

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 leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser 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.

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: „Verwurzelung in der Entwurzelung“. Funktionen und Transformationen kultureller Wurzelmetaphorik angesichts von Exil und Migration“. In: *Akten der 4. Landeskongress 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 Zuhauseins 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 „Fluchtdyllen, 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. Dominis 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.

