

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.

„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 Gedichts 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 derzelver 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 einedem 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.

