

literatur für leser:innen

21

1

44. Jahrgang

Poetische Taxonomien.
Literarische (Un-)Ordnungen
der Natur

Herausgegeben von Felix Lempp,
Antje Schmidt und Jule Thiemann

Mit Beiträgen von Ludwig Fischer,
Laura Isengard, Andrea Schütte,
Anna Staab und Yvonne Pauly



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Felix Lempp / Antje Schmidt / Jule Thiemann

Poetische Taxonomien. Eine Einführung mit Christian Morgenstern _____ 1

Ludwig Fischer

Poesie des Benennens. Über den Gebrauch von Namen und Zuschreibungen
in Nature Writing _____ 11

Laura Isengard

„Dinge[], die niemand kennt.“ – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853)
und die Kunst der Unterscheidung _____ 31

Andrea Schütte

Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbart im Botanischen Garten _____ 49

Anna Staab

Ordnungen im Nebel: Alexander Giesches Inszenierung von Max Frischs
Der Mensch erscheint im Holozän am Schauspielhaus Zürich (2020) _____ 67

Yvonne Pauly

Philologische Taxonomien: Literaturwissenschaftliche (Un-)Ordnungen
zeitgenössischer Naturlyrik. Ein Werkstattbericht _____ 87

literatur für leser:innen

- herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
- Peer Review: Literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von
allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
- Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,
10178 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. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
- Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
- Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 69,50; Jahresabonnement für Studenten EUR 30,50;
Einzelheft EUR 33,95. 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 aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbar im Botanischen Garten

Abstract

Die Taxonomie vor 1800 ordnet botanisches Wissen auf der Grundlage von Ähnlichkeiten in der äußeren Form und des inneren Aufbaus von Pflanzen in beschreibenden Tableaus. Die Zunahme der bekannten Pflanzen und das Beobachten von Ähnlichkeiten über große räumliche und zeitliche Differenzen hinweg macht es nötig, das botanische Ordnungssystem zu erweitern: Pflanzengeografische und pflanzengeschichtliche Erkenntnisse ermöglichen im 19. Jahrhundert die Konstruktion neuer Ähnlichkeitsbezüge und Abstammungsverhältnisse, die die systematisch beschriebenen Pflanzen in geografische Kontexte und historische Entwicklungslinien stellt. Dieses Wissen um botanische Ordnungsmodelle materialisiert sich in den historischen Botanischen Gärten, an deren Anlage sich oft dieser Teil der Wissenschaftsgeschichte ablesen lässt. Der Dichter Paul Scheerbar, Besucher des Botanischen Gartens in Berlin-Dahlem, deutet in *Flora Mohr. Eine Glasblumennovelle* (1912) einen Gang durch einen Botanischen Garten an. Indem er botanische Ordnungsmodelle zitiert und zugleich konterkariert, öffnet sich sein Text einerseits für eine wissenschaftsgeschichtliche Lesart und stellt andererseits die Frage, welche Rolle Poiesis/Kunst für die Organisation der Natur spielt.

Die Funktion botanischer Taxonomie ist es, Ordnung in die Formenvielfalt der Pflanzen zu bringen.¹ Das Beobachten von Ähnlichkeitsgruppen führt zur Bildung taxonomischer Tableaus, in die die Pflanzen eingetragen werden können. Die Ähnlichkeit bezieht sich dabei zunächst auf morphologische Parameter, die an der äußeren Form und der inneren Organisation der Pflanze ablesbar sind. Bei Carl von Linné, dem Nestor botanischer Taxonomie, waren die Geschlechtsorgane der Pflanzen das zentrale Beobauungskriterium, das für die Feststellung von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit fokussiert wurde: Nach deren Anzahl, Gestalt, relativer Größe und Lage wurde eingeteilt.

Für die Anfänge der Taxonomie gilt, dass sie noch keine Systematik im eigentlichen Sinne darstellt, insofern sie Pflanzen in erster Linie anhand von formalen Merkmalen beschreibt, aber in ihrer Beschreibung und Darstellung noch keine stabilen inneren Zusammenhänge der Pflanzen zum Ausdruck gebracht werden. Das Tableau deutet Verbindungen an, aber daraus lässt sich noch keine umfassende Theorie des Zusammenhanges, keine gesetzmäßige Systematik entwickeln.

In der Geschichte der Botanik bieten sich immer wieder alternative oder ergänzende Ordnungshinsichten an, die bestehende Ordnungsmodelle problematisieren oder komplexieren. Alexander von Humboldts *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* (1806) führt ‚Lebensformen‘ ein, mit denen er Pflanzenarten zusammenstellt, die zwar in ihrer äußeren Erscheinung gleich oder ähnlich sind, aber systematisch weit voneinander entfernt sein können. In die 16 bzw. 17 Grundformen, die er entwickelt,

1 Die hier folgende Darstellung der Geschichte der Taxonomie folgt drei Artikeln, die Georg Töpfer für das *Historische Wörterbuch der Biologie* verfasst hat: Vgl. ders.: Taxonomie. In: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Hrsg. von dems. Bd. 3. Stuttgart 2011, S. 469–493. Vgl. ders.: Systematik. In: ebd., S. 443–468. Vgl. Ders.: Lebensform. In: ebd. Bd. 2, S. 484–496.

kann er Pflanzen unterschiedlicher geografischer Herkünfte einordnen.² Die besondere Berücksichtigung der geografischen Dimension ist entscheidend: Humboldt wird zum Begründer der Pflanzengeografie, die Standortfaktoren und klimatische Bedingungen in den Blick nimmt. Aus der pflanzengeografischen Perspektivierung ergeben sich in den 1840er-Jahren Überlegungen darüber, dass die Bewohner des gleichen Lebensraums Ähnlichkeiten durch Anpassung an die standortgebundene Lebensweise ausbilden. Außerdem erlaubt ein pflanzengeografischer Fokus Überlegungen zu Wanderungen von Pflanzen, ihrer Anpassung an neue Standorte, mithin zu ihrer Veränderung.

Auf der Grundlage klassischer Taxonomie – Humboldt schickt seine Spezimen zur Bestimmung an den Botaniker Carl Ludwig Willdenow in Berlin, Direktor des dortigen Botanischen Gartens – ergänzt und komplexiert Humboldt botanisches Wissen. In gewisser Weise wird damit auch die Logik des taxonomischen Tableaus befragt, insofern neue Zusammenhänge aufgedeckt und vorherige Ähnlichkeitsverhältnisse in Frage gestellt werden können.

Der entscheidende Ausbau des taxonomischen Systems erfolgt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit der Plausibilisierung phylogenetischer Überlegungen wird die taxonomische Ordnung neu befragt: Vertiefte Erkenntnisse zu Abstammung und Entwicklung dynamisieren taxonomische Einteilungen, indem sie manche Ähnlichkeitsbezüge revidieren oder neue Ähnlichkeiten aufdecken. Mit der Durchsetzung der Evolutionstheorie ist eine Beschreibungs- und Erklärungsform gegeben, die es erlaubt, für die taxonomische Klassifikation eine gesetzmäßige und (vorbehaltlich neuer Erkenntnisse) eindeutige Systematik zu schaffen: Basis der Klassifikation sind phylogenetische Einheiten, d.h. Organismen, die von einem nur ihnen gemeinsamen Vorfahren abstammen.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird das Ordnungsmodell der klassischen Taxonomie also durch stärkere Fokussierung auf Raum (Pflanzengeografie) und Zeit (Evolutionstheorie) bearbeitet: Es wird in Frage gestellt, revidiert, vereinheitlicht, rationalisiert, dynamisiert und komplexiert. Seine Bedeutung verliert es damit bis heute nicht.

Interessant ist nun, dass dieser Teil der Wissenschaftsgeschichte kein reines Spezialwissen bleibt, sondern von den Botanischen Gärten popularisiert wird, insofern es sich an deren Anordnung ‚ablesen‘ lässt. Grundsätzlich gilt, dass Botanische Gärten botanisches Wissen sinnlich erfahrbar und zugänglich machen. Schaut man sich allerdings die Anlage der historischen Botanischen Gärten an, lässt sich auch die Wissenschaftsgeschichte – die Geschichte der botanischen Ordnungen – erkennen: Frühe Akademiegärten weisen eine so genannte systematische Anlage auf, die die Einteilungen klassischer botanischer Taxonomie widerspiegelt (wie sie in den zeitgenössischen botanischen Lehrbüchern wiederzufinden ist). Sie dienten vor allem der Anschauung in der akademischen Lehre. Ab 1800 setzt sich dann das pflanzengeografische Paradigma durch, das die Anlagen in Botanischen Gärten prägt: Man ordnet die Pflanzen in Arealen an, die ihrer geografischen Herkunft entsprechen. Allerdings ist trotz der Dominanz der pflanzengeografischen Anlage in der Regel noch

2 Vgl. Alexander von Humboldt: *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*. Tübingen 1806.

eine Teilanlage für den systematischen Garten linnéscher Prägung reserviert, der pflanzengeografische und pflanzengeschichtliche Bezüge nicht abbildet, so beispielsweise im Botanischen Garten in Berlin-Dahlem. Dieses Nebeneinander zweier Ausprägungen botanischer Wissensformationen zeigt, dass die systematische Taxonomie die Basis botanischer Ordnungsbemühungen bleibt und pflanzengeografische und pflanzengeschichtliche Parameter sie ergänzen und komplexieren. Diese Erweiterungen werden notwendig, weil die taxonomische Ordnung im 19. Jahrhundert unter einen enormen Erfahrungsdruck gestellt wird: Die Anzahl der bekannten Pflanzen wächst durch Weltreisen und Kolonialisierung exponentiell an, und zur Bewältigung der Beobachtungen und des daraus entstehenden Wissens bedarf es einer erklärungsmächtigen Ordnung. Pflanzengeografie und Pflanzengeschichte liefern ein zusätzliches Wissen um die Zusammenhänge innerhalb des Pflanzenreichs.

Das botanische Projekt der Wissensordnung und -darstellung bearbeitet auch Fragen der Angemessenheit von Repräsentation. Das Pflanzenreich will geordnet und erklärt sein. Wie wird Fülle gebändigt und Komplexität reduziert, um zugleich Fülle und Komplexität nicht zu verabschieden, sondern eine Darstellung zu liefern, auf deren Grundlage weitere Formen integrierbar und erklärbar sind?

Auf dieser abstrakten Ebene hat die Literatur einen mit der botanischen Wissensordnung und -darstellung vergleichbaren Repräsentationsauftrag: die Welt und ihre Ordnung auf eine Weise zu beschreiben, die sich offenhält für andere Ordnungsvorstellungen. Diesem Konnex von botanischer Ordnung und poetischer Ordnung möchte ich im Folgenden am Beispiel von Paul Scheerbarts Erzählkunst nachgehen. Scheerbart liefert mit *Flora Mohr. Eine Glasblumennovelle* (1912) einen literarischen Text, der sich mit unterschiedlichen Pflanzenanordnungen auseinandersetzt. Zugleich ist Scheerbart Besucher des neuen Botanischen Gartens in Berlin-Dahlem. Gibt es eine Verbindung zwischen seinen Besuchen im Botanischen Garten und seiner Novelle? Lässt sich in seinem literarischen Text etwas entdecken, das für eine botanische oder taxonomische Imprägnierung des Textes spricht? Dazu werde ich im Folgenden zunächst Anlage und Anordnung des Botanischen Gartens in Dahlem um 1900 vorstellen (1), um dann Scheerbarts Eindrücke vom Garten und Visionen zu dessen Erweiterung zu beschreiben (2). Der Lektüre von Scheerbarts Novelle (3) folgt schließlich eine Einordnung von Scheerbarts Vorstellungen von der Flora vor dem Hintergrund zeitgenössischen botanischen Wissens (4).

1. Der Botanische Garten in Berlin-Dahlem

1910 gilt der in Berlin-Dahlem neu eröffnete Botanische Garten als einer der größten und führenden in Mitteleuropa. Sein Direktor Adolf Engler hat ihn nach pflanzengeografischer Ordnung angelegt, die bis heute Bestand hat. Englers Vision ist „Die Welt in einem Garten“³ – Abbildung der Botanik der Welt auf 44 Hektar Acker. Um die Gegenden der Welt in ihrer pflanzlichen Besonderheit zur Darstellung zu bringen, werden Wasserzuläufe und -abläufe geschaffen, der Boden wird aufgeschüttet und

3 Die Publikation zu Ehren von Adolf Engler nennt dessen Motto in ihrem Titel: *Adolf Engler – Die Welt in einem Garten*. Hrsg. vom Botanischen Museum Berlin. Text von Hans Walter Lack. Mit einem Beitrag von Birgit Mory. München 2000.

mit unterschiedlichen Substraten angereichert. Man modelliert, um Landschaften mit passenden Standortfaktoren für die entsprechenden Pflanzen zu schaffen, und gruppiert Pflanzen nach ihrer Lebensweise in der jeweiligen klimatischen und geografischen Zone. Eine künstlich erzeugte Bodenbeschaffenheit, u.a. durch Unterbepflanzung, stellt die Kultur der nicht-heimischen Pflanzen sicher.⁴

Die pflanzengeografische Anordnung und die Schaffung von Pflanzengesellschaften dient nicht allein wissenschaftlichen Zwecken, sondern auch der Belehrung der Besuchenden: „Der Beschauer wird durch eine derartige Zusammenstellung auf gewisse physiognomische Eigentümlichkeiten aufmerksam, er wird genötigt, an die klimatischen Verhältnisse des betreffenden Landes zu denken“⁵. Der Bildungsaspekt steht auch bei der Nutzung als Schaugarten im Mittelpunkt: Die Wanderung durch die Pflanzenformationen der Länder sei wertvoll, „weil sie uns zum Nachdenken über die Bearbeitung einzelner Arten, über das Auftreten von Parallelformen in entfernten Gebieten und die Abhängigkeit der Pflanzenformationen von den Bodenverhältnissen anregt“⁶. Der Besuch im Garten provoziert zu botanischen Ordnungsüberlegungen.

Dass diese Landschaften abbildende Gestaltung allerdings nicht nur wissenschaftlichen Zwecken dient, sondern auch ästhetischen, zeigen die Postkarten, die den Wasserfall oder das Alpenhäuschen in der Alpenanlage des Gartens abbilden.⁷ Hier kommt es nicht auf die kaum identifizierbaren Pflanzen an, die das Bild zeigt, sondern auf den (Kultur-)Landschaftseindruck oder die aus Bayern nach Preußen ‚verpflanzte‘ Architektur eines Alpenhäuschens. Die Existenz eines Souvenir-Geschäfts zeigt, dass der Botanische Garten zu Beginn des 20. Jahrhunderts kein reiner Wissensgarten mehr ist, stattdessen legt sich eine zweite Nutzungsform darüber: Er wird auch zum Erholungs- und Unterhaltungsgarten, wengleich eine solche Einordnung von Engler strikt abgelehnt wird.⁸ Ästhetische Eindrücklichkeit rückt neben botanische Systematik, Unvermitteltheit neben vermitteltes Wissen. Humboldt hatte zwar in seinen *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* einen imaginären Landschaftsmaler bemüht, der auf Eindrücklichkeit der Landschaft setzt und Grenzen der botanischen Ordnung verwischt,⁹ aber natürlich keine Verschränkung von Wissenschaft und Ästhetik gemeint, die das Botanische zum rein Dekorativen funktionalisiert, wie es in den Postkarten des Botanischen Gartens aufscheint.

Kalt- und Warmhäuser werden gebaut, um für die nicht-heimischen Pflanzen die nötigen klimatischen Verhältnisse zu schaffen. Das Große Tropenhaus gilt dabei als ein besonders spektakulärer Bau: ein Glashaus in freitragender Konstruktion von damals großem Ausmaß.

Als Botaniker setzt Engler einen Schwerpunkt auf die Vegetationsgeschichte und erweitert die Botanik zur Paläobotanik. In seinem *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Pflanzenwelt* (1879) bezieht er sich auf frühere geologische und klimatische Perioden, um Formenähnlichkeit und -varianz der Pflanzen über klimatische

4 Vgl. ebd.

5 Karl Peters: *Führer zu einem Rundgang durch die Freiland-Anlagen des Königl. Botanischen Gartens*. Dahlem-Steglitz 1910, S. 5.

6 Ebd.

7 Zwei dieser Postkarten finden sich in: *Adolf Engler – Die Welt in einem Garten*, S. 32 f.

8 Vgl. Peters: *Führer*, S. 4.

9 Vgl. Humboldt: *Ideen zu einer Physiognomik*, S. 15.

und geologische Veränderungen erklären zu können. Morphologische Ähnlichkeiten von Pflanzen aus weit voneinander entfernten Gegenden können auf historische Verwandtschaftsverhältnisse zurückgeführt werden. Engler ist in seiner evolutionsbiologischen Überzeugung dem Darwinismus verpflichtet, wie er im Vorwort andeutet.¹⁰ Seine ihn leitenden Ideen lassen sich auch vor diesem Hintergrund lesen: Die Entwicklung der Pflanzen erscheint als ein sich selbst steuerndes Geschehen, das auf sich wandelnde klimatische Bedingungen mit biologischen Veränderungen der Pflanzen reagiert, neue Entwicklungszentren entstehen lässt und andere Entwicklungen hemmt.¹¹ Nach der Komplexierung botanischer Taxonomie durch Humboldts Pflanzengeografie wird durch die evolutionstheoretisch geprägte Pflanzengeschichte das botanische Ordnungssystem weiterentwickelt.

Englers pflanzengeschichtlicher Schwerpunkt findet seinen Ausdruck in der Gestaltung des Gartens, wenn auch nicht in dem Hauptteil, den der große Rundgang erschließt. Zwei morphologische Abteilungen des Gartens direkt neben den Gewächshäusern bilden den botanischen Forschungsstand ab: In einer der beiden Abteilungen wird gezeigt, wie Pflanzen sich durch Veränderung ihrer Formen in verschiedener Weise an veränderte klimatische Bedingungen assimilieren, wie sie sich schützen und ernähren; in der anderen Abteilung wird anschaulich, wie bei gleichen klimatischen Bedingungen Variationen einer Pflanze auftreten und wie sie sich vermehren.¹²

Der Gang durch den Botanischen Garten in Dahlem kann aufgrund seiner vielfältigen Anordnungslogik viel leisten: Neben seiner systematischen Abteilung, die die klassische botanische Taxonomie widerspiegelt und als Anschauungsmaterial für botanische Vorlesungen dient, wird im restlichen Garten ein umfassendes Bild der Pflanzenwelt dargestellt. Es integriert Zeit und Raum als dynamische Größen, die das Leben von Pflanzen unmittelbar betreffen und verändern. Insgesamt bildet der Garten die zeitgenössischen botanischen Ordnungsmodelle präzise ab. Die sich in der künstlichen Erzeugung der Anlage zeigenden Bemühungen, einen Eindruck von der Landschaft abzubilden, zeugt – neben der Konzentration auf arealdominierende Grundformen – von dem Einzug ästhetischer Kriterien der Anordnung in die botanische Ordnung. Das mag epistemologisch verstanden werden: Nicht nur der Garten ist Kulturprodukt, auch die botanischen Ordnungen, die sich auf der historischen Grundlage der klassischen Taxonomie der systematischen Abteilung ergeben und sie ergänzen, sind künstliche Ordnungen, die die Vielgestaltigkeit der Natur einzufangen, zu ordnen und erklären versuchen.¹³

2. Paul Scheerbart im Botanischen Garten in Dahlem

Paul Scheerbart besucht den Botanischen Garten in Dahlem. Er liest die Führer, die der neue Botanische Garten für Besucher:innen publiziert hat:

¹⁰ Adolf Engler: *Versuch zu einer Entwicklungsgeschichte der Pflanzenwelt, insbesondere der Florenggebiete seit der Tertiärperiode*. 1. Teil. Leipzig 1879, S. V.

¹¹ Vgl. ebd., S. XII.

¹² Vgl. Peters: *Führer*, S. 5.

¹³ Georg Töpfer spricht in Bezug auf das Verhältnis von beschreibender Taxonomie und erklärender Systematik von einem logischen Zirkel: Die systematische Klassifikation gründe sich auf die Phylogenese, aber diese könne nur ausgehend von der Klassifikation rekonstruiert werden. Vgl. Töpfer: *Taxonomie*, S. 481.

Auf eine Broschüre zum Großen Tropenhaus nimmt er Bezug.¹⁴ Auszugehen ist davon, dass er auch den *Führer zu einem Rundgang durch die Freiland-Anlagen des Königl. Botanischen Gartens* von Karl Peters aus dem Jahr 1910 zumindest kennt, wenn nicht sogar mit ihm durch den Garten gegangen ist. Mit dem Botanischen Garten ist er sicherlich vertraut – in erster Linie interessiert ihn das Große Tropenhaus, das als Gusseisen-Glasbau aufgrund seiner Größe eine architektonische Besonderheit in Deutschland darstellt.

In seiner 1914 im Verlag *Der Sturm* erschienenen Schrift *Glasarchitektur* notiert Scheerbart unter der Überschrift „Der Botanische Garten zu Dahlem“:

Eine Glasarchitektur besitzen wir bereits – und zwar in den botanischen Gärten. Der Botanische Garten zu Dahlem bei Berlin zeigt, daß bereits ganz imposante Glaspaläste aufgeführt sind. Allerdings – es fehlt die Farbe. Aber in der Abendsonne wirkt das Palmenhaus und das Kalthaus so herrlich, daß man wohl einen Begriff bekommt, was zu erzielen ist, wenn die Farben auch am Tage da sind.¹⁵

Scheerbarts Faszination für Glas, seine Mitwirkung an der Künstlergemeinschaft *Gläserne Kette* und seine gemeinsame Arbeit mit Bruno Taut am Glashaus für die Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln sind bekannt.¹⁶ Dabei geht es ihm nicht nur um Glasarchitektur, sondern um eine viel weiter gehende kulturelle Bedeutung von Glas als einem Werkstoff, der eine neue welterschließende Kraft hat. Scheerbarts Vision und Mission ist eine durch eine „Glaskultur“ erneuerte Welt:

Die ganze Natur wird uns nach Einführung der Glasarchitektur in allen Kulturregionen in ganz andrem Licht erscheinen. Das viele farbige Glas muß der Natur einen andern Ton geben, so als wenn ein neues Licht über die ganze Natur der Erde ausgegossen würde. [...]

Nach dem Gesagten können wir wohl von einer „Glaskultur“ sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln.¹⁷

Die Faszination liegt weniger in der Transparenz von Glas, sondern in der durch farbiges Glas erzeugten zusätzlichen Brechung von Licht: Wenn das Glas farbig ist, werden noch variantenreichere visuelle Effekte erzeugt. Diese Begeisterung für eine kaleidoskopartige Wahrnehmung von Welt hat tatsächlich etwas Kindlich-Traumhaftes, wie es Scheerbart wiederholt attestiert wird,¹⁸ und sie wird illusionär, wenn sie die Umbildung zu einer neuen Gesellschaft anvisiert. Scheerbarts unbeirrbares Festhalten an der Vision zeigt sich darin, dass in diversen literarischen Texten von Glaskonstruktionen und Glasblumen die Rede ist. Der Werkstoff zieht sich leitmotivisch durch Scheerbarts literarisches Schaffen.

Aber zugleich zeigt sich bei allem Visionären bei Scheerbart ein pragmatischer Zug: Die Glaskultur fängt am besten in den Gärten an, denn hier werden gläserne

14 Vgl. Paul Scheerbart: *Glasarchitektur* [1914]. Mit einem Nachwort von Wolfgang Pehnt. München 1971, S. 27.

15 Scheerbart: *Glasarchitektur*, S. 27.

16 Vgl. *Visionäre der Moderne. Paul Scheerbart, Bruno Taut, Paul Goesch.* Hrsg. von der Berlinischen Galerie u.a. Mit Beiträgen von Eva-Maria Barkhofen u.a. Berlin 2016. Vgl. auch Ralph Musielski: *Baugespräche: Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der „Gläsernen Kette“.* Berlin 2003.

17 Scheerbart: *Glasarchitektur*, S. 81 u. 137.

18 Vgl. die zeitgenössischen Eindrücke zu Scheerbart und Rezensionen und Nachworte zu seinen literarischen Texten, die sich abgedruckt finden in: Berni Lörwald/Michael M. Schardt/Paul Kaltefleiter (Hrsg.): *Über Paul Scheerbart.* Bde. 1–3. Paderborn 1992–1998.

Gewächshäuser gebraucht.¹⁹ Damit könnte man Scheerbarts Meinung nach im Dahlemer Garten schon anfangen.²⁰

Das Glas ist Energielieferant im umfassenden Sinne. Seine Bedeutung für das Wachstum der Pflanzen insgesamt und die Kultivierung tropischer Pflanzen insbesondere ist evident.²¹ Darüber hinaus zeigt sich an Scheerbarts Fokussierung, welche Kraft dem Licht bzw. dem es brechenden Glas zugesprochen wird. Scheerbarts Haltung zum Licht – die *Glasblumennovelle* erscheint 1912 in der Sammlung mit dem Titel *Das große Licht* – grenzt zwar oft ans Esoterische, aber gerade seine literarischen Texte sperren sich einer Vereinnahmung durch das Übersinnliche. Insbesondere seine ironische Erzählhaltung, mit der er in Distanz zu seiner eigenen *idée fixe* tritt, verhindert ein Kippen der Texte ins Metaphysische.

Festzuhalten ist, dass Scheerbarts Besuche im Dahlemer Botanischen Garten in erster Linie seine Faszination für die großen Gewächshäuser aus Glas befördern. In jedem Fall begegnet er an diesem Ort indirekt der Verbindung von botanischer Kultur und architektonischer Innovation (Glasbau), von Natur und technischer Gestaltung. Es gibt von Scheerbart keine überlieferten Äußerungen zur Anlage des neuen Botanischen Gartens und seiner botanischen Ordnung. Ebenso unbekannt ist, ob er die Glasblumen-Exponate gesehen hat, die zu Scheerbarts Zeit auch in Dahlem vorhanden sind: Die beiden Glasbläser Leopold und Rudolph Blaschka haben seit den 1860er Jahren gläserne Nachbildungen von Pflanzen für botanische Sammlungen angefertigt.²² Diese Glasblumen dienten der universitären Lehre zur Veranschaulichung, sicher dort auch als Hilfsmittel zum Nachvollzug taxonomischer Bestimmung. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Scheerbart von den Glasblumen in Dahlem zumindest wusste. Auch wenn die Verbindungen, die sich zwischen dem Botanischen Garten und den Glasblumen als Anschauungsformen botanischer Ordnungsbemühungen einerseits und Scheerbart andererseits zeigen, nur indirekt sind: Es liegt doch nahe, Scheerbarts Schreiben daraufhin zu lesen, ob es durch botanische Ordnungsvorstellungen informiert ist.

3. Scheerbarts *Flora Mohr*. Eine Glasblumennovelle

Der oben beschriebene Konnex von botanischer Kultur und Glasbaukunst verbindet sich aus kulturhistorischer Perspektive mit der globalisierten Ökonomie des späten 19. Jahrhunderts. Der prominente *Crystal Palace* in London, der 1851 für die Weltausstellung gebaut wurde, vereint diese drei Dimensionen: Er ist Gewächshaus, Glaspalazzo und Ausstellungsgebäude zugleich.²³ Diese Verbindung findet ihren Eingang in Scheerbarts phantastische Novelle *Flora Mohr*: In ihr erzählt der 180-jährige Baron Münchhausen, mit seiner Begleiterin Gräfin Clarissa vom Rabenstein gerade in Japan

¹⁹ Vgl. Scheerbart: *Glasarchitektur*, S. 34.

²⁰ Ebd., S. 125 u. 129.

²¹ Interessanterweise kommentiert Scheerbart das Große Tropenhaus auch vor allem im Hinblick auf den Heizaufwand, vgl. ebd., S. 27.

²² Ich danke Isabel Kranz für den Hinweis auf Blaschkas Glasblumen.

²³ Der *Crystal Palace* im Londoner Hyde Park wurde für die erste Weltausstellung, die 1851 in London stattfand, vom britischen Architekten und Gärtner Joseph Paxton geplant. Auflage war nämlich, die Bäume im Hyde Park zu erhalten. Die Planung des *Crystal Palace* geht nicht nur auf die Architektur von Gewächshäusern zurück,

weilend, einer japanischen Gesellschaft, dass er anlässlich der Weltausstellung in Melbourne zu Münchhausens Freund William Weller gereist ist, der auf seinem Anwesen Glasblumen in unterschiedlichsten Formen ausstellt:

Als ich im vorigen Jahre in Melbourne war, der großen Ausstellung wegen, besuchte ich auch meinen Freund Mr. William Weller [...]. Weller hatte in der Nähe von Melbourne palastartige Gebäude, in denen er Glasblumen ausstellte. Äußerlich wirkten die Gebäude wie die Anlagen eines großen Botanischen Gartens, und im Freien sah man auch viele natürliche Blumen. Doch im Innern dieser Paläste gabs nur Blumen aus Glas – und Früchte aus Glas.²⁴

Münchhausen beschreibt seinen Besuch als einen Gang durch die Ausstellung von Wellers gläserner Botanik. Der Gang durch die Glasbotanik erfolgt etappenweise, und entsprechend erzählt auch Münchhausen etappenweise: Er unterbricht sein Erzählen in der japanischen Gesellschaft, um zu pausieren, für Abwechslung zu sorgen und zu hören, wie seine Zuhörer:innen reagieren. Am Ende der Novelle hat man mit Münchhausen zwölf unterschiedliche botanische Räume besucht: eine Rotunde mit Lilien und Rankgewächsen, eine „bunte, ganz fabelhafte Blumen- und Fruchtwelt“ (FM 494) unterhalb eines künstlichen Eissees, ein Fruchtzimmer, einen Saal mit Seerosen, eine „Winterlandschaft mit Blumen [...], die den Eisblumen nicht unähnlich sahen“ (FM 505), einen Raum mit Glasblumen, in dem das Licht- und Schattenspiel in einem Wald nachempfunden wird, einen Raum mit phosphoreszierenden Blumen, einen Saal mit „welke[n] verblühte[n] Blumen in Glas“ (FM 507), eine Abteilung mit „eine[r] ganz frische[n] Frühlingspracht mit unsäglich vielen bunten Knospen“ (FM 507), eines von Wellers „intimen Kabinette[n], in denen sich nur einzelne ganz hervorragend schöne Glasblumen befanden“ (FM 509), einen Irrgarten oder Urwald, in dem „riesige Palmenhäuser“ stehen und Palmen, Moos und Trauben zu finden sind, außerdem „korallenartige Gewächse“ (FM 512), und schließlich Wellers neuesten Saal: einen Kuppelsaal mit „Kometenblumen“: „[s]chwebende Blumen unter einer Sonne“ (FM 515). Außerdem werden Glockenblumen erwähnt, ein „smaragdgrüne[s] Tulpenbeet“ (FM 500), Beete, die sich an Wänden, Decken und auf schrägen Fußböden befinden, und fahrende Beete. Weller plant, als nächstes Hochlandschaften aus Glas zu bauen.

Wellers Nichte mit dem sprechenden Namen Flora Mohr lehnt die Glasblumenkunst ab und bezeichnet sie als „Glasquark“ (FM 498). Sie stellt das antagonistische Prinzip dar, das Scheerbart für seine Figur Weller eingebaut hat: Flora Mohr ist aus Grauzen und dort mit einem Kunstschlösser verlobt, der sich selbstständig machen will. Dafür braucht das Paar Geld. Flora Mohr reist zu ihrem wohlhabenden Onkel nach Melbourne. Sie soll Besucher:innen durch den gläsernen botanischen Garten führen. Weller weiß, dass Flora Mohr seine Glasblumen als künstliche und geistlose verachtet und diese Einschätzung ihren Gästen auch deutlich mitteilt. Doch er setzt auf den Widerstand der Besucher:innen: Wenn seine Nichte die Glasblumen geradeheraus abschätzig beurteilt, verteidigen die Besucher:innen die kunstvollen Glasgewächse. Die sich hierbei freisetzende affektive Energie steigert offensichtlich den Wert der

er ist ein Gewächshaus, das die Ulmen auf dem Gelände integriert und umspannt. Er vereint architektonische Besonderheit mit botanischer Funktionalität im Dienste der Ökonomie/des Welthandels.

24 Paul Scheerbart: *Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle* [1912]. In: Ders.: *Dichterische Hauptwerke*. Hrsg. von Hellmut Draws-Tychsen. Stuttgart 1962, S. 489–519, hier S. 492 (im Folgenden mit der Signle ‚FM‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

Glasblumenbeete: Weller kann sie teuer verkaufen, um von dem Geld neue Glasblumenlandschaften erstellen zu können. Nachdem ein indischer Nabob ein sehr teures Beet gekauft hat, zahlt Weller seine Nichte aus.

Die Novelle irritiert in ihrer eigentümlichen Kombination aus Blumenschau und Kunsthandwerk, Botanischem Garten und Weltausstellung. Jenseits des unentschieden bleibenden, sehr schematisch-plakativen Streits zwischen Flora Mohr und ihrem Onkel, ob die Glasblumen nun leb- und geistlos oder aber lebendig-beweglich sind, verfängt die Novelle wenig. Wie die anderen Münchhausen-Geschichten aus dem Berliner Roman *Münchhausen und Clarissa* (1906) schließt auch sie mit einem doch eher höhepunktlosen episodenhaften Ende, das eine Fortsetzung mit weiterer Entwicklung erwarten lässt. Es bleiben nach der Lektüre viele Fragen offen: Warum konstruiert Scheerbart diese Novelle auf diese Weise? Warum sind die Blumen aus Glas oder vielmehr: Warum sind die Gebilde, die Scheerbarts Vorliebe für Glas überdeutlich zeigen, hier gerade in vegetabile Formen gebracht? Warum imitiert und variiert Weller Pflanzen, natürliche, organische Formen?

Dass sich die Novelle *Flora Mohr* auf Glasblumen beschränkt, kann mehrere Gründe haben. Besonders plausibel ist natürlich die Anspielung auf die gläsernen Nachbildungen von Pflanzen in den zeitgenössischen botanischen Sammlungen.²⁵ Außerdem ist die Novelle konzeptionell einem Führer durch einen Botanischen Garten nachempfunden: So wie im Botanischen Garten die Vielfalt der Pflanzen dargestellt und geordnet ist, so bildet auch die Novelle unterschiedlichste Glasblumen in geordneter Folge ab. Ein weiterer Grund mag darin liegen, dass die Schönheit der Natur topisch an den Blumen und ihrem Form- und Farbenreichtum festgemacht wird. Insofern Scheerbart im Glas eine Potenzierung der Schönheit der Natur sieht, ergibt es natürlich Sinn, das gemeinhin Schönste der Natur noch zu steigern. Diese Steigerungslogik zeigt sich auch in der Anlage des glasbotanischen Gartens: Münchhausen ist bereits von den Lilien und Rankgewächsen des ersten Blumensaals begeistert, aber die Abfolge der Blumenanordnungen kulminiert im letzten Saal mit den Kometenblumen. Auch an den einzelnen Glasblumen lässt sich die Steigerung der natürlichen Blumen durch die Kunstblumen ablesen: Sie sind noch größer, noch farbenfroher, noch leuchtender, sie ‚überleben‘ im Eisseer und haben noch erstaunlichere Formen. Während in Dahlem ein Glashaus für die Victoria-Seerose als exotischem Highlight gebaut wird, haben die in der Novelle beschriebenen Glasblumen in Melbourne im letzten Saal ihren Höhepunkt an Farb- und Formreichtum, Ausstrahlung und Exotik erreicht.

Schließlich nehmen die Blumen bzw. die Pflanzen im Allgemeinen in der biologischen Ordnung eine besondere Stellung bezüglich der Betrachtung des Lebens ein. Ein Charakteristikum, das die Pflanze definiert, ist ihre Ortsgebundenheit und Immobilität – trotzdem lassen sich drei verschiedene Formen von Bewegung bei den Pflanzen registrieren: Zustandsveränderung, Wachstum und Verfall. Genau diese botanische Perspektive auf vegetables Leben hebt Scheerbart in seiner Novelle heraus – auch die beschriebenen Glasblumen sind nicht unbewegt, wie Mr. Weller Münchhausen gegenüber betont:

25 Neben dem botanischen Zweck ist natürlich auch der dekorative zu nennen: Dekorationsobjekte (Schalen, Kerzenhalter, Lampen) in Form von Glasblumen schmücken großbürgerliche Interieurs.

Siehst Du, da hast Du wachsende Blumen – wie [sic] wachsen so, daß Du siehst, wie sie wachsen. Und da sagt diese Flora immer noch, daß alle meine Glasblumen tot sind – immerzu tot sind. Es ist empörend. Für mich sind meine Blumen nicht tot. Siehst Du, wie sich langsam die köstlichen Kelche öffnen? Siehst Du, wie die Staubgefäße größer werden? Siehst Du, wie die saphirblauen großen Blätter langsam sich aufklappen? Eine feine Mechanik steckt da überall drin. Und sieh nur, wie die Glasblätter alle naß sind – und wie die Tropfen im bunten Licht aufleuchten! Oh – und da sagt diese Flora, daß das alles blutlose Schemen sind [...]. Dies hier soll nach ihrer Meinung ein Schattenreich sein – für den Orkus reif! Ein schöner Orkus! Und sie sagt immer, daß das alles so leer wirkt! Sie meint, da fehlt überall das Fleisch und Blut. Als wenn Rosen und Veilchen auch Fleisch und Blut haben! (FM 503)

Der Reiz von Wellers glasbotanischem Garten besteht in ebendieser Beweglichkeit.²⁶ Den Heliotropismus der Blumen mag man in den Kometenblumen wiedererkennen, die um die „kolossale Sonne“ (FM 515) kreisen, und auch der Verfall der Blumen wird eigens dargestellt: „Im vierten Stockwerk wurden uns welke verblühte Blumen in Glas vorgeführt. ‚Oh‘, rief da der Nabob, ‚hier haben wir die Poesie des Sterbens.“ (FM 507)

Parallel zu dieser Zwischenstellung in Bezug auf die Unterscheidung bewegt/nicht-bewegt nimmt die organische Pflanze auch in Bezug auf die Unterscheidung von Fülle/Mangel eine Zwischenstellung ein. Steht sie einerseits für Üppigkeit des Wachstums, Exuberanz in Produktion und Reproduktion, reißen andererseits seit Aristoteles Überlegungen nicht ab, ob sie eine Seele habe oder in privativer Beschreibung auf das zu reduzieren sei, was nicht-menschlich und nicht-tierisch ist. Sie habe kein Innen, keine Fähigkeit zum Rückbezug auf sich selbst, sondern ihr Leben beschränke sich auf Ausbreitung.²⁷ Reduziert auf den kruden Gegensatz Seele/Nicht-Seele findet sich genau diese Reflexion im Disput zwischen Flora Mohr und ihrem Onkel wieder. Denn aus Wellers Perspektive zwingt seine Nichte den Blumen einen Sinn auf, den sie selbst so nicht haben. Für die Emphase des Lebendigen und Geistbegabten (Flora Mohr) sind natürliche Pflanzen ebenso unempfänglich wie für die Emphase des Technisch-Bewegten (Mr. Weller). Auch wenn Weller am Schluss Verständnis für die Position seiner Nichte zeigt, wird deutlich, dass die Frage nach Seele oder Nicht-Seele, Lebendigkeit oder Bewegung, letztlich für ihn keine Rolle spielt, sondern das Ganze nur ein Rollenspiel ist. Denn die ‚Wahrheit‘ über ein ‚inneres Wesen‘ der Pflanzen ist gar nicht erreichbar, wie Weller Münchhausen gegenüber zugesteht:

„Die Flora hat ja gewissermaßen Recht; ich gebe zu, daß immer nur Farben und Formen kommen. Aber – ist es nicht ein bißchen anspruchsvoll, wenn man immer gleich den Kern der Natur entdecken will?“ Ich mußte das bejahen und sagte tröstend: Vergiß auch nicht, daß wir den Kern der Natur eigentlich garnicht kennen. (FM 508)

Hier zeigt sich eine Skepsis gegenüber allzu emphatischen philosophischen Sinnbelegungen, naturgeschichtlicher Ursprungsforschung, Kaprizierungen auf Wesenskern, entelechischen Entwicklungsgeschichten und vielleicht darüber hinaus auch

26 Eine Parallelstelle zu Wellers Glasbotanik findet sich in Scheerbarts Roman *Münchhausen und Clarissa*. Hier ist die Rede von der „Melbourne-Botanik“, die auf der Weltausstellung in Form von künstlichen Blumen aller Art zu finden ist und in der Ausstellung von Glasblumen kulminiert (Paul Scheerbart: *Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman* [1906]. In: Ders.: *Dichterische Hauptwerke*. Hrsg. von Hellmut Draws-Tychsen. Stuttgart 1962, S. 379–487, hier S. 437).

27 Zur Philosophiegeschichte der Pflanzen vgl. Michael Marder: *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York 2013, S. 20–25.

gegenüber der zeitgleichen kunstgewerblichen Bedeutung von Pflanzen als „Urformen der Kunst“²⁸. Die Reformbewegung des Kunsthandwerks wie der Kunst will durch den Blick auf die Pflanze eine Urform gewinnen, jedoch haftet diesem Blick auf die Pflanze, in der die Urform immer schon gegeben ist, auch etwas Sentimentalisches an. Scheerbart dagegen stellt diesem Blick auf die Pflanze eine *andere* Form entgegen, die Neues erfindet und als Zukunftsvision daherkommt. Dass es Scheerbart dabei nicht um das Ausspielen der einen gegen die andere Pflanzenphilosophie geht, zeigt sich an Wellers Gleichmut gegenüber konkurrierenden Ansichten:

„Als wenn ich nicht die genügende Begeisterung für die lebendigen Blumen der großen Natur habe! Ich will doch nur *Andere* geben! Ob dieses Andere besser ist als das Bekannte – das ist mir ganz egal; wemns nur anders ist!“ (FM 510)

Diese andere Form kann üppig wuchern, vegetabil anmuten, gewagt kombiniert sein. Die unbeschreiblichen phantastischen Kometenblumen, bei denen sich bei jeder kleinen Bewegung die Schweife verändern (vgl. FM 515 f.) und durch den Raum schweben, stehen in der Novelle dafür, und Scheerbarts bildnerische Darstellungen von phantastischen vegetabilen Wesen in der *Jenseits-Galerie* belegen es auf eindrückliche Weise.²⁹ Dargestellt wird das möglichst Andere, dem aber die Nähe zum Lebendigen nicht fehlt – selbst in einem so artifiziellen Produkt wie den Glasblumen nicht –, sie kommt nur etwas ungewohnt zum Ausdruck.

Die Referenz auf das Andere und die Gleichwertigkeit unterschiedlicher Sinnbelegungen verhindern, dass die Novelle in eine unerträgliche Apotheose der Glasblumen mündet. Sie konterkariert die Bedeutung der glasbotanischen Sammlung und ironisiert Wellers Begeisterung. Der Widerstreit zwischen den antagonistischen Positionen ist ein Kampf gegensätzlich aufgeladener Kräfte und demonstriert augenfällig, wie in der Auseinandersetzung zweier gegenläufiger Pole eine Zirkulation in Gang gesetzt wird und dadurch ein nicht nur ökonomischer Wert entsteht. 20 Jahre Arbeit für ein Blumenstück, das Weller für sein bestes hält (vgl. FM 515 f.), werden von Flora Mohr mit völliger Vernichtung kommentiert: „Flora sagte ärgerlich: ‚Lieber Großonkel, ich glaube, Du wirst demnächst auch die Elefanten in Blumen umwandeln. Vor dir ist nichts sicher.‘“ (FM 516) Der Nabob, der nur die beste Ware will, entscheidet sich angesichts dieser hohen Wertfeststellung natürlich für die Kometenblumen. Und so wundert es nicht, wenn Weller nach seinem großen Reibach seine Nichte mit dem dreifachen Lohn auszahlt. Das Prinzip seiner Gewinnmaximierung kann er auch benennen, obwohl es sich wie ein Zugeständnis an seine Nichte anhört: „Bleibe so natürlich wie du bist. Ehrlich währt am längsten.“ (FM 518)

Münchhausen versteht die Ironie, weil er das Spiel kennt. Wellers „Melbourne-Botanik“ ist ein Spiel, das zwar nicht um ein leeres Zentrum kreist – denn Wellers Enthusiasmus für die Glasblumen bleibt ja bestehen und ist nicht nur Pose –, aber dessen Wert ist variabel und kann damit von unterschiedlichen Haltungen besetzt werden. In dieser Lesart ist die Novelle ein Lehrstück in ökonomischer Zirkulation und fügt sich gut in den Weltausstellungskontext, den Scheerbart gewählt hat. Die „Melbourne-Botanik“

28 Karl Bloßfeldt, Assistent von Moritz Meurer an der Kunstgewerbeschule in Berlin, publiziert 1928 sein pflanzenfotographisches Werk unter dem Titel *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur*.

29 Eine Auswahl von Zeichnungen, Tuschen und Lithographien von Scheerbart findet sich abgedruckt in dem Ausstellungskatalog *Visionäre der Moderne. Paul Scheerbart, Bruno Taut, Paul Goelsch*.

wird in *Münchhausen und Clarissa* auch tatsächlich als Teil der Weltausstellung benannt, während sie in *Flora Mohr* nur Anlass für den Besuch bei Weller ist. Darum liegt es zwar auch nahe, die Novelle als einen Gang durch eine Weltausstellung zu verstehen, aber die Beschränkung auf die Blumen legt einen Gang durch einen Botanischen Garten näher. Welche Rückschlüsse können gezogen werden, wenn sich Scheerbart tatsächlich mit Hilfe des *Führers durch den Königl. Botanischen Garten* mit den Anordnungsprinzipien des Botanischen Gartens auseinandergesetzt hat?³⁰ Oder allgemeiner: Wie liest sich Scheerbarts Novelle vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Ordnungsmodelle in der Botanik?

4. Scheerbarts Novelle vor dem Hintergrund historischer und zeitgenössischer Botanik

Scheerbarts Novelle als Ausdruck der zeitgenössischen Botanik zu lesen kann natürlich nur ein gewagtes Vorhaben sein, denn Scheerbarts Schreiben lässt sich sowohl als Capriccio als auch als Auseinandersetzung mit Wissenschaft verstehen. Dennoch lädt seine Novelle dazu ein, die in ihr skizzierte Darstellung von Pflanzen mit dem Pflanzen(unterscheidungs)wissen um 1900 zu vergleichen. Ich werde im Folgenden den Versuch unternehmen, die zeitgenössische Botanik und das botanische System, das den Botanischen Garten in Dahlem um 1900 bestimmt, auf die *Glasblumennovelle* zu beziehen. Dabei geht es nicht etwa darum, die Anordnung und Präsentation der Glasblumen als phantastisch erzählte Version des Botanischen Gartens zu identifizieren, sondern um die Untersuchung, welche taxonomischen Überlegungen und welche botanischen Gestaltungsprinzipien sich auf veränderte Weise im literarischen Text wiederfinden lassen.

Wellers Darbietung der Blumen in unterschiedlichen Räumen mutet zunächst wie ein botanischer Garten an. Entsprechend versucht man, die Darstellung mit einem pflanzengeografisch geordneten Botanischen Garten abzugleichen: Kalt- und Warmhäuser meint man identifizieren zu können, und der Saal mit Seerosen erinnert an die spektakuläre Riesenseerose *Victoria amazonica*, für die man in Dahlem einen eigenen Glasbau geschaffen hat. Die von Weller für sein nächstes Projekt anvisierten Hochlandschaften spielen auf die Hochlandschaften im Dahlemer Garten an, und die um die gläserne Sonne sich bewegenden Kometenblumen lassen an heliotrope Pflanzen in einer morphologischen Abteilung denken. Die Abteilung mit den üppig knospenden Pflanzen wäre in einem europäischen Botanischen Garten in einem Kalt- haus zu finden, wo die Pflanzen der südlich-warmen Hemisphäre überwintern und im November – Münchhausens Reisezeit – ihre Hauptwachstumsphase haben. Gäbe es phosphoreszierende Pflanzen, deren besondere Funktion auf eine analoge Anatomie zurückzuführen wäre, würden sie sich in einer morphologischen Abteilung wiederfinden lassen. In dem ersten Raum, der Rotunde, werden die dort befindlichen Lilien so detailliert beschrieben, dass man meint, die „knollige[n] Auswüchse“ (FM 492) als Achselbulbillen zu identifizieren, und man tendiert dazu, taxonomisches Wissen

³⁰ Peter Sprengel hat Paul Scheerbart als Leser des Museumsführers für Vorderasiatische Altertümer und Gipsabdrücke identifiziert. Vgl. Peter Sprengel: *Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne*. Berlin 1993, S. 209–232, zitiert bei Musielski: *Baugespräche*, S. 24.

mit Scheerbarts Beschreibung abzugleichen: Gibt es etwa Lilien mit Staubfäden „in Spiralförmigen und in ganz unregelmäßig gedrehten und gewundenen Formen“ (FM 492 f.)?

Doch die Analogie geht nicht auf. Wellers Taxonomie folgt anderen Prinzipien. Anzunehmen ist, dass die Anordnung der Abteilungen und Beete auf einen momenthaften Gestaltungswillen zurückgeht, der Form, Farbe und Bewegung der Pflanzen eigenwillig konstellierte und an bekannte Pflanzen nur locker anlehnt. Auch wenn er mitunter 20 Jahre an einem Saal arbeitet, geht die Idee zu einem Blumensaal mit den darin befindlichen Arten aus einem fast magischen Moment hervor: 1882 erlebt Weller in der Kapsternwarte den Durchtritt eines Kometen durch die Sonnenatmosphäre und stellt in den folgenden Jahren dieses Erlebnis in Form der Kometenglasblumen nach (vgl. FM 515). Es scheinen insgesamt solche visuell-motorischen Erlebnisse zu sein, die eine gläserne Wiedergabe motivieren. Entsprechend konstruiert und gestaltet er seine Blumenabteilungen so, dass bei der Anschauung auch hier die visuelle Eindrücklichkeit das Gestaltungsprinzip ist. Entweder sind die Blumen immens groß, illuminieren den Raum oder bewegen sich. Nie bildet Weller eine Glasblume mimetisch ab, sondern sie ist immer anders, phantastisch anders, eindrucklich anders.

Dieses Erfassen auf der Grundlage eines ersten Eindrucks, auf das Weller auch bei seinen Freund:innen und Kund:innen setzt, ruft Alexander von Humboldts *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* wieder auf, in dem Humboldt anstelle einer „beschreibende[n] Botanik“, die „fast nichts als Zergliederung der [...] Pflanzenformen“ sei,³¹ dazu rät, eben den malerischen Ausdruck einer Landschaft als „Totaleindruck einer Gegend“ aufzunehmen,³² der sich aufgrund eines dominierenden Details, einer Lebensform ergibt. Bei Humboldt führt dieser Eindruck von der sich ausdrückenden Landschaft allerdings zur weiteren Beobachtung und Untersuchung von botanischen Zusammenhängen.

Wenn Scheerbart dagegen auf die Vielfalt und Abwechslung der „Farben und Formen“ (FM 508) setzt, geht es ihm um Poetik, um das Ausstellen der Vielfalt an Möglichkeiten von Formung. Seine eigenwillige poetische Taxonomie übersteigt die naturwissenschaftlichen taxonomischen Unterscheidungen. Eine botanische Ordnung wird als hermeneutisches Schema angeboten, um sie allerdings kreativ zu verändern. Die wissenschaftlich-systematische Ordnung, wie sie sich in Botanischen Gärten materialisiert und anschaulich macht, wird nur als Grundgerüst, als epistemische Ordnung, aufgerufen, um die Erweiterung der Ordnung in der Kunst anzubieten. Kunst erscheint nicht als Überbieterin der Natur, aber als deren ‚Öffnerin‘, wie Humboldt es nach seiner Vorstellung der 16 botanischen Grundformen, mit denen sich die Botanik unterschiedlichster Landschaften bestimmen lässt, formuliert. In den heißen Zonen der Erde lassen sich „alle Pflanzengestalten der Erde“³³ studieren:

Die krankenden Gewächse, welche unsere Treibhäuser einschließen, gewähren nur ein schwaches Bild von der Majestät der Tropenvegetation. Aber in der Ausbildung unserer Sprache, in der glühenden Phantasie des Dichters, in der darstellenden Kunst der Maler, ist uns eine reiche Quelle des Ersatzes *geöffnet*. Aus ihr schöpft unsere Einbildungskraft die lebendigen Bilder einer exotischen Natur. Im kalten Norden, in der

31 Humboldt: *Ideen zu einer Physiognomik*, S. 11. Vgl. auch S. 15, wo Humboldt sein botanisches Ordnungsmodell von der klassisch-taxonomischen Bestimmung der botanischen Systematiker abgrenzt.

32 Ebd., S. 15.

33 Ebd., S. 27.

öden Heide, kann der einsame Mensch sich aneignen, was in den fernsten Erdstrichen erforscht wird, und so in seinem Innern eine Welt sich schaffen, welche das Werk seines Geistes, frei und unvergänglich, wie dieser, ist.³⁴

Scheerbart scheint dieses Diktum ernst zu nehmen und schafft „mit glühender Phantasie des Dichters“ „die lebendigen Bilder einer exotischen Natur“ – wenn die Exotik auch in der Künstlichkeit der Blumen besteht, die Formen aufweisen, die in der Natur bisher nicht entdeckt worden sind. Gerade weil Weller keine Grenze zwischen natürlicher und künstlicher Botanik zieht, konfliktieren für ihn auch der Bereich der Natur und der des Kunsthandwerks oder der Künstlichkeit nicht miteinander, wie es bei Flora Mohr der Fall ist. Weller hat in seinem Garten vor den Glasblumensälen auch echte Pflanzen, die hier allerdings nur am Rande erwähnt werden. Zudem will Flora, Verfechterin der natürlichen Flora, einen Kunsthandwerker heiraten. Künstlichkeit und Natürlichkeit werden hier – wenn auch auf plakative Weise – miteinander verbunden. Diese Verbindung oder gar Ineinssetzung regiert die ganze Novelle: Für die auf den Ausdruck setzende Betrachtung der Pflanzen spielt nur Lebendigkeit eine Rolle, und zur Lebendigkeit des Ausdrucks können sowohl natürliche als auch künstliche Formen beitragen. Humboldts emphatische Äußerung, dass Kunst die Natur öffnen und Einbildungskraft das Naturstudium vor Ort nachvollziehbar machen kann, findet ein Jahrhundert später in Scheerbarts Novelle in Form der hier dargestellten Künstlichkeit von Natur ihren künstlerischen Austrag.

Auch in einem anderen Sinne spielt der Begriff der Künstlichkeit der Natur für die botanische Taxonomie eine Rolle. Dass eine botanische Taxonomie nicht von der Natur gegeben ist, sondern jede Klassifikation künstlich ist, wussten schon die Naturforscher:innen des 18. Jahrhunderts. Solange nicht alle vorkommenden Spezies und Exemplare vollständig beschrieben sind, sind die Systeme, die die Erkenntnis ordnen, künstliche, aber notwendige Einteilungen.³⁵

Charles Darwin trieb diesen Ansatz weiter und destabilisierte die Einteilungen in Arten sowie den Artbegriff selbst. Spezies seien nichts Wesentliches, Eigentliches, von denen etwas abgeleitet werden könne, sondern eine „nutzlose Abstraktion“³⁶. Zwar ging Darwin nach wie vor von Arten aus, dies aber in der Überzeugung ihrer Konstruiertheit. Das betrifft natürlich den Stellenwert der Natur insgesamt. Wenn Arten Konstruktionen sind und Einteilungen künstlich, dann ist auch die Natur selbst nichts Gegebenes. Philipp Sarasin stellt diesen Aspekt auch in seiner Darwin-Lektüre besonders heraus: Natur ist für Darwin „das Nichtgegebene“³⁷. Denkt man diesen Ansatz zu Ende, ergeben Formulierungen wie die von Donna Haraway Sinn, dass Natur erfunden wird.³⁸

Diese Überlegungen zur Konstruiertheit des Naturbegriffs und der Konventionalität der Ordnungssysteme ist kein Wissen, das in Scheerbarts Novelle explizit verhandelt

34 Ebd., S. 27 f. (Herv. von A.S.).

35 Vgl. Philipp Sarasin: *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*. Frankfurt a.M. 2009, S. 60.

36 Charles Darwin: *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe ums Dasein*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Nach Übersetzungen aus dem Englischen von Victor Carus. Frankfurt a.M. 2006, S. 347–691, hier S. 395 (zitiert in: Sarasin, *Darwin und Foucault*, S. 54).

37 Sarasin: *Darwin und Foucault*, S. 15.

38 Vgl. den Untertitel von Donna Haraways Studie *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London 1991.

wird. Sein Interesse gilt weniger der Natur und ihrer Sortierbarkeit als der Vielgestaltigkeit von Glas als Werkstoff. Aber es erstaunt, dass die von seiner Novelle ausgehende Konkurrenz zwischen Natur und Kunst/Künstlichkeit vor dem thematischen Hintergrund des (glas-)botanischen Gartens etwas betont, das eine Grundvoraussetzung der taxonomischen Reflexionen der systematisierenden Naturforscher:innen ist: Natur ist nicht ursprünglich, originär.

Für Darwin – und das galt, wie oben vermerkt, schon für Naturforscher zuvor – ist Natur etwas Veränderliches, das sich im Laufe der Zeit permanent wandelt, und die Einteilungen sind vorübergehende Stabilisierungen innerhalb der ständigen Entwicklungen.³⁹ Sarasin betont, dass Darwin von den konkreten Einzellebewesen ausgeht und sie zu einer Reihe, einer Serie anordnet, ohne aber ein festes System zu konstruieren. Die Reihen sind von Regelmäßigkeiten und Ähnlichkeiten bestimmt, die zu entdecken nötig sind, um Veränderungen zu beobachten. Aber es handelt sich nicht um feststehende Konstanten, Merkmale, die einen Typus bilden, sondern jedes einzelne Exemplar unterscheidet sich von seinem nächsten. Es sind dann gerade die kleinen Differenzen, die Mutationen, die für die entscheidenden historischen Veränderungen sorgen.

Die entscheidende Konsequenz, die die differenztheoretische Lesart der Evolutionstheorie hat, ist die Überzeugung, dass sich die Lebewesen richtungslos entwickeln, auch beim sozialdarwinistisch beschworenen *survival of the fittest*, wie Sarasin an Darwins Argumentation erläutert.⁴⁰ Taxonomien, die sich nicht an einem Typus ausrichten, sondern Reihen, in denen jedes Exemplar different ist, dazu eine richtungslose, rein kraftgesteuerte historische Entwicklung der Lebewesen, die einen Gesamteffekt erzielen – solche derart radikalisierten Konsequenzen der darwinschen Evolutionstheorie kommen um 1900 natürlich nur bedingt an. Auch in der Biologie in Berlin werden Darwins Erkenntnisse nur reduziert wahrgenommen.⁴¹ Und wie wäre ein Botanischer Garten überhaupt anzuordnen, der diese Erkenntnisse in der Anordnungsart kenntlich machen könnte? Der Direktor in Dahlem, Adolf Engler, beruft sich zwar im Vorwort zu seiner *Entwicklungsgeschichte der Pflanzen* auf „Darwin's Werke“, die einen „grossen Umschwung unserer Anschauungen über die Entwicklung der Organismen hervorgerufen“ haben, „der in den letzten zwanzig Jahren so fruchtbringend auf allen Gebieten unserer Wissenschaft wirkte“.⁴² Um die Entwicklungsgeschichte der

39 Vgl. Sarasin: *Darwin und Foucault*, S. 49 f. Ich gebe hier Sarasins Lesart von Darwins Texten wieder, die Darwins Evolutionstheorie mit Foucaults Geschichtsbegriff analogisiert.

40 Ebd., S. 91. Was diese Kräfteverhältnisse bestimmt, ist nach Darwin allerdings nicht nur die bekannte natürliche Auswahl, sondern ebenso die sexuelle. Die Partnerwahl erfolgt nach Kriterien der Schönheit, hatte Darwin in *The Descent of Man* [1871] dargelegt. Weibchen reagieren auf visuelle Reize. Damit kommt ein ästhetisches Kriterium bei der Entwicklung der Lebewesen zum Tragen: Der Lauf der Geschichte wird bestimmt durch Kriterien, die in keinem unmittelbaren Verhältnis zur Reproduktionskraft stehen. Es bleibt unklar, warum ein Lebewesen ein anderes schöner findet als die anderen. Auch diese evolutionstheoretische Erkenntnis lässt sich in sehr vermittelter Form auf die Novelle übertragen: Das Selektionsprinzip des Nabobs heißt „nur das Beste“, das sich hier auch allein auf das Kriterium des visuellen Reizes zu beschränken scheint. Denn warum die Kometenblumen den anderen Pflanzen vorgezogen werden, bleibt im Dunkeln – die Kometenblumen selbst können nicht einmal beschrieben werden: „Wenn Sie aber, meine Herrschaften, verlangen, daß ich Ihnen das Aussehen der schwebenden Kometenblumen genauer schildern soll, so verlangen Sie von mir, was ich Ihnen nicht geben kann“ (FM 516).

41 Vgl. Hildemar Scholz: Phylogenetik und Evolutionismus: Berliner Alternativen und Kritik. In: *Geschichte der Botanik in Berlin*. Hrsg. von Claus Schnarrenberger/Hildemar Scholz. Berlin 1990, S. 357–364.

42 Engler: *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Pflanzen*, S. V.

Pflanzen zu demonstrieren, hatte er zwei morphologische Abteilungen realisiert und damit die von innen motivierte und durch die Umwelt begünstigte „Veränderlichkeit“ der Pflanzen „ins Auge gefasst“.⁴³ Aber im Gegensatz zum pflanzengeografischen Hauptteil des Gartens nehmen diese Abteilungen natürlich nur kleinen Raum ein.

Wie sieht es mit richtungslosen Entwicklungsgängen in Scheerbarts glasbotanischem Garten aus? Die Glasblumenarrangements bilden natürlich keine Entwicklung ab. Die Veranschaulichung einer Pflanzengeschichte ist nicht zu erwarten. Nur in Bezug auf die Poetik und damit sehr viel vermittelter und abstrakter lassen sich über das Ausstellen von Entwicklungsgängen Aussagen treffen. Der Leseindruck ist, dass sich die Novelle wenig entwickelt. Scheerbart pointiert diese Langwierigkeit, wenn er Münchhausen sagen lässt: „Es ging nun wohl eine ganze Woche dahin, ohne daß die Geschichte mit dem Nabob so recht vorwärtsgehen wollte“ (FM 508). Es gibt zwar eine Handlung, die auf einen Wendepunkt zusteuert, nämlich den Kauf des Kometenblumenbeets und Floras glückliche Abreise, aber die intern angelegte Klimax zu dem besonders herausgehobenen Beet trägt kaum. Auf allen Stationen begegnet den Lesenden eine Reihe von leicht variierten Glasblumen, die sich bei erster Lektüre nicht alle auseinanderhalten lassen. Der Gang der Novelle ist zäh, und man konzentriert sich allein auf den ostinaten Kräftekampf zwischen Flora Mohr und Besucher:innen bzw. den ‚Kampf ums Dasein‘ natürlicher wie künstlicher Blumen. Auch als didaktisches Programm taugt Münchhausens Erzählung nicht. Münchhausens Publikum, die japanische Gesellschaft, versteht Wellers Ansinnen, die Andersartigkeit von Blumen zu schätzen, nicht. Man gibt zwar vor, die künstlichen Blumen „als höchste Verherrlichung der Blumenwelt“ zu verstehen: „Daß das diese Flora nicht einsieht!“ (FM 510) Aber dann bringt man Münchhausen doch zur Pause in ein Orchideenzimmer, damit Münchhausen und Clarissa „einsehen, wie köstlich die Orchideen trotz aller Weller-Blumen sind“ (FM 511). Münchhausens Gang durch den glasbotanischen Garten ist ebenso zufälliges Erzählprodukt wie die einzelne Blume zufälliges Evolutionsprodukt.

Die Unterbrechungen, durch die Münchhausen seinen Erzählvorgang strukturiert, zerdehnen die sich streckende Erzählzeit zusätzlich. Münchhausen erbittet im Laufe seines Tages bei der japanischen Gesellschaft immer wieder gastronomische Bewirtung. Jedes Kapitel endet mit einem Hinweis auf eine kulinarische und generative Pause. Warum diese Essens- und Verdauungspausen derart herausgehoben werden, bleibt unklar.⁴⁴ Angesichts des Disputs um künstliche Natur versus lebendige Natur, bei dem die künstliche Natur ihren Platz neben der natürlichen behauptet, fällt die diätetisch-peristaltische Erzählweise auf. Die Erzählung von den künstlichen Blumen, die nicht nur auf Flora Mohr reichlich antiseptisch wirken, sondern auch auf die Lesenden, bekommt eine durchaus sinnliche Unterbrechung. Entscheidender scheint mir allerdings zu sein, dass mit dieser Strategie der Dehnung der Erzählzeit die Zeit als solche betont wird. Es sind nicht die Frühlingsbeete mit Blumen voller Knospen oder die Abteilung mit welkenden Blumen, die den Faktor der Zeit in die Glasbotanik tragen, sondern Zeit wird hier als Faktor nachträglich aufgesetzt und

⁴³ Engler im Vorwort zu Peters: *Führer*, S. 5.

⁴⁴ Natürlich kann man das Erzählschema auf Scheerbarts Vorliebe für ‚orientalisches‘ Erzählen wie in *Tausendundeiner Nacht* zurückführen. Hier stellt sich allerdings die Frage nach den textinternen Gründen für dieses Schema.

damit herausgehoben. Sarasin hat zusammen mit den Paläontologen Christoph Zollikofer und Marcia Ponce de León die bewegten Bilder von Stroboskopie und Kinetographie als medienhistorisches Ereignis dargestellt, das „Grundbedingung der evolutionsbiologischen Erfahrbarkeit“⁴⁵ sei, indem es Zeit rafft und die Entwicklung von kleinsten Abweichungen zu einer Serie zusammensetzt. In der Novelle findet die Gegenbewegung statt: Zeit wird so zerdehnt, dass Entwicklung sich etwas mehr mit der menschlichen Wahrnehmungszeit deckt. Die Novelle führt dann einen „unendlich langsamen morphologischen Bewegungsablauf“⁴⁶ vor. Der Fortgang der Zeit wird als ebenso schleppend erlebt, wie Flora Mohr sie auf der Ebene des Erzählten erlebt: als Aneinanderreihung des nur scheinbar Immergleichen („Glasquark“), das kleine bis große Abweichungen zeigt, die sich für die Leser:innen richtungslos entwickeln, befördert nur durch die Reibungskräfte der Gegensätze.

‚Natur‘ als Nichtgegebenes und Kernloses, ‚Art‘ als Behelfskonstruktion mit unscharfen Rändern, Serie und Reihe als Ordnungsmuster, ‚Zeit‘ als entscheidender Faktor für die Wahrnehmung von Entwicklungsgeschehen, ‚Konflikt‘ und ‚Daseinkampf‘ als Motor von Entwicklungsvorgängen – das sind die Ergebnisse einer sehr freien, pflanzengeschichtlich-evolutionstheoretisch informierten Lesart von Scheerbarts *Glasblumennovelle*. Sie fügen sich an das in den Botanischen Gärten materialisierte und in der Novelle angedeutete pflanzengeografische Ordnungsmodell, das ab ca. 1800 bereits die klassisch-beschreibende Taxonomie herausgefordert hat. Die systematisch-taxonomische Ordnung, erweitert um pflanzengeographische und pflanzengeschichtliche Erkenntnisse, die in den Botanischen Gärten zur sinnlichen Erfahrung gebracht wird, nutzt Scheerbart als Behelfskonstruktion und konterkariert sie zugleich: Legt man die wissenschaftlichen Ordnungsmodelle, die sich in den Botanischen Gärten um 1900 zeigen, an die Novelle an, ergibt sich, dass sie zunächst nicht auf die in der Novelle dargestellte Anordnung der Glasblumen passen. Die glasbotanische Taxonomie erscheint als kreatives Überschreiten, ja: Sich-Hinwegsetzen über naturwissenschaftlich gültige Ordnungen. Schaut man sich aber Diskurse an, die im 19. Jahrhundert zur Erweiterung der botanischen Ordnungsmodelle geführt haben, namentlich die Pflanzengeografie und die Pflanzengeschichte, so zeigt sich erstaunlicherweise, dass deren Steuerungsgrößen und Implikate auf vermittelte Weise von dem literarischen Text umgesetzt werden: Scheerbarts Novelle schafft eine botanische Ordnung, in der das humboldtsche Motiv der Eindrücklichkeit und Ästhetik von Landschaft und die darwinsche Erkenntnis von nicht-gegebener Natur, zerdehnter Zeit und differenziellen Reihen statt Tableaus als Ordnungsmuster zu erkennen sind. Insofern setzt sich die poetische Taxonomie (die von der Novelle lancierte (glas-)botanische Taxonomie) einerseits von der naturwissenschaftlich-botanischen nonchalant ab, zitiert sie indirekt, um sie mit Hilfe der Phantasie durchzustreichen, zielt aber andererseits genau in ihre Mitte, wenn sie deren Erkenntniswerkzeuge und Haupttheoreme poetisch inszeniert und bestätigt, wenn auch auf indirekte Weise. Die Absetzung des literarischen Textes von der naturwissenschaftlich-botanischen Taxonomie auf der Ebene der Anwendung wird zur Umsetzung ihrer zentralen Aspekte auf der Metaebene. Botanische und

45 Christoph P.E. Zollikofer/Marcia S. Ponce de León: Evolution im Bild. In: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 4/2008, S. 11–30, hier S. 14 (zitiert in: Sarasin: *Darwin und Foucault*, S. 53).

46 Sarasin: *Darwin und Foucault*, S. 53.

poetische Taxonomien werden in dieser Lektüre miteinander vermittelt: Sie reiben sich, um sich wechselseitig intensiver zu reflektieren.

Wenn hier Inhalt und Poetik des literarischen Textes als Kommentierung der zeitgenössischen Botanik und ihrer Ordnungen verstanden werden, fehlt dieser Lesart eine legitimierende Verankerung in Scheerbarts Gesamtwerk in Form weiterer Auseinandersetzungen mit botanischen Ordnungsvorstellungen. Scheerbar will auch mit *Flora Mohr* schlichtweg seine ostinate Überzeugung von der immensen Bedeutung von Glaskunst zum Ausdruck bringen und weniger botanisieren. Doch dabei produziert er einen Text, der sich in seiner irritierenden Thematik und Poetik für das Wissen um zeitgenössische botanische Ordnungen öffnet.