angesiedeltes Zwitterwesen.“

die bereits erwähnte Passage mit der Verknüpfung von Bläulichem (Hang, Wiese, Himmel, Palmkätzchen, Auge, Nacht), schmerzhafter Erinnerung, Tränen und Küssen, Wasser, Wein und Mond (fl, 135), in der sich die blaue Blume der Romantik sinnbildlich ein Veilchen holt. Diese Form einer Hybridisierung der Blumensprache zeigen auch die „mit vielen Rittern, und Rittersporn“ versehenen „herzlichen Grüsse“, die mit den Rittern zwar die romantische Mittelalterbegeisterung, aber eben auch den Kampf mit Schwertern und damit das eingangs genannte Abmähen der Blumen assoziieren lassen. Für *fleurs* gilt, was der u.a. von Isabel Kranz, die ja in *fleurs* erwähnt wird, herausgegebene Band zur Blumensprache hinsichtlich des Rittersporns als programmatisch für die Floriographie ausweist: Es geht in Künstlerbüchern, die sich dem Rittersporn widmen, um „das Prinzip des Arrangierens (und der Dissemination)“, und es geht darum, wie Bücher zu „Florilegien ihrer eigenen Praxis“ werden, indem sie „eigene und fremde Texte“, aber auch „kunsthistorische Referenzen“ und andere Bilder miteinander „verweben“ und derart den hybriden Rittersporn als „Kreuzungspunkt unterschiedlicher Diskurse“ inszenieren.³⁸

Vergleichbar inszeniert *fleurs* eine florilegische Praxis der Hybridisierung, deren exzessive intertextuell und intermedial organisierte Vielstimmigkeit Prosa und Lyrik in einer Radikalität amalgamiert, welche diejenige des Prosagedichts um 1900 nochmals überbietet. Leitend ist hierfür die Art und Weise, wie die Bekenntnisse in *fleurs* Gewalt und Schmerz mit Liebe und Zärtlichkeit verbinden. Über die Semantik der Bilder hinaus ist vor allem die Kombination einer beschnittenen und verwundeten Sprache mit Sprachgesten der Zärtlichkeit zu nennen: „[...] dies 1 wenig Vorliebe für Diminutive (Ästchen Stimmchen Blättchen Väterchen) ist vielleicht Verlangen nach Welt-Zärtlichkeit“ (fl, S. 8). Im vorliegenden Kontext erscheint es mir legitim, mit Blick auf die exzessive Verwendung von Diminutiven von einer Sprachgeste der Zärtlichkeit zu sprechen, berücksichtigend, dass das Anhängsel „chen“ die Wörter im Verkleinern zugleich verlängert und so gleichsam den Bildern der Gewalt und Verwundung solche der Zärtlichkeit und des Trostes anfügt.

Die Überbietung jener Gattung, die um 1900 als Experimentierfeld neuer Formen poetischen Sprechens entstanden ist, zeigt sich außerdem daran, wie nicht nur intertextuelle, sondern auch intermediale Bezüge gestaltet und auf den Problemzusammenhang der Beschneidung bezogen werden. Die Blumensprache in *fleurs* entfaltet eine komplex und insbesondere durch das Prinzip der Wiederholung organisierte Intermedialität. Hierzu gehört neben der Integration von kleineren Zeichnungen – etwa ein oder mehrere Herzchen (fl, S. 33, 65), ein oder mehrere Münder (fl, S. 50, 65, 151), ein Fuß (fl, S. 52), ein Augenpaar (fl, S. 87) oder fließende Zeilen (fl, S. 100) – auch die Reflexion auf die Schreibszene: Zu den Rahmenbedingungen des Schreibens gehört das Musikhören, performativ umgesetzt, indem der Text leitmotivisch immer wieder die Phrase „Liszt aus dem GRAMMO“ einspielt. Ausgerechnet „phon“, d.h. die kleinste unterscheidbare Lauteinheit, die im Griechischen für Stimme, Klang, Laut und Ton bzw. im Feld der Literatur für Dimensionen des Lyrischen steht, wird hier abgeschnitten und dadurch als Abwesendes zugleich hervorgehoben: Markiert ist so, dass das Akustische und damit auch das Lyrische im Raum der Schrift – mit Bezug auf den Stellenwert von Derridas Schriften für das Schreiben Mayröckers ist hier

38 Kranz/Schwan/Wittrock: „Einleitung“, S. 16 u. S. 12.

auch dessen Grammatologie zu assoziieren – zumindest auf materieller Ebene nicht zur Anschauung kommt. Gleichzeitig jedoch wird dieses Defizit der Schrift im Medium der Schrift selbst relativiert. Das in Versalien gedruckte „GRAMMO“ setzt das Wort als Beschnittenes ins Bild, was das aposiopetische Verfahren insofern intensiviert, als es neben dem Raum des Akustischen über das Medium des Schrift-Bildes auch den Raum der Malerei in den Fokus bringt. Dieses andere Medium wiederum wird in *fleurs* paradigmatisch repräsentiert durch die wiederkehrende Bezugnahme auf Bilder des Malers Andreas Grunert.

Insgesamt lässt sich die Überbietung des Prosagedichts fassen in der Art und Weise, wie durch die inszenierte Schriftbildlichkeit – zu der auch die Hervorhebungen, die Gestaltung der Textseite in Spalten unterschiedlicher Breite und Länge sowie die markanten Zeichensetzungen und integrierten Zeichnungen gehören – und durch die Aposiopesen Lyrik und Prosa miteinander amalgamiert werden. Der Schnitt als Prinzip, das in der Lyrik den Vers konstituiert, wird auf das Feld der Prosa übertragen – und dies nicht nur im Hinblick auf die vielschichtig entfaltete Metaphorik des Abschneidens, sondern ebenso durch die Transformation von Prosapassagen in ein verkürztes und verdichtetes lyrisches Sprechen. Gleichzeitig nehmen die Referenzen auf die Gattung Lyrik im Textverlauf zu: etwa der Titel „privates Gedicht zum 25.1.15“ (fl. S. 101), der suggeriert, den sich anschließenden Text als Lyrik zu rezipieren; oder das Postscriptum „P.S. oh ja vielleicht jubele ich 1 wenig wenn mir 1 Gedicht gelungen ist“ (fl. S. 107); ebenso jene die Schreibszene reflektierende Eintragung, deren erster Satz „an der WC-Wand Schreibblock und Stift nämlich die 1. Zeile eines Gedichts, erst begonnen hat das Jahr, im Glas die weisse Blume“ lautet (fl. S. 108). Aufschlussreich für die lyrische Prosa *fleurs*, deren Blumensprache romantische und moderne Dichtung gleichberechtigt nebeneinander stellt, ist ebenso die Eintragung, die Fragen der „Fiktion“ mit Blumen, Vögeln, Traum, Tränen, „bläuliche[r] Einsamkeit“ und „blauer Tulpe“ verknüpft: In ihrer Mitte ist Mayröckers auf den 8.5.2013 datiertes Gedicht *Georg Trakl's „Rondel“ = Rundgesang* eingefügt,³⁹ und die Eintragung endet mit dem Hinweis auf die „hingegaunerte Sprache“ (fl. S. 120). Geradezu als programmatisch gibt sich in dieser Hinsicht auch eine der letzten Eintragungen zu erkennen, die mit folgendem Aufruf endet:

die äusere Welt musz innere Welt werden = das Empfundene. Die innere Welt musz wieder äusere Welt werden = das Gedicht (fl. S. 139).

In ihren Anklängen an das romantische Diktum einer Poetisierung der Welt, als deren Voraussetzung in Novalis' Blütenstaub-Fragmenten nicht zuletzt ein wechselseitiger Bezug von innerer und äußerer Welt angenommen wird,⁴⁰ erschließt sich die

39 Vgl. Trakl's Gedicht *Rondel*: „Verflossen ist das Gold der Tage, / Des Abends braun und blaue Farben / Des Hirten sanfte Flöten starben / Des Abends blau und braune Farben / Verflossen ist das Gold der Tage.“ Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1*. Hrsg. von Walther Killy u. Hans Szklener. Salzburg: Verlag Otto Müller 1987, S. 21. Vgl. außerdem den Abdruck dieses Gedichts zusammen mit Friederike Mayröckers Gedicht *Zu Georg Trakl's „Rondel“ = Rundgesang* in: *Trakl und Wir. Fünfzig Blicke in einen Opal*. Hrsg. von Mirko Bonné u. Tom Schulz. München: Stiftung Lyrik Kabinett 2014, S. 14-15: „ich möchte deine blauen / Augen küssen die du, sanft auf- / geschlagen hattest diese, Blumen / in den Bergen sehr intensiv und selten, / fliege ich mit meiner blauen Seele ganz nah an deine / blauen Augen : Gebot von Mond und amen, siehe wir / stehen still, einander tief umschlingend / 8.5.2013“.

40 Vgl. dazu Novalis: *Schriften*. Band II. *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer 1965, S. 422: „Der erste Schritt wird Blick

Spezifik einer Blumensprache, die nicht nur mit einer Aposiopese endet, sondern in der Bezugnahme auf Baudelaires *Fleurs du mal* auch mit einer solchen, dem Titel *fleurs*, beginnt. Die Figurationen eines romantischen Wechselbezugs von innerer und äußerer Welt werden so mit den Figurationen einer Ästhetik der Moderne ineinander geschlungen, dass Hässliches und Tod sowie die Gewalt der Beschneidung als abwesend Anwesendes in der liebenden Hingabe an Erinnertes präsent bleiben. Umgekehrt klingen Schönes und Leben sowie die Zärtlichkeit einer Sprachgeste der Verlängerung ebenso als abwesend Anwesendes in einem Schreiben mit, das von „Liszt aus dem GRAMMO“ begleitet wird, aber auch bereits das Läuten der Totenglocke zu antizipieren scheint.

nach innen – absondernde Beschauung unsres Selbst – Wer hier stehn bleibt geräth nur halb. Der 2te Schritt muß wirksamer Blick nach außen - selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.“

