

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 auszugsweise – 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/>

Gesamtverzeichnis der Beiträge

Heft 1

In eigener Sache _____	1
Vorstellung des neuen Ifl Herausgeber:innen-Teams _____	3
Unser Selbstverständnis _____	11

Bernhard Spies

Warum und wozu es <i>literatur für leser:innen</i> gab und immer noch gibt. Ein Blick in die Historie eines literaturwissenschaftlichen Periodikums _____	13
--	----

Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann

Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart _____	17
---	----

Jörg Petersen

„Ergebt euch doch, ergebt euch einander“. Thomas Harlans Hiob-Rezeption _____	39
---	----

Justin Mohler

Contagious Becomings: Carmen Stephan's <i>Mal Aria</i> _____	57
--	----

Carsten Jakobi

„Einem Blutbade entgiengen sie, um in ein andres zu gerathen“ – Zirkuläres Erzählen in Voltaires <i>Candide</i> und in Johann Carl Wezels <i>Belphegor</i> _____	73
---	----

Heft 2

Martina Wernli

Editorial _____	87
-----------------	----

Oliver Völker

„Auskehricht“: Figuren des Globalen und des Randständigen in Johann Carl Wezels <i>Belphegor</i> und Jonathan Swifts <i>Gulliver's Travels</i> _____	89
---	----

Maren Scheurer

„Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlau's <i>Der Rangierbahnhof</i> _	103
--	-----

Peter C. Pohl

Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen _____	117
---	-----

Martina Wernli

Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin _____ 133

Natalie Moser

Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten _____ 147

Sandra Vlasta

Dürfen Schwarze Blumen malen? (Sharon Dodua Otoo). Heterogenität im Kanon und/trotz Literaturpreise(n) _____ 163

Heft 3**Tobias Boes/Kai Sina**

Editorial _____ 175

Roman Seebeck

Verkörperung des Intermediären. Überlegungen zu Thomas Manns amerikanischer Vortragskunst _____ 181

Veronika Fuechtner

Die Welten der Manns _____ 189

Todd Kontje

Joseph in America _____ 197

Maryann Piel

Celebrity and the Cultural Nation. Thomas Mann's *Lotte in Weimar* _____ 205

Paulo Soethe

Der Zauberer im Netz. Literatur und Leben in der brasilianischen Rezeption des *Zauberberg* _____ 213

Morten Høi Jensen

The Question of Why. *Der Zauberberg* and the Meaning of Life. An Essay _____ 221

Nikolai Blaumer

Selbstprüfung. Versuch über Thomas Mann und eine vergessene politische Tugend _____ 227

Poetische Taxonomien. Eine Einführung mit Christian Morgenstern

Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen:

Der Ochsenpatz
Die Kamelente
Der Regentlöwe
Die Turtelunke
Die Schoßbeule
Der Walfischvogel
Die Quallenwanze
Der Gürtelstier
Der Pfauenochs
Der Werfuchs
Die Tagtigall
Der Sägeschwan
Der Süßwassermops
Der Weinpintcher
Das Sturmspiel
Der Eulenwurm
Der Giraffenigel
Das Rhinozeponny
Die Gänseschmalblume
Der Menschenbrotbaum.¹

Christian Morgensterns Listengedicht *Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen*, veröffentlicht in seiner bis heute bekanntesten Gedichtsammlung, den *Galgenliedern*, fordert mit einem für Morgenstern typischen Humor und mit sprachexperimentellen Methoden etablierte Wahrnehmungsordnungen seiner Leser:innen heraus. Denn notiert sind in jedem Vers Komposita, die zunächst in den Versen eins bis achtzehn sonderbare tierliche Mischwesen hervorbringen, indem jeweils als Bestimmungswort ein Wortbestandteil der umgangssprachlichen Benennung eines realen („Ochsenpatz“) oder auch eines Fabeltieres („Werfuchs“) mit dem Wortbestandteil eines anderen als Grundwort kombiniert wird. Das Textsubjekt der *Neuen Bildungen* orientiert sich hierbei an der Gepflogenheit, bei (wissenschaftlichen) Entdeckungen in Flora und Fauna neben den taxonomischen Namen gemäß der linnéschen binären Nomenklatur zugleich umgangssprachliche Namen zu vergeben, die oftmals als Komposita aus bereits bestehenden Wörtern der deutschen Sprache gebildet werden.² Das Gedicht generiert daraus jedoch ein poetisches Verfahren.³

1 Christian Morgenstern: *Alle Galgenlieder*. Berlin 1933, S. 29.

2 Vgl. Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*. Berlin 2015, S. 31.

3 Vgl. zu Benennungspraktiken als poetische Verfahren weiterführend: Isabel Kranz: Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné. In: *Poetica* 50/2019, S. 96–118; sowie Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann: Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart. In: *literatur für leser:innen* 1/2020, S. 17–37.

Offen bleibt aufgrund der Mehrdeutigkeit des Wortes „Bildungen“ zudem, ob diese neu konstruierten ‚Arten‘ als rein sprachliche Entitäten im Sinne der morgensternen-schen Forderung einer fantasievollen „Umwortung aller Worte“⁴ suggeriert werden⁵ oder ob sie ironisch als neuartige, hybride (jedoch realiter unmögliche) Hervorbringungen der Evolution – ein ironischer Wink in Richtung Charles Darwin, dessen *On the Origin of Species* 1859 erschien – „der Natur vorgeschlagen“ werden sollen.

1. Un/Ordnungen: Überlegungen zum Konzept der poetischen Taxonomie

Die eigenwilligen Namen, die Morgensterns Liste versammelt, entfalten nicht zuletzt wegen der unerwarteten und grotesken „Kipp-Phänomen[e]“⁶, die durch so kühne Wortkombinationen wie „Quallenwanze“, „Walfischvogel“, „Turtelunke“ oder „Pfaue-nochs“ bedingt sind, ihre eigene Komik. Anders als etwa Edward Lears *Nonsense Botany* (1871–77), die möglicherweise als Inspirationsquelle für das vorliegende Gedicht gedient hat, vornehmlich im Modus des Visuellen operiert und damit die entworfenen Mischwesen illustriert, ist in Morgensterns Text nicht immer eindeutig, wie man sich die neuen Kreationen vorzustellen hat:⁷ Wie etwa sieht ein „Regenlöwe“ aus? Ist es eine Kombination aus Regenwurm und Löwe? Oder ein Löwe, der es regnen lassen kann? Der Text erschafft mit sprachlichen Mitteln Hybridwesen, die biologische Gattungsgrenzen ebenso wie taxonomische Unterscheidungen subvertieren, und erzeugt in seiner kreativen Neuordnung eine kaum aufzulösende Unordnung zoologisch-botanischer Artbezeichnungen und Arten.⁸ Morgensterns Gedicht *Neue Bildungen* illustriert also zwei Potenziale von Literatur: die Fähigkeit zur poetischen Auflösung und zugleich Neuschaffung von – hier zunächst naturwissenschaftlichen – Klassifikationen.

Dieser Fähigkeit von Kunst, Eindeutigkeit versprechende Ordnungssysteme zu persiflieren, aber auch entsprechenden Systemen zu Grunde liegende klassifikatorische Formen und Verfahrensweisen poetisch zu transformieren, gehen die in diesem Sonderheft versammelten Beiträge nach. Sie beruhen zu großen Teilen auf Vorträgen eines Panels des Germanistentags 2022 in Paderborn, der unter dem Oberthema *Mehrdeutigkeit* stand. Als Untersuchungsperspektive, die die einzelnen Auseinandersetzungen mit klassifikatorischen Mehrdeutigkeiten in Literatur und anderen Künsten

4 Christian Morgenstern: Sprache. In: Ders.: *Werke und Briefe: Stuttgarter Ausgabe: kommentierte Ausgabe*. Bd. 5: *Aphorismen*. Hrsg. von Reinhart Habel. Stuttgart 1987, S. 147–160, hier S. 147.

5 So argumentiert Miorita Ulrich: „Liebe Tiger und Tigerinnen“ – Das Tier in Sprache und Sprachwissenschaft. In: *Animalia in Fabula. Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in Sprache, Literatur und Kultur*. Hrsg. von ders./Dina de Rentis. Bamberg 2013, S. 307–332, hier S. 315, die Morgensterns Text als „unsinnige materiale Identifizierung von Sachen und Namen“ betrachtet und meint, hier fordere die Sprache ein, „neue Lebewesen zu generieren“.

6 Vgl. Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: *Das Komische*. Hrsg. von Wolfgang Preisenzanz/Rainer Warning. München 1976, S. 398–402.

7 Zum Vergleich der drei Nonsens-Dichter Edward Lear, Christian Morgenstern sowie Lewis Carroll und ihrer Mischwesenkreationen vgl. Ernst Kretschmer: *Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense*. Berlin 1983, S. 287–296. Vgl. zu Lears *Nonsense Botany* unter der Perspektive poetischer Taxonomien Lempp/Schmidt/Thiemann: *Poetische Taxonomien*, S. 17 f.

8 Zur Kulturgeschichte der ‚Mischwesen‘ vgl. jüngst Jürgen Wertheimer: *Mischwesen. Tiere, Menschen, Emotionen*. Berlin 2022.

verband, wählten wir als Panelveranstalter:innen das Konzept der *poetischen Taxonomie*. Marion Poschmann, die den Begriff bei den Vorlesungen ihrer Thomas-Kling-Poetikdozentur 2015 zur *Kunst der Unterscheidung* gebrauchte, skizziert die Leistungen derartiger Taxonomien folgendermaßen:

Sie [d.h. die poetische Taxonomie – F.L., A.S., J.T.] kann ein Bewußtsein dafür wachhalten, daß sich die Dinge ihren Bezeichnungen entziehen. Daß sie nie wirklich benannt und niemals vollständig erkannt werden können, daß sie sich, selbst wenn wir sie zerstören, unseren Zugängen nicht beugen.⁹

Durch die Verunsicherung konventionalisierter Benennungsverfahren machen poetische Taxonomien so nicht nur eingeführte semiotische Verweisungs- und Deutungsstrukturen hinterfragbar, sondern bringen Literatur und andere Kunstformen auch als Möglichkeit eines *anderen*, ästhetisch modifizierten Weltzugangs in Stellung. In den letzten Jahren wurde das von Poschmann zur Beschreibung ihrer eigenen Poetologie verwendete Konzept der poetischen Taxonomie literaturwissenschaftlich zur Analyse der literarischen Inszenierung von Formen und Verfahrensweisen der Bestimmung, Hierarchisierung und Begegnung operationalisiert, in denen der Mensch in Bezug zu nicht-menschlichen Umwelten tritt.¹⁰ Was den Begriff so produktiv für aktuelle Diskurse des Ecocriticism macht, ist in *wissenspoetischer* Hinsicht der Anschluss an naturwissenschaftliche Verfahren und Formen der Beobachtung und Bestimmung von Lebewesen und Naturerscheinungen.¹¹ So bezieht sich schon Poschmann genauso auf Carl von Linnés botanisch-zoologische Klassifikationsbemühungen wie auf deren transformierend-kreative Übernahme zur Beschreibung flüchtiger Wolkenformationen durch den englischen Meteorologen Luke Howard.¹²

Insofern ihre Analyse einem „Interesse an dem sozial-, wissens- und genrehistorisch zu bestimmenden Verhältnis von Mensch und Umwelt, das die Texte entwerfen“¹³, verpflichtet ist, lässt sich die Untersuchung poetischer Taxonomien weiterhin im Arbeitsfeld von *Literatur und Ökologie* verorten, dem seit Jahren immer größere Bedeutung in der literaturwissenschaftlichen Forschung zukommt.¹⁴ Dabei sind

9 Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132, hier S. 132. Vgl. dazu auch Poschmanns Gespräch mit Yvonne Pauly: *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*. In: *Sinn und Form* 1/2021, S. 73–85.

10 Vgl. Lemp/Schmidt/Thiemann: *Poetische Taxonomien*; Antje Schmidt/Felix Lemp/Jule Thiemann: *Dunkle Bestimmungen*. Marion Poschmanns Pflanzenlyrik in „Trugbilder: Herbarium“ (2010) als *ecological art*. In: *Blütenlesen. Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartslyrik*. Hrsg. von Yvonne Al-Taie/Evelyn Dueck. Stuttgart [i.E.].

11 Vgl. zu den wissenspoetischen Verflechtungen von Botanik und Literatur auch die entsprechenden Beiträge in Jana Kittelmann (Hrsg.): *Annals of the History and Philosophy of Biology* 22 (2017): *Botanik und Ästhetik. Internationales Symposium Halle an der Saale, 14.–16. September 2017*.

12 Vgl. Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 124–126.

13 Thomas Wortmann: *Verlustgeschichten. Mensch-Umwelt-Verhältnisse bei Annette von Droste-Hülshoff (Die Judenbuche und Bei uns zu Lande auf dem Lande)*. In: *Droste-Jahrbuch* 13/2019/20, S. 69–85, hier S. 73. Wortmann formuliert diese eingängige Beschreibung literarischer Ökologien zwar für das Beispiel der Texte Annette von Droste-Hülshoffs, entsprechende Inszenierungen von Mensch-Umwelt-Beziehungen lassen sich aber auch in anderen Werken finden.

14 Vgl. z.B. die Sammelbände Gabriele Dürbeck u.a. (Hrsg.): *Ecological thought in German literature and culture*. Lanham u.a. 2017; Claudia Schmitt/Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2017; Evi Zemanek (Hrsg.): *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen 2017; sowie jüngst breit rezipiert Heinrich Detering: *Menschen im Weltgarten. Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*. Göttingen 2020.

poetische Taxonomien nicht zuletzt als „poetische[] Verfahren der Dezentrierung des Menschen“¹⁵ zu verstehen, und arbeiten so einer ökokritischen Neuvermessung von Mensch-Tier-Pflanzen-Beziehungen zu. Dies belegt auch das eingangs zitierte Morgenstern-Gedicht, zu dem wir nun zurückkommen.

Denn die eigentlich streng regelgeleitete Unterscheidung und Benennung von Lebewesen durch den Menschen wird in *Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen* poetisch unterlaufen, der anthropozentrische Anspruch, die Welt nach menschlichen Maßgaben sprachlich zu ordnen, ad absurdum geführt. Das Listengedicht persifliert performativ die Anmaßung, *alles* Lebendige in das System menschlicher Benennungs- und Systematisierungspraktiken einzuhegen – und damit zu beherrschen.¹⁶ Dabei stellt die inszenierte Unordnung mehr als nur die grundsätzliche Hybris des Menschen als Ordnungsinstanz aus. Denn die Funktion dieser der Natur vorgeschlagenen Bildungen erschöpft sich nicht im sprachperformativen Vollzug von Unordnung und Unsinn. Vielmehr macht die Struktur dieser ‚Bildungen‘ auch konventionalisierte Benennungen und Benennungspraktiken hinterfragbar. Denn wieso erscheint der Gürteltier unsinnig – das Gürteltier aber nicht? Was privilegiert die Turteltaube im Vergleich zur Turtelunke? Menschliche Auffindungs- und Benennungspraktiken werden auf diese Weise humoristisch überspitzt als nicht zuletzt poetische *Erfindungspraktiken* ausgestellt. Die im Gedicht evozierten Pflanzen und Tiere sind zwar Gestalten, die bloß im Medium der (poetischen) Sprache möglich sind. Doch eben deshalb verunsichert jedes Lachen über die Tagtigall ein (im doppelten Sinne) ‚Bildungs‘-Wissen über die Verfahrensweisen und Wissensbestände, denen die Nachtigall ihren Namen verdankt.

Subvertiert Morgensterns Gedicht also offensichtlich Formen der *Benennung* von Lebewesen im Sinne einer biologischen Praxis, erfolgt die für poetische Taxonomien konstituierende Adressierung von *klassifikatorischen Ordnungspraktiken* im Text versteckter in Gestalt der Liste. Denn anders als andere Darstellungsverfahren der (biologischen) Systematik, etwa Baumdiagramme oder Tabellen, fordern Listen Leser:innen dazu auf, selbst nach strukturierenden Ordnungsmustern innerhalb einer Reihung zu suchen. Doch entsprechende Ordnungsbemühungen laufen in diesem Nonsens-Gedicht weitestgehend ins Leere.¹⁷ Es entsteht so ein sprachliches, visuelles und letztlich auch taxonomisches Durcheinander.

Und doch – ein Ordnungsmuster fällt bei genauerem Hinsehen auf: Ruft der Text zunächst ausschließlich tierliche Mischwesen als einfache zweigliedrige Komposita auf, sind es in den letzten beiden Versen komplexere Komposita, die nun nicht mehr Tiere, sondern fiktive *Pflanzen* benennen. Mit dieser für poetische Taxonomien typischen literarischen Inszenierung von Benennungs- und Bestimmungspraktiken, durch die Menschen auf ihre Umwelt zugreifen und sich in Beziehung zu ihr setzen, illustriert *Neue Bildungen* auch die Anschlussfähigkeit der Analyseperspektive

15 Benjamin Bühler: *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen*. Stuttgart 2016, S. X.

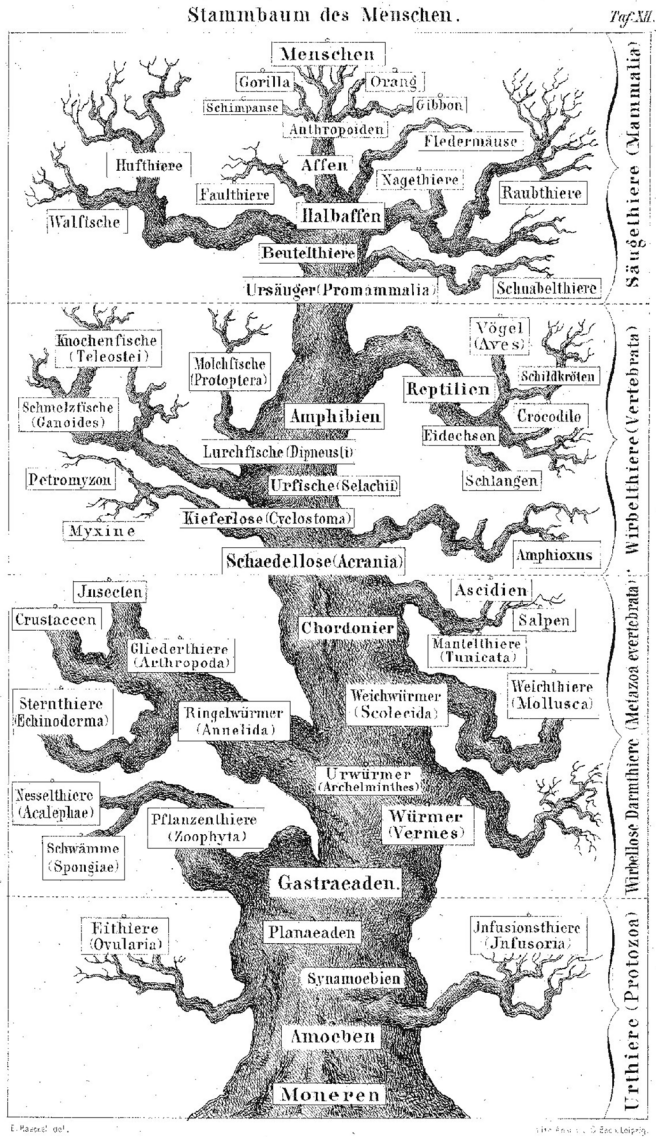
16 So schreibt Morgenstern: Sprache, S. 148 f., der zeitweise auch der Mystik nahestand: „Man meint mit der Sprache die ganze Welt in seiner Gewalt zu haben. Und doch habe ich oft das Gefühl, als wären die Worte nur Knoten eines weitmaschigen Netzes, das wir über die Welt werfen. Ach, wieviel entschlüpft uns doch durch diese weiten Maschen.“

17 Vgl. zum Listengedicht: Ann Cotten: *Nach der Welt: die Listen der Konkreten Poesie und ihre Folgen*. Wien 2008.

an aktuelle Forschungen der literatur- und kulturwissenschaftlichen *Human-Animal* bzw. *Human-Plant Studies*:¹⁸ Weil sie ausgehend vom menschlichen ‚Eigenen‘ die polyvalenten Bedeutungsdimensionen des Anderen zum (tierlichen, pflanzlichen, ...) Fremden vereindeutigen, repräsentieren und fixieren taxonomische Ordnungen auch Machtordnungen, die bei Morgenstern im literarischen Spiel ausgestellt und unterlaufen werden.

Denn in den *Neuen Bildungen* taucht der Mensch erst im letzten Vers auf und wird, damit nicht genug, taxonomisch als Teil einer Variation des Affenbrotbaumes bestimmt – als Determinans im Kompositum „*Menschenbrotbaum*“. Morgensterns Textsubjekt verkehrt damit die hierarchische Tendenz konventionalisierter menschlicher Systematisierungsbemühungen, die meist – wie im Falle der Illustration Ernst Haeckels – mit dem Menschen an der Spitze konstruiert werden, buchstäblich vom Kopf auf die Füße.

18 Die literatur- und kulturwissenschaftlichen Human-Animal Studies haben sich seit der Jahrtausendwende auch im deutschsprachigen Forschungskontext etabliert, vgl. z.B. Julia Bodenburg: *Tier und Mensch. Zur Disposition des Humanen und Animalischen in Literatur, Philosophie und Kultur um 2000*. Freiburg i. Br. 2012; Roland Borgards (Hrsg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2016; Chimaira – Arbeitskreis für Human-Animal Studies (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011; sowie Arianna Ferrari/Klaus Petrus: *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Bielefeld 2015. Das Forschungsfeld der Human-Plant Studies ist demgegenüber jünger, vgl. z.B. Joela M. Jacobs/Isabel Kranz (Hrsg.): *Literatur für Leser* 40 (2017), H. 2: Sonderheft: *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*; Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbeli Wanning (Hrsg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin u.a. 2022. Zu Parallelen und Unterschieden zwischen den beiden Forschungsfeldern vgl. Frederike Middelhoff: *Animal Studies und Plant Studies: Eine Verhältnisbestimmung*. In: Urte Stobbe/Anke Kramer/Berbeli Wanning (Hrsg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin u.a. 2022, S. 71–95.



Ernst Haeckel: *Stammbaum des Menschen* (1874) mit diesem an der Spitze und den Einzel-
 lern am unteren Ende des Stamms.¹⁹

19 Abgedruckt in Ernst Haeckel: *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen. Gemeinverständ-
 liche wissenschaftliche Vorträge über die Grundzüge der menschlichen Keimes- und Stammes-Geschichte.*
 Leipzig 1874, Tafel XII.

So ist es ein markantes Kennzeichen des realen Affenbrotbaumes, dass er aufgrund seiner feinverzweigten Aststruktur aussieht, als würde sein Wurzelwerk in den Himmel ragen – der „Menschenbrotbaum“ wird in diesem Bild folglich zu einem invertierten *tree of life*.²⁰ Ebenso rangiert in Morgensterns *Neue Bildungen* der Mensch, der sich gemäß der Textlogik anmaßt, das mannigfaltige Leben mit seiner Sprache zu unterscheiden und zu systematisieren, nicht mehr an der Spitze des Gedichts, sondern an seinem Ende und damit auch am ‚Fuß‘ der Texthierarchie. Er ist entthront, die Sinnlosigkeit seiner Ordnungs- und Herrschaftsbemühungen entlarvt und poetische, scheinbar sinnlose und post-anthropozentrische Ordnungsmuster dominieren. Auf dem metaphorischen Textbaum thront ausgerechnet ein kleiner Vogel: der „Ochsenspatz“ des ersten Verses.²¹ Doch bleibt das Gedicht nicht bei einer reinen Umkehrung biologischer Ordnungsentwürfe stehen, sondern löst im Kompositum des Menschenbrotbaums die für Linnés Systematik grundlegende Differenz zwischen dem *Regnum Animale* und dem *Regnum Vegetabile* auf.²² Sprachlich verbunden mit dem Baum findet sich der Mensch hier nicht mehr als klassifizierende und distinkt klassifizierte Lebensform inszeniert. Vielmehr ist er als Gattungswesen in ein von Morgensterns Poesie etabliertes Netz des Lebendigen eingewoben, das in seiner Auflösung grundlegender taxonomischer Trennungen an Timothy Mortons nicht zu ordnendes „mesh“²³ erinnert: In diesem ist die menschliche Position dezentriert und letztlich auch die Unterscheidung zwischen ‚Natur‘ und Mensch brüchig. Erklären lässt sich dies insbesondere durch Morgensterns mystisch beeinflusste Poetologie, die naturwissenschaftlichen Erklärungsmustern stets kritisch gegenübersteht.²⁴ So schrieb er 1906 in seinem *Tagebuch eines Mystikers*, die Dezentrierung des Menschen innerhalb der Schöpfung explizit betonend: „Ich schrieb dies auf einem Punkte, wo der Mensch mit Gott zusammenfällt, wo er aufhört, sich als Sonderwesen fühlen zu können.“²⁵ Morgensterns Mystik leitet aus der Omnipräsenz Gottes in den weltlichen Dingen die Demut gegenüber der Schöpfung ab und stellt somit die menschliche Sonderstellung infrage.

Gelesen als poetische Taxonomie zeigt sich so, dass Morgensterns Gedicht *Neue Bildungen* Klassifikationssysteme der Biologie in zweifacher Hinsicht subvertiert: In

20 Vgl. zur kulturellen Symbolik des Baums Gertrud Höhler: *Die Bäume des Lebens. Baumsymbole in den Kulturen der Menschheit*. Stuttgart 1985; allgemein zum Verhältnis von Baum und Text Stephanie Heimgartner/Solvejg Nitzke/Simone Sauer-Kretschmer (Hrsg.): *Baum und Text. Neue Perspektiven auf verzweigte Beziehungen*. Berlin 2020; speziell zu Traditionen der literarischen Funktionalisierung des *tree of life* in der Literatur Victoria Bladen: *The Tree of Life and Arboreal Aesthetics in Early Modern Literature*. New York 2021; biologiehistorisch zur Baummetapher J. David Archibald: *Aristotle's Ladder, Darwin's Tree: The Evolution of Visual Metaphors for Biological Order*. New York 2014; sowie kritisch zur Organisation von (Welt-)Wissen in Baumstruktur Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Riche u. Ronald Voulié. Berlin 1992, S. 14–27.

21 Möglicherweise ist dies eine intertextuelle Anspielung auf die äsopische Fabel „Der Fuchs und die Trauben“, in der der Spatz auf einem Baum sitzend den hochmütigen und listigen Fuchs verhöhnt, der nicht an die unerreichbar hoch gewachsenen Trauben des Weinstocks zu gelangen vermag.

22 Carl von Linné: *Systema Naturae, sive Regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species*. Leiden 1735. Das dritte *regnum* neben dem von Pflanzen und Tieren bildet in *Systema Naturae* das der Steine.

23 Vgl. Timothy Morton: *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass. u.a. 2010, S. 28.

24 Vgl. Kretschmer: *Die Welt der Galgenlieder*, S. 28–30.

25 Christian Morgenstern: *Weltbild: Episode, Tagebuch eines Mystikers*. In: Ders.: *Werke und Briefe: Stuttgarter Ausgabe: kommentierte Ausgabe*. Bd. 5: *Aphorismen*. Hrsg. von Reinhardt Habel. Stuttgart 1987, S. 317–353, hier S. 317.

einer ersten, ‚vertikalen‘ Lesart verabschiedet der Dichter die taxonomische Ordnung gerade nicht, sondern stellt sie auf den Kopf: oben der Ochsenspatz als zumindest formale Krone der (Neu-)Schöpfung, zu seinen Füßen der Mensch. In einer zweiten, auf die Kompositabildung fokussierten und in diesem Sinne ‚horizontalen‘ Lesart erscheint das klassifikatorische Verfahren der Differenzbildung selbst aufgelöst: Der Menschenbrotbaum, der nur in der fiktionalen Sphäre überhaupt vorstellbar ist, verabschiedet die hierarchische Baumstruktur und ersetzt sie im ‚mesh‘ durch eine Art „Anti-Genealogie“²⁶. Diese doppelte Lesbarkeit des Gedichts, in der zwei sich eigentlich ausschließende (Un-)Ordnungskonzepte nebeneinanderstehen, illustriert das Vermögen poetischer Taxonomien, „die Unendlichkeit der Wahrnehmung von der Zumutung der Eindeutigkeit“²⁷ zu befreien. Als „Geheimnis der Natur“ bestimmt Marion Poschmann die Tatsache, „daß die Dinge aus dem Nichtsein entstehen“.²⁸ Indem poetische Taxonomien „das Spiel der Gestaltbildung“²⁹ sprachlich nach- und neuvollziehen, legen sie Formen, Verfahren und Aporien menschlicher Zugriffe auf ‚(Um-)Welt‘ offen – und machen andere Ordnungen denkbar.

2. Historisierung – Mediale Transformation – Didaktisierung: Poetische Taxonomien vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

Unsere Lektüre von Christian Morgensterns Gedicht deutet subversive Potenziale poetischer Taxonomien an, aber ihre künstlerischen Funktionen und Erscheinungsformen erschöpfen sich nicht in der Destruktion und Persiflage biologischer Wissensbestände. Denn in anderen Fällen affirmieren poetische Taxonomien naturwissenschaftliche Bestimmungs-, Benennungs- und Ordnungspraktiken oder entwickeln zeitgenössische Modelle der Botanik wie Zoologie produktiv und kreativ weiter. Denkt man in diesem Sinne – orientiert an der von Hartmut Winkler vorgebrachten „wohl plausibelste[n] Definition der Medien“, nämlich „dass sie ein symbolisches Probehandeln erlauben“³⁰ – einen Schritt weiter, ist auch nicht einzusehen, warum sich das Auftreten von poetischen Taxonomien auf *literarische* Gattungen beschränken sollte. Ob in Literatur oder anderen Medien – eine Analyse poetischer Taxonomien muss sich am biologischen und/oder ökologischen Wissen ihrer Entstehungszeit orientieren und so nachzeichnen, auf welche Art und Weise künstlerische Ordnungsinszenierungen dieses Wissen reflektieren und transformieren. Poetische Taxonomien erweisen sich damit in ihren interdisziplinär informierten medialen Manifestationen, Formen und Verfahrensweisen als ebenso vielfältig wie die ihnen zugrundeliegenden Wissensbestände und die durch sie geprägten Kunstwerke.

Bisher wurden poetische Taxonomien im Anschluss an Poschmann vorwiegend in Lyrik und Prosa der Gegenwartsliteratur untersucht.³¹ Die in unserem Sonderheft versammelten Beiträge weiten diesen Fokus aus und geben durch die sehr unterschiedlichen

²⁶ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 36.

²⁷ Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 132.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Hartmut Winkler: Mediendefinition. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen. Reviews* 21/2004, H. 1, S. 9–27, hier S. 13.

³¹ Vgl. Lempp/Schmidt/Thiemann: *Poetische Taxonomien*.

behandelten Gegenstandsbereiche einen Eindruck von den vielfältigen Erscheinungsformen und Funktionen poetischer Taxonomien. Diese Weiterführung des Konzepts lässt sich anhand der drei Schlagworte *Historisierung*, *mediale Transformation* und *Didaktisierung* gliedern, an denen sich auch die Struktur des vorliegenden Themenhefts orientiert. Den Beginn macht Ludwig Fischer mit seinem Beitrag *Poesie des Benennens. Über den Gebrauch von Namen und Zuschreibungen in Nature Writing*. Indem er den Akt der Benennung als Überführung von empirischer Beobachtung in (wissenschaftlichen oder literarischen) Text vor- und damit verbundene Probleme ausstellt, setzt Fischer am Ausgangspunkt der schriftlichen Fixierung auch taxonomischen Wissens an. Dabei perspektiviert er Naturbeobachtung und daraus hervorgehende Naturerschreibung vor dem Hintergrund des englisch- wie deutschsprachigen Nature Writing und stellt so eine weitere literaturhistorische Traditionslinie her, in die sich eine Analyse poetischer Taxonomien eingliedern lässt. Die beiden folgenden Aufsätze sind der *Historisierung* des Phänomens literarisch-taxonomischer Ordnungsinszenierungen gewidmet und behandeln Texte des 19. Jahrhunderts bzw. der Wende zum 20. Jahrhundert. Vor dem Hintergrund einer klassifizierenden naturgeschichtlichen Tradition, die im 19. Jahrhundert zunehmend unter den Druck des Empirismus gerät, untersucht Laura Isengard in ihrem Beitrag „*Dinge[], die niemand kennt.*“ – Adalbert Stifters Kazensilber (1853) und die Kunst der Unterscheidung die Figur des zwischen Mensch und Tier oszillierenden braunen Mädchens. Sie zeichnet nach, wie mit dieser Figur ein Einbruch taxonomischer Unschärfen und Mehrdeutigkeiten inszeniert wird. Dieser Einbruch obstruiert nicht nur die Ordnung der als statisch vorgestellten kultivierten Natur, sondern – poetologisch gewendet – auch die Ordnung der Erzählung selbst. In ihrem Aufsatz *Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbart im Botanischen Garten* widmet sich Andrea Schütte der Glasblumen-novelle *Flora Mohr* (1912). Sie zeigt, wie das pflanzengeografische und phylogenetische Wissen der Zeit nicht nur die räumliche Organisation Botanischer Gärten, sondern auch Paul Scheerbarts literarische Glasbotanik prägt: Der Autor zitiert und konterkariert biologische Ordnungsmodelle und stellt so die Frage, welche Rolle Kunst bei der menschlichen Organisation von ‚Natur‘ spielt.

Der an diese *Historisierungen* des Konzepts der poetischen Taxonomie anschließende Beitrag lässt sich unter dem Schlagwort der *medialen Transformation* fassen. Denn Anna Staab vergleicht in ihrem Aufsatz *Ordnungen im Nebel: Alexander Giesches Inszenierung von Max Frischs Der Mensch erscheint im Holozän am Schauspielhaus Zürich* (2020) literarische Ordnungsentwürfe, die Frischs Erzählung strukturieren, mit deren medienspezifischer Transformation in Giesches Theaterproduktion. Die inszenierten Taxonomien sind auf der Bühne weniger sprachlicher oder textueller Natur, als dass sie durch digitale und szenografische Theaterrmittel etabliert werden. Staab plausibilisiert so, wie in Giesches *visual poem* die Demenz des Protagonisten, die Frischs Text prägt, in Beziehung zu Diskursen des Anthropozän gesetzt wird: Gedächtnisverlust wie Klimawandel erscheinen als disruptive Katastrophen, die etablierte menschengemachte Ordnungen bedrohen.

Den Abschluss und perspektivischen Ausblick unseres Themenhefts bildet der Beitrag *Philologische Taxonomien: Literaturwissenschaftliche (Un-)Ordnungen zeitgenössischer Naturlyrik. Ein Werkstattbericht* von Yvonne Pauly, in dem sie eine Didaktisierung des Konzepts der poetischen Taxonomie vornimmt. Ihr Bericht von der 2022 mit Schüler:innen der Sekundarstufe II durchgeführten Veranstaltungsreihe

Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen: Natur/Lyrik im frühen 21. Jahrhundert kann nicht nur die fachdidaktischen Potenziale einer an taxonomischen Ordnungssystemen orientierten Textarbeit aufzeigen. Vielmehr belegen ihre exemplarischen Analysen von Gedichten Marion Poschmanns abschließend nochmals, wie weitgehend die Poetologie der ersten Trägerin des *Deutschen Preises für Nature Writing* (2017) durch ein Wissen um botanische Formen, Verfahrensweisen und Benennungspraktiken geprägt ist – ein Wissen, das literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu rekonstruieren und sichtbar zu machen haben.

Die im vorliegenden Themenheft versammelten Beiträge decken somit verschiedene literarische Gattungen, mediale Formen sowie historische Zeiträume ab und zeigen, wie unterschiedlich die Erscheinungsformen und Funktionen poetischer Taxonomien sein können. In dieser Vielfalt eint alle Beispiele ein interdisziplinärer Untersuchungsansatz, der die ästhetische Verbindung verschiedenster künstlerischer sowie natur- und geisteswissenschaftlicher Traditions- und Wissensbestände als Kennzeichen poetischer Taxonomien aufdeckt. Diese stellen Mensch-Tier-Pflanzen-Ordnungen als Macht-Ordnungen dar, in denen der Mensch benennend, bestimmend und klassifizierend auf seine Umwelt zugreift. Durch die Inszenierung von Erfolg bzw. Misserfolg dieser Verfahrensweisen reflektieren, subvertieren oder legitimieren poetische Taxonomien immer auch die Stellung des Menschen in ökologischen Systemzusammenhängen.

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

Abstract

Wer über Natur – genauer: von seinen Naturwahrnehmungen schreiben will, muss die wahrgenommenen ‚Dinge‘ benennen. Zutreffend benennen. Für sehr viele Naturerscheinungen, denen wir begegnen können, halten die verschiedenen Sprachen und Kulturen Namen bereit, die hunderte oder tausende von Jahren alt sind. Aber nicht nur die Taxonomie operiert mit neuen ‚Kunstnamen‘. Wenn man von der naturwissenschaftlichen Taxonomie absieht, gerät man auch im Hochdeutschen in ein Wirrarr alter und junger, gültiger oder bezweifelter Benennungen. Noch unübersichtlicher wird es für das ‚richtige Benennen‘, wenn man die dialektalen Namen einbezieht. Für die Brennnessel haben die Sprachwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen im deutschen Sprachraum vor gut 80 Jahren über 1100 Namen gesammelt. Wie geht mit einem solchen Befund um, wer NaturLiteratur schreibt? Was ergibt ein genauer Blick auf Texte eines New Nature Writing? Über literarästhetische Strategien des Benennens, mit Beispielen.

1. Nature Writing und die treffenden Wörter

Für den anglo-amerikanischen Begriff *Nature Writing* gibt es noch keine deutschsprachige Entsprechung. Gleiches gilt für das Französische, das Italienische, das Spanische usw. Als der Deutsche Preis für Nature Writing aus der Taufe gehoben wurde, haben wir uns lange Debatten über eine Eindeutschung des Terminus geleistet, ohne schlüssiges Ergebnis. Das hängt selbstverständlich auch damit zusammen, dass es in der deutschsprachigen Kultursphäre eben keine vergleichbare, signifikante Tradition eines ‚Schreibens von der Natur‘ gibt – die deutschsprachige ‚Naturlyrik‘ beispielsweise ist etwas sehr anderes als die britische oder nordamerikanische *Nature Poetry*.¹

Bleiben wir also beim fremdsprachigen Begriff, mit dem aber keineswegs unstrittig ist, was – in der deutschen Literatur und generell – zu Recht als Nature Writing gelten könne. Die Klassifikation eines Textes als Nature Writing bedeutet eben nicht die Zurechnung zu einem formal oder texttheoretisch definierten Genre. Vielmehr handelt es sich um eine Zuschreibung, eine in Paratexten und öffentlichen Debatten vorgenommene, weder wissenschaftlich noch literaturstrategisch festgelegte, zudem nicht ‚eindeutige‘ und endgültige Zuordnung zu einem offenen Korpus von Texten, denen eine Reihe von thematischen, schreibstrategischen, literarästhetischen und auch intentionalen Merkmalen zukommt.²

1 Vgl. Ludwig Fischer: *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung und Literatur*. Berlin 2019, S. 213 ff. Zur Differenz der anglo-amerikanischen und der deutschen Tradition jetzt auch Cord Riechelmann: Nature ist nicht Natur. Von der Überlegenheit der englischen und amerikanischen Literatur. In: *Dritte Natur*. 04/2021, H. 2, S. 7–90.

2 Dazu für den deutschsprachigen Raum Fischer: *Natur*, S. 45ff; Gabriele Dürbeck/Christine Kanz: Gibt es ein deutschsprachiges Nature Writing? Gebrochene Traditionen und transnationale Bezüge. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von dens. Stuttgart 2020, S. 1–37; Christine Kanz: Nature Writing oder ‚Kritisches Naturschreiben‘? Plädoyer für eine

Zu den kaum strittigen Minimalbestimmungen von Nature Writing zählt, dass eine reale, verifizierbare Person als Autor oder Autorin im Sinn des autobiografischen Schreibens zugleich Erzähler/Erzählerin wie Autor/Autorinnen-Figur im Text ist und dass dieser verbürgte Erzähler/diese verbürgte Erzählerin glaubhafte, ja womöglich verifizierbare Wahrnehmungen in und an dem wiedergibt, was wir ‚Natur‘ nennen.³ Deshalb enthält fiktives Nature Writing ein grundlegendes Problem – dazu später einige Anmerkungen.

Wer über Natur – genauer: von seinen Naturwahrnehmungen in überzeugender Weise schreiben will, muss die wahrgenommenen ‚Dinge‘ benennen. Zutreffend benennen. Das mag als Banalität gelten, aber in unseren Zeitläuften verliert das Vermögen, Naturerscheinungen mit eingeführten Wörtern und Namen zu benennen, zunehmend jede Selbstverständlichkeit. Robert Macfarlane, der wohl bekannteste Autor des zeitgenössischen englischen Nature Writing, hat nicht nur ein berühmtes, aber unübersetzbare Buch mit dem Titel *Landmarks* über die zumeist ausgestorbenen, unerhört differenzierten, regionalen Bezeichnungen etwa für Einzelercheinungen in moorigem Gelände oder an Küsten geschrieben.⁴ Sein Bestseller *Lost Words*⁵ (deutsch *Die verlorenen Wörter*⁶) bietet eine Gedichtsammlung als einen poetischen „Beschwörungszauber“ gegen das Verschwinden so einfacher Wörter wie Otter, Natter, Blauglöckchen, Zaunkönig (diese und weitere Beispiele führt Macfarlane fürs Englische an)⁷ nicht nur aus den Wörterbüchern, sondern aus dem kollektiven Gedächtnis. Ich könnte eine ganze Liste fürs Deutsche vorlegen. Schulkinder können mit großer Sicherheit weit mehr Automarken bestimmen als Bäume in einem Park oder Wald.⁸ Die allermeisten Erwachsenen können keine einzige Grasart benennen, keinem einzigen Raubvogel im Flug einen zutreffenden Namen geben, selbst hochdekorierte Autoren und Autorinnen verwechseln Möwen und Seeschwalben⁹ oder Raben und Krähen oder Seggen und Binsen. Dem wahrhaftig dramatischen biologischen Artensterben, das uns mehr bedroht als jede Pandemie, entspricht eine ebenso dramatische kulturelle Verödung der Sprache ‚in Natursachen‘.

Das kulturelle Artensterben hat übrigens noch ganz andere Dimensionen – von den etwa 9.000 Sprachen, die vor einigen hundert Jahren auf dem Globus noch gesprochen wurden, sind tausende schon ausgestorben, und mit ihnen die spezifischen Kulturen. Sprachforscher und Sprachforscherinnen schätzen, dass am Ende des begonnenen Jahrhunderts womöglich die Hälfte der einst lebendigen Sprachen verschwunden sein wird.¹⁰ Allein schon die digitale Technik treibt dieses kulturelle

neue Kategorie. In: *Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. Thema: Ökologie*. Hrsg. von Christian Meierhofer/Alexander Kling 16/2021, H. 1, S. 211–240; Bernhard Malkmus: Staunen und Erschrecken. Nature Writing und *Der Schneeopard* von Peter Matthiessen. In: *Berg 2023. Alpenvereinsjahrbuch*, S. 244–253, hier S. 245–247.

3 Vgl. Fischer: *Natur*, S. 45 f.

4 Robert Macfarlane: *Landmarks*. London 2015.

5 Robert Macfarlane: *Lost Words*. London 2017.

6 Robert Macfarlane: *Die verlorenen Wörter. Ein Buch der Beschwörungen*. Berlin 2018.

7 Ebd. [S. 3].

8 Vgl. Helmut Schreier: *Bäume. Streifzüge durch eine unbekannte Welt*. Hamburg 2004, S. 23 ff.

9 Vgl. Uwe Timm: *Vogelweide*. Köln 2013, S. 288 f. u.ö.

10 Es gibt den Atlas der gefährdeten Sprachen der UNESCO. Vgl. die digitale Version: Christopher Moseley: *UNESCO Interactive Atlas of the World's Languages in Danger*, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187026> (24.01.2023).

Aussterben gnadenlos voran. Mit den sprachlichen Benennungen werden je besondere Formen und Strategien der Weltwahrnehmung und Weltdeutung ausgelöscht. Deshalb kämpfen Vertreter und Vertreterinnen indigener Ethnien, deren eigenständige Sprachen gefährdet oder weitgehend verloren sind, inzwischen für die ‚Wiederbelebung‘ ihrer Sprachen, und dies nicht nur, um die soziale und kulturelle Identität der Gemeinschaft zu bewahren. Sondern immer stärker verstehen die Indigenen ihren Einsatz für die je spezifische Sprache auch als einen unmittelbar politischen Widerstand gegen die Denk- und Sprachhoheit der dominanten, als bedrohlich empfundenen Kulturen, die eben nicht nur sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten zerstören – bis vor rund 30 Jahren war den Indigenen etwa in Kanada der Gebrauch ihrer Muttersprachen verboten, den Kindern wurde in Internaten die Verwendung der fremden, amtlichen Sprache aufgezwungen. Viele indigene Ethnien sehen in ihren traditionellen Sprachen fundamentale Alternativen zum Welt- und Naturverständnis ‚westlicher‘ Kulturen, das in die globale ökologische Krise geführt hat.¹¹ Die sprachliche und kulturelle Diversität soll *andere* Wahrnehmungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, damit auch andere Handlungsperspektiven eröffnen, als die aggressiv durchgesetzten Deutungs-, Verständigungs- und gesellschaftlichen Steuerungsmonopole der weltweit ‚siegreichen‘ Gesellschaften bieten. Das heißt: Die Praxis des Benennens wird gerade im Hinblick auf das Naturverhältnis als ein entscheidender Schlüssel für den ‚Zugang zur Welt‘ gesehen. Damit ist weniger eine Entsprechung zur geläufigen eurozentrischen sprachphilosophischen Bestimmung des Verhältnisses von Sprache und Denken angezielt, sondern die Beziehung von manifester Sprachstruktur, semantischer Logik und situativer Artikulation zur *konkreten* Welterfahrung und Lebenspraxis.¹²

Die damit berührte Problematik der kulturellen *Praxis* des Benennens betrifft aber nicht nur die in genauerem Sinn interkulturellen Konflikte. Sie ist auch innerhalb unserer ‚westlichen‘ Kulturkreise präsent, erscheint zwangsläufig auch in Nature Writing, folgerichtig auch gleich zu Anfang dieser literarischen Traditionslinie. Ein Beispiel: Henry David Thoreau schreibt in *Wilde Früchte* mit einer wahrhaft unerhörten Genauigkeit und Ausführlichkeit von den wilden Erdbeeren, ihren verschiedenen Standorten in seiner Umgebung, ihrem Wuchs, ihren Reifezeiten, ihrem Geschmack und Duft, von seinen Erkundungen beim Beerenpflücken, aber auch von den indianischen Namen für dieses Gewächs – meistens der Form der Frucht wegen verschiedene Varianten von ‚Herzbeere‘.¹³ Und er erwähnt die üppigen Vorkommen der (europäischen) wilden Erdbeere in Lappland und schlägt schließlich vor:

But let us not call it by the mean name of ‚strawberry‘ any longer because in Ireland or England they spread straw under their garden kinds. It is not that to the Laplander or the Chippewayan; better call it by the Indian name of heart-berry, for it is indeed a crimson heart which we eat at the beginning of summer to make us brave for all the rest of the year, as Nature is.¹⁴

11 Dazu detailliert und anschaulich die indigene Botanikerin Robin Wall Kimmerer: *Geflochtenes Süßgras. Die Weisheit der Pflanzen*. Berlin 2021, insbes. S. 62–76.

12 Vgl. ebd., S. 68–72.

13 Henry David Thoreau: *Wilde Früchte. Wild Fruits*. Hg. v. Bradley F. Dean. Zürich 2000, S. 18 f.

14 Henry David Thoreau: *Wild Fruits*. New York/London 1999, S. 17. Die deutsche Übersetzung dieser Passage weicht stark vom Urtext ab (Thoreau: *Wilde Früchte*, S. 20) und kappt den Text um die im erörterten Zusammenhang entscheidenden Bestandteile, vor allem weil die von Thoreau vorgenommene Ableitung des englischen ‚strawberry‘ im deutschen ‚Erdbeere‘ keine Entsprechung findet. Zu einer Re-Interpretation

Thoreaus allegorische Auslegung des (übersetzten) indigenen Namens ‚heartberry‘ entfernt diese Benennung aber gerade von der konkreten Referenz im indianischen Wort und weist dadurch zumindest indirekt auf unterschiedliche Sprachmodelle.¹⁵

Unterschiedliche Modellierungen bei der Benennung gibt es nun aber auch innerhalb ein und derselben Sprache – hätte Thoreau seine Bemerkungen zu wilden Erdbeeren in Lappland mit einer Kenntnis skandinavischer Sprachen unterfüttern können, dann hätte er angeführt, dass zum Beispiel im Schwedischen die hochsprachliche Benennung für wilde Erdbeeren – *smultron* – aus einer völlig anderen sprachlichen Wurzel stammt als diejenige für Garten- und Zuchterdbeeren – *jordgubbar*.¹⁶ Solche Unterscheidungen aber entstehen aus den *lebenspraktischen* Bedeutungen des Bezeichneten – Thoreaus schwärmerische ‚Übertreibung‘ in seiner übernommenen Angabe zu wilden Erdbeeren in Lappland – „wo, so steht es in den Büchern zu lesen, die grauen Felsen, die die geduckten Hütten der Lappen überragen, ‚vor wilden Erdbeeren buchstäblich dunkelkarmesinrot erröten [...]‘“¹⁷ – bezeugt die große Relevanz dieser Früchte für die halbnomadischen Sami, die, zu einem guten Teil noch Jäger und Sammler, auf die relativ früh im Jahr verfügbaren Vitaminspender angewiesen waren, wie in geringerem Maße auch die vordringenden skandinavischen Siedler und Siedlerinnen.

Die Entscheidung für eine ‚hochsprachlich‘ vorherrschende Bezeichnung einer Naturerscheinung bietet offenbar nur eine relative Sicherheit bei der Benennung, nämlich solange man sich nicht auf eine wissenschaftlich etablierte Genauigkeit einlässt und eine gewisse interkulturelle Unbekümmertheit an den Tag legt.

2. „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“¹⁸

Thoreau ging offenbar davon aus, dass die wilden Erdbeeren in Europa, so auch in Lappland, derselben Spezies angehören wie die amerikanischen, denen er sich in Concord so intensiv widmete. Dem ist aber nicht so. Nicht nur ist *strawberry* keineswegs gleich *strawberry*, wenn man nordamerikanische wilde Erdbeeren, die Thoreau so hymnisch pries, neben (inzwischen weltweit verbreitete) Zucht- und Gartenerdbeeren stellt: Thoreaus wilde Erdbeeren gehören der botanischen Art *Fragaria virginiana* an (in Deutschland als Scharlach-Erdbeere bezeichnet), die großfruchtigen

von ‚Wild Fruits‘ vgl. den wichtigen Aufsatz von Laura Dassow Walls: Articulating a Huckleberry Cosmos: Thoreau’s Moral Ecology of Knowledge. In: *Thoreau’s Importance for Philosophy*. Hrsg. von Rick Anthony Furtak/Jonathan Ellsworth/James D. Reid. New York 2012, S. 91–111. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823239306.003.0006>. Diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Malkmus.

¹⁵ Zu Aspekten dieser grundlegend verschiedenen Sprachmodelle vgl. Kimmerer: *Sußgras*, S. 69 u. 71 f.

¹⁶ Dazu der schöne Artikel von Jan Anward: FTiKultur: Sanningen om smultron?=*sv* (24.01.2023). Anward weist darauf hin, dass ‚smultronstället‘ (‚die Stelle, an der es wilde Erdbeeren gibt‘) im übertragenen Sinn bedeutet: ‚der Platz, an dem ich finde, was ich haben möchte‘ (daher der Titel von Ingmar Bergmans Film ‚Smultronstället‘, dt. ‚Wilde Erdbeeren‘, was eben nur wortwörtlich stimmt). Die symbolische Bedeutung erwächst nun einmal aus der lebenspraktischen – „In das Verhältnis von Sprache und Denken drängt sich daher unausweichlich das praktische Leben. Die Frage, wie ein sprachliches Muster das Denken beeinflusst, muss man deshalb als die Frage stellen, wie das Denken sich in den Tätigkeiten ausnimmt, in die das Muster eingebettet ist.“ (ebd.)

¹⁷ Thoreau: *Wilde Früchte*, S. 20.

¹⁸ Karl Kraus. In: *Die Fackel*. Nr. 326/327/328, XIII. Jahr. 8. Juli 1911, S. 44 (Reprint München 1968 ff. Band 6).

Plantagen- und Beeterdbeeren sind aus einer Kreuzung hervorgegangen, nämlich derjenigen von *Fragaria virginiana* mit der aus Chile stammenden, ebenfalls octoploiden (mit achtfachem Chromosomensatz versehenen) *Fragaria chiloensis*. Die Zuchterdbeere, von der es hunderte Sorten gibt, wird taxonomisch klassifiziert als *Fragaria x ananassa*.¹⁹

Die europäische, kleinfruchtige Walderdbeere *Fragaria vesca* wird immer noch, nicht nur in Skandinavien und den osteuropäischen Ländern, fast ausschließlich durch Wildsammlung genutzt. Inzwischen hat man sie aber mit *Fragaria x ananassa* gekreuzt, wohl um den Geschmack der sehr viel weniger aromatischen Zuchterdbeeren aufzubessern. Die Hybride wird taxonomisch als *Fragaria x vescana* definiert.

Umgangssprachlich scheint im Deutschen, ähnlich wie bei Thoreau, eine gewisse Oberflächlichkeit und Ungenauigkeit zu herrschen: Die verschiedenen Arten der Gattung *Fragaria* – über 20 – und die Hybride sind sämtlich ‚Erdbeeren‘, die – keineswegs einheitlich gebrauchten – deutschen Artnamen, die es für einige der botanisch definierten Arten gibt, sind eine Sache für wissenschaftlich, gärtnerisch, kommerziell Interessierte, für ‚Fachleute‘.

Aber der vorgeblich eindeutige, umgangs- und auch literatursprachlich vorherrschende Name stellt sich, schaut man genauer nach, als eine jener normsprachlichen Abstraktionen dar, aus denen die ‚deutsche Standardsprache‘ zu großen Teilen besteht: Sie abstrahiert von der enormen Anzahl regionaler bzw. dialektaler Bezeichnungen für die eine Pflanze bzw. Pflanzengruppe, die eben nur ‚hochsprachlich‘ einheitlich Erdbeere heißt. Bereits 1882 hatten Gelehrte Dutzende von ‚Trivialnamen‘ – also dem sogenannten Volksmund abgelauschte – zusammengestellt:

Aardbeeren (Unterweser), Aelberte, Albeere, Arbern (Fallersleben, Göttingen), Arpel (bezogen auf die Frucht Göttingen), Baschierper (Siebenbürgen), rote Besinge (Mark Brandenburg), Büschierpern (Siebenbürgen), Ebbeere (St. Gallen) Eberi (Schweiz), Ebern (Schweiz), Erbeern (Holstein), Eerbier (Mecklenburg), Elber (Aachen), Elberken, Erbel (Schwaben, Darmst. a. Eifel), Erbeer (mittelhochdeutsch), Erber (Augsburg, mittelhochdeutsch), Erbere (mittelhochdeutsch), Erbern (mittelhochdeutsch), Erbir (mittelhochdeutsch), Erbirbaum (mittelhochdeutsch), Erdbeeri (Bern), Erdberenboem (bereits 1507 erwähnt), Erdbese (mitteniederdeutsch), Erdbiere (mittelhochdeutsch), Erdebeeren (Elsass), Erpber (mittelhochdeutsch), Erpeln (Waldeck), Erper (mittelhochdeutsch), Erpern (mittelhochdeutsch), Erperstaud (mittelhochdeutsch), Erpher (mittelhochdeutsch), Erpir (mittelhochdeutsch), Erpern, Ererberkraut, Erthebere (mittelhochdeutsch), Grasbiel (Iglau), Haarbeere, Ihrbär (Mecklenburg), Knickbeeren (Erzgebirge), Lastbeere, Majuse (Hessen am Vogelsberg), Preschtling (nur sing., m.) (Württemberg), Pröpstling (Österreich), Roaper (Kärnten), Ropperen, Rotber (althochdeutsch) Rotbere (althochdeutsch), Rotpir (althochdeutsch) und Rothbeere (Österreich, Bayern, Tirol, Krain).²⁰

3. Die tote und die lebendige Arbeit

Es erscheint selbstverständlich und völlig ‚alternativlos‘, dass in einer Literatur, die sich an ein diffuses, mehr oder weniger scharf durch die Reichweite der ‚Hochsprache‘

¹⁹ Vgl. dazu nur den Wikipedia-Eintrag: <https://de.wikipedia.org/wiki/Erdbeeren> (24.01.2023). Vgl. Kim E. Hummer/Nahla V. Bassil/Wambui Njuguna: Kapitel 2 ‚Fragaria‘ in: *Wild Crop Relatives: Genomic and Breeding Resources: Temperate Fruits*. Hrsg. von Chittaranjan Kole. Band 6. Heidelberg 2011, S. 17–44, sowie George M. Darrow (Hrsg.): *The Strawberry. History, Breeding, and Physiology*. New York 1966.

²⁰ Ebd. Zitat aus Georg August Pritzel/Carl Jessen: *Die deutschen Volksnamen der Pflanzen. Neuer Beitrag zum deutschen Sprachschatze*. Hannover 1882, S. 153.

begrenztes Publikum wendet, die regional oder lokal verwendeten ‚Sondernamen‘ nicht benutzt werden. Viele von ihnen sind ohnehin verschwunden, nur noch in den sprachwissenschaftlichen Archiven als Sprachmumien verwahrt, denn die lebendige Verwendung der Dialekte oder regionalen Eigensprachen geht immer weiter zurück. Weshalb sollte sich also Nature Writing, das sich zwangsläufig auf eine standard-sprachliche Leserschaft ausrichtet, überhaupt um die mundartlichen, fast ausschließlich mit dem gesprochenen Wort weitergegebenen Benennungen kümmern? Deren Schicksal ist, in Zeitläuften der überhandnehmenden digitalen Kommunikation allemal, besiegelt.

Ein Buch wie Macfarlanes *Landmarks*, mit seinen Totenlisten der nicht mehr benutzten, verschwundenen Benennungen, zwingt aber zu der Einsicht, dass die abgestorbenen Wörter eine Genauigkeit der Wahrnehmung zur Sprache brachten, die mit den nicht mehr gebrauchten Wörtern verloren ist. Es geht dabei ja nicht nur um fachsprachliche Ausdrücke, die etwa zu erledigten Handwerken und Alltagspraktiken gehörten. Wo je besondere Wörter für feinste Unterscheidungen an Naturphänomenen zur Verfügung stehen, dann besteht gewissermaßen ihr Sinn darin, diese Unterscheidungen ‚wahr werden‘ zu lassen, die jeweilige Besonderheit des Wahrgenommenen ‚realisieren‘ zu können. Wenn – ein gern angeführtes Beispiel – in Inuit-Sprachen mehr als ein Dutzend ganz verschiedene Wörter für bestimmte Erscheinungsformen von Schnee gebraucht werden, dann korrespondiert dieses Sprachpotenzial der Fähigkeit, die unterschiedenen ‚Realitäten‘ von Schnee als solche wahrzunehmen und mit ihnen umzugehen.

Macfarlane etwa führt in dem Kapitel *Waterlands* zur Realität von *Moving Water* im Glossar viele regionalsprachliche, zumeist veraltete oder untergegangene Wörter an, die genaue Unterscheidungen von Größe, Geschwindigkeit, Richtung, Umgebung eines fließenden Wassers zu bezeichnen erlaubten. Ein paar herausgegriffene Vokabeln: In East Anglia wurde mit „*currel*“ ein kleiner Fluss von einem „*drindle*“ unterschieden, der für „*diminutive run of water, smaller than an currel*“ stand, während „*aker*“ einen „*turbulent current*“ bezeichnete und „*pow*“ benutzt wurde für „*naturally sluggish, slow-moving stream, generally with muddy bottom*“.²¹ Je länger die hochsprachliche Umschreibung für ein ungebräuchliches Wort ist, desto offenkundiger wird die Differenziertheit der Wahrnehmung, wie sie sich auch im (häufig eben untergegangenen) regionalen oder tätigkeitsbezogenen Wortschatz zeigt.

Regionale, umgangs- bzw. sondersprachliche oder dialektale Wörter und Wendungen für ganz bestimmte Naturerscheinungen ermöglichten also eine Genauigkeit des Benennens, die hochsprachlich oft nur durch aufwändige Umschreibungen zu erreichen ist. Nature Writing ist aber gerade auf Genauigkeit und präzise, möglichst ‚umstandslose Präsenz‘ der Naturwahrnehmung in Sprache angewiesen. Deshalb kommt es immer wieder vor, dass Nature Writers zu lokal oder regional spezifischen Ausdrücken oder zu sehr seltenen, alten oder sondersprachlichen Wörtern greifen, um eine bestimmte ‚Natura Sache‘ oder einen besonderen sinnlichen Eindruck zu vergegenwärtigen.

Judith Schalansky hat berichtet, dass sie sich für die Ausarbeitung ihres Textes über die Landschaft ihrer Kindheit am Flösschen Ryck bei Greifswald eigens ein altes,

21 Macfarlane: *Landmarks*, S. 119–137.

teures Wörterbuch antiquarisch beschafft habe, das eine Vielzahl von ungebräuchlichen Bezeichnungen für Farbnancen enthält. Sie wollte die Eindrücke ihrer Begehungen auch dadurch ästhetisch ‚angereichert‘ wiedergeben, dass sie zahlreiche, sehr fein differenzierende Farbwörter verwendete. Ihr Text ist nicht zuletzt des ‚sinnlichen Reichtums‘ wegen gelobt worden, zu dem die exquisiten, ungewöhnlichen und mit einer historischen Patina versehenen Farbbezeichnungen beitragen. Von Schalanskys Nature Writing-Etüde ist noch zu sprechen.

Jenseits einer solchen Anreicherung eines Textes aus literarästhetischen Motiven können aber Nature Writers oft gar nicht umhin, spezielle regionale oder dialektale Benennungen für Naturphänomene in ihren Texten zu verwenden, weil es eine standardsprachliche Entsprechung gar nicht gibt. Weil sich Nature Writing ganz grundsätzlich auf die Wahrnehmung und Erkundung eines *bestimmten*, zeitlich und räumlich identifizierbaren und begrenzten Naturensembles, einer lebensweltlich *verorteten* Naturscheinung gründet,²² stehen für die Benennung spezifischer Eigenheiten und Erscheinungsformen des Wahrgenommenen nicht selten nur Wörter zur Verfügung, die regional- oder eigensprachlich an das räumlich oder tätigkeitsbezogenen *begrenzte Vorkommen* der Erscheinungen gebunden sind – salopp gesprochen: ‚Spezialausdrücke‘, sprachliche ‚Besonderheiten‘, manchmal auf dem Feld der zumeist vormodernen Fach- und Sondersprachen, oft aber auch Mundarten zuzuordnen. Das zu konstatieren, nimmt sich auf den ersten Blick wie eine Banalität aus – lokal oder auch ökosystemar spezifische Phänomene (wie entsprechend die speziellen Objekte und Tätigkeiten in bestimmten Berufen, Handwerken, Erfahrungsräumen) finden eben ihre ‚Repräsentation‘ in lokal oder sozial eingegrenzten Sprachformen.

Diese sprachanalytische Binsenweisheit kann aber für Nature Writing eine erhebliche Spannung erzeugen: diejenige zwischen der rezeptionsstrategischen Ausrichtung auf ein diffuses, leidlich gebildetes und wenigstens allgemein an ‚Naturthemen‘ interessiertes Lesepublikum einerseits und der Vermittlung eines unter Umständen sehr speziellen Erfahrungsraums, nicht zuletzt durch die erforderlichen sprachlichen Besonderheiten.

Der Landschaftspfleger und Schriftsteller Bernd-Marcel Gonner erhielt 2021 den Deutschen Preis für Nature Writing, zusammen mit Mara-Daria Cojocaru, und zwar für einen Text, der inzwischen veröffentlicht ist: eine durchaus avancierte Montage verschiedener Textelemente zu seinen Wahrnehmungen, Erfahrungen und Tätigkeiten

22 Diese unerlässliche Konkretheit und Genauigkeit von Naturwahrnehmung und -erkundung grenzt Texte des Nature Writing z.B. von einem Großteil der traditionellen, spät- und nachromantischen deutschen Naturlyrik und auch von Prosatexten ab, die eben gerade mit unbestimmten Naturevokationen (Tal, Bach, Wald, Vöglein, Blumen usw.) operieren. Es werden pauschale, symbolisch aufgeladene Naturvorstellungen aufgerufen, die ein ‚Stimmungsbild‘ erzeugen sollen und nur noch einen ungefähren Bezug zu ‚Real-Natur‘ brauchen. Das führt dann oft dazu, dass die evozierte ‚Natur‘ zum Fantasiegebilde wird – Annette von Droste-Hülshoff kann in ihrem berühmten Gedicht ‚Der Knabe im Moor‘ umstandslos Moor und Heide als landschaftliche Einheit beschwören, weil es gar nicht um deren konkrete Beschaffenheit geht, sondern um die (auf vormoderne ‚Mythen‘ gegründete) stimmungsvolle Evokation unbewohnter, öder und geheimnisvoller Gegenden. Vgl. Ludwig Fischer: Die Entdeckung des Moors für Literatur und Kunst. In: *CulturMag*, <http://culturmag.de/litmag/ludwig-fischer-moorkunde/118977> (29.01.23). Ähnlich bringt es Hermann Löns fertig, im Moor Wacholder wachsen zu lassen, weil für seine (scheinbar sehr konkrete) Wahrnehmung die menschenleeren Landschaften Moor und Heide ineinanderfließen, denn beide sollen als ‚verwunschene‘ und geradezu geisterhafte Stimmungslandschaften beschworen werden. Vgl. Hermann Löns: *Mein braunes Buch*. Hannover 1912, S. 177–185.

in der Steppenheidenlandschaft des Oberen Taubertals. Gonner ist einer der wenigen deutschsprachigen Autoren, der von seiner leiblichen und mentalen, sehr handfesten Arbeit an und mit der Natur schreibt – im englischsprachigen Nature Writing gibt es das sehr viel häufiger.²³

Das kleine Buch *Sediment und Sedum*²⁴ enthält unter anderem Passagen mit Landschaftsbeschreibungen, die noch kleinste Details erfassen, gelegentlich zu regelrechten Bestandaufnahmen werden, vor allem der vielen seltenen Pflanzen in den Trockenrasen-Gesellschaften auf den Muschelkalkhängen. Die kleinteiligen Flächen werden in Hangrichtung begrenzt durch „Steinriegel“, lang-schmale Dämme, Aufschüttungen aus Lesesteinen, die im Lauf der Jahrhunderte von den Bauern an die Ränder ihrer mageren Weiden geworfen wurden und sich allmählich zu eigenen Biotopen aus Steinanhäufungen entwickelten, in denen sich auch Flugsand und Humusteilchen festsetzten. Diese charakteristischen Landschaftselemente heißen in der regionalen Mundart „Steinrasseln“²⁵, haben auch noch andere Namen: „Beidseits der Karmauern, Steinrasseln, Steinrutschen – auf welchen Namen immer sie *nicht* hören – [...]“.²⁶ Die Zitate belegen, dass Gonner – wenn auch auf listige Weise – *erklären*, die standardsprachlich unüblichen Benennungen für die Lesenden vertraut machen muss. Nachdem er, auch durch ausführliche Nahbetrachtungen, kleine Arbeitsberichte, sogar eingefügte Zitate, eine sehr konkrete Vorstellung von den landschaftsprägenden Steinwällen erzeugt hat, kann er die Benennungen variieren, gewissermaßen literarisch freihändiger verfahren. Das ist aber für die Pflanzen, die er auf den Steinriegeln identifiziert, nicht möglich.

Ohne Sensen, Schafe oder Ziegen geht nichts in diesem Gelände – oder alles wieder verloren und unter, an gewonnenem Grasland wie blankem Steinrain. Anfangs, und durchweg unspektakulär noch, sprießen aus und setzen sich auf den steinernen Wälzern fest: Waldrebe, Stachelbeere, Taube Trespe, Echter Schaf-Schwengel. Schmalblättriger Hohlzahn, Blutroter Storchschnabel, Echte Nelkenwurz, Kratzbeere, Gemeiner Rainkohl, Weißer Mauerpfeffer, Große Brennnessel, Echter Baldrian und Gewöhnlicher Feldsalat die geläufigsten – bei einer Vegetationsbedeckung von 30 %, wie es die Biologen in ihrer papiernen Sprache knistern lassen. Zwischen 50 – 60 % Bedeckung und echter Verwilderung schlagen an und zu: an Sträuchern: Weißdorn, Weißer Roter Hartriegel, Faulbaum, Purgier-Kreuzdorn, Stachelbeere, Brombeere und Schlehdorn, an Bäumen: Feld- und Bergahorn, Gemeiner Hasel, Espe, Vogelkirsche und Stieleiche. Wo das Verwachsen fröhlichste Urstände (ohne jede Umstände) feiert, gesellen, eher: quetschen sich hinzu und dazwischen: Gewöhnlicher Spindelstrauch, Waldrebe, Echter Hopfen, Rote Heckenkirsche, Traubeneiche, Hundsrose, Kratzbeere und Roter Holunder.²⁷

Die zitierte Passage wirkt zunächst wie eine mit ein paar Nebenbemerkungen aufgelockerte Bestandaufnahme, wie die Sprachform einer botanischen Kartierung entlang der Steinriegel, die sich den Hang hinaufziehen. Dass aber die standardsprachlich gemeinhin gebräuchlichen Namen der Pflanzen aufgeführt werden, überdeckt mit der scheinbaren Eindeutigkeit der Benennung eine ganze Reihe von problematischen Entscheidungen, die in diesen Namen stecken. Zum einen sind längst

23 Einer der Ahnherren dieser Linie ist der Bauernsohn John Clare (1793–1864), der englische Nature Poet des 19. Jahrhunderts. Beispiele aus den letzten Jahren: James Rebanks: *Mein Leben als Schäfer*. München 2015; John Lewis-Stempel: *Ein Stück Land. Mein Leben mit Pflanzen und Tieren*. Köln 2017; Ders.: *Im Wald. Mein Jahr im Cockshutt Wood*. Köln 2020. Die von Robert Macfarlane 2005 eingesammelten Vorschläge für eine Nature Writing-Bibliothek enthalten eine Menge weiterer einschlägiger Titel: <https://www.theguardian.com/books/2005/jul/30/featuresreviews.guardianreview22> (13.10.2022).

24 Bernd Marcel Gonner: *Sediment und Sedum*. Ludwigsburg 2021.

25 „Steinrasseln, hieß es, hießen sie als Kind von Seiten der Erwachsenen. Echten, sagten wir [...]“ Ebd., S. 18.

26 Ebd., S. 35.

27 Ebd., S. 18 f.

nicht alle sprachgeschichtlich legitimiert, durch ein hohes Alter der klar definierten Benennung – noch bis ins 18. Jahrhundert wird in den Dokumenten ein und derselbe Pflanzennamen nicht selten für unterschiedliche Gewächse verwendet. Und später kommen eine ganze Reihe von ‚Kunstnamen‘ für einzelne Arten auf, die vorher nicht klassifikatorisch unterschieden wurden.

Zum anderen werden für viele einzelne Pflanzen auch heute noch in den Bestimmungsbüchern mehrere standardsprachliche Benennungen angegeben. Damit wird der faktische, eben oft regional unterschiedliche Sprachgebrauch berücksichtigt: Auch Pflanzennamen haben umgangssprachlich in vielen Fällen eine sprachgeografisch begrenzte Reichweite – mundartlich bzw. dialektal übliche Namen sind in die (regional ‚gefärbte‘) Hochsprache unterschiedlicher Räume gewissermaßen erhoben worden.

Faktisch bewegt sich Gonner daher mit seiner Auflistung von Pflanzen, die auf den Steinriegeln seiner Gegend vorkommen, in einer ‚Mittellage‘ der Benennung bestimmter Naturerscheinungen: Er verwendet ‚eingeführte‘, auch in der deutschsprachigen Botanik gebräuchliche standardsprachliche Namen, die aber gleichwohl keine *umgangssprachliche* ‚Definitionsmacht‘ für den gesamten deutschsprachigen Raum beanspruchen können. Dennoch sucht er mit den benutzten Namen eine große Reichweite der Benennungen zu erlangen, indem er sich an eine wissenschaftlich etablierte Nomenklatur anlehnt. Das lässt sich am Beispiel Große Brennnessel zeigen: Die umgangssprachlich weithin dominante Bezeichnung ‚Brennnessel‘ macht keinen Unterschied zwischen den beiden hierzulande verbreiteten Brennnesselarten, Große und Kleine Brennnessel (und auch den beiden anderen, selteneren Pillen-Nessel und Sumpf-Nessel). Indem Gonner eine in der Fachliteratur klar definierende Benennung verwendet, lehnt er sich einerseits an die Namensgebung in der beglaubigten Botanik an, hält aber zugleich den Anschluss an umgangssprachlich bekannte, eher ‚unscharfe‘ Bezeichnungen.

Die botanisch nicht geschulte Leserschaft allerdings wird dennoch die meisten der im Text aufgeführten Namen als referenzlose sprachliche Chiffren wahrnehmen, salopp: mit ihnen nichts anfangen können – außer dass sie den Klang der Wörter auf sich wirken und damit die freiesten Assoziationen in Gang setzen lässt. Kaum jemand dürfte bei der Lektüre ein Pflanzenbestimmungsbuch zur Hand nehmen, um mit den Namen eine anschauliche, präzise Information zu verbinden.

4. Benennung und Kunst-Natur

Damit aber tut sich ein veritables Problem für Nature Writing auf, das nur zu gern im wahrsten Sinn des Wortes beschönigt wird, wenn man sich mit der (kunst-)literarischen Vergegenwärtigung von ‚Natur‘ befasst. Auf ein Kürzel gebracht, handelt es sich um die unaufhebbaren, starken Ambivalenzen der Verwandlung von ‚Natur‘ (ein kulturell und historisch variables Konstrukt) in den Kunst-Gegenstand.

Was es damit auf sich hat, lässt sich auch im Anschluss an die Überlegungen zu Gonners Text aufzeigen. Gonner schreibt nicht nur eindrücklich von seiner eigenen körperlichen und mentalen Arbeit auf den Hängen des Oberen Taubertals, er stellt auch – nicht zuletzt durch viele, manchmal längere Zitate aus einschlägigen Büchern

– Verbindungen zur Geschichte der Region her und zu den angestammten Bewohnern und Bewohnerinnen und ihren Vorfahren, die noch die Magerwiesen bewirtschafteten. Diese Verbindungen wären literarisch sehr viel unmittelbarer Elemente des Textes geworden, hätte er für die Benennung der Pflanzen nicht die deutschen Namen verwendet, die in der Fachliteratur gebräuchlich sind und somit als national-sprachlich eingeführt gelten dürfen, sondern die Pflanzennamen in der mittelfränkischen bzw. nordwürttembergischen Mundart präsentiert.

Damit aber wären diese Benennungen für den Großteil der Lesenden ganz und gar ‚referenzlos‘ geworden, bloße Verschriftlichungen fremdartiger Wörter, mit denen kein Bezug mehr zu ‚Real-Erfahrung‘ hergestellt werden kann. Das aber würde dem grundlegenden, tragenden Impuls von Nature Writing strikt entgegenwirken. Denn der liegt ja gerade darin, eine unmittelbare, sinnlich-körperliche Erfahrung und Erkundung von Naturerscheinungen zur Sprache zu bringen, in Literatur ‚nachvollziehbar‘ zu vergegenwärtigen.²⁸ Wenn die benannten Naturphänomene durch die *Art und Weise* ihrer Benennung sozusagen gegenstandslos werden, als Realgrund von Erfahrung gar nicht mehr aufscheinen können, weil die Benennungen faktisch als unverständliche Fremdwörter aufgenommen werden, und falls nicht eine eingehende Beschreibung, eine sprachliche Darstellung der Naturerscheinung gegeben wird, dann ist der elementare literaturstrategische und öffentlichkeitswirksame Antrieb von Nature Writing aufgekündigt. Paradoxerweise werden dann die Benennungen, die doch als regionalspezifische bzw. mundartliche so genau wie möglich an eine konkrete, bis ins Lokale verifizierbare und lebenspraktisch erarbeitete Beziehung zu Natur gebunden sind, zu selbstreferenziellen Sprachelementen. Ihre Erscheinung tendiert damit zum ‚reinen Sprachspiel‘, ihre (ästhetische) Bedeutung entsteht beinahe ausschließlich aus den Bezügen der materiellen Sprachbestandteile zueinander – damit wäre man beim Programm der Konkreten Poesie.²⁹

Das jedoch würde für die allermeisten der Lesenden, die für so verfahrenende Texte angenommen werden kann, zweifellos bedeuten, dass sie ‚gar nichts mehr verstehen‘, nur noch den Klang bzw. die Buchstabenfolge fremdartiger Wörter aufnehmen. Ich möchte das an zwei Kartenausschnitten zu den Pflanzennamen illustrieren, mit denen ich mich bei meiner Arbeit fürs Brennessel-Buch³⁰ beschäftigen musste.

Die schwedische Sprachwissenschaftlerin Iris Nordstrandh hat 1954 eine Dissertation veröffentlicht, wie es sich damals in Lund gehörte, auf Deutsch: *Brennessel und Quecke. Studien zur deutschen Wort- und Lautgeographie*.³¹ Darin griff sie auf das Material zurück, das seit vielen Jahrzehnten im Archiv des Deutschen Wortatlas in Marburg angesammelt wurde. In der Dissertation geht es also, der Anlage des

28 Vgl. dazu das wichtige, sprachphilosophisch grundierte Buch von Jürgen Goldstein: *Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing*. Berlin 2019.

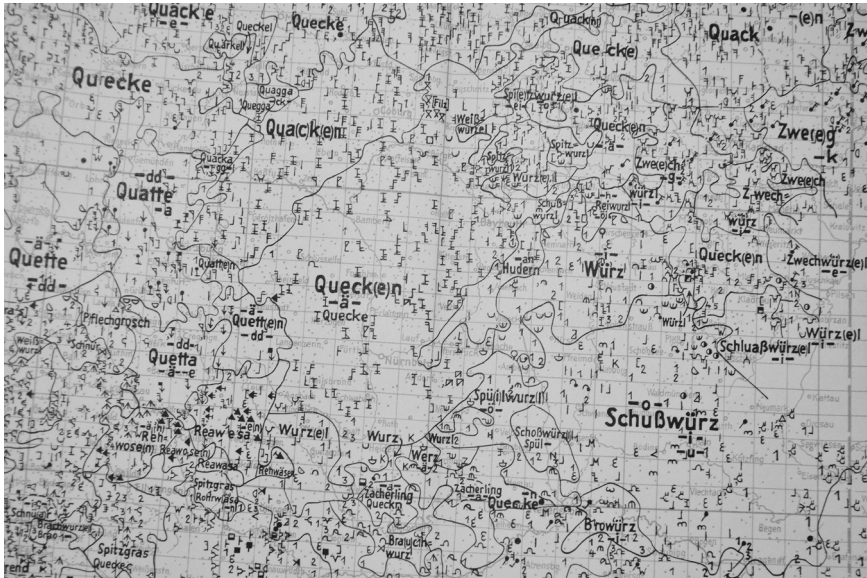
29 Dazu nur Franz Mon: *Texte über Texte*. Neuwied/Berlin 1970; Eugen Gomringer (Hrsg.): *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren*. Stuttgart 1972; Thomas Kopfermann (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*. Tübingen 1974; Harald Hartung: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen 1975; Michael Glasmeier: *buchstäblich wörtlich wörtlich buchstäblich*. Berlin 1987.

30 Ludwig Fischer: *Brennesseln. Ein Portrait*. Berlin 2017.

31 Iris Nordstrandh: *Brennessel und Quecke. Studien zur deutschen Wort- und Lautgeographie*. Kopenhagen 1954.

über Jahrzehnte vorangetriebenen Forschungsprojekts Deutscher Wortatlas entsprechend, um die regionalen und lokalen Namen für Brennnessel und Quecke.

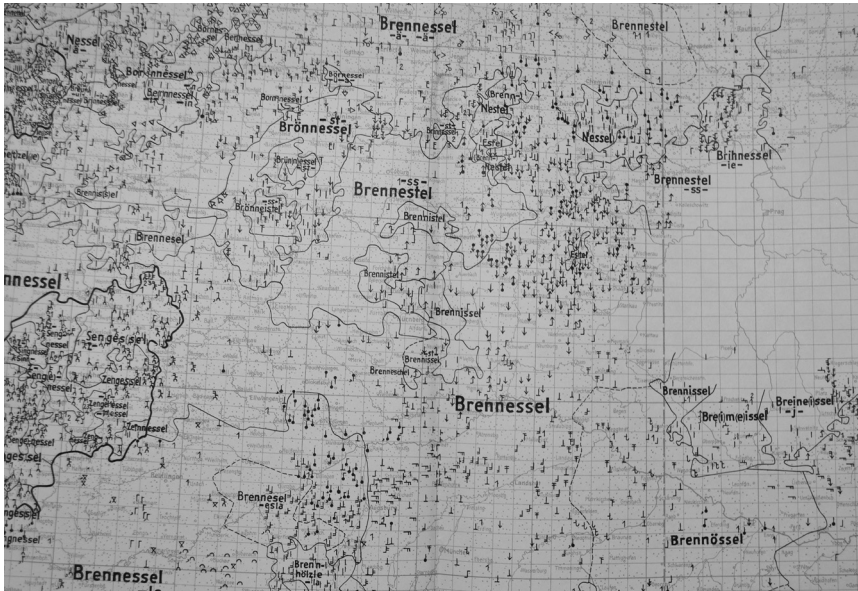
Ich wähle, der Überschaubarkeit wegen, einen kleinen Ausschnitt aus dem riesigen Material. Er entspricht einem relativ engen Radius um Gonnerts Region des Taubertals. Zunächst zur Quecke (zu deren genauerer botanischen Identifikation später). Im Deutschen Wortatlas, Band 17 von 1969, nimmt sich die Gegend des Mittelfränkischen und Nordwürttembergischen wortgeografisch folgendermaßen aus: Quecke – Quärke – Quettn – Queddn – Reawasa – Rehwäse – Rewohsen – Spitzgras – Pfleggrosch – Schnür – Wurz – Wurzn – Werz – Zacherling – Brauchwurz.



Walther Mitzka/Ludwig Erich Schmitt: *Deutscher Wortatlas*. Band 17. Giessen 1969, Tafel 8: Quecke.

Und für die Brennessel kann man ablesen: Brennestel – Brönnessel – Brünnessel – Brönneistel, im weiten Umkreis noch Sengessel – Zengessel – Zennessel – Zengessel – Estel – Neistel – Nestel.³²

32 Vgl. Walther Mitzka/Ludwig Erich Schmitt: *Deutscher Wortatlas*. Band 17. Giessen 1969, Tafel 8: Quecke; Tafel 1: Brennessel.



Walther Mitzka/Ludwig Erich Schmitt: *Deutscher Wortatlas*. Band 17. Giessen 1969, Tafel 1: Brennnessel.

Wollte man also den Volksmund, so lange er noch reden konnte, wirklich zu Wort kommen lassen, hätte man aus den bloßen lokalen und regionalen Namen der Pflanzen – soweit es für die von Gonner angeführten Gewächse solche mundartlichen Namen gab – ein Tableau von Lautgemälden erstellt, die für uns urban enkulturierte Durchschnittsbürger und -bürgerinnen einen hübschen literarästhetischen Spaß ergäben, aber einen ohne jede naturkundliche ‚Bedeutung‘, ohne jede fassliche Sinnverbindung zu den Naturphänomenen – mit einem strategischen Begriff eben ‚Konkrete Poesie‘.

Ich habe mir einen solchen Spaß in meinem Brennnesselbuch erlaubt. Iris Norstrand hat aus dem Material des Deutschen Wortatlas’ 1100 lautlich und morphologisch unterschiedene Namen für die Brennnessel herausgefiltert. (Bei der Quecke sind es über 1800.) Ich habe ein knappes Zehntel davon ausgewählt und ein Textgebilde daraus geformt, dass man durchaus den Varianten der Konkreten Poesie zugesellen könnte.

Sengnessel Zengnessel Singnessel Zingesel
 Sengel Sangelnessel Sengenierdel Zenghessel Singeletze
 Bitzel Brennhölze Brutschel Feuernessel Höhnernettel
 Schrienessel Hadernessel Haarnettel Breinischel
 Hiddelnettel Hirrennettel Hisselnettel Eternessel Pickmadam
 Brennblume Nillek Schwienettel Broanirl Bronnelle
 Fiernettel Neddelkrut Brengnettel Schweinsrose Nessern
 Dobennettel Brandfuß Segefze Brannelles Schriepflanze
 Behndöstel Teufelskraut Dunnermettel Sigeska
 Brinnerln Füernettel Hettel Brennägel Dannettel Närtel
 Pennel Nattr Neerteln Brennetkle Neutka Nassu
 Heitenittel Nirrel Neiellen Bremsel Nidel Assel Heuzmittel
 Banedit Stechmamsell Brankniel Butzeln

Hüttenessel Hannatter Brennboom Heuzmittel Brennte
 Bröneäsel Bonnesiel Ginselkrut Bitzdöhn Sängäsöhl
 Biesten Jucknessel Hiddemellen Hitzele Bretzele Geisele
 Pinnes Adernessel Haderesten Gänslagroas Bissel
 Brennkraut Senktnestel Bickes Destel Eassel Zaigaißel
 Brennhexel Stecherte Brömößl Zängelneß Schnot' n
 Senglies Zindhölza Pfengessel Hundsnessel Dachterl
 Donnernessel Brühnetzel Hessel Hanfnessel Kitzelblume
 Kratzer Puterkrut³³

Bei Lesungen bildet die Sprech-Performance dieses Textgebildes verlässlich den Höhepunkt, ich liefere ein exotisches Hörvergnügen, das mit der Vermengung von Verständlichem und Unverständlichem jongliert, aber dem Wissen und der Vorstellung von der Brennnessel höchstens die Ahnung davon verschafft, wie viele Namen für diese Pflanze verdorrt und abgestorben sind.

Mit Nature Writing hat eine solche ästhetische Entweltlichung von Benennungen, die einmal etwas schmerzhaft Wirkliches meinten, nichts, aber auch gar nichts mehr zu tun. In Analogie zu postkolonialen Argumentationen könnte man allenfalls von einer Sprachmaterial-Variante der sogenannten Beutekunst sprechen, einer kulturherrschaftlichen Entwendung aparter Wörter aus ihrem lebensweltlichen, kleinräumigen und sozial deklassierten Gebrauch. Aber die Sprecher und Sprecherinnen der allermeisten dieser 1100 unterschiedenen Namen für die Brennnessel sind längst tot, die Wörter winzige, wissenschaftlich gerettete Sprachmumien. Die unglaublich fleißigen Sammler und Sammlerinnen in Diensten des Deutschen Wortatlas haben, vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein, nach der Maxime des Bildungsbürgertums gehandelt, das spätestens seit der gescheiterten Revolution von 1848 und der hemmungslosen Industrialisierung im nostalgischen Blick auf die vormodernen Kulturen wenigstens deren materielle Relikte und fixierbaren Zeugnisse zu sammeln und zu bewahren suchte, weil man erkannt hatte, was – wie der großartige norddeutsche Fotograf Theodor Möller es formulierte – unabwendbar „dem Untergange geweiht“ war.³⁴

Wir stehen heute in ganz anderen Debatten über drohende Untergänge, und kulturvernichtende Kriege sind mit all ihrer unerträglichen Grausamkeit und Sinnentleerung wie brutale, regressive, kontraproduktive Formen der Einübungen in den zugemuteten Entzug von Lebensgrundlagen, den wir mit dem Wohlstand in unseren Komfortzonen vorantreiben. In einer solche Lage allerdings kann es ein Akt des Widerstands werden, entschwindende Wörter für manche Naturerscheinungen zu benutzen, von denen wir doch eigentlich auf Gedeih und Verderb abhängig sind, von denen wir aber meinen, uns emanzipiert zu haben.

Anders formuliert: Genuinem Nature Writing kommt eine bedeutsame gesellschaftliche Funktion nicht schon dadurch zu, dass in den Texten explizite, flammende Appelle für Schonung, Achtung und Hege des Naturgegebenen enthalten sind, wie etwa bei John Muir³⁵, Henry Beston³⁶, George Monbiot³⁷ und vielen anderen. Vielmehr

³³ Fischer: *Brennnessel*, S. 27.

³⁴ Vgl. Theodor Möller: *Die Welt der Halligen*. Neumünster 1924, Vorwort (o.S.).

³⁵ John Muir: *Bäume vernichten kann jeder Narr*. Berlin 2017.

³⁶ Henry Beston: *Das Haus am Rand der Welt. Ein Jahr am großen Strand von Cape Cod*. Hamburg 2018.

³⁷ George Monbiot: *Verwildert. Die Wiederherstellung unserer Ökosysteme und die Zukunft der Natur*. Berlin 2021.

zielt Nature Writing eigentlich auf die mentalen und affektiven Grundlagen unseres Naturverhältnisses, die in der sinnlichen Wahrnehmung der natürlichen Mitwelt und der leiblich-kognitiven Aufmerksamkeit für dasjenige zu suchen sind, mit dem wir durch tausende von stofflichen wie atmosphärischen Allianzen verbunden sind.³⁸ Die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit fangen nicht mit dem Benennen an, sondern mit der zum größten Teil jenseits des Bewussten geschehenden Hinwendung zu dem Anderen, ohne das wir nicht sein können.³⁹ Aber was von diesen Hinwendungen, Verbindungen unser Bewusstsein erreicht, will auch benannt werden, weil wir nun einmal soziale Wesen sind, die sich vor allem durch Sprache über ihre Lebenswelten verständigen.

5. Die Wissenschaft, die Wissenschaft

Die Schwierigkeiten, die sich beim Benennen der Naturerscheinungen mit national- bzw. regionssprachlichen Namen womöglich ergeben, könnten den Schluss nahelegen, man müsse sich vielleicht doch an die taxonomische Nomenklatur halten, um Klarheit darüber zu schaffen, was denn nun wirklich mit dem Benannten gemeint ist. Und dass Nature Writing eine zumindest halbwegs zuverlässige, anerkannte, beglaubigte Benennung der wahrgenommenen Naturerscheinung braucht, scheint ebenfalls unstrittig. Eine sichere und auch transnational nutzbare Benennung scheint gegeben, wenn man die binäre Nomenklatur verwendet, die seit etwa 250 Jahren als verbindlich gilt und eine eindeutige, definitorische Identifikation zumindest von Lebewesen – Bakterien, Viren, Algen, Pilzen, Flechten, Pflanzen, Tieren – ermöglichen soll.

Ein kurzer Blick auf dieses vermeintlich sichere Gelände der naturwissenschaftlichen Taxonomie muss hier genügen, auch weil nur die wenigsten Nature Writers die binären lateinischen Namen für klassifizierte Lebewesen verwenden – immerhin, David Henry Thoreau tat es oft, und gefeierte Autoren wie Richard Mabey oder Bernd Heinrich stehen ihm nicht nach. Ich komme noch einmal auf die Beispiele zurück, die ich anhand der Dissertation von Iris Nordstrandh behandelt habe. Für die Autorin waren die botanischen Namen der beiden Pflanzen klar – nein: mehr oder weniger klar: Brennessel = *Urtica dioica*, Große Brennessel, und *Urtica urens*, Kleine Brennessel. Quecke = *Agropyrum repens* = *Triticum repens*. Für die Gemeine Quecke galten damals also zwei verschiedene botanische Namen, und nur der zweite geht auf Linné in seiner Systematik von 1753 zurück,⁴⁰ war also sozusagen der geadelte Name. Schlägt man nur, um sich rückzuversichern, ein aktuelles botanisches Lehrbuch auf, stellt man fest, dass heute die Gemeine Quecke als *Elymus repens* klassifiziert ist, wobei die Synonyme *Triticum repens*, *Elytrigia repens*, *Agropyron repens*, *Elymus hoffmannii*, *Elymus neogaeus* und *Elymus vaillantianus* vermerkt sind.⁴¹ Hinter jedem dieser verschiedenen botanischen Namen für eine einzige Pflanze steht ein

38 Dazu demnächst Ludwig Fischer: *Naturallianz. Über ein verändertes Verständnis des Naturgeschehens. Essay*. Berlin 2023.

39 Zur Grundlage von Aufmerksamkeit vgl. auch Malkmus: Staunen, S. 247.

40 Carolus Linnæus: *Species Plantarum*. Bd. I. Stockholm 1753, S. 86.

41 Z.B. Gerald Parolly u.a. (Hrsg.): *Schmeil-Fitschen. Die Flora Deutschlands und angrenzender Länder*. 93. Aufl. Wiebelsheim 2019.

abgekürzter Personennamen, nämlich das Signum desjenigen (oder derjenigen), der (die) einen Namen fabriziert und taxonomisch begründet hat.

Nicht genug damit: Die Gemeine Quecke, für deren ‚ungenauere‘ deutschsprachige Benennung Iris Nordstrandh eine halbe Dissertation verfassen musste, kommt in mehreren Unterarten vor, für die es wiederum verschiedene botanische Namen gibt. Und was wir umgangssprachlich ‚Quecke‘ nennen, bezeichnet durchaus verschiedene Arten der Gattung *Elymus*, die in Mitteleuropa vorkommen. Die Zurechnung dieser einzelnen Arten zur Gattung *Elymus* ist aber nun sehr umstritten, denn die Taxonomen und Taxonominen rechnen mal 40, mal 235 Arten zu dieser einen Gattung, so dass sich die weltweit vorkommenden Queckenarten je nach vorgetragener Klassifizierung auf mindestens 25 namentlich und systematisch unterschiedene Gattungen verteilen können:

Sitospelos, *Terrellia*, *Asperella*, *Hystrix*, *Elytrigia*, *Gymnostichum*, *Sitanion*, *Polyantherix*, *Braconotia*, *Cryptopyrum*, *Roegneria*, *Crithopyrum*, *Elytrigium*, *Gouldia*, *Campeistachys*, *Semeistachys*, *Lophopyrum*, *Pascopyrum*, *Pseudoroegneria*, *Psammopyrum*, *Connorochloa*, *Elymotrigia*, *Elysitanion*, *Terrelymus*, *Pseudelymus*.⁴²

Fast alle dieser Benennungen sind Kunstprodukte, Basteleien aus griechischen und lateinischen Wörtern oder Silben oder latinisierten Namen, und die Reichweite der einzelnen Konstrukte ist zeitlich, nationalkulturell oder wissenschaftsorganisatorisch sehr relativ. Von den Kämpfen der Taxonomen und Taxonominen um Benennungsmacht machen wir kulturwissenschaftlich Sozialisierten uns überhaupt keine Vorstellungen, da fliegen unter Umständen die Fetzen.

Was bleibt von diesem kurzen Einblick in ein wahrhaftig umkämpftes kunstsprachliches Feld? Auch in der wissenschaftlichen Systematik kann kaum etwas als völlig sicher gelten, und manchmal liegt, wer eine beglaubigte Benennung verwendet, in den Augen von Betrachtern und Betrachterinnen völlig falsch. Trotzdem erscheint auch in Nature Writing die Identifikation eines Lebewesens mittels der binären Nomenklatur als Beweis der naturkundlichen Kenntnis und als Garantie für die unzweifelhafte Bestimmung des Wahrgenommenen. Die Aura des Unanfechtbaren und Verlässlichen, das über alle Grenzen hinweg Gültigen umgibt den lateinischen Doppelnamen, aber gerade mit der Exaktheit und der Benennungskraft der wissenschaftlichen Artenbezeichnung und der Klassifikation wird in verschiedener Weise ein literarisch-ästhetisches Spiel getrieben. Ob solche Literatur freilich genuinem Nature Writing zugerechnet werden kann, erscheint fraglich.⁴³

6. Nature Writing und das ‚narrative Ethos‘

Das produktive, lebensweltlich wirksame Benennen beruht auf zwei entscheidenden mentalen Bewegungen: auf der Aneignung der ‚toten Arbeit‘ von Generationen, indem wir das ererbte Sprachvermögen in unsere ‚lebendige Arbeit‘ aufnehmen, und

⁴² Vgl. die Basis-Informationen: <https://de.wikipedia.org/wiki/Quecken> und <https://de.wikipedia.org/wiki/Kriech-Quecke> (01.02.2023).

⁴³ Zu einem kulturalistischen Blick auf die biologische Taxonomie und ihre literarische ‚Dysfunktionalisierung‘ vgl. den vorzüglichen Aufsatz von Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann: Poetische Taxonomien. Un-/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart. In: *Literatur für Leser:innen* 1/20, 43. Jg. 2022, S. 18–37, bes. S. 19–27. Der Schwerpunkt der Betrachtungen liegt auf dem ‚poetischen Spiel‘ mit den Prinzipien der Taxonomie.

auf der Akkumulation von leiblich-sinnlichen Erfahrungen, die sich in die neuronale Organisation unserer Körper buchstäblich einschreiben. Beides droht uns jetzt zu entgleiten, indem wir uns auf die technologische Hochrüstung unseres Lebensvollzugs so abgrundtief einlassen. Ein Nature Writing, das diesen Namen verdient, speist sich aus beiden Bewegungen: aus der leiblich-sinnlichen Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Hinwendung zum Anderen, das mit uns da ist, woraus sich Erfahrung bildet, und aus der Erarbeitung des sprachlichen Ausdrucks für die elementare Erfahrung. Benennungen des Wahrgenommenen sind nur ein Teil des sprachlichen Ausdrucks, aber an ihnen zeigt sich viel von der Art der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit.

Das möchte ich noch an kurzen Beispielen erläutern. Das eine stammt aus dem bereits erwähnten, hoch gepriesenen Text von Judith Schalansky über Spaziergänge in ihrer Kindheitslandschaft am Flüsschen Ryck bei Greifswald.

Mehlschwalben lavieren geschäftig über der gekräuselten Wasseroberfläche, auf der vereinzelt Froschbissblätter treiben. Lupinen strecken ihre lichtblauen Blütenkerzen herrschaftlich empor. Zerbrechlich zart dagegen erscheint, neben winzigen, farnblättrigen Trieben der Schafgarbe, der krautige Ehrenpreis mit seinen blauvioletten Blümchen. Zwischen fasrigem Breitweigerich verwest blauschuppig glänzend das Hinterteil eines angefressenen Barsches, den ein Fischadler übrig gelassen haben muss. Hoch aufgeschossenes Schaumkraut strichelt birkenweiß die Streuwiesen. Braunkehlchen flitzen mit karamellfarbener Brust tschillpend von Halm zu Halm. Aus zittrigem Schilf dringt der vehemente Ruf des Rohrsängers, bald darauf aus einem nahen Wald das klangvolle Flöten des Pirols.⁴⁴

Schalanskys Text ist bewundert worden für seine unerhört differenzierte Beschreibung auch noch kleinster und unscheinbarer Naturphänomene in der noch vergleichsweise extensiv genutzten Kulturlandschaft nahe der Ostseeküste. Vor allem die exorbitante Vielfalt der Adjektive in der Wiedergabe der visuellen Eindrücke, besonders der subtile Reichtum der Farbadjektive, ist von der Kritik als in der deutschen Gegenwartsliteratur einmalig gelobt worden.⁴⁵ Die Autorin hat in Interviews erzählt, dass sie nicht nur jenes alte Wörterbuch für eine weithin unbekannte Feinheit von Farbbezeichnungen benutzt hat, sondern dass sie auch mit Bestimmungsbüchern durch die Landschaft gegangen ist, um Pflanzen und Tiere identifizieren zu können.⁴⁶

Das ist alles für Nature Writers ganz legitim. Die Benennungen sollen die Phänomene ‚richtig‘ zu identifizieren erlauben. Aus den Benennungen zahlloser Pflanzen, Tiere, landschaftlicher Erscheinungen usw. ist eine sehr dichte Folge sprachlich evozierter Naturphänomene entstanden, die bei der Lektüre sehr kurz aufgerufen und sozusagen addiert werden. Etwas respektlos formuliert kann man sagen: Der Text bietet eine Revue ausgesuchter Kürzestevokationen unverbundener Einzelheiten bestimmter natürlicher Ensembles, ohne dass sehr viel mehr als eine Benennung mit einer ausschmückenden, meistens visuellen Qualifikation präsentiert wird. Man erfährt über

⁴⁴ Judith Schalansky: Hafen von Greifswald. In: Dies.: *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin 2018, S. 173–188, hier S. 184 f.

⁴⁵ Vgl. z.B. Richard Kämmerlings: Eine schriftstellerische Rettungsaktion. In: *Die Welt*, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article183765360/Judith-Schalansky-Eine-schriftstellerische-Rettungsaktion.html> (04.04.2023); Jörg Magenau: Wo das Einhorn lebt. In: *Süddeutsche Zeitung*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-gegenwartsliteratur-wo-das-einhorn-lebt-1.4204578> (04.04.2023).

⁴⁶ Vgl. z.B. die Aufzeichnung eines Gesprächs im Staatstheater Mainz bei SWR2 (freigegeben 27.11.2018) <https://de.scribd.com/podcast/418489180/Judith-Schalansky-Verzeichnis-einiger-Verluste-Gesprach> (04.04.2023). Vgl. auch das Interview mit Julia Prossinger und Susanne Kippenberger. In: *Der Tagesspiegel*, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mein-herz-schlagt-fur-die-zukurzgekommenen-4049248.html> (04.04.2023).

die vorgeführten Naturphänomene so gut wie nichts Näheres zu Erscheinungsform, Standort, Eigenschaften, Vergesellschaftung, ökosystemarer Bedeutung, geschweige denn – mit wenigen Ausnahmen im Verlauf der 15 Druckseiten – über die Hinwendung zu, das Interesse an, den situativen Umgang der Wahrnehmenden bzw. Schreibenden mit den erwähnten Naturerscheinungen.

Damit aber wird es sehr schwierig, den als grandioses Beispiel für deutsches Nature Writing gelobten Text überhaupt dem genuinen Nature Writing zuzurechnen. Denn die Wahrnehmungen, von denen dieses ‚eigentliche‘, *notwendige* Nature Writing berichtet, beruhen auf einer einlässlichen Befassung mit den ‚Naturdingen‘, die mehr sucht als eine schiere Addition vorüberhuschender visueller oder auch akustischer Eindrücke.

Der englische Nature Writer und Literaturwissenschaftler Mark Cocker hat in einer Polemik gegen Veröffentlichungen unter anderem von Robert Macfarlane von der Gefahr gesprochen, dass die literarische Vergegenwärtigung von ‚Natur‘, die realiter weitgehend verarmt oder zerstört ist, zur sprachlichen bzw. literarischen ‚Kostbarkeit‘ der Reste-Wahrnehmung wird.

The real danger is that nature writing becomes a literature of consolation that distracts us from the truth of our fallen countryside, or – just as bad – that it becomes a space for us to talk to ourselves about ourselves, with nature relegated to the background as an attractive green wash.⁴⁷

Und Cocker benennt auch den sozialstrategischen Grund für diese Gefahren, indem er den Bergsteiger Jim Perrin mit der Bemerkung zitiert, „that new nature writing is quintessentially an urban literature with a primarily metropolitan audience“⁴⁸.

Von einem Mitglied dieser urbanen Elite für das ambitionierte urbane Publikum ist ein Text wie der von Schalansky verfasst, folgerichtig entstand er aus einigen wenigen, kurzen Besuchen in der beschriebenen Landschaft. Auch das muss noch kein Grund für ein ‚problematisches‘ Stück Literatur sein. Aber der zitierte Text verrät dieses ‚Problematische‘ schon, wenn man etwas genauer hinsieht. Dafür nur drei kleine Hinweise: Lupinen (*Lupinus albus* oder *luteus*) blühen von Juni bis August/September, aber Wiesenschaumkraut (*Cardamine pratensis*) blüht im April bis höchstens Ende Mai. Das heißt: Die gleichzeitige Wahrnehmung von Blüten der beiden Pflanzen im Freien kann also nicht stattgefunden haben. Auch Gemeiner Ehrenpreis (oder Köhlerkraut – *Veronica officinalis*) blüht erst ab Juli bis in den Herbst, kann also auf gar keinen Fall zur Zeit der Wiesenschaumkrautblüte „seine blauvioletten Blümchen“ vorweisen. Mehr noch: Braunkehlchen (*Saxiola rubetra*) leben im mehr oder weniger offenen Wiesen-gelände und „flitzen“ da nicht „von Halm zu Halm“ – auf Grashalmen können auch die nur 15 bis 25 Gramm wiegenden Vögel sich nicht niederlassen, und auf Schilfhalmen nehmen sie nicht Platz, eher auf einzeln stehenden Büschen, hängenden Zweigen oder hohen Stängeln z.B. von Kratzdistel, Brennnessel, Königskerze oder Drachenkopf. Außerdem ‚tschilpen‘ Braunkehlchen nicht, sondern singen leise zwitschernd mit flötenden Anklängen kurze Strophen. Und welchen Rohrsänger die Autorin da gehört haben will, bleibt ungesagt – Schilfrohrsänger (*Acrocephalus schoenobaenus*) oder Teichrohrsänger (*Acrocephalus scirpaceus*) oder Drosselrohrsänger (*Acrocephalus*

47 Mark Cocker: Death of the Naturalist. Why is the ‚New Nature Writing‘ so tame? In: *New Statesman*, <https://www.newstatesman.com/culture/2015/06/death-naturalist-why-new-nature-writing-so-tame> (01.02.2023).

48 Ebd.

arundinaceus) oder Sumpfrohrsänger (*Acrocephalus palustris*), gar den sehr seltenen Seggenrohrsänger (*Acrocephalus paludicola*)? Einen „vehementen Ruf“ in seinem tiefenden, schnarrenden, schnalzenden und flötenden Gesang hat am ehesten der Drosselrohrsänger.⁴⁹

Manche der ‚Fehler‘ in Schalanskys Text dürften sich aus der Entstehungsgeschichte erklären: Sie ist mehrmals, zu verschiedenen Zeiten, durch die evozierte Landschaft gegangen, es hat aber – so weit bekannt – keine längeren Aufenthalte und andauernden Erkundungen gegeben. Im Text schieben sich dann die Eindrücke (Notate) aus verschiedenen Begehungen ineinander, was dann zu den angemerkten, ‚unmöglichen‘ Wahrnehmungen führt. Was dann in der Schilderung als *eine* durchgehende ‚Wanderung am Ryck‘ dargeboten wird, kann so, mit den aneinandergereihten, kurzen Aufmerksamkeiten, nicht stattgefunden haben.

Die kritischen Anmerkungen scheinen lauter Quisquilien zu sein, Beckmessereien eines halbwegs informierten Lesers, der auf die ‚Wahrhaftigkeit‘ des Wiedergegebenen besteht. Aber für Nature Writing ist die Genauigkeit, die differenzierende und verlässliche Kenntnis, die Vertrautheit mit dem literarisch Evozierten ein unbedingtes Erfordernis. Man lese etwa Thoreaus *Tagebücher* oder seine *Wanderungen in Maine* oder auch Abschnitte aus *Walden* oder *Wilde Früchte*, wo unter anderem die Geschmacksnuancen von Äpfeln verwilderter Bäume aufs Subtilste umschrieben werden. Grundlage von Thoreaus Literatur sind genaueste Aufzeichnungen und Datensammlungen, intensive Beobachtungen und Erkundungen, und so sehr Thoreau eine „extraordinäre“ Sprache, ein höchst ausgefeiltes Schreiben von sich verlangte, so wenig gibt es bei ihm eine aparte Formulierung nur des literaturästhetischen Effekts wegen.⁵⁰

Indem Schalansky sich in ihrem Text auf eine lange, geradezu betörende Reihung solcher kurzer, mit exquisiten Formulierungen erzeugter Effekte konzentriert und von den wahrgenommenen Lebewesen und Landschaftselementen so gut wie gar nichts Substanzielles vermittelt, erzeugt sie genau jene faszinierende ästhetische Oberfläche ohne einen fundierenden Erfahrungsgehalt, stellt die ‚Natur‘ als eben jene spektakuläre, aber noch nicht einmal ‚wahrheitsgemäße‘ Kulisse urbaner Schaulust vor, die Cocker oder auch Stephen Poole⁵¹ in den scharfen englischen Debatten – wie ich finde: zu Recht – angeprangert haben.

Das heißt im Umkehrschluss: Nature Writing ist selbst bei höchster literarästhetischer Raffinesse auf einen Wahrheitsgehalt der vergegenwärtigten Wahrnehmungen und Erfahrungen angewiesen. Es gibt also tatsächlich ein narratives Ethos des Nature Writing: Genauigkeit, „Hingabe ans morphologische Detail“⁵², Verlässlichkeit, Aufrichtigkeit. Nun muss solcher Wahrheitsgehalt nicht unbedingt autobiografisch verbürgt sein, im Sinne einer narrativen Authentizität des Geschriebenen. Er *kann* auch

49 Zu den deutschen Wörtern für Lautäußerungen von Vögeln vgl. Peter Krauss: *Singt der Vogel, oder ruft er oder schlägt er? Handwörterbuch der Vogellaute*. Berlin 2018.

50 Vgl. dazu etwa Dieter Schulz: *Henry David Thoreau. Wege eines amerikanischen Schriftstellers*. Heidelberg 2017, insbes. S. 159–173 und S. 189–194. Vgl. auch die Biographie von Laura Dassow Walls: *Henry David Thoreau: A Life*. Chicago 2017.

51 Steven Poole: Is our Love of Nature Writing Bourgeois Escapism? – Wie can't get enough of books about discovering yourself in the wilderness. What's it all about? In: *Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2013/jul/06/nature-writing-revival> (01.02.2023).

52 Malkmus: Staunen, S. 247.

als eine durch den Erzähler oder die Erzählerin vermittelte, substanzielle Erfahrung oder sogar durch eine übernommene Beobachtung mit einem sozusagen personal ungebundenen ‚Wahrheitsgehalt‘ in eine fiktionale Literaturform eingehen. Das entspricht dann der schon aristotelischen Forderung nach ‚Wahrscheinlichkeit‘ des Erzählten, also der sehr konkreten Möglichkeitsform. Barry Lopez ist ein Meister solcher Nature Writing-artigen Fiktionen.⁵³

Die normative Ebene, die mit der Deklaration eines ‚narrativen Ethos‘ in die Verständigung über Nature Writing eingezogen ist, resultiert daraus, dass Nature Writing *die* literarische Schreibart für die (im weitesten Sinn erzählende) Thematisierung des gesellschaftlich erzeugten Naturverhältnisses ist, selbst mit der Praxis des Benennens. Deshalb sehe ich gerade in unseren Zeitläuften Nature Writing unabweisbar in eine fundamentale gesellschaftsanalytische Reflexion eingebunden. Denn unerbittlich erhebt sich aus den Entwicklungen der natürlichen Lebensgrundlagen die Frage, ob wir in der Lage sind, in den Naturerscheinungen etwas anderes zu sehen als beliebig verfügbare ‚Sachen‘ oder stimulierende Dekorationen unserer zivilisatorischen Lebenswelten oder auch, wie Helen Macdonald es formulierte, bloße Spiegel unserer selbst.⁵⁴

53 Barry Lopez: *Arktische Träume*. München 2000; Ders.: *Winterchronik. Wanderwege*. München 2001; Ders.: *In der Wüste. Am Fluß*. München 2002.

54 Helen Macdonald: Vorwort. In: T. H. White: *Der Habicht*. Berlin 2019, S. 8.

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

Abstract:

Vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels von der klassischen Naturgeschichte zu deutlich dynamisierten Wissensordnungen von Biologie und Lebenswissenschaften profiliert der folgende Beitrag Adalbert Stifters Erzählung *Kazensilber*¹ (1853) vor dem diskursiven Hintergrund der Taxonomie als statischem Ordnungssystem der Natur. Ausgehend von der rätselhaften Gestalt des braunen Mädchens soll der Text auf klassifikatorische Unschärfen und Mehrdeutigkeiten befragt werden, auf jenes von Marion Poschmann der Dichtung zugeschriebene subversive Potential einer genuin poetischen Taxonomie. Das Mädchen erweist sich nicht nur als zweifache Retterin, indem es einen das Oberflächliche transzendierenden Naturzugang in die Erzählung einführt. Dieses wird zugleich selbst zum Objekt umfassender Klassifikations- und Integrationsbemühungen. Während Stifters Text zwar ein Bewusstsein für die eigene restriktive und exkludierende Verfahrensweise beweist, ringt auch die Wahrnehmungs- und Sprachordnung der Erzählung letztlich um den Anspruch unbedingter Eindeutigkeit.

1. Eindeutigkeit und Unschärfen: Naturgeschichtliche und poetische Taxonomie

Marion Poschmann versteht unter der poetischen Taxonomie das Vermögen der Dichtung, gerade jenen Unschärfen und Mehrdeutigkeiten einen Raum zu geben, die aus dem klassifikatorischen System der Natur- und Lebenswissenschaften ausgeschlossen werden: Literarische Sprache, so Poschmann, „unterscheidet die Unendlichkeit der Wahrnehmung von den Zumutungen der Eindeutigkeit“². Derart dem Mannigfaltigen den Vorzug vor semiotischer Festschreibung gebend, nehme die Dichtung nicht nur das systematisierende Verfahren der Taxonomie kritisch in den Blick. Selbst auf die Mittel der Sprache angewiesen, reflektiere sie zugleich das eigene „Spiel der Gestaltbildung“³. Auch im Werk Adalbert Stifters spielen naturwissenschaftliche Verfahren und Praktiken bekanntermaßen eine große Rolle.⁴ Im Roman *Der Nachsommer* eruiert Gustav Freiherr von Risach die erkenntnisbringende Leistung der Naturaliensammlung in der Mitte des 19. Jahrhunderts:

1 Adalbert Stifter: *Kazensilber*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald, Bd. 2/2: Bunte Steine. Buchfassungen, Stuttgart u.a. 1982, S. 243–315. Im folgenden Fließtext werden Zitate aus diesem Band mit der Sigle HKG 2.2 und der Seitenzahl angegeben.

2 Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132, hier S. 132.

3 Ebd.

4 Vgl. grundlegend Monika Ritzer: *Die Ordnung der Wirklichkeit. Zur Bedeutung der Naturwissenschaft für Stifters Realitätsbegriff*. In: *Stifter und die Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie – Wissenschaft – Poetik*. Hrsg. von Alfred Doppler u.a. Tübingen 2007, S. 137–159; Franziska Schöller: *Der Weltreisende Alexander von Humboldt in den österreichischen Bergen. Das naturwissenschaftliche Projekt in Adalbert Stifters ‚Nachsommer‘*. In: *Ordnung – Raum – Ritual. Adalbert Stifters artifizieller Realismus*. Hrsg. von Sabina Becker/Katharina Grätz. Heidelberg 2007, S. 261–285; Martin Selge: *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*. Stuttgart u.a. 1972. Vgl. zur Physik und zum Kulturwert des Energieerhaltungssatzes

„Ich glaube,“ entgegnete mein Begleiter, „daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft [...] der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus; das ist nicht merkwürdig; denn das Sammeln muß ja vor der Wissenschaft sein [...].“⁵

Risach degradiert hier im Gespräch mit dem Ich-Erzähler Heinrich Drendorf die statischen Verfahren der klassischen Naturgeschichte zu bloßen Vorstufen dessen, was sich unter dem Druck des Empirismus, aber auch der grundsätzlichen Tendenz zu Temporalisierung und Historisierung überhaupt noch als Wissenschaft bezeichnen lässt. Demgegenüber behaupten die naturgeschichtlichen Ordnungs- und Klassifikationsbemühungen in der früheren Erzählung *Kazensilber* (1853) einen noch größeren Geltungsanspruch. Diese betreffen insbesondere das hybride und rätselhafte Wesen des braunen Mädchens, über das morphologische und pädagogische Bildung miteinander enggeschlossen werden. Wenn auch Stifters Erzählung noch am Phantasma einer auf Statik, Invarianz und Eindeutigkeit ausgelegten Ordnung festhält, so zeigt sich dennoch bereits hier ein Bewusstsein dafür, dass die klassifikatorischen Verfahren immer auch ein Akt (gewaltsamer) Ermächtigung darstellen.⁶

Der Begriff „Taxonomie“ geht auf Augustin-Pyrame de Candolle zurück. 1813 prägt der Schweizer Botaniker den Terminus zur Bezeichnung einer allgemeinen Theorie der Klassifikation, die sich in der Nachfolge in Botanik und Zoologie als gängige Methode etabliert.⁷ Gemeint ist damit die systematische Kategorisierung aller Lebewesen in Reiche, Klassen, Ordnungen, Familien und Gattungen. Der bereits 1689 eingeführte, sich dann im 19. Jahrhundert etablierende Begriff der Familie suggeriert eine Natürlichkeit in der Beziehung zwischen den Gruppen und verweist damit bereits auf die Setzungskraft des Sprachlichen im Rahmen der taxonomischen Praxis.⁸ Die Taxonomie der klassischen Naturgeschichte hält am Erkenntnisinteresse der Naturwahrheit fest, sie fragt also nach den und interessiert sich für die invarianten Strukturen hinter der Variabilität der Erscheinungen. Während die Objektivität, wie sie sich als epistemische Tugend im 19. Jahrhundert herauszubilden beginnt, eine möglichst weitgehende Reduktion der Subjektposition bei dem Erkenntnisgewinn zum Ziel hat, entwirft die Aufklärung den/die individualistische/n Wissenschaftler:in als Idealperson, die sinnliche und geistige Erkenntniskraft in sich vereinigt. Noch 1798 schreibt

Monika Ritzer: Von Suppenwürfeln, Induktionsstrom und der Äquivalenz der Kräfte. Zum Kulturwert der Naturwissenschaft am Beispiel von Adalbert Stifter. In: *KulturPoetik* 1/2002, S. 44–67. Immer wieder wurde das Werk Stifters im diskursiven Umfeld der Geologie verortet. Vgl. dazu Peter Schnyder: Die Dynamisierung des Statischen. Geologisches Wissen bei Goethe und Stifter. In: *Zeitschrift für Germanistik* 3/2009, S. 540–555; Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Göttingen 2021. Ein Problembewusstsein für die naturgeschichtlichen Klassifikationsverfahren hat Christian Begemann für Stifters *Nachsommer*-Roman herausgearbeitet: Christian Begemann: *Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters*. In: *Wissen in der Literatur im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Dannenberg/Friedrich Vollhardt. Tübingen 2002, S. 92–126, hier S. 124.

5 Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Alfred Doppler/Wolfgang Frühwald, Bd. 4/1, Stuttgart u.a. 1997, S. 126 f.

6 Vgl. Werner Michler: Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung. Generische „Veredelung“ als Arbeit am Habitus. In: *Stifter und die Stifterforschung im 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Hartmut Laufhütte u.a. Tübingen 2007, S. 183–212, hier S. 189.

7 Vgl. Augustin-Pyrame de Candolle: *Théorie élémentaire de la botanique*. Paris 1813.

8 Vgl. Georg Toepper: Taxonomie. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3: *Parasitismus – Zweckmäßigkeit*. Darmstadt 2011, S. 469–493, hier S. 474.

Goethe: „Um es [das reine Phänomen, L.I.] darzustellen, bestimmt der menschliche Geist das empirisch Wankende, schließt das Zufällige aus, sondert das Unreine, entwickelt das Verworrene, ja entdeckt das Unbekannte.“⁹ Nicht nur Beobachten, sondern auch Auswählen, Vergleichen, Beurteilen und Verallgemeinern zählen zu den Praktiken der aufklärerischen Naturgeschichte. Bereits Carl von Linné betont, wie wichtig es als Botaniker:in sei, sich auf ausgewählte Merkmale zu konzentrieren, im Reichtum der natürlichen Erscheinungen mitunter aggressiv selektieren zu können.¹⁰ Das Verfahren zur Abgrenzung und sprachlichen Einteilung der Lebewesen in systematische Einheiten basiert, dies betont Michel Foucault, auf einem einschränkenden Verständnis sinnlicher Evidenz: „Beobachten heißt [...], sich damit bescheiden zu sehen; systematisch wenige Dinge zu sehen. Zu sehen, was im konfusen Reichtum der Repräsentation sich analysieren läßt, von allen erkannt werden und so einen Namen erhalten kann“¹¹.

Unter dem Druck des Empirismus gerät die Methodik der klassifizierenden Naturgeschichte dann nicht nur zunehmend unter den Verdacht systematischer Reduktion und Selektion, mitunter radikaler Arbitrarität.¹² Wo die visuelle Evidenz unter negativem Vorzeichen rangiert, erweist sich die Sprache als supplementäres Wahrnehmungsdispositiv: „Sprache kann Ordnung schaffen. Sprache trifft Unterscheidungen.“¹³ Gegliedert in statische Gattungs- und Klassenbezeichnungen bannt die Taxonomie das Chaos der sinnlich überwältigenden Welt in einem System von beruhigender Überschaubarkeit. Mit zunehmender Erschließung des globalen Raums verschiebt sich allmählich das Interesse auf die historische Tiefenschicht.¹⁴ Die diskursiven Formierungen von Biologie und Geologie sind Ausdruck eines umfassenden Historisierungsschubs. Zugleich bedingt die Entdeckung der zeitlichen Dimension umfassende Verfahren der Narrativierung, mit denen man eine zu großen Teilen unbekannte Vergangenheit mit einer noch fernen Zukunft in ein kontinuierliches Verhältnis zu bringen versucht; die auf Invarianz und Abgeschlossenheit pochende Naturgeschichte wird umgeschrieben in eine noch offene Geschichte der Natur.¹⁵

Auf das zunehmende Bewusstsein um Prozesse erdgeschichtlicher Dynamisierung reagiert die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur auf inhaltlicher Ebene.¹⁶ Es kommt zugleich zu einer Etablierung neuartiger Schreibverfahren, die einer nun

9 Johann Wolfgang von Goethe: Das reine Phänomen. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abteilung I, Bd. 25: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*. Hrsg. von Wolf von Engelhardt/Manfred Wenzel. Frankfurt a.M. 1989, S. 125–127, hier S. 125.

10 Vgl. Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*. Berlin 2017, S. 63.

11 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a.M. 2020, S. 175.

12 „Das System ist in seinem Ausgangspunkt arbiträr, weil es auf zwanghafte Weise jeden Unterschied und jede Identität außer Acht läßt, die nicht die privilegierte Struktur betreffen.“ Ebd., S. 183.

13 Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 129.

14 Vgl. Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1978, S. 69 f.

15 „Man hat eine ‚Geschichte‘ der Natur an die Stelle der Naturgeschichte stellen können dank dem räumlichen Diskontinuum, dank dem Bruch des Tableaus, dank der Fraktionierung jener Schicht, in der alle natürlichen Wesen ihren Platz in der Ordnung fanden. [...] Der Bruch dieses Raumes hat die Entdeckung einer dem Leben eigenen Historizität gestattet: die seiner Aufrechterhaltung in seinen Existenzbedingungen.“ Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 337.

16 Vgl. dazu u.a.: Georg Braungart: Apokalypse in der Urzeit. Die Entdeckung der Tiefenzeit in der Geologie um 1800 und ihre literarischen Nachleben. In: *Zeit – Zeitenwechsel – Endzeit. Zeit im Wandel der Zeiten Kulturen, Techniken und Disziplinen*. Hrsg. von Ulrich G. Leinsle/Jochen Mecke, Regensburg 2000, S. 107–120.

nicht mehr statisch zu denkenden Wirklichkeit auch auf narratologischer Ebene Rechnung tragen.¹⁷ Dies lässt sich auch an der Dichtung Adalbert Stifters nachvollziehen. Bereits in der frühen und mittleren Werkphase unterstellt dieser seine Poetik einer fundamentalen Entwicklungslogik. In der berühmten Vorrede, die er seiner zweibändigen Erzählsammlung der *Bunten Steine* voranstellt, entwirft er das Projekt einer Ästhetik und Ethik, die alle eruptiven Ereignisse in der Zeit zur sanften Gesetzmäßigkeit moduliert.¹⁸ Dabei zeigt er sich der Ordnungsproblematik empirisch und experimentell gewonnener Daten bewusst: „[N]ur Körnchen nach Körnchen [...], nur Beobachtung nach Beobachtung“ (HKG 2.2, 11) arbeitet die Wissenschaft einer Erkenntnis des Allgemeinen zu. Genau hier wird der Einsatzpunkt einer literarischen Erkenntniskraft lokalisiert: Wenn Stifter unter Berufung auf eine alles erhaltende Kraft seine literarische Hinwendung zum Kleinen und Alltäglichen legitimiert und sich zugleich deren mangelnder visueller Evidenz bewusst zeigt – „[w]enn wir, so wie wir für das Licht die Augen haben, auch für die Electricität und den aus ihr kommenden Magnetismus ein Sinneswerkzeug hätten“ (ebd.) –, gerät seine Dichtung selbst in den Verdacht, dasjenige zu supplementieren, was nicht unmittelbar wahrnehmbar ist.¹⁹ Seine „Poetik des Unspektakulären und Gewöhnlichen“²⁰ muss sich aus diesem Grund nicht selten den Vorwurf gefallen lassen, das Resultat bloßer Sprachlichkeit zu sein. Unter der Oberfläche „exzessiver Beschreibungen“²¹, die alles in sanfter Gleichförmigkeit und Gesetzmäßigkeit aufgehen lassen, machen sich jedoch immer wieder einander widerstrebende Eigendynamiken und Brüche bemerkbar, durch die die Texte ein Bewusstsein für die eigenen Verfahrensweisen erkennen lassen.²²

Entgegen dem in der Vorrede formulierten Anspruch, einer dynamisierten Wirklichkeit im Literarischen Rechnung zu tragen, erweisen sich die Erzählungen der *Bunten Steine* noch stark am Paradigma einer statischen, sprachliche Eindeutigkeit suggestierenden Taxonomie orientiert. Stifter selbst stellt den Bezug zu Verfahrensweisen der klassischen Naturgeschichte her, wenn er in der Einleitung der Erzählsammlung

-
- 17** Vgl. dazu insbesondere die Arbeiten Peter Schnyders: Die Dynamisierung des Statischen; ders.: übereinander/ nacheinander. Zur Metaphorologie der Schicht. In: *Metaphorologie der Exploration und Dynamik (1800/1900). Historische Wissenschaftsmetaphern und die Möglichkeit ihrer Historiographie*. Hrsg. von Gunhild Berg/Martina King/Reto Rössler. Berlin 2018, S. 83–99; *Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Peter Schnyder. Würzburg 2020. Vgl. weiterhin jüngst auch Kathrin Schär: *Erdgeschichte(n) und Entwicklungsromane. Geologisches Wissen und Subjektkonstitution in der Poetologie der frühen Moderne – Goethes Wanderjahre und Stifters Nachsommer*. Bielefeld 2021; Oliver Völker: *Langsame Katastrophen. Eine Poetik der Erdgeschichte*. Göttingen 2021.
- 18** Das hat eindrucksvoll Jana Schuster herausgearbeitet. Sie postuliert eine energetische Denkfigur, die die in der Vorrede entfaltenen ethischen, ästhetischen und erzählpoetischen Ausführungen grundieren. Vgl. Jana Schuster: *Maß und Gesetz des Unmerklichen. Kraft, Zeit und Instabilität bei Stifter*. In: *Stifters Mikrologien*. Hrsg. von Davide Guirato/Sabine Schneider. Stuttgart 2019, S. 31–53.
- 19** Diese Aporie von ideellem Kern und darauf zu beziehenden Einzelercheinungen wohnt nicht nur der Dichtung Stifters, sondern der Epoche des Realismus grundsätzlich inne. Vgl. dazu Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen*. Stuttgart, Weimar 1995, S. 381.
- 20** Christian Begemann: Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen. In: *Realismus. Epoche, Autoren, Werke*. Hrsg. von dems. Darmstadt 2007, S. 63–84, hier S. 73.
- 21** Eva Geulen: *Depicting Description*. Lukács and Stifter. In: *The Germanic Review* 73/1998, S. 267–279, hier S. 272.
- 22** Heinz Drügh: *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energien deskriptiver Texte (1700–2000)*. Tübingen 2006, S. 227 f. weist auf eine Verschränkung von Stifters vermeintlich sperrigen „Beschreibungsexerzitien [...] mit der *histoire* der Texte“ hin, „ohne sich dieser jedoch zu subordinieren oder sich in ihrer Spürbarkeit zum Verschwinden zu bringen.“

das Paradigma der Naturaliensammlung ins Spiel bringt. Er erinnert sich hier der kindlichen Sammelleidenschaft für „allerlei Steine und Erddinge“:

Auf Feldern und Rainen auf Haiden und Hutweiden ja sogar auf Wiesen, auf denen doch nur das hohe Gras steht, liegen die mannigfaltigsten dieser Dinge herum. Da ich nun viel im Freien herum schweifen durfte, konnte es nicht fehlen, daß ich bald die Plätze entdeckte, auf denen die Dinge zu treffen waren, und daß ich die, welche ich fand, mit nach Hause nahm. (HKG 2.2, 17)

Durch ihre Farbigkeit stehen die Dinge nicht nur im ästhetischen Dienst einer „Ergözung“ (HKG 2.2, 18). Zugleich evozieren die unterschiedlichen Farben auch den Eindruck einer Heterogenität und Unreinheit der Sammlung, befand sich doch „manchmal [...] auch ein Stück Glas“ (ebd.) unter den aufgelesenen (Edel-)Steinen. Das ordnende Eingreifen in das Lapidarium wird als Verfälschung der Wirklichkeit zurückgewiesen: „Wenn aber manches Glasstück unter den Dingen ist, so bitte ich meine Freunde, zu denken, wie ich bei dem Glase gedacht habe: es hat doch allerlei Farben und mag bei den Steinen belassen bleiben.“ (ebd.) Während die Überschreibung der Erzählsammlung auch hier eine Anhäufung des Heterogenen und Bunten vermuten lässt, erweisen sich jedoch bereits die titelgebenden Steine der Einzeltexte als eigentümlich farblos und dunkel.²³

Nur einmal tauchen innerhalb der erzählten Welten farbige Steine auf, und zwar nicht zufällig in derjenigen Erzählung, die Stifter als einzige für die Publikation im Rahmen der Anthologie konzipiert hat: In *Kazensilber* überbringt ein rätselhaftes braunes Mädchen den Kindern eines Gutsbesitzers „bunte Steine“ (HKG 2.2, 283). Dieses begegnet den drei Kindern der Familie auf Spaziergängen, die sie gemeinsam mit der Großmutter zum sogenannten Nußberg unternehmen. Auf den wiederkehrenden Gängen weist die Großmutter die Enkelkinder nicht nur in die umliegende Landschaft ein. Sie erzählt ihnen auch allerhand Märchen und Volkssagen. Von phantastischen Palästen, Städten und Ländern ist nicht zufällig immer dann die Rede, wenn heraufziehende Wolken einzig „Dinge[], die niemand kennt“ (HKG 2.2, 252) im Erfahrungsraum zurücklassen, deren eindeutige Identifizierung inmitten der aeroben Trübung unmöglich ist. An einem ungewöhnlich heißen Herbsttag werden die Familienmitglieder auf dem Nußberg von einem verheerenden Hagelsturm heimgesucht. Das braune Mädchen bringt die Ausflügler in Sicherheit, indem es eine Schutzhütte aus Reisig errichtet. Die nun folgende Annäherung und Gewöhnung des Kindes an die Familie wird durch eine zweite Katastrophe unterbrochen: Ein verheerendes Feuer ergreift den Gutshof und wird für den Sohn Sigismund zur lebensbedrohlichen Gefahr. Abermals erscheint das Mädchen als Retterin. Es kann sich Eintritt in das brennende Haus verschaffen und Sigismund so aus den Flammen befreien. Zum Dank für die zweifache Rettung versucht die Familie, das fremde Kind durch pädagogische Unterweisung in den Familienverbund zu integrieren. Hierfür stellt der Vater zunächst umfangreiche Erkundungen zur Identität des Mädchens an, kann jedoch, wie es heißt, „kein Ding dieser Art“ (HKG 2.2, 279) in den öffentlichen Schriftregistern finden. Die Erziehungs- und Integrationsversuche der Familie scheinen zunächst zu gelingen. Doch schnell erweist

23 Die titelgebenden Minerale und Steine zeichnen sich gerade nicht durch ihre Farbigkeit aus, was bereits auf Brüche und Widerständigkeiten hinweist. Vgl. zu Stifters Prosa der Entfärbung Juliane Vogel: Prosa der Entfärbung. Stifters Bunte Steine. In: *Die Farben der Prosa*. Hrsg. von Eva Eßlinger/Heide Volkening/Cornelia Zumbusch. Freiburg 2016, S. 65–78.

sich das braune Mädchen, von Stifter immer wieder als Mischwesen von Mensch und Tier ausgewiesen, – neben seiner Unfähigkeit, mit der Großmutter und den Kindern auf dem hohen Nußberg zu kommunizieren, betont der Text seine außergewöhnliche Beweglichkeit und vergleicht das Mädchen dahingehend mit einem „Hirsch“ (HKG 2.2, 274) oder einem „Eichhörnchen“ (HKG 2.2, 303) – als resistent gegenüber den innerdiegetischen wie narrativen Bemühungen zu Klassifikation und semantischer Festschreibung. Ein Versatzstück der großmütterlichen Märchenerzählungen zitierend, verabschiedet sich das Mädchen schlussendlich nicht nur aus der bürgerlichen Familie, sondern aus Stifters realistischer Textlandschaft selbst.

Stifter konzipiert das Mädchen als ein zwischen Natur- und Kulturordnung oszillierendes Wesen. Frei wechselt dieses auch zwischen den damit korrespondierenden semantischen Räumen des Nußbergs und der Gutshofsphäre. Nur so kann dieses als Wahrnehmungsapparatur für jene in der Vorrede postulierte Kraft fungieren, über die Stifter zwar seine poetische Hinwendung zum Kleinen legitimiert, die jedoch für das menschliche Auge unsichtbar bleibt. Als Überbringerin von bunten Steinen gewinnt die Figur zudem eine semiotische und poetologische Bedeutungsdimension. Das, was das Mädchen einerseits zu privilegieren scheint, stellt für die Textordnung eine nicht unerhebliche Schwierigkeit dar. Bereits durch die Ambiguität zwischen menschlichem und tierlichem Wesen widersetzt sich das Mädchen einer Sprachordnung, die Eindeutigkeit weniger abbildet, sondern diese vielmehr erst produziert. Als Grenzfigur an der Schwelle von Mensch- und Tierreich, von Märchenordnung und bürgerlichem Kulturraum kann es einerseits die Gültigkeit des sanften Gesetzes und damit Stifters an Dynamisierungsprozesse angelehnte Poetik verbürgen. Zugleich jedoch bringt auch Stifters Erzählung sprachliche Eindeutigkeit zuallererst hervor. Immer wieder wird das rätselhafte Wesen als unverfügbarer Rest im Netz sprachlicher Aneignung markiert. Als andauernder klassifikatorischer Überschuss muss es schlussendlich nicht nur aus der Kulturordnung des Gutshofs ausgeschlossen werden. Auch die Sprache des realistischen Texts findet keine angemessenen Parameter für das rätselhafte Wesen.²⁴

2. Katastrophe und (Sprach-)Ordnung

Der Erzählung *Kazensilber* liegt vordergründig ein Natur-Kultur-Gegensatz zu Grunde, der sich auch in der konkreten raumsemiotischen Anlage des Textes manifestiert: Der Hauptstadt „mit den glänzenden Fenstern“ (HKG 2.2, 284) wird die wilde, vom Menschen vermeintlich unberührte Natur um den Gutshof gegenübergestellt. Im Wechsel der Jahreszeiten oszilliert auch die Familie zwischen Kultur- und Naturraum, zieht für die Wintermonate in die Hauptstadt und verlebt den Sommer im vermeintlichen Einklang mit der Natur. Während das Familienleben in Anlehnung an den Jahreszyklus als „Mimikry der Natur“²⁵ konzipiert zu sein scheint, erweist sich die (Natur-)Ordnung auf dem Gutshof bei genauerer Betrachtung als bereits hochgradig

²⁴ Zum braunen Mädchen als Überbringerin von bunten Steinen vgl. Eva Blome: Künstliche Klassen. Zur Naturaliensammlung in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Goethe, Moritz, Keller, Stifter). In: *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Michael Neumann u.a. Stuttgart 2017, S. 43–61, hier S. 57.

²⁵ Begemann: *Die Welt der Zeichen*, S. 305.

kulturalisiert: Umfassende Maßnahmen von Verbesserung und Expansion, praktiziert insbesondere vom Familienvater, arbeiten der natürlichen Vegetation auf und um den Gutshof entgegen: Denn obwohl die „Stürme“ und „Fröste“ den „Gewächsen übel mit spielen“ (HKG 2.2, 243), hat der Gutshofbesitzer auf seinem Grundstück einen Garten angelegt.

Gerade aufgrund der Widernatürlichkeit der Anlage ist die Bezeichnung als Garten eine nur „unrechte Benennung“, wie der Text an dieser Stelle deutlich markiert und damit bereits entscheidende Spuren legt, die auf ein Auseinandertreten von Sprache und Ding hinweisen. Neben einem Rasen hat der Vater auch Obstbäume gepflanzt und veredelt. Die etablierte Ordnung trotz also nicht nur den natürlichen Gegebenheiten. Viel grundlegender konzipiert Stifter seine Erzählung von Beginn an in Anlehnung an den botanischen Diskurs: Dem Vater wird ein umfangreiches Wissen über die Pflanzenarten ebenso wie über deren Wachstumsbedingungen unterstellt. Die bestehende Ordnung auf und um den Gutshof folgt zudem einer Fortschritts- und Perfektibilitätslogik, die der natürlichen Zyklichkeit zuwiderläuft.²⁶ Und das mit Erfolg: Die den Bäumen eingesetzten Reiser sind trotz widriger Wetterbedingungen „zu bedeutenden Ästen gediehen“ (ebd.) und können unmittelbar von der Familie verwertet werden: „[G]roße[] schwarze[] Kirschen“, „Weichseln“, „Birken“ und „rothwangige[] Äpfel“ ebenso wie „Johannisbeeren Stachelbeeren Erdbeeren [...] Pflirsische und Aprikosen“ (ebd.) zählen zum Bestand der reichhaltigen landwirtschaftlichen Erträge.²⁷

Dass der Modus der erzählten Naturaneignung nicht zuletzt ein sprachlicher Vollzug ist, deuten die sich motivisch ebenso wie in ihrer Struktur wiederholenden Spaziergänge an, die die Großmutter mit den Enkelkindern unternimmt. Ganz dem taxonomischen Programm einer Identifikation auf Grundlage sichtbarer Unterschiede und Gemeinsamkeiten folgend, versucht die Großmutter, die Umgebung durch konkrete Benennung verfügbar zu machen:²⁸

Sie [die Großmutter, L.I.] zeigte ihnen dann herum, und sagte ihnen die wunderlichen Namen der Berge, sie nannte manches Feld, das zu erblicken war, und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren, und ein Haus oder eine Ortschaft bedeuteten. (HKG 2.2, 252)

26 Stefani Kugler: Katastrophale Ordnung. Natur und Kultur in Adalbert Stifters Erzählung *Kazensilber*. In: *Poetische Ordnungen. Zur Erzählprosa des deutschen Realismus*. Hrsg. von Ulrich Kittstein/dies. Würzburg 2007, S. 121–141, hier S. 127 verweist in diesem Zusammenhang eindringlich auf die Fortschrittslogik, der das Leben auf dem Gutshof unterliegt: „Auf dem Gutshof ist die Naturbearbeitung nämlich bereits so weit getrieben, dass sich keine rohe, unbestellte Natur mehr findet. Kultur hat Natur schon vollständig ersetzt, und es herrschen die ihr allein eigenen Prinzipien der Ordnung, der Rationalität, der Zweckmäßigkeit, des Wohlstands und des Fortschritts“.

27 Man kann den Vater als Figuration des eigenen poetischen Programms der Erzählung lesen. Wenn Werner Michler in Bezug zu Stifters *Nachsommer* (1857) von einer sanften Gattungshybridisierung spricht, so lässt sich dies auch für *Kazensilber* konstatieren. Durch den planmäßigen Einbau generischer Allusionen, hier der romantischen Märchen der Großmutter, strebt Stifter entgegen der zeitgenössischen Programmatik nach einer Veredlung der klassischen Gattungen. Ein ähnliches Ziel verfolgt auch der Vater mit seinem Projekt der Obstbauveredlung. Vgl. Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen 2015, S. 440–458.

28 Am deutlichsten verfolgt Stifter das Programm einer Initiierung in die Landschaft durch konkrete Benennung in den *Bunten Steinen* in der Pesterzählung *Granit*. Albrecht Koschorke: Das buchstabierte Panorama. Zu einer Passage in Adalbert Stifters Erzählung *Granit*. In: *VASILO* 38/1989, S. 3–13 hat darauf hingewiesen, dass die genannten Ortsnamen die literarische Anschaulichkeit der Landschaft in reines Wortmaterial verwandeln und damit am Beginn einer Totalisierung der Sprache stehen, wie Stifter sie in seinem späten Text *Aus dem bairischen Walde* perfektionieren wird.

Als Variation der stifterschen „Wegerzählungen“²⁹ strukturieren die Spaziergänge inhaltlich die Erzählung und erweisen sich als komplexes Ineinander von Wahrnehmung und Sprache. Der unerwartet die erzählte Ordnung heimsuchende Hagelsturm stellt ein erstes Störmoment dieser Ordnung dar. Dass hier ein System außer Kraft gesetzt wird, das ebenso wie die Taxonomie der Naturgeschichte auf Statik und Eindeutigkeit angewiesen ist, indizieren plötzlich aufziehende „Wolken, die eine Wand machten“ (HKG 2.2, 260). Wie Joseph Vogl gezeigt hat, handelt es sich bei der Wolke um ein Erkenntnisobjekt, das sich als Gegenstand andauernder Varianz und Veränderlichkeit radikal einer kausalmechanischen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsordnung entzieht, wie sie die klassische Naturgeschichte darstellt. Als dynamisches „Ereignis der Natur, das auf unsichtbare, unspürbare Kräfte verweist“³⁰, oszilliert die Wolke nicht nur zwischen Form und Formlosigkeit. Sie besetzt vielmehr die Schwelle zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit selbst, generiert und verdichtet sich immer aus einem Bereich des Amorphen und Gestaltlosen. Das atmosphärische Phänomen des Nebulösen zeitigt ein Moment radikaler Irritation: Die Wolke ist genau an jenen Übergängen lokalisiert, für die die Terminologie einer binären Nomenklatur keinen Platz hat. Als dynamische Erscheinung weist sie auf die Brüche und Frakturen einer perzeptiven wie sprachlichen Systematik hin, die nicht nur statisch strukturiert ist, sondern zu Zwecken der Eindeutigkeit und Homogenität auch radikal selektiv verfährt. „[G]rünlich und fast weißlich licht“ färben die herannahenden Hagelwolken in *Kzensilber* die Landschaft auf dem Nußberg ein. Zugleich absorbieren sie die Helligkeit und tauchen die Hügel in eine Finsternis, „als wollte die Nacht anbrechen.“ (HKG 2.2, 263) Inmitten dieser plötzlichen Verdunklung am Tag ist bereits die basale Unterscheidung von Erde und Himmel nicht mehr möglich (vgl. HKG 2.2, 260). Auch der sonst so wetterkundige Blick der Großmutter „nach den Wolken“ (ebd.) kann keine verlässliche Auskunft über die meteorologische Situation mehr liefern. Ihr Erfahrungswissen wirft sie in einer Art hermeneutischem Zirkelschluss immer nur auf bereits Bekanntes zurück, kann die Neuartigkeit der drohenden Gefahr nicht antizipieren (vgl. HKG 2.2, 263).

In Gestalt eines „dike[n] qualmende[n] Rauchknäuel[s]“ (HKG 2.2, 296) kehrt die Wolke als widerspenstiges taxonomisches Objekt im Zuge einer zweiten Katastrophe zurück und stört auch hier eine Ordnung, die sich auf der Grundlage visueller Abgrenzung konstituiert. Diesmal ist es ein verheerender Großbrand, der sich auf dem Gutshof ausbreitet und insbesondere für Sigismund, den Sohn der Familie, die Dimension einer lebensbedrohlichen Gefahr gewinnt:

[D]a [...] die Kinder mit der Mutter allein in der Stube gegen den Garten hinaus sassen, weil der Vater verreiset war: geschah es, daß Blondköpfchen wiederholt sagte, es rieche etwas unangenehm, als würden widrige Gegenstände verbrannt. Man sah überall nach. Auf dem Herde war kein Feuer, in den Kaminen war auch keines [...]. Auf den Feuerstellen der Dienstmädchen war ebenfalls kein Feuer [...]. Man schaute aus den Fenstern, alles lag ruhig und freundlich da, und nicht einmal ein Rauch ging aus nahen und fernen Schornsteinen empor. (HKG 2.2, 295 f.)

29 Vgl. zur ‚Wegerzählung‘ und der diese kennzeichnenden Initiation von Kindern in den Raum durch Benennung von Orten und Merkmalen Sabine Schneider: Bildlöschung. Stifters Schneelandschaften und die Aporie des realistischen Erzählens. In: *Variations* 16/2008, S. 175–188. Ganz ähnlich spricht bereits Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen*, S. 21 von einer „Bestandsaufnahme des Raums“.

30 Joseph Vogl: Wolkenbotschaft. In: *Archiv für Mediengeschichte. Themenheft: Wolken* 5/2005, S. 69–79, hier S. 72.

Auch hier gerät die scheinbar so verlässliche visuelle Weltordnung an ihre Grenzen: „Man sah überall nach“ (HKG 2.2, 295), kann jedoch keine Ursache für den Geruch ausmachen. Erst als das Feuer bereits fortgeschritten ist, stellt sich eine Sichtbarkeit ein: „[W]ährend die Kinder und die Mutter noch schauten, lief es geschäftig und prasselnd, als ob die Sommerhize alles vorbereitet hätte, in lichten kleinen Flämmchen [...] gegen das Haus hervor“ (HKG 2.2, 296). Beide Katastrophen stören eine Ordnung, die ihre Gültigkeit nur auf der Grundlage einer visuellen, auf Eindeutigkeiten ausgerichteten und daher reduktionistischen Wahrnehmung behaupten kann. Um nicht Objektivität zu erreichen, sondern invariante Wahrheit zu behaupten, wird alles Überschüssige und Störende aus ihr ausgeschlossen.³¹

In Form der Katastrophen jedoch kehren genau jene exkludierten Irritationen als prekäre Störungen zurück und lassen die vermeintlich perfektionierte Ordnung in ihrer Fragilität und Defizienz erfahrbar werden. Der familiäre Gutshof liest sich als räumliche Konkretion jener Ordnung und gibt diese als System komplexer Aus- und Einschlussmechanismen zu erkennen. Noch im Moment des sich ausbreitenden Feuers übernimmt die Großmutter, in Abwesenheit des Vaters, die Handhabung der dort vorherrschenden komplexen Schließmechanismen. Auf die Frage der Mutter: „Um Himmels willen, warum habt Ihr zugesperrt?“, entgegnet diese: „Der Diebe wegen“ (HKG 2.2, 302).³² Sigismund fällt hier einem Verfahren zum Opfer, mit dem man versucht, sich gegen Unwägbarkeiten und Kontingenzen abzusichern, die in einem bedrohlichen, weil nicht kontrollierbaren Außen lokalisiert werden. In der Absicht, die Großmutter vor dem Feuer zu warnen, wird der Sohn der Familie im Haus eingeschlossen:

Er [Sigismund, L.I.] war in der Tat von der Kinderstube in den Gang geeilt, der zu dem Zimmer der Großmutter führte, um zu ihr zu gehen, und ihr zu sagen, daß Feuer in dem Hause sei, und daß sie fortgehen solle. Er hatte auch, wie es ihm öfter geschah, die Gangthür hinter sich zugeworfen, und der Riegel war in den Haken gesprungen. Da er bei der Thür der Großmutter nicht hinein konnte, als er sie auch nicht zu errufen vermochte, wollte er zurück. Allein da sah er erst zu seinem Schreck, daß er die Thür zugesperrt habe. Er versuchte mit allen Kräften den Riegel aufzuziehen, aber die Feder war zu stark, und er konnte nichts ausrichten. (HKG 2.2, 305 f.)

Die Tür, eigentlich als Schutzmaßnahme vor äußerlichen Störungen konzipiert, macht das Haus im Moment des katastrophalen Brandes zur Falle für den Sohn. Zugleich wirft die Sichtbarkeitsbarriere die Großmutter auf das nur Hörbare zurück und verursacht perzeptive Verunsicherung:

„Ich habe ihn in dem Augenblicke, da Feuer gerufen wurde, *gehört*,“ sagte die Großmutter, „ich habe ihn vor meinem Zimmer Großmutter rufen *gehört*, und da ich in dem nehmlichen Augenblicke auch deine Stimme vernahm, wie du die Kinder zusammen riefst, und da ich dich die vordere Treppe mit ihnen hinunter gehen *hörte*, so meinte ich, er sei bei dir, sperrte die Thür, die von dem Gange aus dem Kinderzimmer zu meinem Gemache führt, zu, ging durch die andere hinaus, sperrte sie ebenfalls hinter mir zu, und ging über die hintere Treppe herab.“ (HKG 2.2, 300 Hervorhebung L.I.)

³¹ Vgl. zu den divergierenden epistemologischen Tugenden Daston/Galison: *Objektivität*, S. 59–67.

³² Pavlos Dimitriadis: „Prosaisierung“. Bürgerliche Verlusterfahrung in Adalbert Stifters „Kazensilber“. In: *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*. Hrsg. von Svetlana Efimova/Michael Gamper. Berlin 2021, S. 237–254, hier S. 244 hat betont, dass die Katastrophen nicht nur das Projekt einer Renaturalisierung der längst kulturell durchdrungenen Natur gefährden und derart erfahrbar machen. Zugleich folgen sie einer Logik des (materiellen) Besitzes: Die diffuse Angst vor Besitzverlust wird von der Großmutter auf die „Diebe“ übertragen, die derart als bürgerliche Nemesis erscheinen.

Wo keine visuelle Evidenz gegeben ist, kann das Geschehen nicht zuverlässig kategorisiert, muss stattdessen auf der Grundlage kausaler Logik und von Erfahrungswerten geschätzt werden: Der Text markiert dies durch „Und-da“-Konstruktionen, mit denen die Versuche der Großmutter umschrieben werden, sich das Geschehen jenseits der geschlossenen Tür zu vergegenwärtigen. Dies führt zu einer fatalen Fehleinschätzung der Situation: Sie denkt, der Enkelsohn wäre dem brennenden Haus entkommen. Großmutter und Mutter verharren in einem reduktiven und selektiven Wahrnehmungsmodus, der alles Singuläre dem Erkennen des Generischen und Gattungshaften opfert.³³ Aus diesem Grund wird auch Sigismunds Fehlen zunächst nicht bemerkt. „Ich habe alle Kinder“, so bekennt die Großmutter, „wie sie mit Lappen beladen waren, über die Treppe hinab gebracht, ohne zu achten, ob sie zwei oder drei seien.“ (HKG 2.2, 301) Das Einbrechen der beiden Naturkatastrophen in die Lebenssphäre der Familie markiert diese als einen Ordnungsbereich, der analog zur taxonomischen Wissensordnung als unflexibel gegenüber dem Unerwarteten und Kontingenten und derart als hochgradig fehleranfällig demaskiert wird. Räumlich konkretisiert und damit nachvollziehbar wird dies an dem Raum um und auf dem Gutshof. Bereits der Garten steht im Zeichen einer kulturell durchdrungenen Natur. Seine Anlage verdankt sich Praktiken der Perfektionierung der bestehenden Naturordnung, die ein umfassendes Wissen voraussetzen. Das exkludierende Regime auf dem Gutshof zeigt sich dann im Zuge des verheerenden Großbrandes und gibt die herrschende Ordnung als ein System restriktiver Praktiken zu erkennen.

3. Bild(-ung): Taxonomie und Pädagogik

Stifters Erzählung entwirft das Katastrophische als Krisenmoment einer (Wahrnehmungs-)Ordnung, die ihre Gültigkeit nur unter der Voraussetzung massiver Ausschlussverfahren behaupten kann. Genau im Moment der Störung wird ihre Konstitution offengelegt, die sich mitnichten als flexibel und beweglich erweist. Das zeigt sich bereits an den Folgen des Hagelsturms, den der Text als Destruktion des Statischen konzipiert: „Was Widerstand leistete, wurde zermalmte, was fest war, wurde zerschmettert [...]. Nur weiche Dinge widerstanden“ (HKG 2.2, 265). Einzig die vom braunen Mädchen errichtete Reisighütte ist hinlänglich flexibel, um den Hagelschlossen Widerstand zu leisten. Schutz bietet sie bezeichnenderweise gerade dadurch, dass sie die Kinder und die Großmutter vom visuellen Mitvollzug der Ordnungszersetzung abschirmt.³⁴ Die Öffnung des Bündelhauses schränkt das Blickfeld ein und überführt das Ungestaltete und Überwältigende in eine zeitliche Chronologie: „Endlich sahen sie [...] einen Hagelkern vor ihrem Bündelhause auf das Gras nieder fallen, sie sahen ihn hoch empor springen, und wieder niederfallen, und weiter kollern. Dasselbe

³³ „Diese Panne ist symptomatisch für eine das Einzelne immer wieder vergessende und unterschlagende (Text-) Ordnung, die immer wieder das Individuum zugunsten der Gattung verwirft und opfert.“ Philippe Roepstorff-Robiano: Adalbert Stifters Mensch-Tier-Symbiosen. Vögel, Wolken und das braune Mädchen. In: *Des animaux et des hommes. savoirs, représentations et interactions*. Hrsg. von Aurélie Choné. Strasbourg 2015, S. 195–216, hier S. 213.

³⁴ Vgl. Thomas Gann: Verschwinden der Landschaft. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 121–140, hier S. 124. Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg 2012, S. 190 hat demgegenüber die Ambivalenz der Schutzhütte betont, die als Figuration eines Grabes zugleich das Moment der Katastrophe und ihrer Bewältigung in sich vereint.

geschah in der Nähe mit einem zweiten.“ (HKG 2.2, 264) Doch die Regellosigkeit im statischen Ordnungsraum, das krisenhafte Zusammenfallen des sonst so sorgsam Getrennten überdauert das in der Hütte verbrachte katastrophische Ereignis. Auch nachdem der Hagel zunächst in einen sanfteren Regen übergeht und schließlich ganz aufhört, schreibt sich die Katastrophe als anhaltende Unordnung in den vermessenen und kulturell angeeigneten (Natur-)Raum ein: „Die Schlossen lagen mit der Tannenstreu untermischt“ (HKG 2.2, 270 f.) und verdecken derart die Wegmarkierungen. Auch der Brand irritiert eine statisch-strukturierte Raumordnung: Einzig ein „Bild des Schmuzes und der Unordnung“ (HKG 2.2, 309) überdauert das Feuer und verleiht der Naturgewalt zunächst eine ikonoklastische Dimension.³⁵

Selbst noch am Morgen nach dem Hagelunwetter treten Kinder und Großmutter aus dem Haus und werden mit der anhaltenden Un-Ordnung konfrontiert: „Die ungeheuren Mengen von Schlossen, welche auf die Gegend nieder gefallen waren, verbrauchten Wärme, die Kälte verdichtete daher beständig die in der Luft befindlichen Dünste und erzeugte die unaufhörlichen Wolken.“ (HKG 2.2, 278)³⁶ Die Naturkatastrophe zeitigt nicht nur eine Trübung des ansonsten so transparenten Erfahrungsraums. Sie zerstört zugleich die Gestalt der Pflanzen und macht deren Identifikation für die Figuren unmöglich: „Die Bäume des Gartens erkannten sie [die Kinder, L.I.] aus den Stumpfen nicht, und konnten sich nicht erinnern, was der Stamm einst getragen habe.“ (HKG 2.2, 279). Was hier nicht mehr erkannt wird, ist jedoch nicht die natürliche Form der Gewächse, sondern das Resultat derjenigen Transformations- und Aneignungsprozesse, die eingangs beschrieben wurden. Der gesamte, auf der Grundlage von botanischem Wissen angelegte „Garten war verschwunden“ (HKG 2.2, 271). Kein Wunder, dass es für den Vater als Urheber dieser Kulturordnung absolute Priorität besitzt, die Störung schnellstmöglich zu beseitigen. Die Hagelschlossen, für die in der gereinigten Welt des Gutshofs „nirgends ein passender Ort“ (HKG 2.2, 278) zu sein scheint, werden dabei in einer Grube versenkt, die Stifters eigenes Textverfahren *in nuce* figuriert:³⁷

Die Schlossen wurden mit Schaufeln auf Karren getan, und in eine Grube gefahren, aus der einst Steine gebrochen worden waren, und die der Vater wieder dadurch ausfüllen wollte, daß er alle festen Abfälle des Hauses wie Geschirrrümmer oder des Feldes wie ausgelesene Steine in dieselbe werfen ließ. Der Hagel wurde dorthin geführt, weil nirgends ein passender Ort für ihn war. (HKG 2.2, 278)

35 Zurecht betont Thomas Gann: Das Verschwinden der Landschaft, S. 132 f. die archivarisches Funktion der erzählten Landschaft in *Kazensilber*. Diese fungiere als „(Bild-)Archiv“, insofern die nun folgenden Ordnungsbemühungen ein Verfahren der Schichtung erkennen lassen, das zwar einerseits eine geglättete Oberfläche erzeugt, die darunter befindliche Unordnung jedoch zugleich konserviert. Damit führe, so Gann, Stifter eine Zeitdimension in seine Erzählwelten ein, die die räumliche Dimension des Bildmediums ergänzt und erweitert. Voraussetzung für die Reflexion auf die eigenen Entstehungsbedingungen ist jedoch zunächst das Aufbrechen der (gereinigten) Bildeoberfläche.

36 Stifter befindet sich mit dieser Schilderung auf der Höhe des zeitgenössischen Wissenstandes. Sein Lehrer und Mentor Andreas Baumgartner widmet in *Die Naturlehre nach ihrem gegenwärtigen Zustande mit Rücksicht auf mathematische Begründung*. Wien 1836, S. 442 der Entstehung von Dunst ein eigenes Kapitel: „Bei der Dunstbildung unter der Siedehitze wird ebenso Wärme gebunden, wie beim Sieden [...]. Da diese Wärme nicht wie beim Sieden von einer eigenen Wärmequelle zufließt, so muß sie der nächsten Umgebung entrissen werden. Deshalb entsteht bei dieser Verdunstung stets eine Erkältung, welche desto stärker ist, je schneller sich die Dünste bilden und je mehr Wärme sie zu ihrer Bildung brauchen.“

37 Auf die poetologische Dimension der Grube hat Thomas Gann: Das Verschwinden der Landschaft, S. 132 hingewiesen. Im diskursiven Horizont der Malerei gleicht der väterliche Reinigungsakt der Erzeugung einer „überdeckte[n] Bildschicht“.

Die Grube arbeitet einem Ordnungsbegehren zu, das die Mehrdimensionalität der (natürlichen) Wirklichkeit einzuebnen und deren Komplexität zu reduzieren versucht. Sie entsteht bezeichnenderweise, indem „einst *Steine*“ aus ihr „gebrochen worden waren“, und dient dem Vater nun dazu, diejenigen Dinge zum Verschwinden zu bringen, die ihrerseits eine landwirtschaftliche Nutzbarmachung der natürlichen Umwelt stören. Nun finden hier „ausgelesene Steine“ ein Refugium, jene Objekte also, die dem klassifikatorischen System nicht subsumierbar sind. So können auch die Hagelschlossen als natürlicher Überschuss in einer durch und durch kulturell angeeigneten Ordnung in der Grube beseitigt werden. Aus dem „Innere[n] der Glashäuser“ (ebd.) als Figuration nicht nur absoluter Durchsicht, sondern zugleich dem Ort der Verfügungsgewalt über Naturobjekte schlechthin, gilt es die Schlossen zu entfernen und in der Grube dem Blickfeld zu entziehen.

Das Hagelunwetter stört eine Wirklichkeitsordnung, die Gleichmäßigkeit und Systematik weniger vorfindet als vielmehr selbst produziert. Wie sehr Ordnungsbegehren und Sprache einander wechselseitig bedingen und hervorbringen, markiert die Erzählung unmittelbar nach der Katastrophe selbst. Einzig im Modus der Negation und des ‚Nicht-mehr‘ kann Stifters Erzähler dem Einbruch des Ungestalten habhaft werden. Eine Reihe sprachlicher Paradoxa indiziert den Ausfall einer Verfügungsgewalt, die (auch) sprachlich produziert wird: „Sie [die Kinder, L.I.] kamen an den Rand des hohen Nußbergs, und das braune Mädchen ging dieses Mal mit ihnen auf den grauen Rasen hinaus. Aber es war kein grauer Rasen mehr. [...] Als sie zu dem Bächlein gekommen waren, war kein Bächlein da“ (HKG 2.2, 267).

Während die Schlossen schnell in der Grube zum Verschwinden gebracht und derart aus dem geordneten Erfahrungsraum ausgeschlossen werden können, erweist sich die Integration des braunen Mädchens mit seinem „unrein[en] und verknittet[en]“ Anzug in die bestehende Sprach- und Wirklichkeitsordnung als problematischer. Zum Dank für die zweifache Rettung versucht man, das Mädchen durch eine Reihe von Bildungsanboten in die kulturelle Ordnungseinheit der Familie zu integrieren. Als taxonomischer Ordnungsbegriff suggeriert sie sprachlich eine natürliche Verwandtschaftsbeziehungen, die nicht unmittelbar gegeben ist. Und auch das Konzept der ‚Bildung‘ stellt dezidiert den Bezug zur Naturgeschichte her. Wie in der Taxonomie wird auch in *Kazensilber* klassifiziert, kategorisiert und angeeignet, und dies auf der Grundlage von und mit den Mitteln der Bildung. Als naturphilosophischer Begriff ist damit zunächst die morphologische Formung eines Organismus gemeint, auf Grundlage derer eine taxonomische Bestimmung erfolgt. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts erfährt der Terminus nicht nur eine Dynamisierung, insofern darunter nicht mehr ausschließlich die statisch-invariante Gestalt eines Lebewesens, sondern zunehmend auch dessen Evolution verstanden wird. Zugleich diffundiert der Begriff der Bildung aus dem Bereich des Organologischen und Biologischen in den pädagogischen Diskurs, bezeichnet insbesondere seit der Aufklärung Inhalt und Ergebnis der kindlichen Erziehung.³⁸

Gerade die der Bildung eingeschriebene Doppeldeutigkeit von sichtbarer Morphologie und pädagogischen Bemühungen, von stillgestelltem Wahrnehmungsobjekt

³⁸ Vgl. zur Begriffsgeschichte von ‚Bildung‘ Rudolf Vierhaus: *Bildung*. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck. Stuttgart 1972, S. 508–551.

einerseits und einem noch zu erziehenden Erkenntnissubjekt ist leitend für die Figur des braunen Mädchens, wird dieses doch nicht nur zum Ziel pädagogischer Unterweisung, sondern zunächst, und gewissermaßen als Voraussetzung hierfür, zum Objekt klassifikatorischer Bestimmungsversuche. Erste Irritationen im Netz vermeintlich absoluter Eindeutigkeit zeitigt das Wesen bereits dadurch, dass es über eine Naturkenntnis zu verfügen scheint, die den herkömmlichen Wahrnehmungsmustern nicht entspricht. Der Blick des Mädchens bricht sich gerade nicht, wie dies sonst für die Protagonist:innen Stifters üblich ist, am „Gestalthaften und Überschaubaren“³⁹, sondern vermag ins Amorphe und Diffuse vorzudringen. Nur so kann es das heranahende Unwetter vorhersehen und schlimme Konsequenzen für die Großmutter und die Kinder abwenden.

Viel grundlegender jedoch wird das Mädchen selbst vom Text in einem klassifikatorischen Graubereich angesiedelt, verfügt dieses doch sowohl über menschliche als auch über tierliche Eigenschaften: Wie „ein Hirsch“ (HKG 2.2, 274) oder „wie ein Eichhörnchen“ (HKG 2.2, 303) bewegt sich das Mädchen durch die erzählte Welt. Kein Wunder, dass in der auf Eindeutigkeit abzielenden Dingordnung Stifters für ein derart widerspenstiges Wesen kein Platz zu sein scheint: In den schriftlich verfassten „Pfarr- und Schulbüchern“ ist schlicht „kein Ding dieser Art“ eingetragen.⁴⁰ Nicht einmal der Jäger, „der oft durch die Felder Wälder und Fluren strich, und alle Dinge derselben kennen mußte“, weiß etwas über die Identität des Wesens. Anstatt eindeutiger Benennung erfolgt lediglich eine diffuse Beschreibung: „Und wenn er [der Vater, L.I.] das Mädchen beschrieb, so sagten sie [die Holzhauer und Pechbrenner, L.I.] insgesamt, sie hätten es schon gesehen, und wenn sie das Mädchen beschrieben, so beschrieb es der eine so, der andere anders, ein jeder auf seine Weise“ (HKG 2.2, 292).⁴¹ Eine (diffuse) Beschreibung setzt also genau dort ein, wo sowohl das kodifizierte Wissen der öffentlichen Register wie auch das praktische Anschauungswissen des Jägers versagen. *Kazensilber* erprobt hier die Verfahren tradierter, letztlich naturwissenschaftlich legitimer Wissensordnungen. Diese jedoch können die Rätselgestalt des braunen Mädchens nicht integrieren. Das von ihm freigesetzte phantastische Potential widersetzt sich genau jenen „Zumutungen der Eindeutigkeit“⁴², vor deren Folie nicht erst Marion Poschmann die Vorzüge einer genuin poetischen Taxonomie profiliert, sondern bereits Stifter seine literarische Erzählwelt zu konturieren scheint.

Innerdiegetisch jedoch hält man an dem Versuch fest, das braune Mädchen auf die invarianten Kategorien der herrschenden Kulturordnung förmlich festzuschreiben. So

39 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzbeschreibung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a.M. 1990, S. 272.

40 Zu Stifters Dingordnungen vgl. Christian Begemann: Realismus und Wahrnehmung der Dinge: Adalbert Stifter. In: *Handbuch Literatur und materielle Kultur*. Hrsg. von Susanne Scholz/Ulrike Vedder. Berlin, Boston 2018, S. 257–264; ders.: Ding und Fetisch. Überlegungen zu Stifters Dingen. In: *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*. Hrsg. von Hartmut Böhme/Johannes Endres. München 2010, S. 324–343; Doerte Bischoff: *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*. München 2013; Sabine Schneider: Vergessene Dinge. Plunder und Trödel in der Erzählliteratur des Realismus. In: *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Sabine Schneider/Barbara Hunfeld. Würzburg 2008, S. 157–174.

41 Vgl. Elmar Locher: „(...) und erklärte die weißen Pünktlein, die kaum zu sehen waren“. „Täfelchen“ und „Nullpunkt“ als perspektivische Größen in Stifters „Kazensilber“. In: *Stifters Mikrologien*. Hrsg. von Davide Giuriato/Sabine Schneider. Stuttgart 2019, S. 127–145, hier S. 133.

42 Marion Poschmann: Kunst der Unterscheidung, S. 132.

wird dieses zum Objekt umfassender Erziehungsmaßnahmen nach rousseauschem Vorbild – „[a]n das Haus suchte man es zu binden, indem man wie bisher die sanften Fäden der Liebe und Nachsicht walten ließ, bis sein Herz von selber in dem Hause sein würde, bis es nicht mehr fort ginge, und sein Gemüth ohne Rückhalt hingäbe“ (HKG 2.2, 311).⁴³ Was sich hier zunächst als natürlicher Vorgang einer sanften Gewöhnung geriert, gibt sich mehr und mehr erneut als Einschluss durch Ausschluss von Alterität und Mehrdeutigkeit zu erkennen. Die (früh-)kindliche Erziehung fungiert in *Kazensilber* als Teil der Einübung in ein Kulturmodell, das am Übergang von der traditionellen Großfamilie zur bürgerlichen Kleinfamilie mit einem sich wandelnden Verständnis von Kindheit einhergeht.⁴⁴ Das pädagogische Programm wird nicht nur in Analogie zum Verfertigen einer Naturaliensammlung als Ordnen und Erweitern des Gelernten umschrieben (vgl. ebd.). Auch das Tragen einer geschlechtsspezifischen Kleidung, auf deren Grundlage das Kind zum eindeutig bestimmbareren Objekt einer binären Ordnung wird, ist Bestandteil der familiären Erziehungsmaßnahmen: „Endlich brachte man es [das braune Mädchen, L.I.] auch dahin, daß es weibliche Kleider trug.“ (HKG 2.2, 312) Stifters Text übersetzt die restriktive Logik in das Bild einer eingeschränkten Mobilität. Je weiter das Mädchen in vorherrschende Klassifikationsmuster förmlich gezwängt wird, desto unbeweglicher wird es: „Da es weibliche Kleider trug, war es scheuer, und machte kürzere Schritte.“ (Ebd.) Die räumliche Einengung gewinnt schließlich die Dimension umfassender Ermüdungs- und Krankheitserscheinungen: „Alle waren fröhlich, nur das braune Mädchen nicht. Seine Wangen waren, wie wenn es krank wäre, und sein Blick war traurig.“ (HKG 2.2, 313)

Dass das braune Mädchen sich also einem Ordnungsbemühen widersetzt, das wie die Taxonomie Eindeutigkeit und Systematik nur um den Preis von Ausschluss und Restriktion erreicht, ist von umso größerer Bedeutung, als es den Kindern neben der Teilhabe an einem instinktiven Naturverhältnis in Form der zweifachen Rettung vor dem Katastrophischen auch „bunte Steine“ überbringt.⁴⁵ Mit Blick auf die Einleitung lassen diese sich als Figuration der Erzählsammlung selbst und damit in einer poetologischen Dimension lesbar machen.⁴⁶ Hier erinnert sich Stifter an eine kindliche Faszination für „allerlei Steine und Erddinge“, namentlich, weil diese „nicht so schnell Farbe und Bestand verloren wie die Pflanzen“ (HKG 2.2, 17). Sie unterliegen nicht so stark zeitlichen Einflüssen und eignen sich daher in besonderem Maße für eine auf Invarianz und Statik basierende Systematik. Stifter lehnt in der Einleitung jedoch zugleich jeden ordnenden und begrenzenden Eingriff in die Naturaliensammlung als Verfälschung der Wirklichkeit ab. Neben seinem Plädoyer dafür, auch zufällig gefundenes Glas in die Mineraliensammlung aufzunehmen, weist er ausdrücklich darauf hin, dass

⁴³ Vgl. zu intertextuellen Bezügen zu Rousseaus *Émile*: Christian Soboth: Die Frau im Einschreibbuch. Schreiben, Ordnen, Heilen in Adalbert Stifters Erzählung *Der Waldbrunnen*. In: *Stifter-Jahrbuch* 14/2000, S. 47–74, hier S. 48 f.

⁴⁴ Vgl. Davide Guirato: Kindheit und Idylle im 19. Jahrhundert (E. T. A. Hoffmann, A. Stifter). In: *Prekäre Idyllen in der Erzählliteratur des deutschsprachigen Realismus*. Hrsg. von Sabine Schneider/Marie Drath. Stuttgart 2017, S. 118–130.

⁴⁵ Vgl. zum braunen Mädchen als Retterfigur Nicolas Pethes: Nur weiche Dinge widerstanden. Das Kind als Retter und die Poetik des Mittels in Stifters „Kazensilber“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/2 (2015), S. 459–478.

⁴⁶ Vgl. hierzu Eva Blome: Bildung als Rettung und Gabe? Adalbert Stifters wilde Mädchen und ihre Erzieher. In: *Institutionen der Pädagogik. Studien zur Kultur- und Mediengeschichte ihrer ästhetischen Formierung*. Hrsg. von Metin Genç/Cristof Hamann, S. 211–230, hier S. 220.

„es unermeßlich viele Steine gibt“, er aus diesem Grund auch „gar nicht voraus sagen [kann], wie groß diese Sammlung werden wird“ (HKG 2.2, 19). Zugleich erinnert sich Stifter an eine Faszination beim Anfertigen der Naturaliensammlung, die ihn genau dann ergriff, „wenn es auf einem Steine so geheimnisvoll glänzte und leuchtete und äugelte, daß man es gar nicht ergründen konnte, woher denn das wohl käme.“ (HKG 2.2, 18) Faszination also wecken genau jene Objekte, die sich gar nicht eindeutig und anhaltend bestimmen lassen, damit aus dem Zuständigkeitsbereich der empirisch verfahrenen Naturwissenschaften fallen und der Verantwortlichkeit des Literarischen überantwortet werden.

Heterogenität und semantische Mehrdeutigkeit zeugen von einem Dichtungsverständnis, das einer streng taxonomischen Praxis diametral entgegenzustehen scheint. Auch in *Kzensilber* spielt das Phantastische, Märchen- und Rätselhafte eine große Rolle, ist in die realistische Erzählung in Form der großmütterlichen Geschichten eingelassen, die als narratives Begleitprogramm die innerdiegetischen Spaziergänge durchziehen.⁴⁷ Derart etabliert Stifter eine Erzählsituation aus realistischer Rahmen- und märchenhaft-mündlichen Binnenerzählungen, die sich topografisch im Gegensatz von wilder und kulturell angeeigneter Natur, aber auch durch divergierende Sicht- und Farbverhältnisse manifestiert: Phänomene des Glänzens, Schimmerns und Leuchtens (vgl. u.a. HKG 2.2, 260) begleiten nicht nur die katastrophischen Einbrüche der Naturgewalt.⁴⁸ Sie prägen grundsätzlich die märchenhafte Erscheinungswelt auf dem hohen Nußberg. Auch das dort lebende braune Mädchen ist gekleidet in „ein grünes Wams und grüne Höschen [...], an welchem [sic] viele rote Bänder waren“ (HKG 2.2, 258). Mit dem farbigen Aussehen des wilden Mädchens kontrastiert das weiße Erscheinungsbild der Kinder (vgl. HKG 2.2, 246 f.). Das Voranschreiten der Zeit auf dem Gutshof erweist sich ebenfalls als Prozess einer eigentümlichen Entfärbung: „Nach und nach wuchsen die Kinder heran [...]. Es waren nun drei Schwarzköpfchen. [...] Auch ein Weißköpfchen war unter den Kindern vorhanden – die Großmutter: Ihre Haare, die grau waren, waren endlich so weiß geworden“ (HKG 2.2, 312).

In die Ordnung einer „prosaischen Wirklichkeit“⁴⁹ – bei Hegel nicht nur Kulturdiagnose, sondern, wie Cornelia Zumbusch gezeigt hat, zugleich stilistische und farbästhetische Formel einer zunehmend begrifflich durchdrungenen Realität –⁵⁰ schreibt sich das braune Mädchen als Rätselwesen ein, das sich letztlich der kausal strukturierten

47 Vgl. zu den Märchenerzählungen grundlegend Hanns-Peter Mederer: Sagnererzählungen und Sagnererzähler im Werk Adalbert Stifters. In: *JASiLO* 38/1989, S. 77–116.

48 Davide Giuriato: „Klar und deutlich“. *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*, Freiburg 2015, S. 267 f. hat Stifter eine Vorliebe für absolute Transparenz unterstellt: Während das reine Medium außerhalb des fiktionalen Textes niemals gegeben ist, ist es die Aufgabe des Künstlers, die Durchsichtigkeit der Realität sprachlich zu erzeugen. Demgegenüber wird hier eine konträre Lektüre vorgeschlagen, signalisieren die Katastrophen doch ebenso wie das braune Mädchen die Unzulänglichkeit einer auf vollkommene Durchsichtigkeit beharrenden Ordnung.

49 Damit umschreibt Hegel die Struktur einer Wirklichkeit, in der das Subjekt sich nicht mehr frei entfalten kann, sondern in staatliche Ordnungen eingepasst ist. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: Ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 13. Hrsg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1986, S. 257.

50 Vgl. Cornelia Zumbusch: *Perlgrau. Zur Farbe der Prosa in Stifters Nachsommer*. In: *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hrsg. von Thomas Gann/Marianne Schuller. Paderborn 2017, S. 163–179, hier S. 165.

und transparenten, dabei jedoch recht fahlen Rahmensituation anhaltend widersetzt.⁵¹ Was dieses als Wahrnehmungsapparat im Amorphen des Wurzelgeflechts und der Erdhöhlungen sieht, vermag die ihrerseits mit farblosen Begrifflichkeiten operierende realistische Erzählung „nicht mit Worten“ (HKG 2.2, 263) auszudrücken. Haptische ‚Zeichen‘ substituieren einen Riss im semiotischen Netz einer Sprachordnung, die sich entgegen des vielversprechenden Titels als farblos erweist.⁵²

Kazensilber also, so ließe sich resümieren, ist wie die Taxonomie auf eine desintegrierende, mitunter asoziale Sprache angewiesen.⁵³ Die Erzählung scheitert letztlich daran, das Mehrdeutige und Uneindeutige in die eigene Textordnung einzuschließen: Auch das braune Mädchen kann weder innerdiegetisch dauerhaft in die klassifikatorische Ordnungseinheit der Familie integriert werden, noch seinen rechtmäßigen Platz in der realistischen (Rahmen-)Erzählung finden. Bezeichnenderweise verabschiedet dieses sich sowohl aus dem bürgerlichen Familienverbund als auch aus der realistischen (Rahmen-)Narration, indem es auf das Sprachregister der oral tradierten Märchenerzählung zurückgreift: „Sture Mure ist todt, und der hohe Felsen ist todt.“ (HKG 2.2, 313) Für das Unreine und Hybride gibt es im Schriftmedium der realistischen Erzähl- und Textordnung keinen Platz.

Das Bunte, Rätselhafte und Phantastische imaginiert Stifter als Ursprung und Keim des Poetischen. Über die Figur des braunen Mädchens, das zwar einerseits das Geschehen einer Rettungsgeschichte im Moment des Katastrophischen initiiert, sich als Wahrnehmungssubjekt ebenso wie als Wissensobjekt jedoch der eigenen Sprachordnung entzieht, gibt die Erzählung zugleich zu erkennen, dass auch sie sich längst einer zur Prosa gewordenen, farblosen Wirklichkeit verschrieben hat. Wie sehr auch Stifters poetische (Gestalt-)Bildung das Resultat einer Sprachlichkeit ist, die wie die Taxonomie Eindeutigkeiten nicht nur voraussetzt, sondern diese mitunter aggressiv produziert, führt *Kazensilber* jedoch auf vielfache Weise vor. Das Kontingente und Mehrdeutige wird aus der Ordnung ausgeschlossen, ohne dabei gänzlich zum Verschwinden gebracht zu werden. Innerdiegetisch konkretisiert sich das restriktive System im Haus der Familie; zugleich findet das Ausschlussverfahren ein Bild in der vom Vater angelegten Grube. Doch die beiden Katastrophen brechen in die restriktive Ordnung ein, lassen deren Fragilität und Defizienz erfahrbar werden.

4. Schluss

Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der *Bunten Steine* verfasst Stifter seinen Roman *Der Nachsommer*. Die kulturell angeeignete Natur im Umfeld des Gutshofs in *Kazensilber* lässt sich in gewisser Hinsicht als Vorstufe des risachschen Gartens bezeichnen. Lebewesen unterschiedlicher Klassen koexistieren hier nicht nur in einem harmonischen Miteinander. Sie werden von Stifter in einer komplexen

51 Vgl. Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 385.

52 Vgl. Vogel: Prosa der Entfärbung.

53 Auf die „verstörende, weil asoziale Dimension des Redens“ bei Stifter hat Davide Giuriato: *Kinder retten. Biopolitik in Stifters Erzählung Der Waldgänger*. In: *IASL* 40/2015, H. 2, S. 441–458, hier: S. 444 hingewiesen.

Kommunikationskette angeordnet, in der die Tiere zu dekodierbaren Zeichen der meteorologischen Lage werden.⁵⁴ Auch im *Nachsommer* droht ein Unwetter die bestehende Ordnung zu stören, initiiert jedoch als Krisenmoment überhaupt erst die Narration. Der katastrophische Einbruch einer nicht domestizierten Natur in einen komplex strukturierten Ordnungsraum kann hier sowohl auf inhaltlicher wie auf narratologischer Ebene abgewendet werden: Das Gewitter deutet sich zwar an, kommt jedoch letztlich nicht zum Ausbruch.⁵⁵ Und auch vom Phantastischen und Rätselhaften, vom Unerklärbaren und Märchenhaften fehlt hier jede Spur.

In *Kzensilber* hingegen gelingt die Integration des Mehrdeutigen und Dynamischen (noch) nicht; hier stört das Kontingente und Unverfügbare, nicht nur in Form zweier Katastrophen, sondern auch in der Gestalt des braunen Mädchens, die Integrität einer Ordnung, die Eindeutigkeit gerade nicht vorfindet, sondern sprachlich produziert. Entgegen des in der Einleitung formulierten Anspruchs, die der Naturaliensammlung angeglichene Erzählanthologie für das Heterogene zu öffnen, erweist sich *Kzensilber* als ein zutiefst restriktiv und ausschließender Text. Die hier erschriebene Ordnung ist mitnichten eine natürliche; sie ist das Resultat kultureller Praktiken und sprachlicher Setzung.

Mit dem braunen Mädchen führt Stifter ein Wesen in die realistische Erzählwelt ein, das sich bereits der basalen Distinktion zwischen Mensch und Tier widersetzt. Als Grenzgängerin nicht nur zwischen Tier- und Menschenreich, sondern zwischen einer sich aus semantischer Mehrdeutigkeit schöpfenden, oralen Märchenwelt und einer auf unbedingte Eindeutigkeit angewiesenen (Schrift-)Ordnung kann dieses letztlich als fremder Rest weder in die Familie noch in die realistische Erzählung integriert werden. Stifters Erzählung schöpft also das subversive Potential nicht aus, das Marion Poschmann als Vorzug einer genuin poetischen Taxonomie identifiziert. Doch immerhin: Als Überbringerin von bunten Steinen handelt es sich beim Mädchen um eine poetologische Reflexionsfigur, durch die sich die Erzählung auf das eigene „Spiel der Gestaltbildung“⁵⁶ mit den Mitteln der Sprache hin öffnet. Die Verfestigung des Wirklichen – in der Einleitung noch in seiner Heterogenität hervorgehoben – in eine realistische (Sprach-)Ordnung kann keine Mehrdeutigkeiten zulassen. Doch welchen Vorwurf muss sich der Text an diese Stelle gefallen lassen, ist Stifter sich doch des ästhetischen Status' seiner Schriften inmitten prosaischer, farbloser Weltverhältnisse bewusst. In der Vorrede der *Bunten Steinen*, bekanntermaßen eine Reaktion auf die Kritik des Dichterkollegen Friedrich Hebbel,⁵⁷ weist Stifter entschieden die Klassifizierung seiner Erzählungen als Dichtungen zurück: „Die Kunst“, so bekennt er hier, „ist mir ein so Hohes und Erhabenes, sie ist mir [...] nach der Religion das Höchste auf Erden, so daß ich meine Schriften nie für Dichtung gehalten habe, noch mich je vermessen werde, sie für Dichtungen zu halten.“ (HKG 2.2, 9)

54 Vgl. hierzu Roepstorff-Robiano: Adalbert Stifters Mensch-Tier-Symbiosen.

55 Michler: *Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung*, S. 193, spricht von einer komplexen Verschränkung taxonomischer, sozialer und generischer Ordnungsstiftung im *Nachsommer*, die auf der gattungspoetischen Ebene eine generische Veredlung durch Hybridisierung zur Folge hat.

56 Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 132.

57 In dem Schmah-Gedicht Friedrich Hebbel: „Die alten Naturdichter und die neuen“. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke u.a. Bd. 3. München 1965, S. 122, wirft Hebbel Stifter vor, statt „Menschen“ und „Sterne“ abzubilden, sich in der Darstellung von „Käfern“ und „Butterblumen“ zu verlieren. Hebbel schließt mit dem vernichtenden Urteil: „Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich/Lieferet, hat die Natur euch das Große entrückt.“

Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbarth 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 Scheerbarth, 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 Zusammenhangs, 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 geographischen 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 Parallelförmigkeiten 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, wenngleich eine solche Einordnung von Engler strikt abgelehnt wird.⁸ Ästhetische Eindringlichkeit 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 Eindringlichkeit 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*. Dahlemer 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 Florengebiete 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 Goelsch*. 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 Scheerbar 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 Scheerbar 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 Scheerbar 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. Scheerbar: *Glasarchitektur*, S. 34.

²⁰ Ebd., S. 125 u. 129.

²¹ Interessanterweise kommentiert Scheerbar 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 Hochlandscapen 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 Kunsts Schlosser 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 Sigle ‚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 Eisse 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 reift 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 Elephanten 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 anlehnte. 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, konfligieren 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 Ineinsetzung 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 ausgetragene 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 regenerative 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 ‚Daseinskampf‘ 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. Scheerbart 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.

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

Abstract

Der Beitrag diskutiert *poetische Taxonomien* als Klassifizierungsformen, die die allen Taxonomien inhärente Spannung zwischen empirischer Beobachtung und fiktiver Klassifikation selbst unter Beobachtung setzen. Am Beispiel der von ihrem Regisseur Alexander Giesche als *visual poem* bezeichneten Inszenierung von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich wird gezeigt, wie auf dieser Beobachterebene Ordnungen kollabieren und neue Ordnungsversuche auftreten, in denen nicht Materialität, Beständigkeit und Kohärenz, sondern Virtualität, Flüchtigkeit und Fragmentiertheit Wirklichkeitsbezug erlauben. Weil diese in der Inszenierung vorwiegend in nichtsprachlicher Form auftreten, wird zudem deutlich, dass poetische Taxonomien nicht notwendigerweise die Form von Nomenklaturen oder überhaupt sprachlichen Ordnungen voraussetzen oder annehmen.

Die folgenden Überlegungen versuchen, das Entstehen einer Ordnung zu beschreiben, die aus Störungen von Ordnungsversuchen emergiert. *Poetische Taxonomien* werden dabei als Klassifizierungsformen verstanden, die die allen Taxonomien inhärente Spannung zwischen empirischer Beobachtung und fiktiver Klassifikation¹ selbst unter Beobachtung setzen.² These ist zum einen, dass diese daher selbst als solche Störungen einer Ordnung verstanden werden können: Indem die Voraussetzungen, die eine Ordnung erst ermöglichen, beobachtet werden, wird die Natürlichkeit dieser Ordnung hinterfragt; sie wird nicht als vorhandene, sondern als hergestellte und damit auch anders mögliche erkennbar. Zum anderen soll gezeigt werden, dass die neuen Ordnungen nicht zwingend begriffliche sind, sondern auch ästhetische Formen annehmen können.³

Störungen von Ordnungsversuchen und ästhetische Formen selbst als Ordnungen beobachten zu können setzt Gelegenheiten zur Beobachtung der eigenen Wahrnehmung voraus; Gelegenheiten, die im Alltag unwahrscheinlich, im Medium der Kunst aber wahrscheinlich sind. Im Folgenden werden die Medialität und die

1 Zur Notwendigkeit, ein „natürliches System der Organismen“, das den „wahrscheinlichen Verlauf der Evolution“ repräsentiert, und eine „künstliche Klassifikation“, die eine „ganz willkürliche Vorstellung des Menschen über eine sinnvolle Gruppierung der Arten“ darstellt, zu unterscheiden, und dieser Differenz als Form der naturwissenschaftlichen Taxonomien vgl. Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*. Berlin 2015, S. 14.

2 Vgl. zu Begriff und Konzept der poetischen Taxonomie und der für die folgenden Überlegungen zentralen Annahme, dass man „die Leistung einer poetischen Taxonomie [wahrscheinlich sogar: die poetische Taxonomie selbst, A.S.] an der Ordnung, die daraus hervortritt“, erkenne Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132, hier S. 129; außerdem dies./Yvonne Pauly: *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*. In: *Sinn und Form* 1/2021, S. 73–85.

3 Vgl. zur historisch unterschiedlichen Bestimmung des Verhältnisses von Klassifikation und Benennung Georg Toeffer: *Taxonomie*. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3: *Parasitismus – Zweckmäßigkeit*. Stuttgart 2011, S. 469–493; zur engen Verschränkung von Taxonomie und (binärer) Nomenklatur Isabel Kranz: *Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné*. In: *Poetica*, 50/2019, H. 1/2, S. 96–118.

Differenzen der Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* von Max Frisch (1979) und der daraus entstandenen gleichnamigen Inszenierung von Alexander Giesche am Schauspielhaus Zürich (2020) als eine solche Gelegenheit genutzt. Sowohl Frischs Erzählung als auch Giesches Inszenierung zeichnen sich durch den Einsatz von Formen und ästhetischen Mitteln aus, die den Leser:innen und Zuschauer:innen Deutungsversuche abverlangen. Die (Un-)Ordnungsformen, die die Theaterinszenierung anbietet, ähneln insofern der fragmentierten, collageartigen Medialität von Frischs Erzählung, als auch die Beobachtungen und Störungen von Ordnungen voraussetzen, die dann für neue Ordnungsbildungen benutzt werden. Zum einen werden durch beispielsweise akustisches oder visuelles Rauschen, Nebelwände und eine Windmaschine immer wieder Teile des Bühnengeschehens und der Interaktionen der beiden Schauspieler:innen unsichtbar, unscharf und unhörbar; eine kohärente Erzählung auf Grundlage des Textes oder einer Figurenpsychologie ist nicht möglich. Schon Frischs Protagonist Herr Geiser bietet Klassifizierungen von Störphänomenen nach ihrer Akustik, Optik oder Chronologie an; in der Inszenierung entstehen daraus Ordnungsformen, die nicht begrifflich hierarchisieren, sondern an die Wahrnehmung gerichtet sind. Zum anderen zwingen die Demenz des Protagonisten in Frischs Erzählung und die Klimakatastrophe, die als weitere zentrale Referenz von Giesches Inszenierung verstanden werden kann, zu neuen Ordnungsversuchen, weil in ihnen selbst etablierte Ordnungsstrukturen – in der Demenz: für das Individuum, in der ökologischen Krise: auch für die gesamte Gesellschaft – zusammenbrechen. An den neuen Ordnungen, die aus den poetischen Taxonomien hervortreten, kann beschrieben werden, was sichtbar wird, wenn Erwartetes unsichtbar oder abwesend bleibt, also auch: welche Ordnungen aus einem Raum und einer Zeit entstehen, die sich zunächst vor allem dadurch kennzeichnen, was in ihnen verhindert und verborgen wird.

Die Inszenierung erlaubt so, in den Blick zu nehmen, was passiert, wenn ein:e Beobachter:in das, was das Erwartete verhindert oder verbirgt, nicht mehr als Störung, sondern als Zustand oder Ereignis mit eigenem Informationsgehalt interpretiert, zu beobachten beginnt und in eine Ordnung zu bringen versucht: In Giesches *Der Mensch erscheint im Holozän* entstehen Ordnungen, in denen nicht Materialität, Beständigkeit und Kohärenz, sondern Virtualität, Flüchtigkeit und Fragmentiertheit, oder: die Beobachtung als Form selbst, Wirklichkeitsbezug erlauben und etablierte Unterscheidungsordnungen brüchig werden lassen. Die Inszenierung wird, anders gesagt, im Folgenden als eine Form des Beobachtens von Ordnungen und ihres Kollabierens beschrieben, und also selbst als poetische Taxonomie verstanden. Darüber hinaus wird deutlich, dass auch sie dabei die Form eines Zusammenbruchs einer Ordnung annimmt, und so die Zuschauer:innen selbst in diese Beobachter:innenposition versetzt.

1. Ordnungsversuche I: Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979)

Dass man auch das ordnen kann, was die zunächst begonnenen Ordnungsversuche verunmöglicht, zeigt schon Max Frischs 1979 veröffentlichte Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän*:

Es müßte möglich sein, eine Pagode zu türmen aus Knäckebrot, nichts zu denken und keinen Donner zu hören, keinen Regen, kein Plätschern aus der Traufe, kein Gurgeln ums Haus. Vielleicht wird es nie eine Pagode, aber die Nacht vergeht.

Irgendwo klöppelt es auf Blech⁴,

beginnt Frischs Erzählung; am Ende wird deren Protagonist Herr Geiser festhalten:

Es wird nie eine Pagode –

Das weiß Herr Geiser.

Aber Knäckebrot ist noch da. (MH 137 f.)

Es wird über die ganze Erzählung hinweg gedonnert, geregnet, geplätschert und gurgelt und Herr Geiser wird über die ganze Erzählung hinweg gedacht und den Donner, den Regen, das Plätschern und das Gurgeln gehört haben. Seine Bemühungen, das Knäckebrot in eine architektonische Form zu bringen, scheitern; wie auch seine anderen Ordnungsversuche erweist sich das an ein Kartenhaus erinnernde Gebilde vor allem als instabile, hybrische Konstruktion. „Wenn es nicht regnet“ (MH 65), „wenn es nicht über die Traufen plätschert“ (MH 33), „wenn es nicht überall tropft und gurgelt“ (MH 33), „wenn es nicht tropft von jeder Tanne“ (MH 42), „wenn es nicht schneit“ (MH 57, MH 143), „sofern kein Nebel ist“ (MH 10), so Geiser im Verlauf der Erzählung, „dann ist es ein malerisches Dorf“ (MH 34), „ein malerisches Tal“ (MH 42), „kann man (im Winter, wenn es nicht schneit) oft ohne Mantel gehen“ (MH 57, MH 143), „können [notfalls] Helikopter eingesetzt werden“ (MH 10), dann ist die „weiße Spur von Verkehrsflugzeugen“ (MH 65, MH 143) oder „sind Sternschnuppen zu sehen“ (MH 67) oder „Käuzchen zu hören“ (MH 67)⁵. Aber es regnet, plätschert, tropft und gurgelt und schneit unentwegt, der Nebel lässt nur punktuell nach. Herr Geiser ist in einem Tal im Tessin durch einen Erdbeben von der Außenwelt abgeschnitten, immer wieder fällt der Strom aus. In tagebuchartigen, stark fragmentierten Aufzeichnungen, in denen er über sich selbst in der dritten Person spricht, versucht er, Natur- und Umweltbeobachtungen als Anzeichen noch kommender oder bereits stattgefundenen Katastrophen zu verstehen und auf sich selbst rückzubeziehen: Die Naturereignisse geben ihm Auskunft über den Zustand seines alternden Körpers und seines durch eine Demenz verschwindenden Gedächtnisses und umgekehrt. Eine präzise Erfassung und Klassifizierung der Landschaft, der Pflanzen und Lebewesen des Tals wird Geiser, so sein Eindruck, durch Regen, Nebel, Unwetter, Schnee und seine schwächer werdende Erinnerung verwehrt; immer ist er abgelenkt, weiß etwas nicht mehr oder es lässt sich das, was er zu beobachten versucht, akustisch oder optisch nicht richtig erkennen. Seine Ordnungsversuche zunächst der Geographie, Flora und Fauna und dann zunehmend auch des Regens, des Donners und des Nebels selbst sind gleichzeitig Mittel des Zeitvertreibs wie auch, in ihrem Misslingen, Symbole für die scheiternden Kontrollversuche von Körper und Natur gleichermaßen –

4 Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*. Frankfurt a.M. 2020, S. 9. Im Folgenden werden alle Zitate aus Frischs Erzählung unter Verwendung der Sigle MH, gefolgt von der Seitenzahl nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Frisch 2020.

5 Hier und im Folgenden gebe ich eingeschobene, im Original nicht hervorgehobene Zitate aus *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung* zur besseren Les- und Differenzierbarkeit kursiv gesetzt wieder.

„Wacklig wird es immer beim vierten Stockwerk; ein Zittern der Hand, wenn das nächste Knäckebrötchen angelehnt werden soll, oder ein Husten, nachdem der Giebel eigentlich schon steht, und alles ist wieder eingestürzt –“ (MH 9). Gleichzeitig formuliert Geiser ein passantes (und bezeichnenderweise in Klammern gesetzt) Einsichten über die Bedeutung der Umwelt beziehungsweise des Raums für die Gesellschaft, die eine zentrale Annahme heutiger geosophischer und geosozilogischer Überlegungen bilden⁶, und erwähnt diese explizit auch als Umweltbedingungen der Literatur⁷:

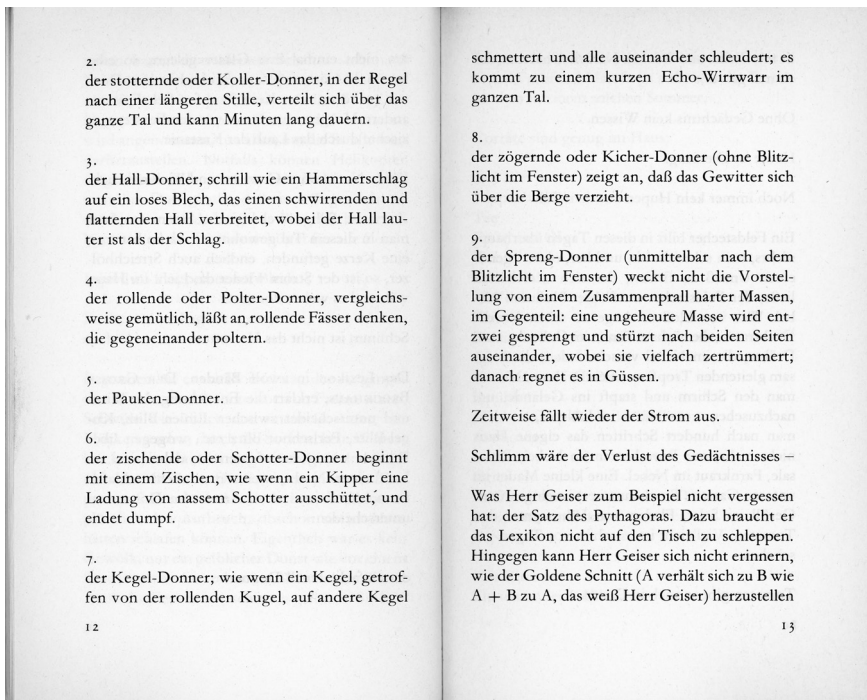
(Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht, da geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu andern, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw., um Seelen, hauptsächlich unglückliche, und um Gesellschaft usw., als sei das Gelände dafür gesichert, die Erde ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels geregelt ein für allemal.) (MH 16)

Die Abgeschnittenheit des Dorfes, die Stromausfälle und die Veränderungen in der Umwelt werden zum Sinnbild für die unterbrochenen, fragmentierten Verbindungen Geisers zu seinen Erinnerungen, Gedanken und Mitmenschen – auch, weil sie immer wieder in Beziehung zueinander im Text auftauchen: Auf den alleinstehenden Satz „Zeitweise fällt wieder der Strom aus“ folgt beispielsweise, wieder alleinstehend, „Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses –;“ (MH 13) auf „Offenbar fallen Hirnzellen aus“ nach einem Absatz: „Bedenklicher als der Einsturz einer Trockenmauer wäre ein Riß durchs Gelände, ein vorerst schmaler Riß, handbreit, aber ein Riß –“ (MH 45). Dabei wird über die wiederholten Antizipationen dessen, was schlimm(er) oder bedenklich(er) wäre oder was zumindest noch nicht eingetreten ist – „Wenigstens ist heute kein Nebel.“ (MH 30), „Wenigstens schneit es nicht.“ (MH 24, MH 56), „Wenigstens hat es nicht gedonnert.“ (MH 90), „Noch ist es nicht so weit, daß...“ (MH 36) –, der Eindruck einer den Alltag Geisers grundlegenden Bedrohung und Unstimmigkeit erzeugt. Seine Versuche, die Umwelt zu ordnen, reagieren und verweisen gewissermaßen auf innere Unruhe- und Unordnungszustände und lassen sich auch als Versuche eines In-Kontakt-Bleibens lesen. Am Ende wird Herr Geiser nicht das Knäckebrötchen zur Pagode getürmt, aber den Donner, den Regen, das Plätschern und das Gurgeln, den Nebel und den Schnee geordnet haben, akustisch, chronologisch, optisch.

6 Vgl. z.B. Michel Maffesoli: *Élan vital*. In: *Soziologien des Lebens: Überschreitung – Differenzierung – Kritik*. Hrsg. von Heike Delitz/Friithjof Nungesser/Robert Seyfert. Bielefeld 2018, S. 65–90: „Ebenso wie die *Geschichte* das soziale Band bildete, das sich mehr und mehr abstrahiert hatte, um sich in der herdenartigen Einsamkeit der gegenwärtigen Megalopole aufzulösen, so ist der *Raum* der Vektor einer gelebten Sozialität. Es ist der Ort, der immer erneut die grundlegendste Solidarität (die familiäre, die tribale, die lokale) sichert. Der Raum ist das Fundament des Zusammen-Seins. Mitwelt und Umwelt, Sein zur Welt finden mit, durch und dank der Umgebung statt, in der Teilung eines Ortes.“ (Ebd., S. 75 f.). Vgl. außerdem Markus Schroer: Einleitung. In: Ders.: *Geosozilogie. Die Erde als Raum des Lebens*. Berlin 2022, S. 13–35.

7 Vgl. zur Frage, wie im Roman ökologische Zustände auf die Literatur Einfluss nehmen, ausführlicher Matthias Preuss: *How to Disappear Completely: Poetics of Extinction in Max Frisch's Man in the Holocene*. In: *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Ecopoetics*. Hrsg. von Frederike Middelhoff u.a. Freiburg/Berlin 2018, S. 253–268; explizit zur zitierten Stelle: „[A] bracketed remark still situates the text in a warming world and argues that literature must adapt to changing environmental conditions by abandoning certain narrative aspects, namely the focus on humans as individuals and in society“ (ebd., S. 254).

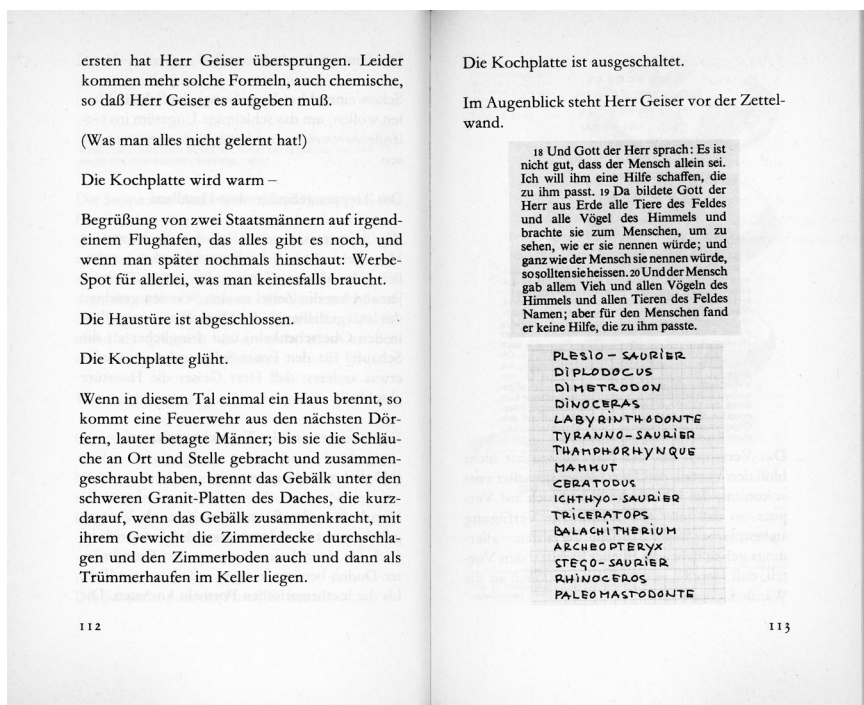
Auffällig ist, dass diese Ordnungen in der Erzählung in spezifischen medialen und typographischen Formen auftreten: Aus der Bibel und Lexika ausgeschnittene Einträge oder handschriftlich verfasste Notizen, die von Herrn Geiser an einer Wand geordnet werden, unterbrechen wie eingeklebte Zettel den gesetzten Text. Immer wieder nehmen die von Geiser versuchten Ordnungen und Taxonomien typographisch die Form von Listen oder Aufzählungen an, beispielsweise sein Versuch der Klassifikation des Regens (vgl. MH 54–56) oder die hier ausschnitthaft zu sehenden zunächst neun (vgl. MH 11–13), schließlich 16 „Arten von Donner“ (vgl. MH 35–36):



Doppelseite aus Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* mit Auflistung verschiedener Donnerarten.

Die Medialität der Erzählung zeichnet sich durch ein Nebeneinander solch verzettelter und in Listen gebrachter Ordnungsversuche und Wissensbestände, bruchstückhafter Aufzeichnungen von Herrn Geiser und Ausschnitten aus Buchseiten und Lexikoneinträgen aus.⁸

⁸ Vgl. auch Robert Cohen: Zumutungen der Spätmoderne. Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“. In: *Weimarer Beiträge* 54/2008, H. 4, S. 541–556, hier S. 544.



Doppelseite aus Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* mit collageartigem Nebeneinander von gesetztem Text, Buchausschnitt und handbeschriebenem Notizzettel.

Diese Form reduziert das Zusammengetragene auf das, was sich von ihm mit Zetteln und in Schrift erfassen lässt; zudem wird, weil Geiser genauso über Regen- und Donnerarten und Dinosaurierklassen Buch führt wie über sein für ihn noch abrufbares Wissen aus der Schulzeit und die noch im Haus vorhandenen Lebensmittel, alles zur Inventur – dessen, was noch materiell im Kühlschrank vorhanden ist, dessen, woran Geiser sich noch erinnert und dessen, was der Wissensbestand des Brockhaus über Echsentiere enthält.⁹ Schon der Text führt so verschiedene Ordnungsversuche vor, die in der Beliebigkeit ihrer Kategorien und Inhalte die Ordnungen entnaturalisieren: Sie werden nicht auf der Suche nach Wahrheit vorgefunden, sondern als Zeitvertreib und als – mit Blick auf die Menschheit: selbstreferentielle – Selbstvergewisserung hergestellt. Immer wieder vergleicht Herr Geiser eigene Erinnerungen und Wissensbestände mit denen an der Zettelwand, um sich seiner Erinnerungsfähigkeiten – „das weiß Herr Geiser“ (MH 13); „so verkalkt ist man nicht“ (MH 52) – trotz der bereits bemerkten Lücken zu versichern. Die Wissensansammlungen lassen sich so zum einen

9 Margarete Fuchs: „unbrauchbar für die Zettelwand“. Das Archiv des unnützen Wissens in Max Frischs ‚Der Mensch erscheint im Holozän‘. In: *Das Unnütze Wissen in der Literatur*. Hrsg. von Jill Bühler/Antonia Eder. Freiburg/Berlin/Wien 2015, S. 251–264 spricht für die Erzählung in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik der Montage, des gleich-gültigen Wissens“ (ebd., S. 258).

als Versuch eines Kampfs gegen sein verschwindendes Gedächtnis lesen –¹⁰ zumal zwischen Ausschnitten aus Reiseführern, der Bibel und vor allem naturwissenschaftlichen Einträgen zu Flora und Fauna, Wetterphänomenen und der Erdgeschichte ein Zettel zu ‚Gedächtnisschwäche‘ zu finden ist. Zum anderen kann man die Ordnungsversuche auch als Abgrenzungsversuche von und Beherrschungsversuche der Natur verstehen: Wiederholt verweisen die ausgeschnittenen Einträge und handschriftlichen Notizen auf die Sonderstellung des Menschen sowie auf die Fähigkeit zum Abstandnehmen von der Natur und das Geschichtsbewusstsein des Menschen als Alleinstellungsmerkmal (vgl. MH 54, MH 71 f.).¹¹ Mit den Ordnungen vergewissert Geiser sich gleichzeitig seiner Fähigkeit, diese Ordnungsakte (noch) vornehmen zu können, und grenzt sich von dem, was er ordnet, ab. Der Verlust dieser Fähigkeit scheint gleichgesetzt mit dem Verlust des Menschseins. Gleichzeitig wird diese behauptete Sonderstellung des Menschen selbst schon in Frage gestellt, indem der Versuch Geisers, den Alterungsprozess seines Körpers aufzuhalten, offensichtlich erfolglos bleibt; auch im Kontrast zur „rhetorical energy flowing from the hypotyposis of geological and biological activity on the preceding pages“, so Matthias Preuss, wirken die Verweise auf die angebliche Besonderheit des Menschen „ironic“. ¹² Mit Blick darauf, dass alle Taxonomien eine Sonderstellung des Menschen voraussetzen und in diesem Punkt immer wieder an ihre Grenzen stoßen,¹³ lässt sich das unvermeidliche Scheitern Geisers auch als Problem der taxonomischen Methode generell verstehen.

Gleichzeitig wird das ohnehin auffällige Satzbild der Erzählung, das sich durch kurze, immer wieder nur aus einem Satz bestehende Absätze auszeichnet, durch die unterschiedlichen Medialitäten zusätzlich fragmentiert. Auch die Form des Textes übernimmt gewissermaßen die Unterbrechungen von Herrn Geisers Wahrnehmung und Erinnerung und lässt sich selbst als Verweis auf die Demenz des Protagonisten als Ordnungsverlust verstehen. In Kombination mit der Erzählperspektive, in der einerseits Innensichten von Herrn Geiser deutlich werden, von diesem aber andererseits nur in der dritten Person gesprochen wird, verschärft die Form den Eindruck einer Desorientierung. Permanent müssen auch die Leser:innen der Erzählung Ordnungsversuche abtrotzen und die verschiedenen Text- und Bildformen in Beziehung setzen.¹⁴

10 Vgl. ausführlich hierzu und der Interpretation der fragmentierten, sich stellenweise bis in den Wortlaut wiederholenden Aufzeichnungen als Anzeichen von Demenz Carola Hilmes: Versperrt, verschüttet, vergessen. Zum Verschwinden des Menschen im Tableau der Natur in Frischs Erzählung ‚Der Mensch erscheint im Holozän‘. In: *Lethe-Effekte. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film*. Hrsg. von Gudrun Heidemann. Leiden 2021, S. 113–131.

11 Das Handbuch *Literatur und Wissen* erwähnt im Kapitel „Geologie“ mit Verweis auf die „existentiellen Fragen, die durch die geologische Kränkung aufgeworfen wurden“, Frischs Erzählung als Beispiel für einen der literarischen Texte des 20. Jahrhunderts, in denen das Thema zentral ist; vgl. Peter Schnyder: Geologie. In: *Literatur und Wissen. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Roland Borgards u.a. Stuttgart/Weimar 2013, S. 75–79, hier S. 78; vgl. auch Timothy Attanucci: Wer hat Angst vor der Geologie? Zum Schicksal der ‚geologischen Kränkung‘ in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Willem Frederik Hermans, Max Frisch und Peter Handke. In: *literatur für leser* 39/2016, H. 1, S. 9–24.

12 Preuss: How to disappear completely, S. 258

13 Zum Scheitern der Herleitung einer „menschliche[n] Sonderstellung im System der Lebewesen“ mit der taxonomischen Methode vgl., mit Bezug auf Agambens Linné-Lektüre, Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann: Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart. In: *literatur für leser:innen* 1/2020, S. 17–37, hier S. 23.

14 Vgl. auch Jakob Christoph Heller: Erosive Poetik als Antwort auf die Erschöpfungen der Spätmoderne. In: *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*. Hrsg. von Julian Osthuus/Jan Gerstner. Leiden 2021, S. 192–206, hier S. 192.

Weil die Medialitäten auch Materialitäten suggerieren und die Leser:innen gewissermaßen selbst wie Geiser „vor der Zettelwand“ aus ausgeschnittenen Buchseiten, auf Karopapier verfassten handschriftlichen Notizen und Abschriften stehen, stehen sie auch selbst vor den Lücken dieser Ordnungsform. So bleibt ihnen überlassen, ob sie Herrn Geisers Schilderungen, die Lexikonbeiträge und die handgeschriebenen Notizen chronologisch interpretieren oder in ihrer medialen Form für aufeinander bezogen halten. Gleichzeitig wird deutlich, dass ihre Lückenhaftigkeit nicht erst durch die Demenz bedingt, sondern schon Charakteristikum der Wissensordnung selbst ist, die auf Interpretationen und Verknüpfungen angewiesen bleibt. Die Medialität der Erzählung schärft das Bewusstsein auch für diese inhaltlichen Lücken und Unterbrechungen und überlässt den Leser:innen die Aufgabe der Verknüpfung der inhaltlichen wie medialen Fragmente.

Die beiden letzten Passagen in Frischs Erzählung kommen ohne Herrn Geiser aus: An mehrere Seiten mit aus Lexika ausgeschnittenen Einträgen, die zwar auf Herrn Geiser verweisen, aber unklar lassen, ob auch sie von diesem ausgeschnitten und zusammengetragen wurden, schließt eine Passage über das Dorf an, deren Erzähler:in unbestimmt bleibt. Vieles spricht dafür, dass es nicht (mehr) Herr Geiser ist. Die letzten Zettel sind Lexikoneinträge der Begriffe „Erosion“, „Eschatologie“, „kohärent“ und „Schlaganfall, Gehirnschlag, Hirnschlag“ sowie Informationen zu einer von einer Krankheit befallenen und daher vom Aussterben bedrohten Baumsorte im Tessin (vgl. MH 139–141). In der abschließenden erzählenden Passage sind erstmals Regen, das Tropfen, das Plätschern, das Gurgeln und der Schnee verschwunden und die weiße Spur der Verkehrsflugzeuge sowie ein Helikopter tatsächlich zu hören und zu sehen; außerdem sind „[i]m August und im September, nachts, [...] Sternschnuppen zu sehen oder man hört ein Käuzchen.“ (MH 141–143).

Mit dieser letzten Passage aus Frischs Erzählung beginnt *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.¹⁵ Im Foyer steht auf dem Treppenaufgang zu den Rängen ein Betonmischer, eine Kinderstimme trägt die Passage vor. Das in Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* verhandelte Geschehen scheint sich also bereits ereignet zu haben, als die Inszenierung beginnt; die erste, noch vor der Bühne spielende Szene bannt die Erzählung als abgeschlossene Handlung in der Vergangenheit. Dann erfolgt der Einlass.

2. Ordnungsversuche II: Alexander Giesches *Der Mensch erscheint im Holozän* (2020)

Im Saal ist der Bühnenvorhang bereits (oder noch) nach oben aufgezogen. Zu Missy Elliots „The Rain (Supa Dupa Fly)“ bedienen im fast leeren, nur schwach ausgeleuchteten Bühnenraum ein junger Mann und eine Frau zwei elektrische Rollstühle, als wären es Autoscooter – kreiseln über den Bühnenboden, rasen aufeinander zu, juchzen dabei immer wieder auf –, während das Publikum eintritt. Ein schmales, an den

¹⁵ Der Inszenierungsbeschreibung zugrunde liegen ein Mitschnitt der Premiere am 23. Januar 2020 sowie eine um filmische Elemente ergänzte Aufzeichnung vor leerem Publikumssaal, die für das Theatertreffen 2020 von 3sat aufgrund und während des Corona-Lockdowns angefertigt wurde. Ich danke dem Schauspielhaus Zürich für die Bereitstellung sowohl des Premierenmitschnitts als auch des im Aufsatz abgedruckten Bildmaterials.

vorderen Bühnenrand gesetztes, verspiegeltes Portal begrenzt den Spielraum und dessen Einsehbarkeit einerseits deutlich – mehr als die Hälfte der Bühnenhöhe liegt im Dunkeln – und vervielfältigt andererseits das Bühnengeschehen durch unscharfe Reflexionen. Mit wenigen Mitteln ruft die Szene mit den in eine Art Jahrmarktsinteraktion versetzten Rollstühlen einerseits Kindheitsmotive auf und verweist andererseits auf die Einschränkung körperlicher Fähigkeiten und die Angewiesenheit auf technische Apparate, die als Verweise auf das bei Frisch zentrale Thema des Alterns verstanden werden können. Gleichzeitig erinnern die leicht unscharfen Reflexionen der aufblitzenden Front- bzw. Rücklichter und Blinker in den verspiegelten Seitenwänden, die von den Rollstühlen auf dem Bühnenboden verursachten Quietsch- und Bremsgeräusche und deren Piepen beim Zurücksetzen im Halbdunkel der Bühne an eine Stadtszene bei Nacht im Regen. Im Verlauf der Inszenierung werden die Schauspieler:in Karin Pfammatter und der Schauspieler Maximilian Reichert gleichzeitig als erste und letzte Menschen erkennbar. Sie erscheinen als Lebewesen, die gerade erst in die auf der Bühne entstehende Welt getreten sind und sich zu deren Zuständen und Ereignissen verhalten, als sei ihnen alles neu, als erlebten sie diese das erste Mal, und trotzdem auch wie Existenzen, hinter denen bereits Jahrtausende oder Jahrmillionen von Erdzeitaltern und Zivilisationen liegen, die ihnen nur noch in Form von Geschichten, Erinnerungen, Lexikoneinträgen, Projektionen und Hologrammen begegnen. Sie wirken sowohl miteinander vertraut – mit „Der Schwiegersohn lässt grüßen“ überreicht Reichert Pfammatter eine Tuchgesichtsmaske mit Pandaoptik; in einer der berührendsten Szenen zwischen den beiden spricht er ihr Worte vor, die ihr entfallen zu sein scheinen – und gleichzeitig so, als ob sie nichts voneinander wissen: „Darf ich dich mal was fragen?“ „Klar.“ „Wie alt bist du eigentlich?“ „Das geht dich einen Scheißdreck an. 57.“ Die zeitgenössische Popmusik und die elektrischen Rollstühle, generell die technischen Geräte und musikalischen Referenzen der Inszenierung – in den Folgeszenen werden unter anderem ein verstellbares Krankenbett, eine Windmaschine und ein Hologrammprojektor sowie Rufus Wainwrights *Tiergarten* hinzukommen – suggerieren Gegenwartigkeit. Pfammatter und Reichert stehen dazu seltsam verrückt, weil sie die Funktionen der Geräte mit kindlicher Neugierde erkunden und entgegen ihres intendierten Gebrauchs, den sie nicht zu kennen scheinen, verwenden. Auf die Musik reagieren sie die meiste Zeit nicht.

Nach und nach wird die Inszenierung den Blick für ihre eigentümliche Raum- und Zeitordnungen schärfen und Fragen danach aufkommen lassen, in welchem Verhältnis die Ereignisse und Zustände auf der Bühne zur Gegenwart und zu der (Um-)Welt stehen, die in Frischs Text beschrieben werden. Herrn Geisers detaillierte Naturbeschreibungen geraten zunehmend in Kontrast zu dem in weiten Teilen schwarz und leer bleibenden Bühnenraum, die konkreten Schilderungen von Landschaften und Lebewesen der Erzählung in Kontrast zu den wenigen, vor allem technischen und virtuellen Requisiten der Inszenierung.

Mit Ende des Einlasses fährt langsam der Bühnenvorhang herunter. Auf ihm ist wie durch eine Regenschauerwand der Titel „Der Mensch erscheint im Holozän“ projiziert, dampfend und wabernd in übergroßen, roten Buchstaben, je Zeile ein die gesamte Bühnenbreite ausfüllendes Wort, darunter „(Fiktion, 1979)“. Im Hintergrund läuft nach und nach leiser werdend weiter Missy Elliot, hinzu kommt ein durchgehendes, akustisches, lauter werdendes Rauschen, das durch das visuelle Dampfen, die Unschärfe und die Vertikalbewegung von Vorhang und Textprojektion sowie den Text des

Musikstücks als Regengeräusch erscheint. Als der Titel abgeregnet ist, wechseln Geräusch und Projektion: Der Vorhang wird jetzt rot angestrahlt, das Rauschen dichter, es klingt wie platschende Tropfen auf hartem Boden und ist vereinzelt mit Klängen wie Tropfen oder eben: „Klöppeln auf Blech“ (vgl. MH 9) versehen. In mehreren Farb- und Klangwechseln unterschiedlicher Regenarten baut sich über zwei Minuten lang akustisch und visuell ein Unwetter auf, ein Blitz durchzuckt den Saal, es donnert. Zuletzt wechselt die Projektion von einer einfarbig grünen Fläche auf ein rotes Bildrauschen, das kurz visuell und akustisch monoton rauschend stehen bleibt, bevor der Schriftzug „Es müsste möglich sein“ – der erste Satz in Frischs Erzählung – in klar konturierten roten Buchstaben auf den jetzt wieder schwarzen Untergrund projiziert wird. Der Wechsel von Farbprojektion auf Bildrauschen erfolgt nahtlos; die akustische Kulisse, die ohne die Bildprojektion auch weiter als Regen zugeschrieben werden könnte, wird jetzt als potenziell (und gleichzeitig: im Theater in jedem Fall) technische identifizierbar.

Als sich der Vorhang erneut hebt, wird ein bloß von einer Stirnlampe ausgeleuchteter Bühnenraum erkennbar, der immer nur ausschnitthaft sichtbar ist. Der hoch gewachsene Träger der Stirnlampe steckt in einem gelben Schutzanzug mit transparentem Visier, ein Gesicht ist wegen des blendenden Lichts nicht zu sehen. Immer wieder ist im Lichtkegel schemenhaft eine andere, zierlichere Person erkennbar, außerdem ein großes, felsenähnliches Objekt in der Mitte der Bühne, das diese mit einer Folie umwickelt, und eine Leiter am Rand. Das regenartige akustische Rauschen hält an. Erst nach einer Weile beginnt eine der beiden Personen zu sprechen; die Lichtsituation, die Tiefe der Stimme und die leichte Dumpfheit, mit der sie zu hören ist, lassen den Mann im Schutzanzug als Sprecher vermuten:

Im Winter, wenn es schneit, ist es ein schwarzes Tal. Schwarz der Asphalt zwischen Schollen von Schnee, der zur Seite geflügt worden ist. Schwarz die Fußstapfen im nassen Schnee, wenn es taut, und schwarz der nasse Granit. Alle Vögel, wenn sie fliegen, schwarz. Nur der Post-Bus bleibt gelb; er fährt mit Ketten, ihre Spur ist schwarz. Tannenzweige bleiben grün; schwarz die Tannenzapfen im Schnee. Der Himmel wie Asche oder Blei. Die Schuhe, die man nachher an die Heizung stellt, sind schwarz vor Nässe. Wenn es nicht schneit, kann man oft ohne Mantel gehen, so warm ist es über Mittag, Himmel wie über dem Mittelmeer; kein Laub, man sieht mehr Fels als im Sommer und der Fels erscheint silbergrau, wenn er trocken ist. Nur die Nächte sind kalt, tagsüber bleibt die Erde gefroren unter dem raschelnden Herbstlaub, aber es kommt vor, dass man zu Weihnachten draußen an der Sonne seinen Kaffee trinkt. Die Gletscher, die sich einmal bis Mailand erstreckt haben, sind überall im Rückzug. Nur in einer Schlucht, wo die Sonne kaum hinkommt, halten Reste von Lawinen sich länger; auch sie verschwinden. Alles in allem ein grünes Tal. Wenn der Kanton mit seinem gelben Bulldozer kommt, um da oder dort die Straße zu verbreitern, sieht man Moräne, Schutt von den großen Gletschern der Eiszeit; die Moräne ist so hart, dass gesprengt werden muss. Dann blasen sie drei Mal in ein kleines Horn und zeigen eine rote Fahne, kurz darauf prasselt es, Kies und Geröll aus der Eiszeit.

Die Farben auf der Bühne – schwarzer Bühnenraum, schwarze Folie um den Felsen, gelber Schutzanzug – wiederholen in weiten Teilen die im Text erwähnten. Während letztere aber in eine Landschafts- und Zivilisationsschilderung eingebettet sind, weckt die Szene auf der Bühne Assoziationen eines anderen Kontextes: Der Schutzanzug erinnert an Katastrophenszenarien einer unbewohnbaren oder unbewohnbar gewordenen Welt, in der der Kontakt mit ungefilterter Luft oder mit anderen Lebewesen potenziell Giftstoffe oder tödliche Krankheiten überträgt.¹⁶ Der auf eine noch

16 Nur ein Bruchteil des Publikums der Inszenierung dürfte diese Szene gesehen haben, ohne sie in Beziehung zu der ebenfalls mit dem Klimawandel in Zusammenhang gebrachten Corona-Pandemie zu setzen: *Der Mensch erscheint im Holozän* war nach der Premiere am 20. Januar 2020 nur wenige Male zu sehen, bevor der Lockdown einsetzte. Ein Großteil der Rezeption und vor allem der ersten Rezensionen bezog sich daher

existierende Landschaft oder Natur verweisende Felsen verschwindet unter Folie, als müsse er konserviert oder geschützt werden. Dass alles nur im Lichtkegel der Stimlampe erkennbar ist, erinnert an Darstellungen von Blackouts oder Beleuchtungssituationen in unterirdischen oder extraterrestrischen (Schutz-)Räumen, die mit Zeitdruck und/oder bedrohlichen Ungewissheiten verbunden sind. Im Kontrast dazu evoziert der gesprochene Text – ein collagierter Auszug aus Frischs Erzählung – gerade keine dystopischen Szenarien, sondern beschreibt eine weitgehend friedliche Naturbeobachtung, und auch der Vorgang auf der Bühne, dessen Langsamkeit und die Sprechweise kontrastieren mit diesen ersten Assoziationen: Keine Angst, keine Hektik, keine Eile. Die Situation scheint keine Ausnahmesituation zu sein. Umso mehr stellt sich schon jetzt die Frage nach der Beziehung von Beobachtung und Beschreibung und der Beziehung der im Text geschilderten Welt zur Welt auf der Bühne sowie dem Verhältnis der in Text, Bühnenvorgängen, Requisiten und Ästhetik entworfenen Ordnungen.

An den Referenzen auf und Differenzen zur Erzählung von Max Frisch fällt auf, dass nicht nur weite Teile des Textes übernommen werden, sondern auch die fragmentierte, multimediale Form: Aus den von Herrn Geiser wiederholt beklagten Störgeräuschen und -gebilden und der Bruchstückhaftigkeit seiner Erinnerung, seines Wissens und seiner Wissensordnungen entsteht auf der Bühne ein Nebeneinander von Formen, das die Zuschauer:innen einer Ordnungslosigkeit aussetzt. Immer wieder wird minutenlang kein Text gesprochen, sondern dieser nur auf zugezogene Vorhänge projiziert oder eine Szene nur aus Licht, Musik oder Klängen gebaut. Wie Geiser blicken die Zuschauer:innen auf eine fragmentierte, chaotische, unverständliche Gleichzeitigkeit, deren Unterscheidungskriterien unter Beobachtung gesetzt werden und in der dadurch eigene Ordnungen erzeugt werden können. Die Inszenierung kann dann beispielsweise daraufhin beobachtet werden, ob und wie die auf den Vorhang projizierten Texte oder der Einsatz von Naturgeräuschen zusammenhängen. Oder es kann versucht werden, darauf zu achten, wie Regen, oder genauer: die Assoziation von Regen, zunächst im Text, dann als akustisch-visuelle Licht-und-Ton-Show, dann als vom Schnürboden fallende Wasserwand durch die verschiedenen Medien erzeugt und dann irritiert wird. Und es kann auffallen, dass die sprachlichen und typographischen Taxonomien der Erzählung Frischs – die Auflistung verschiedener Donnerarten, die Klassifizierung unterschiedlicher Regenformen unter anderem anhand der Uhrzeit ihres Auftretens, das Sortieren von Tieren anhand ihrer Gefährlichkeit oder anhand der Beziehung zu ihnen, die Strukturierung von Tagen durch Wetterphänomene und die Hierarchisierung von gesammeltem Wissen zum Tal generell – mal textlich, mal visuell, mal akustisch auf der Bühne wiederkehren, und dass die Inszenierung gleichzeitig in der Erzählung erwähnte Ereignisse neu gruppiert. In Frischs Erzählung erlebt der Protagonist die Wetterphänomene selbst sowie den Verlust seines Gedächtnisses als Störungen seiner Wahrnehmung und Erinnerung und damit auch als Störungen seiner Ordnungsversuche. In der Inszenierung erfüllen die visuellen und akustischen Umsetzungen der Wetterphänomene und Naturbeobachtungen, die den Text und teilweise sogar die Anwesenheit der beiden Schauspieler:innen auf der Bühne unterbrechen, eine vergleichbare Funktion für die Zuschauer:innen: Im Nebel oder hinter

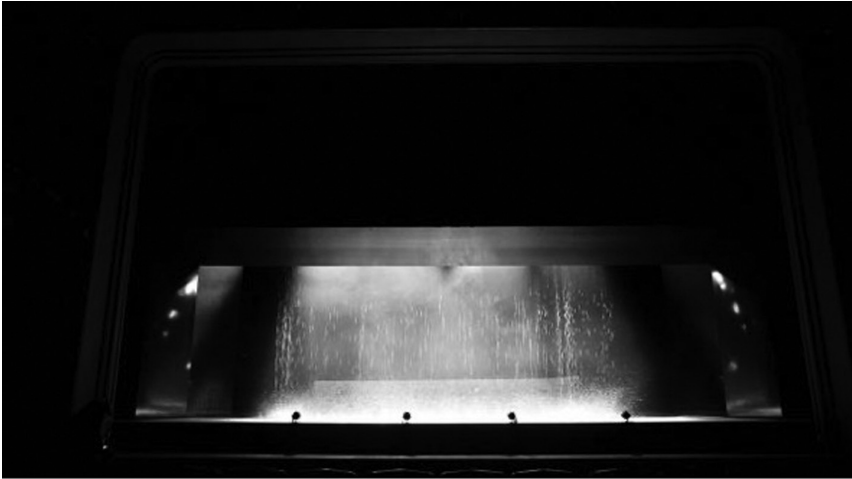
wahrscheinlich auf die für das digitale Theatertreffen 2020 hergestellte Aufnahme der Inszenierung, die für mehrere Monate in der 3sat-Mediathek abrufbar war.

den Vorhängen wird die Bühne unsichtbar, das Gebläse der Windmaschine übertönt, was Pfammatter und Reichert zueinander sagen, eine kohärente Erzählung ist durch die Multimedialität kaum möglich. Weil aus Nebel, akustischem oder visuellem Regen, Vorhangprojektionen und Lichtstimmungen eigenständige, andauernde Szenen entstehen, ist deutlich, dass eine rein auf Text oder Figuren Bezug nehmende Interpretation der Inszenierung zu kurz greifen würde; dass diese Medienszenen selbst interpretiert werden müssen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Spielweise von Pfammatter und Reichert, denen die Sätze der Erzählung, die sie sprechen, nichts zu sagen scheinen: Stellenweise sprechen sie den Text genauso neugierig und stauend wie sie den Gegenständen und Ereignissen auf der Bühne begegnen. Für beide scheint er vor allem eine Erzählung und nicht Beschreibung einer bekannten Umwelt zu sein; sie sind weder mit dem Autor noch dem Protagonisten Geiser identifiziert.

Zunächst machen Medialität und Virtualität der Inszenierung sowie dieser Umgang mit dem Text vor allem deutlich, was abwesend ist, und werfen so auch die Frage danach auf, was aus der (Um-)Welt der Erzählung und der (Um-)Welt unserer Gegenwart geworden ist; die Vorstellung einer durch die Klimakatastrophe unbewohnbar gewordenen Natur drängt sich auf, ohne dass darauf je explizit Bezug genommen würde. Mehr und mehr geraten aber die Medien selbst unter Beobachtung und es wird erkennbar, dass diese eine eigene (Um-)Welt erschaffen und so füreinander zu Umwelt werden: Licht, Ton, Musik und Protagonist:innen repräsentieren weniger eine Welt außerhalb des Theaters, sondern sind vielmehr autoreferenziell aufeinander bezogen. Die erzeugten Einschränkungen des Sehens, Hörens und Interpretierens sowie die Unschärfe und Flüchtigkeit, die zum einen aus Wind, Nebel, Dunkelheit und Regen auf der Bühne hervorgehen und zum anderen aus der sich zu Frischs Text wie zu einer fremdartigen Erzählung verhaltenden Spielweise von Pfammatter und Reichert entstehen, erschaffen ein eigenes, dichtes, atmosphärisches Netz an Verbindungen und Bezugspunkten mit eigenen Ordnungen.¹⁷ In ihrer Ästhetik und Bildlichkeit erinnert diese Bühnenwelt dabei immer wieder an Gemälde von Caspar David Friedrich und die vergänglichen Nebelskulpturen der japanischen Künstlerin Fujiko Nakaya sowie an die Theaterarbeiten von Thom Luz und Philippe Quesnes Kompagnie „Vivarium Studio“.¹⁸

17 Ähnlich wie Marion Poschmann auch für die Taxonomie der Wolken von Luke Howard beschreibt, dass in ihr Übergänge der Klassifizierung dienen, vgl. Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 125 f.

18 Vgl. auch den Begriff der Atmosphäre bei Niklas Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 181 als „Sichtbarwerden der Einheit der Differenz, die den Raum konstituiert, also auch die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen“, was auch die „Ungreifbarkeit“ des Atmosphärischen zusammen mit ihrer Abhängigkeit von dem, was als Raumbesetzung gegeben ist“, erkläre.



Aus mehrere Minuten andauernden Regenvariationen werden, meist mit Musik unterlegt, in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich eigene Szenen.¹⁹

Mal mehr, mal weniger offensiv szenisch oder textlich vorbereitet, schafft die Inszenierung so Raum für Assoziationen und Interpretationen, in denen die Grenzen zwischen Naturphänomenen und technischen Effekten, Mensch und Umwelt, Materialität und Virtualität, Natürlichkeit und Künstlichkeit sowie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich auflösen oder für Ordnungsversuche unbrauchbar erscheinen und dafür neue Verbindungen entstehen. Man könnte sagen: Die Inszenierung übernimmt die Form der Taxonomie, die selbst ebenfalls die Unterschiede von Tieren, Pflanzen, Wetterphänomenen einerseits hervorhebt und sie andererseits nivelliert, indem sie sie auf identische Weise erfasst und in die gleiche Medialität übersetzt.

In der Multimedialität der Inszenierung verstärkt sich dieses Phänomen der Nivellierung von Unterschieden durch Medialisierung: Die Inszenierung übersetzt in der Erzählung vorkommende Ereignisse, Tiere, Pflanzen und Objekte zunächst ohne für die Zuschauer:innen erkennbare Logik in akustische, visuelle, holographische, technische, sprachliche oder materielle Bühnenmedien und reduziert sie damit zumindest szenenweise auf das, was von ihnen in der jeweiligen Form erfassbar und darstellbar ist. So geraten in einer Szene über einen Hologrammprojektor verschiedene Tiere, Pflanzen, Gebäude und Objekte quasi differenzlos nebeneinander: Die nacheinander auftauchenden Projektionen von Biene, Blume, Schmetterling, Pilz, Kuhglocke, Feuersalamander, Armbanduhr, später auch der Kathedrale Notre-Dame oder einer Viagra-Packung sind gleich transparent, gleich groß, gleich still und gleich flüchtig; in ihrem fließenden Herauswachsen aus dem und wieder Hineingesogen werden in den Projektor scheinen sie sich geradezu ineinander zu verwandeln. Sie imitieren bestimmte charakteristische Aspekte dessen, was sie zeigen, und verzichten dafür auf andere, wie beispielsweise die Laute und Geräusche, den Geruch oder die Haptik sowie die Umweltbeziehungen der Lebewesen, Pflanzen und Objekte oder deren

¹⁹ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

geographisches oder zeitliches Vorkommen. Aus diesem Spiel mit dem gleichzeitigen ent- und neu differenzieren des Beobachteten entsteht eine Ästhetik der Flüchtigkeit und Virtualität. Im Hintergrund der Szene läuft „Try to remember“ von Harry Belafonte. Pfammatter und Reichert stehen seitlich vom Projektor, beide betrachten und kommentieren aufgeregt staunend, aber für die Zuschauer:innen unverständlich die auftauchenden Hologramme. Immer wieder deutet Reichert auf einzelne Projektionen und scheint Pfammatter etwas daran zu erklären, während er mit seinen Händen beispielsweise den Körper der projizierten Biene nachahmt oder das in der Projektion sichtbare Flügelschlagen des Schmetterlings imitiert. Auch der Liedtext – *Try to remember the kind of September/When life was slow and also mellow/Try to remember the kind of September/When grass was green and grain was yellow/Try to remember the kind of September/When you were young and callow fellow/Try to remember and if you remember/Then follow, follow* (usw.) – legt nahe zu vermuten, dass es die gezeigten Lebewesen, Pflanzen, Gegenstände und Gebäude in keiner materiellen Form mehr gibt; dass sie für Pfammatter und Reichert ausgestorbene Tierarten oder Pflanzen und zerstörte Gebäude zeigen. Sie existieren nur noch als Erinnerungen, in Form von Erzählungen oder eben: Hologrammen. In ihnen – aber auch im Erzählten oder den Textprojektionen der Inszenierung – ist alles Vergangene gewissermaßen ‚gleich nah‘ und ‚gleich weit weg‘ und auf einen bestimmten Zeitpunkt seiner Existenz, über den die Form keine Auskunft gibt, fixiert.: Die im Jahr vor der Premiere der Inszenierung in Teilen durch einen Brand zerstörte Kathedrale Notre-Dame ist intakt, in den Hologrammen flimmert sie zwischen einer ausgestorbenen Walart, einem Jeep, einer Eule, einer Avocado und einem Klavier. Wie schon in Frischs Erzählung etablieren auch die Medialitäten der Inszenierung eigene Zusammenhänge, die dominante Unterscheidungsordnungen unterlaufen. In ihnen löst sich, und das ist eine Parallele von Lexikonartikeln und Hologrammen, die Natur-Mensch-Dichotomie, die vermeintlich inhaltlich durch die Taxonomie scharf gezogen wird beziehungsweise die Geister scharf zu ziehen versucht, durch die identische Erfassung und Medialität auf²⁰ und andere Ordnungsformen werden sichtbar.

Gleichzeitig bleibt, weil das Gespräch von Pfammatter und Reichert unverständlich ist, unklar: Kennen die beiden das Gezeigte, erinnern sie sich zumindest an manches davon noch in materieller Form, oder sehen sie die Tiere, Pflanzen, Objekte und Gebäude zum ersten Mal? Die fast kindliche Begeisterung, mit der vor allem Pfammatter auf ihr visuelles Erscheinen reagiert, lässt beide Deutungen zu: Ein freudiges Wiedersehen und ein Neu-Entdecken. Und es wird auch klar: Die schon in der Ankündigung der Inszenierung erwähnte Katastrophe ist kein lauter Untergang, es ist auch keine dramatische Erzählung eines Verlusts. Die Inszenierung zeigt keinen Überlebenskampf. Pfammatter und Reichert haben sich auch in der Post-Katastrophen-Welt der Inszenierung eingerichtet. Wenn Reichert und Pfammatter zwei Tuchmasken mit

20 Heller: *Erosive Poetik*, S. 197 spricht schon für die Erzählung von einer „erosive[n] Poetik“ und einer „Zersetzung von Wissensordnungen, wie sie die Bestimmung von Gattungen überhaupt erst ermöglichen“; ähnlich beschreiben Lempp/Schmidt/Thiemann: *Poetische Taxonomien*, S. 35 den Effekt der poetischen Taxonomie in Mara-Daria Cojocarus *Minima Anthropophilia*, wenn sie beobachten, die Sprecherin „dekonstruier[e] [...] das scheidende und klassifizierende Verhältnis zur nicht-menschlichen Umwelt, das den traditionell als aufrecht und vernunftbegabt konstruierten Menschen an der Spitze der Hierarchie verortet“. Bezeichnenderweise ist es in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich aber eben kein menschlicher Akteur und auch keine sprachliche Ordnungsform, die diese Beobachtung erlaubt.

Pandaaufdruck auspacken, nachdem sie minutenlang im Nebel nebeneinander hinter einer Glaswand Passagen aus Frischs Text gesprochen haben, blitzt kurz die Assoziation einer untergehenden Erde mit aussterbenden Spezies auf. Der Panda als das Wappentier des World Wide Fund for Nature (WWF) erscheint hier aber, wie auch schon zuvor ein auftretender Saurier, gerade nicht in eine Erzählung von ausgelöschten oder zu rettenden Tierarten eingebettet; diese Assoziation ist möglich, wird aber durch das Bühnengeschehen nicht festgelegt. Insgesamt verzichtet die Inszenierung auf bekannte Erzählmuster der Klimakatastrophe und des Artensterbens wie apokalyptische Szenarien, wie sie beispielsweise in Filmen regelmäßig entworfen werden,²¹ oder personalisierte Rettungs- und Heldenlegenden,²² in denen häufig eine Opposition von Mensch und Natur beziehungsweise Mensch und Tier hergestellt wird. Sie wiederholt also auch nicht die ‚Mensch als Vormund der Natur‘-Phantasien von Paul Crutzen, der den Begriff des Anthropozäns in die Diskussion um die Benennung des gegenwärtigen Erdzeitalters einbrachte, oder die „Sterben lernen im Anthropozän“-Szenarien der Neohumanisten²³.

Die Ordnungen im oder aus Nebel, Regen und Donner schaffen eine Welt der ersten Dinge; Pfammatter und Reichert eignen sie sich an und interagieren mit ihnen, als begegneten sie Rollstuhl, Krankenhausbett, vom (Bühnen-)Himmel fallendem Wasser, Saurier, Pandatuchmaske und Wind(-maschine) zum ersten Mal und in Unkenntnis darüber, wofür sie produziert wurden, wie sie sich anfühlen oder welche Beziehungen zu ihnen Menschen vor ihnen eingegangen sind. Aus einem Krankenhausbett wird in dieser Neubegegnung eine tanzende Gliederpuppe; ein auftretender Saurier ist nicht deshalb ein bestaunenswertes Riesentier (und dann: doch auch wieder nicht so riesig – gerade klein genug, um im Bühnenausschnitt sichtbar zu bleiben), weil er aus der Urzeit wieder auferstanden ist oder weil er, entgegen möglicher, mindestens filmisch geweckter Erwartungen, friedlich und langsam statt raubtierhaft und bedrohlich agiert, oder weil es, wie schon Geiser erwähnt und Pfammatter wiederholt, im Tessin überhaupt keine Saurier gab. Vielmehr findet Pfammatter in ihm ein übergroßes Gegenüber, mit dem sie in eine sprachlose Interaktion tritt, von der man erwarten könnte, dass sie einem menschlichen Gegenüber aus der Gegenwart vorbehalten ist. Für die auftretenden Tiere, Lebewesen und Objekte ist in der Medialität der Inszenierung und im Spiel von Pfammatter und Reichert nur ihre Gegenwärtigkeit und ihre (bühnen-)gegenwärtige Form von Relevanz; das Erzählte und das Erinnernte, das holographisch Erscheinende und das schriftlich Gespeicherte ist gleichermaßen räumlich wie zeitlich *da*. Pfammatter kann, nachdem kurz zuvor noch ein Popsong lief, von Moränen aus der Eiszeit in Island berichten, die heute noch nicht überwachsen sind, dabei aus einer Coladose trinken und dann einem ausgestorbenen Tier begegnen. Das, was in der

21 Vgl. z.B. Roland Emmerich: *The day after tomorrow*, USA 2004; humorvoll und satirisch überspitzt Adam McKay: *Don't look up*, USA 2021.

22 Diese Heldenlegenden sind vor allem im Kontext der Auslöschung von Spezies üblich – vgl. z.B. Bernhard und Michael Grzimeks Kinodokumentation *Serengeti darf nicht sterben*, Deutschland 1959, oder die diversen Filme und Bücher von und über Jane Goodall –; vgl. ausführlich und kritisch dazu: Ursula K. Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago/London 2016, S. 7–18.

23 Ausführlicher zu diesen unterschiedlichen Bezugnahmen auf „die Erzählung von der Selbstbehauptung des Menschen in der Moderne“ als „naturwissenschaftlich messbare Wirklichkeit“ bei Paul Crutzen und den Neohumanisten vgl., unter Bezugnahme u.a. auf Bruno Latour, Hannes Bajohr: Keine Quallen. Anthropozän und Negative Anthropologie. In: *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*. Hrsg. von dems. Berlin/Boston 2020, S. 1–16, hier S. 4.

Inszenierung auftritt und erscheint, kann so in neue, unwahrscheinliche Beziehungen zueinander treten oder, durch Pfammatter und Reichert genauso wie durch die Zuschauer:innen, in diese gesetzt werden. So bleiben wieder je eigene Lücken, die ausgehalten, interpretiert oder durch eigene Ordnungsleistungen und Ergänzungen geschlossen werden können. Nach und nach wird der Blick dafür geschärft, dass in den häufig auf- oder abgelassenen Vorhängen, den minutenlang ohne Menschen auf der Bühne auskommenden Licht- und Klangszenen, dem weitestgehend leeren, schwarzen Bühnenraum und der Langsamkeit selbst etwas zu verstehen sein könnte und dass diese nicht Störungen, sondern Teil der Ordnung dieser Welt sind.



Karin Pfammatter und ein Dinosaurier in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.²⁴

Immer wieder entstehen so – auch, weil Pfammatter und Reichert sich in dieser Unwahrscheinlichkeit so selbstverständlich bewegen – traumartige, aber eben nicht alptraumartige Szenen. Die Welt der Bühne scheint zeit- und ortlos – um den Preis, dass räumliche und zeitliche Entfernungen, dass Vergangenheit, Zukunft und Distanz keine Ordnung und Stabilität mehr stiften können, was dann in Form der Virtualität und Flüchtigkeit der Inszenierung Teil der Ästhetik wird. Dabei etabliert sie eine Gleichzeitigkeit von außerhalb des Theaters differenter Zeiten und eine Gleichortigkeit von außerhalb des Theaters geographisch Getrenntem. Schon Alexander Giesches frühere Theaterarbeiten zeichnen sich durch eine Ästhetik aus, in der Licht, Klang, Bühnenraum, Musik sowie weitere auf der Bühne verwendeten Medien genauso Protagonist:innen des Bühnengeschehens sind wie die Schauspieler:innen oder der gesprochene Text selbst.²⁵ Weil die verschiedenen Medien und Objekte den Text oder

²⁴ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

²⁵ Vgl. bspw. die Arbeiten *White Out* (2017) am Luzerner Theater und *Das Internet* (2017) an den Kammerspielen München (in der sogar explizit die These des Philosophen Alan Watts zitiert wird, aus Chaos und Orientierungsverlust könne eine Ordnung entstehen), aber auch schon die 2009 gemeinsam mit Lea Letzel erarbeitete Inszenierung *record of time*, Videomitschnitt abrufbar unter <https://vimeo.com/70836801>.

das Schauspiel nicht untermalen oder doppeln, sondern als eigenständige Akteure auftreten, wird die Wahrnehmung des Publikums auf den Wahrnehmungsprozess selbst gelenkt. *Der Mensch erscheint im Holozän* verschärft diese Ästhetik durch einen Verzicht auf Handlung, auf die die Wahrnehmung sich richten könnte: Eigentlich passiert, wie schon bei Frisch, nichts. Nichts kommt voran, verändert sich oder spitzt sich zu; Reichert und Pfammatter erscheinen als so vergangenheits- und zukunftslose Wesen, dass nicht einmal die interpretatorische Flucht in eine Unterstellung von Persönlichkeits- oder Beziehungsveränderungen bleibt. Überhaupt erscheint alles auf der Bühne Gezeigte, als hätte es gerade erst begonnen und würde schon endlos dauern. Pfammatter und Reichert sind nicht nur letzte Menschen –²⁶ ein Eindruck, der in der Ausstrahlung per Videostream während des Theater-Lockdowns, die wiederholt den leeren Publikumssaal zeigt, verstärkt wird –, sondern auch erste Menschen.

In der Inszenierung nivellieren sich damit gerade auch die Unterscheidungen, die für biologische Taxonomien zentral sind – wie die zeitliche Abfolge des Auftretens von Arten und deren örtliches Vorkommen, aber eben auch deren Materialität oder die von ihnen hervorgebrachten Laute. Während in den Taxonomien der Biologie mit zeitlichen Verläufen und Differenzen in Form von „Evolutionseignisse[n]“ gerechnet wird, aus denen sich – aber eben auch erst: aus der Gegenwart, also als „nur indirekt wissenschaftliche Hypothese“ erschließbar – „Ähnlichkeit[en] zwischen [...] Arten“ rekonstruieren lassen,²⁷ ebnet die Inszenierung die Differenzen, die diese Ordnungen voraussetzen, ein. Sie übersetzt die in Frischs Erzählung vorkommenden Ereignisse, Phänomene, Tiere, Pflanzen und Objekte zunächst ohne für die Zuschauer:innen erkennbare Logik in akustische, visuelle, holographische, technische, sprachliche oder materielle Bühnenmedien, die gleichwertig nebeneinander stehen. Gleichzeitig ist dieses Übersetzen kein Ersetzen: Die Passagen von Frischs Text kommen immer wieder auch auf der Bühne in Textform vor. Das Bewusstsein für die Medialität der Erzählung, das bei Frisch schon in der Form des Sprechens in der dritten Person und der Medienwechsel zwischen Fließtext, handschriftlichen und lexikalischen Zetteln angelegt ist, verstärkt sich in der Inszenierung durch das Nebeneinander verschiedener Medien, von denen der Text nur eines ist. Wie die Zuschauer:innen verfolgen Pfammatter und Reichert das Verschwinden und (Wieder)Erscheinen und die Formwechsel, die von Sichtbarkeit zu Unsichtbarkeit, von Hörbarkeit zu Unhörbarkeit, von Materialität zu Virtualität springen und dafür offenbar auf andere Differenzkriterien zurückgreifen als die Unterscheidungen Vergangenheit/Gegenwart, Erinnerung/Erfahrung, Mensch/Tier oder Natur/Technik, die in Frischs Erzählung für deren Protagonisten Geiser noch als Ordnungsmuster dienen.

In einer Festschrift für seinen früheren Dozenten Heiner Goebbels schreibt der Regisseur Alexander Giesche von einem Interesse für die „Grenze des Sichtbaren, die sowohl das Verschwinden als auch das Wiederauftauchen markiert“²⁸; in diesem Sinne könnte man sagen: Pfammatter und Reichert bewegen sich an dieser Grenze, diese Grenze ist der Ort der Inszenierung. Mal taucht hinter dem Vorhang oder hinter dem Nebel ein unverändert offener Bühnenraum auf, dann eine Windmaschine, dann zwei

²⁶ Wobei auch diese Interpretation nur für einen Teil der Inszenierung als Ordnungsform taugt; nach etwa der Hälfte des Stücks tritt eine Gruppe Kinder auf.

²⁷ Ohl: *Kunst der Benennung*, S. 14.

²⁸ Alexander Giesche: ORIENTIERUNG. In: „Landschaft Mit Entfernten Verwandten“: *Festschrift Für Heiner Goebbels*. Hrsg. von Lorenz Aggermann u.a. Berlin 2018, S. 186–188, hier S. 188.

Schauspieler:innen oder ein geschlossenes Zimmer; mal überlagert ein Geräusch ein Sprechen, dann eine Stille, dann fällt erst nach einigen Minuten auf, dass es eine Szene grundiert; mal verweist eine Projektion begrifflich auf Frischs Erzählung, dann auf darin vorkommende Lebewesen und Objekte, dann vor allem auf den Vorhang, ohne den sie nicht sichtbar werden könnte. Immer wieder bleibt unhörbar, was Pfammatter und Reichert sagen, obwohl man die beiden sprechen sehen kann – sei es, weil sie zu leise für die Zuhörer:innen sprechen, sei es, weil sie gegen eine Windmaschine anschreien, die alles übertönt. Die Welt hinter dem Nebel, dem Lärm und dem Vorhang scheint erreichbar, aber als die vermeintlich verdeckenden oder übertönenden Störphänomene verschwunden sind, wird auch in dieser Welt plötzlich nichts sichtbar, oder – weil nicht einmal mehr die Windströme oder die Grenzen des Raumes erkennbar sind, weil die Bühne leer und offen bleibt – sogar noch weniger sichtbar als im Nebel. Das zuvor von der Windmaschine übertönte Sprechen kann hörbar werden, aber es sagt den Zuschauer:innen (und möglicherweise: sogar den Sprechenden) nichts, oder zumindest weniger als das zuvor stattgefundene Anschreien gegen den Sturm. Die Welt hinter dem Vorhang ist so sehr nackter Bühnenraum, zumal im Kontrast zu den detailreichen Landschaftsbeschreibungen des Textes, dass der zuvor durch das Gewitter akustisch und visuell bespielte Publikumsraum des Schauspielhauses gerade in seiner Abgrenzung von der Bühne, in seiner durch den Vorhang hergestellten Geschlossenheit als Saal, als zur Bühne gleichwertiger Spielort hervortritt. Anders gesagt: Die etablierten Ordnungen und Trennungen verlieren ihre Ordnungsfunktion; die neuen Ordnungen und Unterscheidungen entstehen gerade aus dem, was vermeintlich die Ordnung störte, sind selbst aber nur flüchtige, temporäre und immer wieder virtuelle.



Karin Pfammatter und Maximilian Reichert im Nebel in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.²⁹

²⁹ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

3. Ordnungsverluste, Ordnungsgewinne: Fazit

Der Beitrag hat gezeigt, wie in Frischs Text und Giesches theatraler Inszenierung beim Versuch des Auffindens und der Beobachtung von Ordnungen Unterscheidungen kollabieren und aus Unterbrechungen und Störungen von Klassifikationsversuchen neue Ordnungsformen emergieren können. Poetische Taxonomien, die hier als Formen solcher Beobachtung zu verstehen sind, treten dabei in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich nicht nur in sprachlichen, sondern auch in szenischen, an die Wahrnehmung gerichteten Formen auf.

Diese Formen erlauben zum einen die Demenz, die immer wieder als zentrales Thema von Frischs Erzählung interpretiert wurde,³⁰ und den Klimawandel, der in den Kritiken der Inszenierung wiederholt als deren Referenzpunkt verstanden wird,³¹ als zwei Fälle einer Auflösung von bestehenden und der Emergenz neuer Ordnungsformen aus Unterbrechungen und Störungen zu verstehen – und das immer wieder auch anhand der Differenzen von Frischs Erzählung und Giesches Inszenierung. Demenz wie Klimawandel setzen, wie schon die Taxonomie selbst, Verknüpfungsleistungen von Beobachter:innen voraus, die aus disparaten und nicht immer schon begrifflichen Wahrnehmungen Ordnungen gewinnen. Eine auch durch Begriffe und Kategorien etablierte hierarchische Überordnung des Menschen über eine in diesem Prozess erst definierte ‚Natur‘ lässt sich nicht (mehr) behaupten. Die Begründung der Herrschaftsposition des Menschen über seine Differenz zu Tier, Pflanze und Landschaft erscheint genauso unterkomplex wie das Bild eines der Natur ausgelieferten Menschen. Zum anderen fällt auf, dass weder in der Erzählung eine Demenz noch in der Inszenierung die Klimakatastrophe je explizit erwähnt werden; in einem Interview verweist Alexander Giesche sogar darauf, es sei nicht so gewesen, „dass wir uns schon im Vorfeld gesagt hätten, wir wollen ein Stück zur Klimakatastrophe machen. Es ging eher darum, ein Stück über meinen Vater zu machen, der plötzlich abgehängt war, weil er kein Smartphone mehr hatte. Und es ging um digitale Demenz, das war der Plan.“³² Die Zuschreibung von Demenz wie Klimakatastrophe kann also auch selbst als Ordnungsleistung einer Beobachtung verstanden werden, die die Erzählung beziehungsweise die Inszenierung auf ihre Unterscheidungen hin befragt.

30 Vgl. z.B. Hilmes: Versperrt, verschüttet, vergessen; vgl. außerdem Letizia Dieckmann: *Vergessen erzählen. Demenzdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 35–80.

31 Vgl. bspw. die Jurybegründung zum 3sat-Preis, der im Rahmen des Theatertreffens 2020 an die Inszenierung verliehen wurde, in der *Der Mensch erscheint im Holozän* als „erste große Theaterarbeit über den Klimawandel“ honoriert wird; vgl. „Theater als visuelles Gedicht“: Porträt des 3sat-Preisträgers Alexander Giesche. In: *3sat.de – Kultur*, <https://www.3sat.de/kultur/theater-und-tanz/tt-3satpreis-giesche-102.html> (02.05.2023).

32 Alexander Giesche: „das ist alles von der kunstfreiheit gedeckt ...“. [Gespräch mit Nicola Bramkamp und Helgard Haug, Jean Peters und Anta Helena Recke]. In: *transformers – digitalität, inklusion, nachhaltigkeit*. Hrsg. von Juliane Zellner/Marcus Lobbes/Jonas Zipf. Berlin 2021, S. 39–45, hier S. 41.

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

Abstract

Die hier resümierte Veranstaltungsreihe, die im Sommer 2022 im Rahmen des *Schülerlabors Geisteswissenschaften* an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften stattfand, unternahm den Versuch, etablierte literaturwissenschaftliche Praktiken durch Verfremdung ihrer Selbstverständlichkeit zu entkleiden und so der Reflexion zugänglich zu machen. Im Zentrum stand eine Übung, bei der die Teilnehmer:innen, Deutsch-Leistungskurse der 11. Jahrgangsstufe, mit „philologischen Taxonomien“ experimentierten: Nach dem Muster einer Sammlung naturkundlicher Präparate ordneten und klassifizierten sie ein Korpus zeitgenössischer deutschsprachiger Naturgedichte auf Tafeln, wobei die 35 Texte durch Kärtchen mit Autor:innennamen und Titel repräsentiert wurden. Auf diese Weise für das taxonomische Paradigma sensibilisiert, konnten sie Marion Poschmanns Gedichtpaar *der deutsche Nadelbaum/der deutsche Laubbaum*, das auf dem poetischen Spiel mit diesem Paradigma beruht, umso kompetenter erschließen.

1. Der Rahmen: *Nach der Natur* und zwei Jahre später

Das *Schülerlabor Geisteswissenschaften* der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften ist ein propädeutisches Format, das Schüler:innen der Sekundarstufe II eine praktische Einführung in Themen und Methoden geisteswissenschaftlicher Forschung bietet.¹ Seit seiner Gründung 2007 wurden insgesamt fast 30 Veranstaltungsreihen realisiert, deren halbjährlich wechselnde Themen das weite Spektrum dieser Disziplinen abdecken: von der Anglistik und Arabistik über Geschichte, Kunst- und Musikwissenschaft bis zur Philosophie und Theologie. Ein Schwerpunkt liegt wegen der besonderen Nachfrage auf den Literaturwissenschaften bzw. dem Fach Deutsch.

Unter dem Titel *Nach der Natur. Gedichte aus dem Anthropozän*² hatte sich die Frühjahrsstaffel 2020 eine kritische Sichtung zeitgenössischer deutschsprachiger Naturlyrik vorgenommen. Im Rahmenprogramm, das sich in Kooperation mit dem *Literaturhaus Berlin* auch an die interessierte Öffentlichkeit richtete, war eine

1 Zum Format vgl.: Yvonne Pauly: Was sind und zu welchem Zweck brauchen wir geisteswissenschaftliche Schülerlabore? In: *Handbuch Wissenschaftskommunikation*. Hrsg. von Beatrice Dernbach/Christian Kleiner/Herbert Münder. Berlin/Bremen 2012, S. 205–210.; dies.: Schülerlabor Geisteswissenschaften der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. In: *Außerschulische Lernorte für den Deutschunterricht. Anschlüsse – Zugänge – Kompetenzerwerb*. Hrsg. von Dieter Wrobel/Christine Ott. Seelze 2019, S. 125–127. Vgl. außerdem die Webseite des Projekts unter <https://aus.bbaw.de/schuelerlabor> (25.02.2023).

2 Der Haupttitel wurde unmittelbar angeregt durch Marion Poschmanns Zyklus *Oden nach der Natur* (vgl. dies.: *Grund zu Schafen. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2004, S. 7–13; siehe dazu auch unten, Abschnitt 5), nahm darüber hinaus aber auch die im Zuge des Anthropozän-Diskurses zum Topos verfestigte Wendung auf. Vgl. hierfür etwa Ursula K. Heise: *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*. Berlin 2010, ferner den Titel der Eröffnungsausstellung des Humboldt Labors 2021 im Berliner Humboldt Forum: <https://www.humboldtforum.org/de/programm/dauerangebot/ausstellung/nach-der-natur-14144/> (25.02.2023).

Abendveranstaltung mit Marion Poschmann geplant. Infolge der zur Einhegung der Corona-Pandemie erlassenen Kontaktbeschränkungen konnte indessen weder die Workshopreihe für Schüler:innen noch die Lesung mit Marion Poschmann stattfinden. Letztere wurde durch eine „Audio-Korrespondenz“ ersetzt, die ich mit der Autorin im Juni 2020 von Notebook zu Notebook, von Voice Recorder zu Voice Recorder führen konnte. Das Resultat, ein knapp 80-minütiger illustrierter, durch eine Sequenz von Fotos ergänzter Podcast, wurde unter dem Titel *Unterscheidungskunst. Marion Poschmann im Wortwechsel mit Yvonne Pauly* erstmals am 23. Juni 2020 über die Webseiten der Akademie und des Literaturhauses ausgestrahlt. Eine Schriftversion des Gesprächs erschien ein halbes Jahr später in der Zeitschrift *Sinn und Form*.³ Leider musste nach den Richtlinien des Periodikums auf Illustrationen verzichtet werden, so dass in der Druckfassung von *Unterscheidungskunst* ein Element fehlt, das für den Podcast durchaus wesentlich war.

Prozeduren des (naturkundlichen) Kategorisierens spielen in Poschmanns Werk eine bedeutsame Rolle, poetisch wie poetologisch. Sie begegnen auf der lexikalischen bzw. auf der thematischen Ebene, wenn z.B. in einem Sonettenkranz auf *Die Große Nordische Expedition* festgehalten wird, wie Funde von einem Forschungsreisenden „gemalt, gemessen, auf ein Brett gesteckt“⁴ werden, wenn alenthalben „Schachteln“, „Alben“, „Dioramen“ oder „Musterbücher“ das sprachliche Inventar bilden.⁵ Sie sind in den Titeln einzelner Texte und bei der Benennung von Gedichtgruppen fassbar, etwa in dem Zyklus *Trugbilder: Herbarium*, der aus 13 mit zweigliedrigen lateinischen Pflanzennamen wie *Tilia cordata* oder *Artemisia vulgaris* überschriebenen Gedichten besteht.⁶ Und schließlich hat Poschmann die Antrittsvorlesung zu ihrer Thomas-Kling-Poetikdozentur an der Universität Bonn 2015 dem Konzept der „poetischen Taxonomie“ gewidmet, worunter sie die je eigene, Sprache gewordene Sicht der Welt, die höchst individuelle Ordnung versteht, die aus einem dichterischen Werk erhellt.⁷

Es lag (allzu?) nahe, diese Überlegungen aufzugreifen und nachzuzeichnen, welche „poetische Taxonomie“ das lyrische Œuvre der Autorin selbst konstituiert. Deshalb habe ich es im zweiten Teil von *Unterscheidungskunst* unternommen, der Untersuchung einen weiteren *spin* zu geben: in Richtung auf eine „philologische Taxonomie“. Gemeint war damit der Versuch, das Korpus von Poschmanns rund 350 Gedichten nach externen, mehr oder minder literaturwissenschaftlichen Kriterien zu ordnen; Klassen quer zu den von der Verfasserin definierten Werkgruppen zu bilden; die den Gedichten inhärente spezifische „poetische Taxonomie“ wiederum einem taxonomischen Zugriff zu unterwerfen. Mit dem spielerischen Charakter des Experiments ging

3 Yvonne Pauly/Marion Poschmann: *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*. In: *Sinn und Form* 1/2021, S. 73–85.

4 Marion Poschmann: *Die Große Nordische Expedition*. In: 15 *Dioramen*. In: Dies.: *Nimbus. Gedichte*. Berlin 2020, S. 73–89, hier S. 84 f.

5 Ausführlicher dazu Pauly/Poschmann: *Unterscheidungskunst*, S. 77 f.

6 Marion Poschmann: *Trugbilder: Herbarium*. In: Dies.: *Geistersehen. Gedichte*. Berlin 2010, S. 53–67. Vgl. dazu Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann: *Dunkle Bestimmungen. Marion Poschmanns Pflanzenlyrik „Trugbilder: Herbarium“ (2010) als ecological art*. In: *Poetiken des Vegetabilen in der Gegenwartslyrik*. Hrsg. von Evelyn Dueck/Yvonne Al-Taie. Stuttgart 2023 [im Druck].

7 Vgl. Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 112–132, hier S. 128 f.

die Lizenz einher, selbst abwegige Unterteilungen (z.B. „Gedichte, die aus 129 Silben bestehen“ oder „Gedichte, die durch einen Konsekutivsatz eröffnet werden“), zuzulassen. Anschaulich wurde die „philologische Taxonomie“ für das Publikum in Gestalt einer Serie von Arrangements in authentischen (im Fachbedarf beschafften) Schaukästen, von denen Fotos parallel zu den Audiosequenzen eingeblendet wurden. Anstelle naturkundlicher Präparate waren auf der Fläche dieser Kästen Papierstreifen und Kärtchen fixiert, auf denen Belege zu bestimmten Lemmata verzeichnet waren oder die mittels Gedichtüberschriften die zugehörigen Textobjekte repräsentierten (Abbildung 1a und 1b).⁸ Dass auf diese Weise etablierte Kategorien literaturwissenschaftlicher Textklassifikation zur Disposition gestellt wurden, in Auflösung gerieten, wurde mehr als billigend in Kauf genommen.

Gelegenheit, das Spiel mit „philologischen Taxonomien“ didaktisch fruchtbar zu machen, ergab sich zwei Jahre später bei der Neuauflage des Naturlyrik-Schülerlabors im Rahmen des sog. *Jahresthemas*⁹ der Akademie. Anlässlich der 200. Geburtstage des Physikers Hermann von Helmholtz und des Mediziners Rudolf Virchow nahm das *Jahresthema* 2021/22 „Die Vermessung des Lebendigen“ ihre wissenschaftlichen Durchbrüche ebenso wie ihre verhängnisvollen Konsequenzen in den Blick. Mit der Koordinatorin des Projekts, der Germanistin Daniela Douth, kam ich überein, eine Workshopreihe auszurichten, die die Zielgruppe der 2020 geplanten Staffel, Deutsch-Leistungskurse der 11. Jahrgangsstufe, und deren thematischen bzw. zeitlichen Fokus, Naturlyrik der Gegenwart, beibehielt. Die Perspektive des Ecocriticism, die *Nach der Natur* hatte verfolgen wollen, trat demgegenüber zurück zugunsten einer stärker wissenschaftstheoretischen Ausrichtung, die sich auch in dem modifizierten Titel *Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen: Natur/Lyrik im frühen 21. Jahrhundert* niederschlug.

2. Das didaktische Konzept: Philologische Praktiken problematisieren

Das *Schülerlabor Geisteswissenschaften* versteht sich, wie eingangs angedeutet, als Komplement zum schulischen Unterricht der Sekundarstufe II. Um jeweils den Bedarf zu ermitteln bzw. Optionen hierfür auszuloten, steht das Studium curricularer Leitlinien, didaktischer Handreichungen und Lehrmedien der adressierten Fächer regelmäßig am Beginn der Vorbereitung einer Staffel. Im Falle von *Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen* waren dies v.a. der Rahmenlehrplan Deutsch und die *Hinweise zur Vorbereitung auf die schriftliche Abiturprüfung [...] Prüfungsschwerpunkte Deutsch*

⁸ Neben Poschmanns Konzept wurde die Idee zu einer „philologische[n] Taxonomie“, insbesondere ihre Ästhetik, inspiriert von *hum – die Kunst des Sammelns*, einer Kooperation des Regisseurs Julian Klein und der Künstlergruppe *a rose* is mit dem Museum für Naturkunde Berlin. Ihr Kern war ein im Februar/März 2008 realisierter sog. „taxonomischer Parcours“ durch die Forschungssammlungen des Museums, vorausgegangen war im Herbst 2007 ein interdisziplinäres Symposium. Der Katalog dokumentiert nicht nur zahlreiche, teils spektakuläre Sammlungsobjekte, sondern auch Auszüge aus Interviews mit den Kustod:innen der Teilsammlungen, die ein farbiges Bild von der Arbeit der Taxonom:innen vermitteln. Vgl. Julia Gerlach (Hrsg.): *hum: die Kunst des Sammelns. Von Julian Klein/a rose is*. Berlin 2008.

⁹ Das *Jahresthema* ist ein weiteres Dialogformat der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Alle zwei Jahre wählt sie sich einen aktuellen Schwerpunkt, der unter wissenschaftlichen, künstlerischen und literarischen Perspektiven untersucht wird und sich in einem Reigen unterschiedlicher Veranstaltungen an die interessierte Öffentlichkeit wendet; vgl. <https://www.bbaw.de/forschung/das-jahresthema> (25.02.2023).

2023 für die Länder Berlin und Brandenburg. Für das 2. Kurshalbjahr geben sie unter dem Stichwort „Literarische Strömungen und Epochenbegriff“ „Aufklärung – Empfindsamkeit – Sturm und Drang“ vor, als „Gattung: Lyrik“, speziell: „Naturlyrik“, und für den Leistungskurs zudem einen „Vergleich mit Naturlyrik des 21. Jahrhunderts“. ¹⁰ Den zitierten Maßgaben liegt eine Reihe unausgesprochener Vorannahmen zugrunde: Dass die Gesamtheit deutscher Literatur chronologisch nach Epochen zu unterscheiden und in Gattungen zu untergliedern sei, darunter die der Lyrik. Dass letztere sich themenbezogen weiter aufteilen lasse in Subgattungen, darunter eine, die sich der „Natur“ widme. Und schließlich: Dass der „Vergleich“ von Texten verschiedener Epochen eine angemessene und erkenntnisstiftende Form der Auseinandersetzung mit diesen Texten sei.

Während „Naturlyrik des 21. Jahrhunderts“ gleichsam den stofflich-inhaltlichen Ankerpunkt für unser Angebot bilden sollte, gewannen wir aus den dargelegten Präsuppositionen der Prüfungsordnung die didaktische Leitidee für die Reihe: Ihr Ziel war es, wissenschaftliche Praktiken wie die im Titel genannten ihrer Selbstverständlichkeit zu entkleiden, also zu fragen, wie poetische Texte herkömmlicherweise erfasst, untersucht und zueinander in Bezug gesetzt werden, wie entsprechende Arbeitsweisen, Methoden und Kategorien zustande kommen – und ob womöglich alternative Ansätze vorstellbar sind? Dass die Aktivitäten des *Verzeichnens* und *Vermessens* in der öffentlichen Auffassung eher mit den ‚objektiven‘ und evidenzbasierten Natur- als den Literaturwissenschaften assoziiert sind, war ein Irritationsmoment, das wir den Einladungen an die Deutsch-Fachbereichsleitungen der Schulen in Berlin und Brandenburg bewusst mit auf den Weg gaben.

Als Grundlage für die Arbeit in den Workshops stellten wir den Lehrkräften der angemeldeten Kurse im Vorfeld einen Reader mit 35 Naturgedichten deutschsprachiger Autor:innen aus den letzten drei Dekaden zum Download zur Verfügung. Hierfür hatten wir das Korpus für die ursprünglich 2020 geplante Reihe in mehreren Arbeitsgängen teils gekürzt, teils ergänzt. Die gemeinsame unterrichtliche und/oder eigenständige heimische Lektüre der Texte war Voraussetzung für den Besuch des Schülerlabors.

Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen wurde im Juni und Juli 2022 mit Lerngruppen von 10 Schulen und insgesamt rund 120 Teilnehmer:innen durchgeführt. Der folgende Überblick über den Veranstaltungsablauf profiliert – dem Kontext des vorliegenden Themenbands entsprechend – den Bezug der verschiedenen Arbeitsphasen zum Problemfeld einer Taxonomie aktueller Naturlyrik und geht auf andere Aspekte ¹¹ nicht oder nur cursorisch ein.

10 Land Brandenburg, Ministerium für Bildung, Jugend und Sport/Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Familie Berlin: Hinweise zur Vorbereitung auf die schriftliche Abiturprüfung 2023 im Land Brandenburg. Prüfungsschwerpunkte Deutsch 2023 – Leistungskurs. In: Bildungsserver Berlin-Brandenburg, https://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/unterricht/pruefungen/abitur_bb/RS_ZA_2023/PS_2023/PS_Deutsch_2023_LK-BB.pdf (25.02.2023).

11 Um ein Beispiel zu nennen: Gegenstand der ersten Workshophälfte waren im Rahmen der Problematisierung der wissenschaftlichen Praxis des *Verzeichnens* auch Züge aus Judith Schalanskys Erzählband *Verzeichnis einiger Verluste*, anhand derer u.a. der paradoxe Charakter von Schalanskys Projekt und Gattungsfragen

3. Verzeichnen: Reflexion über akademische Kanonisierungsprozesse

Der Einstieg in den Workshop erfolgte im Rückgriff auf die 45-seitige Textauswahl, genauer: das ihr vorangestellte Inhaltsverzeichnis. Die beiden Seiten sind markiert durch handschriftliche Korrekturen in den Farben Rot und Blau, sowohl Streichungen als auch Ergänzungen, über deren Hintergründe die Schüler:innen aufgefordert waren, Vermutungen anzustellen. Wie im Gespräch deutlich wurde, liegt hier die überarbeitete Fassung eines früheren Verzeichnisses, und zwar des der Textauswahl 2020 zugrunde gelegten, vor, bei der die inzwischen vorgenommenen Änderungen offenbar bewusst dokumentiert wurden. Warum? Weil diese Spuren, zumindest im Ansatz, zu rekonstruieren erlauben, was den Nutzer:innen von Anthologien, Auswahleditionen, aber auch von Fachpublikationen wie Literaturgeschichten fast immer verborgen bleibt: ihre Genese und damit auch die Interessen der für die Auswahl verantwortlichen Akteur:innen. Ein genauerer Blick fördert bei den in Rot vorgenommenen Korrekturen im Schülerlabor-Reader z.B. die Tendenz zutage, Gedichte von Autoren zu tilgen und Gedichte von Autorinnen hinzuzufügen, mithin das Bestreben, die bei der Liste von 2020 bemerkte mangelnde Repräsentation von Frauen unter den Urhebern (5 vs. 14) wenn nicht aus-, so doch anzugleichen. Bei der sich anschließenden Erörterung der Frage, ob die Geschlechtszugehörigkeit ein literarisch bzw. literaturwissenschaftlich relevantes Kriterium sei, argumentierten die Jugendlichen meist sehr engagiert, und zwar v.a. in folgende Richtungen: Einerseits, im Sinne der Autonomie der Kunst, dass es bedeutungslos sei, ob ein literarisches Werk von einem Mann oder einer Frau stamme; etwas wie männliches oder weibliches Schreiben gebe es nicht; zugestanden wurde allenfalls, dass die Neigung zu bestimmten Sujets durch den unterschiedlichen Erfahrungshorizont bedingt sein könne. Die Gegenseite behauptete wiederum den immensen Einfluss des *gender*, der Frauen in allen Bereichen des literarischen Marktes, von der Produktion über die Distribution bis zur Rezeption, benachteiligt habe und noch benachteilige. Wie sich herausstellte, bildete die Debatte auch für die weiteren Arbeitsphasen eine Referenz, etwa beim Einstieg in die Analyse des zunächst anonym präsentierten Gedichtpaars *der deutsche Nadelbaum/der deutsche Laubbaum*: Es war interessant zu beobachten, wie die Jugendlichen bei ihren Vermutungen zur Identität des namenlosen Verfassers, der namenlosen Verfasserin mitunter auf Geschlechterstereotypen rekurrierten, die sie in ihren Ausführungen während der ersten Veranstaltungshälfte noch energisch zurückgewiesen hatten.

Doch auch wenn man von der heiß diskutierten Genderthematik absieht: Das Textkorpus für das Schülerlabor macht exemplarisch einen Prozess transparent, den die Literaturwissenschaft als Kanonisierung¹² beschreibt. War die Anthologie hier

(Merkmale epischer im Unterschied zu lyrischen Texten) beleuchtet wurden. Gelesen wurde mit den Schüler:innen insbesondere der enzyklopädische Eintrag am Beginn des Kapitels „Sapphos Liebeslieder“ (Judith Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin 2018, S. 119–134, hier S. 119). Methodisch diente dies der Vorbereitung der abschließenden Arbeitsphase zu *Vermessen/Vergleichen*, in der auf die griechische Dichterin, d.h. auf die nach ihr benannte „Sapphische Strophe“, erneut Bezug genommen wurde; vgl. dazu unten, Abschnitt 5. Inhaltlich wurde damit der von Schalansky ausgelegte Faden weitergesponnen und gezeigt, dass sich dem „Verlust“ auch in Gestalt einer metrischen Form trotzen lässt.

12 Zum aktuellen Forschungsstand vgl. Andreas Degen: Kanonisierung und Literaturgeschichtsschreibung. Überblick zum Forschungsstand. In: *#breiterkanon*, <https://breiterkanon.hypotheses.org/459> (25.02.2023). Ferner: Martina Wernli: Editorial. In: *literatur für leser:innen*. 43/2 (2023), S. 87 f.

Resultat kollegialen Abwägens, kommen solche Sammlungen oftmals im Konflikt einflussreicher Wertungsinstanzen zustande. Während sie im vorliegenden Fall Lektürestoff und Lehrgegenstand für nicht mehr als einige Dutzend Berliner Lehrkräfte und Schüler:innen war,¹³ prägt die Deutsch-Lehrbüchern zugrunde gelegte Auswahl an Primärtexten bisweilen die Leseerfahrungen ganzer Generationen. Die Aufnahme eines Textes in einen Bestand kanonischer Werke entscheidet auch über die wissenschaftliche Aufmerksamkeit, die ihm künftig zuteilwird. Nur was Eingang in ein *Verzeichnis*, eine Sammlung, gefunden hat, kann Gegenstand klassifikatorischer Bemühungen werden.

4. *Ordnen*: Experimentieren mit philologischen Taxonomien

Doch auch die Praktiken des *Vermessens* und *Vergleichens* bedingen in gewisser Weise die Möglichkeit klassifikatorischer Entwürfe. Wenn letztere auf der Feststellung von „Gleichförmigkeit innerhalb der Gruppen und Ungleichförmigkeit zwischen den Gruppen“ basieren,¹⁴ bedarf es der Instrumente, um die in Rede stehenden Eigenschaften überhaupt an den Einzelobjekten festzumachen. Insofern es die drei titelgebenden Aktivitäten also zusammenführte, auf- und vorwegnahm, kam dem sog. „Ordnungsspiel“ innerhalb des Schülerlabor-Workshops besondere Bedeutung zu.

Wie bereits *Unterscheidungskunst* beruhte diese Übung auf der Analogisierung eines Korpus von Gedichten mit einer Sammlung biologischer Präparate, im Unterschied dazu handelte es sich allerdings um eine überschaubare (35 vs. rund 350 Texte) und überdies monothematische (um ‚Natur‘ im weitesten Sinne kreisende) Auswahl. In der Doppelung des Objektbezugs (Anwendung eines ‚naturkundlichen‘ Verfahrens auf Texte, die ihrerseits Naturphänomene zum Gegenstand haben) und der damit erklommenen theoretischen Metaebene (Untersuchung von Repräsentanten ‚poetischer Taxonomien‘ unter einer wiederum taxonomischen Perspektive) stellte die Übung für die Teilnehmer:innen eine erhebliche Herausforderung dar. Eröffnet wurde sie durch eine kurze Präsentation zur Systematik in der Biologie. Fotos von typischen Schaukästen aus musealen und wissenschaftlichen Sammlungen wurden begleitet von einem historischen Überblick, der bis zum modernen genetischen, sich auf den Vergleich der DNA-Nukleinbasen stützenden Ansatz der biologischen Systematik reichte. Ausführlicher eingegangen wurde auf die sogenannte numerische oder phänetische Taxonomie, die sich an Merkmalen orientiert, die ‚in Erscheinung treten‘, d.h. zähl- und messbar sind;¹⁵ ein Beispiel ist Carl von Linnés Sexualesystem der Pflanzen (1735), das auf der Anordnung und Zahl der Staubblätter sowie Stempel

13 Da mehrere der teilnehmenden Lehrkräfte an ihrer Schule den Fachbereich Deutsch leiten und somit in ihren Kollegien als Multiplikator:innen wirken; da ferner die Abitur Schwerpunkte Deutsch in Berlin und Brandenburg auch für das Folgejahr verbindlich sind, wurde bzw. wird aber insgesamt wohl ein größerer Personenkreis erreicht.

14 Vgl. hierzu Georg Toepper: *Taxonomie*. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3: *Parasitismus – Zweckmäßigkeit*. Stuttgart 2011, S. 469–493, hier S. 470.

15 Vgl. hierzu etwa Johann Wolfgang Wägele: *Grundlagen der Phylogenetischen Systematik*. Überarbeitete 2. Aufl., München 2001, S. 185–209.

in den Blüten fußt.¹⁶ Die Definition eines zeitgenössischen Zoologen öffnete sodann den Blick auf das spannungsvolle Selbstverständnis dieser biologischen Teildisziplin zwischen Inspiration und wissenschaftlicher Objektivität: „Die Taxonomie ist die Kunst der Beschreibung und korrekten Klassifikation von Lebewesen“, so Johann Wolfgang Wägele.¹⁷

Der Ersatz des Wortes „Lebewesen“ durch „Gedichten über Lebewesen“ in der darauffolgenden Folie schlug den Bogen zur Erläuterung der Aufgabenstellung und organisatorischen Vorbereitung des Spiels: Die Schüler:innen sollten sich als Taxonom:innen der ihnen im Vorfeld übersandten Sammlung zeitgenössischer deutschsprachiger Naturgedichte betätigen. Dabei stand es ihnen frei, das (im Deutschunterricht erworbene) literaturwissenschaftliche ‚Handwerkszeug‘ zu nutzen, aber auch, sich aus ihren fachlichen Beschreibungs- und Analyseroutinen zu lösen und möglichst überraschende Zusammenhänge zu stiften. Verteilt wurden filzbezogene Steckbretter, Nadeln, Buchstabenschablonen und Stifte (für die authentische typographische Gestaltung!) sowie Blättchen aus Kraftpapier zur Beschriftung der Taxa. Als Platzhalter für die Gedichttexte fungierten wieder kleine Kärtchen mit den Namen der 20 Autor:innen und den Titeln ihrer 35 Werke, die alphabetisch gereiht in Glasbehältern auf einem Tisch in der Raummitte bereit standen.

In Abhängigkeit von der Kursgröße wurden bis zu fünf Gruppen gebildet, die gegeneinander antraten. Nach Ablauf einer Bearbeitungszeit von ca. 30 Minuten benannte jede von ihnen eine Person, um das gemeinsam entworfene taxonomische Arrangement im Plenum zu präsentieren und die dabei wirksam gewordenen Kriterien darzulegen. Bevor der Sprecher oder die Sprecherin das Wort ergriff, baten wir die Mitglieder der übrigen Gruppen, die Anordnung zunächst als ganze, in ihrer ästhetischen Anmutung auf sich wirken zu lassen: Machte sie einen chaotischen oder einen strukturierten Eindruck, zeigte sie nur mehr grobe Raster oder Hierarchien und Binnenordnungen? In dem (nicht seltenen) Fall, dass die Gliederungen mehrerer Gruppen gleichen oder ähnlichen Kategorien folgten, wurden diese parallel diskutiert. Die Lehrer:innen, die ihre Kurse an die Akademie begleiteten und bei den Workshops zugegen waren, erhielten durch die Auswertung des Spiels eine ‚Lehrerfolgskontrolle‘, doch auch uns ermöglichte sie nicht zuletzt eine Evaluation der Wissensordnungen, die der Fachunterricht den Jugendlichen eingeprägt hatte.

In der Zusammenschau ist zunächst festzuhalten, dass die Schüler:innen mit Vorliebe ‚morphologisch‘ vorgingen, sich mithin an äußeren, formalen Merkmalen der lyrischen Texte orientierten – ein Befund, der insofern kritisch zu bewerten ist, als diese Kategorien oftmals auf einer elementaren Beschreibungsebene verblieben (durchgängige Klein- vs. Groß- und Kleinschreibung, Beachtung vs. Nichtbeachtung der aktuellen orthographischen Regeln u.ä.). Aufschlussreicher ist potentiell die Unterscheidung in gereimte und reimlose sowie die in „traditionell[e]“ und „Prosaähnlich[e]“ [sic!] Gedichte. Allerdings krankten die in den Workshops realisierten Lösungen – vielleicht aufgrund der knappen Bearbeitungszeit – an der geringen Zahl der den Taxa

16 Carl von Linné: *Systema naturae per regna tria naturae: secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*. Cura Jo[hann] Frid[rich] Gmelin. 3 Bde. Erweiterte 13. Aufl., Lipsiae 1788–1793. Als Digitalisat unter: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/545> (25.02.2023).

17 Wägele: *Grundlagen*, S. 264. In die gleiche Richtung weist die populäre Darstellung seines Kollegen Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*. Berlin 2015.

zugewiesenen Texte (10 bzw. 14 von 35), die jeweils ein verzerrtes Bild vom Gesamtkorpus vermittelten.

Fortgeschrittenen literaturwissenschaftlichen Sachverstand verrieten taxonomische Arrangements wie das in Abbildung 2 gezeigte, dem eine Subkategorie der lyrischen Gattung, das Sonett, zugrunde liegt. Und in der Tat enthält der gesamte Reader nur ein einziges Beispiel für diese Gedichtform, Uwe Kolbes *Eisvogel*¹⁸. Bei der Analyse der Tafel im Plenum erwies sich der Rückgriff auf die zuvor eingeführte Terminologie der biologischen Systematik als fruchtbar. Wie die Urheber:innen darlegten, ist die Kategorie ‚Sonett‘ rein ‚phänetisch‘ bzw. ‚numerisch‘, an sicht- und zählbaren Kriterien aufzuweisen: Dass Gedichte dieses Typs aus 14 Versen, zwei Quartetten und zwei Terzetten, bestehen, ist ohne weitere Beschäftigung mit dem Text zu erkennen, ‚auf den ersten Blick‘; ganz so, wie die Zahl und Anordnung der Flügel dem Entomologen die Bestimmung einer Insektenart gestatten.

Zu den Klassifikationskonventionen, die im Verlauf der Reihe besonders oft in Anschlag gebracht wurden (im wahrsten Sinne des Wortes), zählt die – wiederum ‚phänetische‘ – Einteilung in Strophen. Sie wurde in einer Vielzahl von Fassungen durchgespielt: „Strophengliederung“/„keine Gliederung in Strophen“; „1 Strophe“/„mehr als 1 Strophe“; „einstrophig“/„mehrstrophig“; „eine Strophe“/„zwei bis fünf Strophen“/„mehr als fünf Strophen“; „weniger als 2 Strophen“/„mehr als 2 Strophen“¹⁹ u.a.

Dabei gab die Variabilität in der Abgrenzung der Taxa mehrfach Anlass, ein epistemisches Problem des taxonomischen Zugriffs aufzuwerfen. Wenn, wie im vorliegenden Fall mit Ausnahme der letzten, jede Setzung mehr oder minder plausibel, keine aber zwingend ist, büßt das Konzept selbst den Anspruch auf Objektivität ein, erscheint beliebig. Wir hatten uns von Unterrichtssituationen wie dieser eine produktive Erschütterung philologischer Denk- und Sehgewohnheiten erhofft. Tatsächlich reagierten die Teilnehmer:innen, zieht man wiederum die Summe aus allen zehn Veranstaltungen, eher verwirrt und verstimmt als befreit oder inspiriert auf die Störung ihrer Wahrnehmungsschemata. Die Beobachtungen bestätigen die Erfahrungen früherer Reihen, wo etwa nach behutsamer Erarbeitung zweier alternativer Lesarten eines Textes die Workshopleiterin zu einem dezisionistischen Machtwort gedrängt wurde. Offenheit wird in solchen Situationen anscheinend als Zumutung erlebt; die Entbindung von einem Regelwerk, das vielfach noch ungefestigt ist, löst nicht Lust, sondern Stress aus. Dies mag erklären, warum die Schüler:innen beim „Ordnungsspiel“ kaum je zu ‚verwegeneren‘, den Rahmen des Erwartbaren sprengenden Lösungen vordrangen.

Die bereits erwähnte Unterscheidung der Gedichte in solche mit „weniger als 2 Strophen“ und solche mit „mehr als 2 Strophen“ war durch Verschränkung mit dem Merkmal „verständlich“ bzw. „eher unverständlich“ – jeweils versehen mit dem einschränkenden Hinweis „(für uns)“ – zu einem Dendrogramm erweitert. Derartige Kombinationen von form- mit inhaltsbezogenen Kriterien wurden mehrfach präsentiert – bis hin zu komplexeren Anordnungen in Gestalt einer Matrix wie in Abbildung 3a.

18 Uwe Kolbe: *Eisvogel*. In: Ders.: *Lietzenlieder. Gedichte*. Frankfurt 2012, S. 84.

19 Das einzige zweistrophige Gedicht des Korpus, *strandschrift* von Norbert Hummelt, müsste in dieser Taxonomie eine Restgruppe bilden; merkwürdigerweise war ein entsprechendes Taxon in dem Entwurf nicht vorgesehen.

Doch bleiben wir zunächst bei der inhaltlichen Kategorie der Verständlichkeit: Wie u.a. das Beispiel in Abbildung 3b illustriert, wurde sie ebenfalls etliche Male zugrunde gelegt, hier in der negativen Ausprägung „kryptisch“/„nicht kryptisch“. Leider lassen es Bildqualität bzw. -ausschnitte der Fotos nicht zu, die den Rubriken jeweils zugewiesenen Gedichte erschöpfend zu vergleichen.²⁰ Doch die wenigen, die den direkten Vergleich zuließen, waren interessant genug: Während *Möglichkeiten* von Mirko Bonn ²¹, *gibt es biber in tegel?* von Sabine Scho²² und *Veilchen* von Silke Scheuermann²³ der erstgenannten Gruppe keine nennenswerten Verstehenshindernisse entgegensetzten, gaben sie der zweiten Gruppe von Schüler:innen Rätsel auf; umgekehrt bereitete Marcel Beyers *Wespe, komm*²⁴ zwar diesen, nicht aber jenen Kopfzerbrechen. Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die Arbeiten in verschiedenen Workshops entstanden, also von Kursen mehrerer Schulen stammten, die von unterschiedlichen Lehrkräften unterrichtet wurden, ist der diametrale Gegensatz in der Einschätzung der genannten Texte doch bemerkenswert.

Unter den nach inhaltsbezogenen Merkmalen vorgenommenen Klassifikationen fanden sich Beispiele wie „Pflanzen“ vs. „Tiere“, letztere wiederum unterschieden in „Vögel“, „Fische“ und „Säugetiere“, oder „Feuer“/„Wasser“/„Luft“/„Erde“: Sie reproduzierten in der Ordnung der Texte eine proto- bzw. populärwissenschaftliche Ordnung der in den Texten verhandelten oder erwähnten Gegenstände,  bersprangen also gleichsam die Ebene der Literarizität, der poetischen Perspektivierung. Demgegenüber brachten andere Gruppen von Schüler:innen in diesem Punkt ein entwickeltes Problembewusstsein zum Ausdruck, indem sie die den Gedichten zugrunde liegende Haltung, die ethische oder ästhetische Position der Sprecherinstanz(en), zur Basis ihrer Unterscheidungen machten. Um nur einige solcher Beispiele zu nennen: „Mensch als Teilhaber“/„Mensch als Beobachter“/„kein Mensch“/„unklar“; „friedliche Gedichte“/„gewaltsame Gedichte“; „Bewunderung der Natur“/„Gesellschaftskritik“/„weder noch“; „Beschreibung“/„Relation“/„kritisierend“; „Selbstreflexion“ [sic!]/„Naturschutz“/„Naturbeschreibung“ (Abbildung 4a) und schließlich „Beschreibung der Natur“/„Beschreibung mittels Natur“/„Beides“ (Abbildung 4b). Die Bildung von Restgruppen wie „unklar“ und „weder noch“, das Taxon „Selbstreflexion“ und die tastende Wendung „Beschreibung *mittels* Natur“ deuten auf die Einsicht oder doch Ahnung hin, dass in einigen Gedichten des Schülerlabor-Korpus Naturphänomene nur mehr „Mittel“ der Auseinandersetzung mit ganz anderen Fragestellungen sind, die im Lehrplan unhinterfragte Subsumption disparater lyrischer Werke unter dem Oberbegriff der ‚Natur‘ daher durchaus heikel ist. Uns war eine kritische Reflexion über die hartnäckige Popularität thematischer Lekt rereihen so wichtig, dass wir ihr breiteren Raum gaben, und zwar anhand einer von uns vorbereiteten Taxonomie. Auf dieser Tafel hatten wir die im Reader versammelten Gedichte klassifiziert in „echte

20 Die Fotos von den Taxonomien der Schüler:innen wurden von den studentischen Mitarbeiter:innen des Schülerlabors in der Pause nach der ersten Veranstaltungsh lfte angefertigt. Im Anschluss wurden die Kärtchen und Nadeln entfernt, da die Steckbretter als „Tabula rasa“ benötigt wurden, um den Gegenstand der zweiten Veranstaltungsh lfte aufzunehmen: Marion Poschmanns Gedichtpaar *der deutsche Nadelbaum* und *der deutsche Laubbaum*; vgl. dazu unten Abschnitt 5.

21 Mirko Bonn : *Möglichkeiten*. In: Ders.: *Wimperf und Asche. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2018, S. 105.

22 Sabine Scho: *gibt es biber in tegel?* In: Dies.: *Tiere in Architektur. Texte und Fotos*. Berlin 2013, S. 35.

23 Silke Scheuermann: *Veilchen*. In: Dies.: *Skizze vom Gras. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2014, S. 87.

24 Marcel Beyer: *Wespe, komm*. In: Ders.: *Graphit. Gedichte*. Berlin 2014, S. 125.

Naturgedichte“ und „Naturgedichte, die keine sind“. Ein möglichst offen formulierter Impuls brachte das Gespräch in Gang: „Ist diese Gliederung für Sie nachvollziehbar? Warum (nicht)?“ Sodann lenkten wir das Augenmerk exemplarisch auf ein Gedicht aus der zweiten Rubrik, das die Auswahl alphabetisch eröffnende *Wespe, komm* von Marcel Beyer.²⁵ Vom ersten Vers an wartet dieser (in Abbildung 3b wohl nicht von ungefähr als „kryptisch“ qualifizierte) Text mit Formulierungen auf, die sich seiner Rezeption als „Naturgedicht“ geradezu aggressiv widersetzen. Im Fortgang der an das titelgebende Insekt gerichteten, z.T. eigenartig zweideutigen („mach mir was am/Hals“, „mach/es mir“ u.a.) Aufforderungen, in die Abschnitte eines biographischen Zeitstrahls eingewoben sind („So gingen die/achtziger Jahre. Als wir jung/ und im Westen waren“ usw.), wird deutlich, dass (die deutsche) Sprache, das Ringen um eine bestimmte (Form der deutschen) Sprache, das eigentliche Anliegen des Gedichts bildet („zeig mir/Wort- und Wespenfleiß, machs/dem Deutsch am Zungengrund“, „Halt die Außensprache/kalt, innen sei Insektendunst“ usw.). Abzuleiten war daraus die Interpretationshypothese, dass die Wespe bei Beyer mit symbolischer Bedeutung aufgeladen ist, als Chiffre der dichterischen Inspiration fungiert. Geht man dem Entstehungszusammenhang nach, bestätigt sich, dass es sich um ein primär poetologisches Gedicht handelt. Beyer bezeugt damit seinem verstorbenen Freund, dem Dichter Thomas Kling (1957–2005), Reverenz, der die reizbare Wespe zum Emblem seines Schreibens erkoren hatte.²⁶

Auch an anderer Stelle erwies sich das taxonomische Paradigma als geeignet, literaturtheoretische Konzepte *en passant* aufzugreifen, z. B. das der Intertextualität. Dabei gingen wir wiederum von einem Gliederungsvorschlag aus, den wir dem Plenum vorlegten: Die Klassen waren hier mit „Bezugnahme auf andere literarische Texte“ und „ohne (erkennbare) Bezugnahme auf andere Texte“ überschrieben. Da das Kriterium den Jugendlichen im ersten Anlauf bei keinem einzigen der sieben Gedichte einleuchtete, die der ersten Gruppe zugeordnet waren, kreiste das Gespräch in der Folge v.a. um den in Klammern gesetzten Aspekt der Wahrnehmbar- und Nachvollziehbarkeit der Bezüge und um deren Intentionalität. In Norbert Hummelt's *mauersegler*²⁷ spielt die Wendung „u. meine augenlider sind wie weg-/ geschnitten“ mit einiger Sicherheit auf die Formel an, in die Heinrich von Kleist 1810 den bedrängenden Eindruck gebannt hat, den Caspar David Friedrichs heute als *Mönch am Meer* bezeichnetes Gemälde bei ihm hinterließ.²⁸ Doch in Ermangelung der notwendigen literaturgeschichtlichen Vorkenntnisse konnten die Schüler:innen die Anleihen nicht decodieren, sie traten bei ihrer Lektüre des Gedichts nicht ‚in Erscheinung‘.

²⁵ Vgl. die vorige Anmerkung.

²⁶ Vgl. für den gesamten Zusammenhang: Achim Geisenhanslüke: Der Stachel der Dichtung. Thomas Kling, der europäische Wespensdichter. In: *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Hrsg. von Rüdiger Zymner/ Frieder von Ammon. Paderborn 2019, S. 37–48; Antje Schmidt: Zwischen Sinn(en)fülle und Widerstand – Bienen und Wespen als poetologische Symbole in der Lyrik Jan Wagners und Thomas Klings. In: *Germanica* 64/2019, S. 57–72.

²⁷ Norbert Hummelt: *mauersegler*. In: Ders.: *Stille Quellen*. München 2004, S. 16.

²⁸ Wörtlich lautet die Stelle: „so ist es, wenn man es [Friedrichs Bild Y.P.] betrachtet, als ob Einem die Augenlider [sic!] weggeschnitten wären“. Vgl. [Heinrich von Kleist]: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: *Berliner Abendblätter*, 13.10.1810, S. 47 f., hier S. 47. <https://www.kleist-digital.de/berliner-abendblaetter/1810-12> (25.02.2023).

Es ist dem scharfsinnigen Einfall einer Schülerin während einer der ersten Veranstaltungen der Reihe zu verdanken, dass es in dem skizzierten Zusammenhang gelang, aus der das „Ordnungsspiel“ anbahnenden Einführung in die biologische Systematik, und zwar insbesondere Wägeles Taxonomie-Definition, Funken zu schlagen: Hatten die Teilnehmer:innen das im Rahmen einer naturwissenschaftlichen Begriffsbestimmung eher unerwartete Definiens „Kunst“ mit dem Erwerb von Erfahrungswissen, der Ausbildung eines taxonomischen ‚Auges‘, eines tiefer reichenden analytischen Blicks begründet, konnten sie nun auch die „philologische Taxonomie“ als eine von mancherlei subjektiven Voraussetzungen abhängige Praxis begreifen. Unterschiedliche Belesenheit, unterschiedliche akademische Schwerpunkte und Interessen haben auch hier zur Folge, dass je spezifische Zusammenhänge gesehen, im Material entdeckt, aber durchaus auch an es herangetragen, aktiv hergestellt werden.

Um Monotonie zu vermeiden, streuten wir in die Präsentationen der Gruppen immer wieder Gegenproben ein, indem wir Arrangements von Kärtchen ohne Überschriften zeigten und die fehlenden Taxa ergänzen ließen, etwa als Gegenüberstellung von 10 Gedichten in der einen und 25 in einer zweiten Kolumne, die mit „Texte von Autorinnen“ vs. „Texte von Autoren“ o.ä. zu überschreiben waren. Ein tiefsitzendes Unbehagen an derartigen binären Klassifikationen verrieten etliche Entwürfe der Schüler:innen, u.a. der in Abbildung 5 gezeigte, der den Überblick über die Ergebnisse des „Ordnungsspiels“ beschließen soll. Zu beachten ist, dass die Tafel nicht auf Merkmale der Texte, sondern solche der Dichter:innen abhebt, nicht auf deren ‚Lesbarkeit‘, sondern deren ‚Gelesenwerden‘²⁹ und damit ein Kriterium, auf das die vorliegende Textauswahl streng genommen keine Rückschlüsse zulässt, zumindest keine generalisierenden, über die Mitglieder der Gruppe hinausreichenden. Vielleicht ist die ausschließliche Füllung der Klasse „nicht identifizierbar“, die eine Aporie anzeigt, weniger als Feststellung denn als Wunsch zu deuten, ist ihr indirekt das Postulat zu entnehmen, die Anstrengungen philologischer *Unterscheidungskunst* statt auf die generische Zugehörigkeit von Schriftsteller:innen verstärkt auf binnenliterarische Kriterien zu richten.

5. Vermessen und Vergleichen: Die exemplarische Rekonstruktion einer poetischen Taxonomie

Das „Ordnungsspiel“ hatte das taxonomische Verfahren soweit trainiert und eingeschliffen, dass es als Folie für die mikrophilologische Betrachtung zweier Texte verfügbar war, deren poetische Gestaltung auf einem Spiel mit eben diesem Paradigma beruht: *der deutsche Nadelbaum* und *der deutsche Laubbaum* von Marion Poschmann.³⁰ Anders als im ersten ging es im zweiten Teil der Veranstaltung also nicht

29 Im Hintergrund scheint das Konzept des sog. Passing (von engl. *to pass*, „durchgehen als“) zu stehen, das neuerdings zunehmend auch jenseits der universitären *Queer Studies* Verbreitung findet. Gemeint ist das Phänomen, dass die geschlechtliche Identität einer Person deren Wahrnehmung durch andere entspricht. Das Scheitern des Bestrebens, in der gewünschten Identität anerkannt zu werden, bezeichnet man als „gelesen werden“ (engl. *to be read*).

30 Marion Poschmann: *der deutsche Nadelbaum und der deutsche Laubbaum*. In: Dies.: *Grund zu Schafen. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2004, S. 9 f. Die beiden Gedichte sind wiederabgedruckt in Pauly/Poschmann: *Unterscheidungskunst*, S. 81 f. Den dort S. 82–84 vorgetragenen Überlegungen zur ‚taxonomischen‘ Anlage des Gedichtpaars folgte auch die didaktische Inszenierung der Texte im Rahmen des Schülerlabor-Workshops.

mehr darum, das verfremdende Netz taxonomischer Wahrnehmung über eine Auswahl zeitgenössischer Naturgedichte zu legen, sondern darum, den Anwendungsfall einer spezifischen poetischen Taxonomie philologisch gleichsam einzuholen.

Die zentralen Medien des „Ordnungsspiels“, die filzbezogenen Steckbretter, traten jetzt in den Dienst der Textdarbietung. Jede Schülergruppe erhielt erneut ihr Brett vorgelegt, worauf – auf bräunlichem Kraftpapier und im Schriftformat der Taxa – zunächst einzig die Überschrift *der deutsche Nadelbaum* fixiert war. Im Grunde erlaubt sie es bereits, das Muster zu antizipieren, dem der zugehörige Text und sein Gegen-Text folgen. Wir nahmen uns daher für die sorgfältige Untersuchung der drei Worte Zeit und erkundeten im Gespräch den Assoziationshorizont, den sie eröffnen. *der*: Die Kleinschreibung des Artikels ist auffallend, zumal das zugehörige Substantiv in Großschreibung erscheint, es sich also nicht um die Umsetzung der sog. gemäßigten Kleinschreibung handeln kann, wie sie in der Lyrik (auch in etlichen Gedichten des Schülerlabor-Korpus) verbreitet ist. Damit durchkreuzt das erste Wort die Erwartung an einen ‚normalen‘ Anfang als Auftakt zu einem vollständigen syntaktischen Gebilde und lässt stattdessen an die erste Zeile einer Tabelle, ein Stichwort in einem Verzeichnis oder eben an ein Taxon, die Überschrift über eine Klasse von Naturerscheinungen, denken, jedenfalls an etwas, das der Logik der Reihe folgt. *deutsche*: Die ausdrückliche und bei einem Gedicht aus dem frühen 21. Jahrhundert eher befremdende Markierung der Zugehörigkeit zu diesem Sprach- und Kulturraum ist möglicherweise als Ironiesignal zu werten. *Nadelbaum*: Eine der (Grundschul-?) Biologie entlehnte Kollektivbezeichnung, die eine Gruppe von Bäumen durch das Merkmal einer bestimmten Blattform von anderen unterscheidet.

Danach gefragt, was auf besagte Überschrift folgen könne bzw. was ihr an die Seite zu stellen wäre, gaben die Schüler:innen Antworten wie „etwas Weihnachtliches“, „eine Aufzählung verschiedener Bäume wie Fichten, Kiefern, Tannen und so“, „der französische Nadelbaum“, „der kanadische Nadelbaum“, nannten aber mehrmals auch den Titel, der Poschmanns zweitem Gedicht tatsächlich vorangestellt ist: *der deutsche Laubbaum*. Erst jetzt wurden nach und nach die zweite Überschrift und die Texte der beiden Gedichte auf die Bretter gesteckt, bis sich jeder Gruppe das in Abbildung 6 dokumentierte Bild bot.

Spätestens hiermit war ersichtlich, dass der *Vergleich* in diesem Fall keine mehr oder minder beliebig zu applizierende Methode philologischer Erkenntnis ist, sondern dass die Texte selbst ihn geradezu einfordern. Nicht nur über die reziproken Überschriften, auch über ihre äußere Gestalt vermitteln die Gedichte eine paarige Anlage: Beide bestehen aus drei Strophen à vier Versen, die in ihrer Abfolge jeweils einer gewissen Regelmäßigkeit zu unterliegen scheinen; beim *Nadelbaum* folgt auf drei längere Verse stets ein kürzerer, beim *Laubbaum* haben wir in jeder Strophe erst zwei längere Verse, dann einen kürzeren und schließlich wieder einen längeren. Weitreichende Parallelen, aber keine Identität: Auf diesen Nenner ließ sich das Resultat der ersten, vorläufigen, Annäherung an das Gedichtpaar bringen. Die beiden folgenden Arbeitsphasen hatten zum Ziel, es im Detail zu überprüfen, wobei es zunächst bei der Erhebung quantifizierbarer Daten, mithin ‚phänetischer‘ Merkmale der Texte bleiben sollte.

Wie der Titel des Zyklus bereits anzeigt, sind sämtliche *Oden nach der Natur* in antike Odenmaße gefasst, so auch die beiden Baum-Gedichte. Die nach ihren griechischen ‚Erfinder:innen‘ benannten Strophenformen wurden im 17. Jahrhundert in die

deutschsprachige Lyrik überführt und erlebten im 18. Jahrhundert mit Friedrich Klopstock und insbesondere Friedrich Hölderlin eine Blütezeit, um bis ins 21. Jahrhundert stetig an Bedeutung zu verlieren.³¹ Daher ist Vertrautheit mit den Odenstrophen auch in der Germanistik meist Fachleuten vorbehalten. Umso größer war die Herausforderung, Poschmanns stupende metrische Virtuosität Schüler:innen zu vermitteln, die sich im Deutschunterricht der Sekundarstufe II allenfalls am Alexandriner bewähren müssen.

Wir entschieden uns erneut für einen spielerischen Zugang, der es – eine Seltenheit in den Literaturwissenschaften – den Jugendlichen ermöglichte, sich den komplexen Gegenstand induktiv und *hands on* zu erschließen. Zu diesem Zweck hatten wir ein Arbeitsblatt vorbereitet, das die wesentlichen Informationen zu den vier bekanntesten Odenstrophen (Alkäische, 2. und 3. Asklepiadeische, Sapphische Ode) bündelte: Formelnotation, Zusammensetzung aus Versfüßen, Bedeutung der Silbenzählung für die sichere Identifikation im Deutschen usw. Ferner erhielten die Gruppen Instrumente zum *Vermessen*, zum Versmaß-Nehmen: In Kooperation mit einer Druckerei hatten wir spezielle Holzlineale fertigen lassen, auf denen anstelle der üblichen Einteilung in Centi- und Millimeter längsseitig oben und unten, auf der Vorder- wie auf der Rückseite die verschiedenen Verse aufgebracht waren, aus denen sich die Strophen jeweils zusammensetzen: Alkaiser Elfsilber, Sapphischer Elfsilber, Adoneus u.a. Dabei hatten wir die Abstände zwischen den Längen und Kürzen der Versfüße in einem kniffligen Trial-and-Error-Verfahren so adaptiert, dass beim Anlegen der ‚Lineale‘ von den vier Längsseiten jeweils wenigstens eine der Zeilenbreite der entsprechenden poschmannschen Verse auf den Textblättern entsprach. Solchermaßen ausgestattet, erhielten die Schüler:innen zur Aufgabe, in arbeitsteiliger Gruppenarbeit die den Baum-Gedichten zugrunde liegenden Strophenformen zu ermitteln. Das Ergebnis bestätigte insofern das der Erstannäherung, als auch hier weitgehende, doch keine gänzliche Übereinstimmung wesentlicher Merkmale festzustellen ist. Beide Gedichte basieren auf dem zwölfsilbigen Kleinen Asklepiadeus als Grundvers. Während aber beim *Nadelbaum* in jeder Strophe drei davon von einem achtsilbigen Glykoneus gefolgt werden, folglich die Zweite asklepiadeische Strophe vorliegt, ist der dritte Vers jeder Strophe im *Laubbaum* ein siebensilbiger Pherekrateus; es handelt sich also um die Dritte asklepiadeische Strophe. Wiederum in Analogie zur biologischen, diesmal genetischen, Systematik wäre die metrische Verfasstheit der Texte dahingehend zu beschreiben, dass die dritte Position in dem aus vier Abschnitten bestehenden ‚Code‘ der asklepiadeischen Strophe jeweils unterschiedlich besetzt ist. *Nadelbaum* und *Laubbaum* ähneln einander phänotypisch, sind aber bis zu einem gewissen Grad auch ‚in der Tiefe‘ verbunden, aufeinander bezogen, evolutionär verwandt. Abgerundet wurde die metrische Analyse, indem wir gemeinsam den Audio-Mitschnitt des Vortrags beider Gedichte durch die Autorin hörten, welcher für die Podcast-Version von *Unterscheidungskunst* aufgezeichnet worden war.

Den Vergleich der Gedichte auf der thematischen Ebene zögerten wir bewusst bis zum Schluss hinaus. Er wurde über eine Folie mit fünf Stichworten (Syntax, Modi, Tempora, Klanglichkeit/Lautgestaltung, Wortfelder) eingeleitet, zu denen die Teilnehmer:innen ihre Beobachtungen erst in Partner:innenarbeit, dann im Plenum zusammentrugen.

31 Zur Geschichte und Metrik der Ode vgl. Horst Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen ²1993, S. 265–270 und S. 338–342; Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen ²⁹2019, S. 56–60; Otto Paul/Ingeborg Glier: *Deutsche Metrik*. Ismaning ⁹1974, S. 151–159.

Punkt für Punkt ließ sich eine paarige Struktur nachweisen, ohne dass die Parallelen freilich glatt aufgingen; auch hier liegt demnach eher eine komplementäre Komposition vor: Beim *Nadelbaum* überwiegend parataktische Sätze im Indikativ Präteritum, beim *Laubbaum* ein unübersichtliches hypotaktisches Gefüge im Konjunktiv II. Beim *Nadelbaum* eine Häufung von Zischlauten („spitzten“, „setzte“, „schwärzer“, „gingst“, „ausgeschnitten“, „Dunkelziffer“, „reizbare“, „Zickzackluft“, „Schatten“, „Äste“, „Unterholz“, „Pesthüte“, „verzweigtest“, „bogst“, „breitetest“, „strich“), beim *Laubbaum* dagegen viele Hauchlaute („Herzformen“, „Hinge hoch“, „Helles“, „Heilschlaf“) Liquida („Laubbaum“, „Laub“, „leise kapitulierend“, „Oval“, „Ellipsen“, „Laub“, „Aberlaub“, „kleinen“, „flachgepreßt“, „schlügen“, „Lichts“, „unerläßliche“, „Helles“, „Heilschlaf“) und Nasale („märzhaltig“, „maihaltig“, „nähme“, „mit“, „mit“, „Nachdruck“, „Fänden“, „fänden“, „wendeten um“, „um“, „um“, „kleinen“, „Baumkronen“, „im“, „Böschungen“). Was schließlich das Bildinventar betrifft, das die Texte aufrufen, stehen einander spitze, eckige („Fieberkurven“, „Warndreiecke“, „Zickzackluft“, „Papptannen“, „Pesthüte“) und abgerundete, weiche Formen („Oval“, „Ellipsen“, „Herzformen“, „Baumkronen“) gegenüber; zugrunde liegen vielleicht die in geographischen Karten gebräuchlichen Symbole für den Nadel- und den Laubbaum: ein nach unten offenes Dreieck bzw. Oval mit Schattenlinie nach rechts. Weckt das *Nadelbaum*-Gedicht eher düstere, bedrohliche Assoziationen, lässt es an eine gesundheitliche Krise oder an eine bevorstehende (ökologische) Katastrophe denken („Fieberkurven“, „verrußt“, „schwärzer“, „Warndreiecke“, „Nacht“, „brach ... durch“, „Dunkelziffer“, „reizbare Zickzackluft“, „Schatten“, „nadelte“, „unerlaubt“, „Trug ... fort“, „Pesthüte“), hebt sein Widerpart diese Spannung auf und entlässt den Leser, die Leserin mit der Aussicht auf Linderung, Gedeihen, Leben und Fülle („märzhaltig“, „maihaltig“, „Laub und Aberlaub“, „Regenwahrscheinlichkeit“, „Serien blauen Lichts“, „Tage“, „lösten ... auf“, „Helles“, „Heilschlaf“). Es spricht für Poschmanns literarische Meisterschaft, dass sie das binäre Paradigma, das durch die taxonomische Inszenierung im Workshop besonders sinnfällig geworden war, nicht nur, wie dargelegt, minutiös durchführt, sondern zugleich subtil unterläuft. Eine binnen- ebenso wie intertextuell realisierte Häufungsfigur mit dem Morphem „-laub“, mithin eine Art gespiegelte *Geminatio*, fordert unsere Aufmerksamkeit: Hier „erlaubt ... unerlaubt“ (*der deutsche Nadelbaum*), dort – onomatopoetisch aufgeladen und mit einer kühnen Neuprägung – „Laub und Aberlaub“ (*der deutsche Laubbaum*). Betrachtet man beide Stellen sprachgeschichtlich gleichsam unter dem Mikroskop, so ist zu erkennen, dass „(un)erlaubt“ und „(Aber)Laub“ auf durchaus unterschiedliche Wortstämme zurückgehen;³² die Etymologie entzieht der an der Textoberfläche zur Schau gestellten scheinbaren Wiederholung augenblicklich die Grundlage. Ein feines Spiel mit der Dialektik von Identität und Differenz also auch hier.

6. Nachtrag

Aufgefordert, ein allgemeines Fazit des Projekts zu ziehen, seine Bedeutung für die Literaturvermittlung und insbesondere die fachwissenschaftliche Praxis aufzuzeigen, zögere ich. *Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen* wurde mit einer vergleichsweise kleinen Zahl 15–17-jähriger Teilnehmer:innen durchgeführt, die als

³² Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Erweiterte 23. Aufl., Berlin/New York 1999, S. 230 und S. 505.

literaturwissenschaftliche Laien gelten müssen (wobei es durchaus lohnen würde, es z. B. mit Bachelor-Student:innen der Germanistik oder der Komparatistik zu wiederholen), und in einem Rahmen, der diverse Anpassungen z. B. an organisatorische Vorgaben der Trägerinstitution erforderte. Allein die mangelnde Repräsentativität der Ergebnisse legt also Vorsicht nahe, daraus Generalisierungen für die Literaturwissenschaft abzuleiten. Doch das Unbehagen reicht noch weiter, ist grundsätzlicherer Art, geht mit dem Auftrag und Selbstverständnis des *Schülerlabors Geisteswissenschaften* einher. Dieses begreift sich, wie oben angedeutet, als Komplement zum „System Schule“, zu den Curricula und zum Unterricht in der Sekundarstufe II, nicht als seine Dopplung. Schon von daher ist dem Format ein gewisser Widerstand eingeschrieben, es in die Didaktik zu integrieren und auf praktikable Lösungen z. B. für den Unterricht im Fach Deutsch zu verpflichten. Erst recht gilt dies für die in Rede stehende Reihe, in deren Zentrum ein Spiel stand. Kennzeichen jedes Spiels ist es aber, verfestigte Strukturen aufzubrechen, die Normen des Bezugssystems, ihren Ernst und ihre Rigidität, für einen Moment auszusetzen, was in diesem Fall meint: philologische Wissensordnungen, etablierte Praktiken der Kategorisierung literarischer Texte.

Wie dargelegt, haben die Jugendlichen die Spielräume, die *Verzeichnen – Vermessen – Vergleichen* eröffnete, nur im Ansatz ausgeschöpft, was die Vermutung nahelegt, dass das Operieren auf einer epistemischen Metaebene für manche:n Teilnehmer:in zur Überforderung geriet. Doch abgesehen davon, wie weit sie erreicht wurden: Ob man die Ziele der Reihe teilt, ihre Intention für plausibel und damit potentiell auch ihre Resultate für bedeutsam hält, hängt in hohem Maße von der literaturwissenschaftlichen ‚Schule‘ ab, der man sich selbst zugehörig fühlt. Indem sie z.B. den Blick auf sinnlich wahrnehmbare, ‚äußere‘ Merkmale der Gedichte lenkte, problematisierte die Workshopreihe die (nicht nur) unter Schüler:innen verbreitete Gewohnheit, von ästhetischen Formprinzipien, der Poetizität der Texte abzusehen und unmittelbar auf Inhalte zuzusteuern. Anhänger:innen neuerer literaturwissenschaftlicher Strömungen wie der *Gender Studies* oder des *Ecocriticism*, die sich ihrerseits primär über ihre Gegenstände (Geschlechterverhältnisse bzw. Beziehungen von Mensch und Umwelt) definieren, dürften in dieser Tendenz kein schwerwiegendes hermeneutisches Hindernis und entsprechend auch didaktisch keinen Handlungsbedarf sehen, Verfechter:innen einer Autonomieästhetik im Sinne Kants hingegen schon. Wer wie Peter Szondi die Arbeit des Literaturwissenschaftlers wesentlich durch ein auf das „Individuum“ des Werkes gerichtetes Erkenntnisinteresse gekennzeichnet sieht,³³ muss die Anwendung des taxonomischen Paradigmas auf poetische Texte und ihre damit einhergehende Neubewertung als ‚Exemplare‘ als ‚unphilologisch‘, als *per se* fruchtloses Experiment begreifen. Schließlich: Dass das poetische ‚Material‘ der dem Schülerlabor zugrunde gelegten Textauswahl sich bisweilen einsinnigen Hierarchisierungen und auch dem Versuch sperrte, es in Form binärer Oppositionen zu ordnen, mag den Strukturalisten frustrieren, während es die Dekonstruktivistin freut. Denn eine an derartigen Widerständen geschulte Haltung baut der Essentialisierung philologischer Konzepte vor. Dazu zählt letztlich auch die Erwartung, die Vielfalt der Befunde und Perspektiven, die ‚losen Enden‘ eines Projekts wie des hier vorgestellten in einer Synthese *ad usum Delphini* zu bündeln.

33 Vgl. für die Abgrenzung des (auf das „Individuum“ gerichteten) geistes- vom (auf das „Exemplar“ zielenden) naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis. In: Ders.: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a.M. 1970, S. 9–34, hier S. 21 f.

Abbildungen



Abb. 1: Screenshots aus dem Podcast *Unterscheidungskunst*, Sequenzen 12 und 13: Ordnung nach dominierenden Farbwerten.

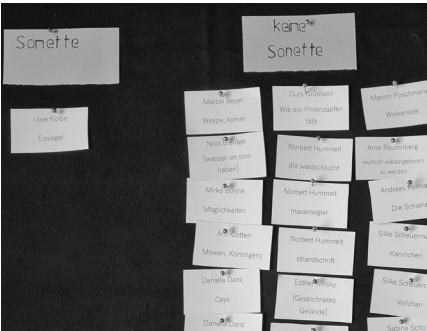


Abb. 2: Lösungsbeispiel zum „Ordnungsspiel“ (Detail): Klassifikation nach Gedichtformen.



Abb. 3: Lösungsbeispiele zum „Ordnungsspiel“ (Details): Unterscheidung nach form- und/oder inhaltsbezogenen Merkmalen.

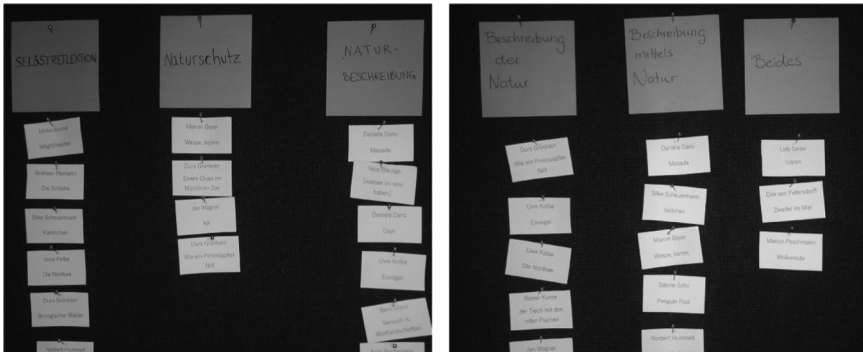


Abb. 4: Lösungsbeispiele zum „Ordnungsspiel“ (Details): Unterscheidung nach Perspektivierung durch die Sprecherinstanz(en) bzw. (angenommener) Darstellungsintention.

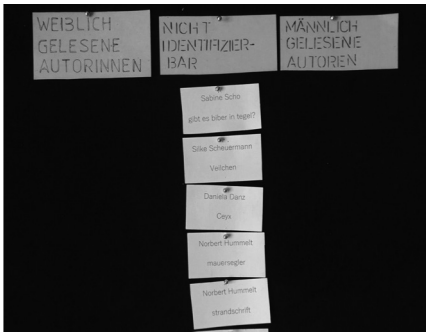


Abb. 5: Lösungsbeispiel zum „Ordnungsspiel“ (Detail): Klassifikation nach geschlechtlicher Identität der Verfasser:innen.

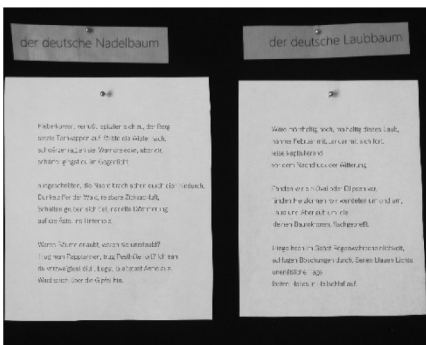


Abb. 6: „Taxonomische“ Präsentation (Schlussbild) der beiden Untersuchungsgegenstände im zweiten Veranstaltungsteil.

