

#

VON
ISABEL KRANZ
ALEXANDER SCHWAN
EIKE WITTROCK [HG.]

FLORIOGRAPHIE

Die SPRACHEN der BLUMEN

#

Wilhelm Fink



Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung und des Programms LMUMentoring excellence der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
www.fink.de

Herausgegeben von Isabel Kranz, Alexander Schwan und Eike Wittrock
Einbandgestaltung, Layout und Satz von Anne-Christin Jyrch

Printed in Germany
Herstellung von Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5994-7

DISSEMINATION

- 37 GERHARD F. STRASSER »Lettres muettes«. Zu den frühesten Zeugnissen über die orientalische Blumensprache, Selam genannt
- 63 BETTINE MENKE Wort-Blüten
- 93 ALEXANDRA HEIMES Botenstoffe. Goethes Morphologie der Blume
- 109 GERHARD NEUMANN Heliotrop und Herbstzeitlose. Zwei Denkfiguren zwischen Biologie und Literatur
- 133 ISABEL KRANZ Sprache ohne Worte, Welt ohne Medien. Die Blumensprache als nostalgischer Code
- 149 ELAINE SCARRY Imagining Flowers. Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)

ANIMATION

- 181 STEFAN RIEGER No brain, no gain. Aporien floraler Verständigung
- 201 GABRIELE BRANDSTETTER Ephemere Plastiken. Loïe Fullers Choreographien des Floralen
- 223 CHONJA LEE *L'Âme de Lotus*. Florale Animationen bei František Kupka
- 245 EIKE WITTRÖCK Tropismus als Tanz. Blumenzeitraffer als Bewegungsmodell der Moderne
- 259 ALEXANDER SCHWAN Wilting Flowers in Dance. Choreographic Approaches to Floral Ephemerality

ZIRKULATION

- 289 **DIETER VOLKMANN** Die Sinne der Pflanzen. Wie Pflanzen mit ihrer Umwelt kommunizieren
- 293 **NILS GÜTTLER** BlumenXWissenschaftler. Floristik, Gartenbau und die Entstehung der Pflanzenökologie
- 315 **ALISON SYME** Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten
- 337 **DAVID SITTLER** Medienpraktiken mit Blumen zwischen Protest und Revolution 1789–2011. Überlegungen zu einer *Politischen Botanik*
- 371 **MELANIE EVA BOEHI** Blumendiplomatie, Pflanzenausstellungen und der südafrikanische botanische Komplex
- 389 **PETER MCNEIL** »Everything Degenerates«. The Queer Buttonhole

411 Autorinnen und Autoren

EINLEITUNG

**ISABEL KRANZ, ALEXANDER SCHWAN,
EIKE WITTRÖCK**

Blumen ausstellen: Edward Steichen

Im Juni 1936 zeigte das sieben Jahre zuvor eröffnete Museum of Modern Art in New York *Steichen Delphiniums* – seltene Ritterspornvarietäten, die vom Photographen Edward Steichen gezüchtet worden waren. Ausgestellt wurden echte Blumen, und nicht etwa Gemälde oder Photographien von ihnen, wie die Pressemitteilung verdeutlicht: »It will be a ›personal appearance‹ of the flowers themselves.«¹

Über das Ausstellungsdesign erfährt man in der Pressemitteilung wenig, außer dass es sich um eine Ein-Wochen-Show handelte, bei der die Blumen »in full bloom« präsentiert wurden. Die Kunstaussstellung im MoMA näherte sich so dem Ausstellungsgenre einer Blumenshow an, wie es seit dem 19. Jahrhundert vor allem in botanischen Gärten beliebt war: Ziel war es, ästhetisch besonders beeindruckende *Delphinium*-Varietäten zu präsentieren.²

Das MoMA betonte in erster Linie das hybride Erbe der gezeigten Varietäten als »a fusion of qualities of countless species that have existed in many parts of the world«. Steichens Rittersporn wurde als wesentlich *amerikanische* Blume ausgestellt, die sich die besten Eigenschaften anderer Arten aus der ganzen Welt zu eigen macht und diese in Perfektion ausbildet. Der hybride Rittersporn, eine Inkarnation des amerikanischen *melting pot*, ist also eine ausgesprochen politische Blume, auch wenn dies nicht explizit so ausformuliert wird.³

1 — Die Pressemitteilung vom 22. 06. 1936 ist online einsehbar unter www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf, (09. 03. 2015). Alle folgenden Zitate beziehen sich auf dieses Dokument. Die bis dato ausführlichste Rekonstruktion der *Delphinium*-Ausstellung findet sich bei Gedrim, Ronald J.: »Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms«, in: *History of Photography* 17: 4 (1993), 352–363.

2 — Zur Geschichte der Blumenausstellungen vgl. Elliott, Brent: »Flower Shows in Nineteenth Century England«, in: *Garden History* 29: 2 (2001), 171–184, sowie den Beitrag von Melanie Eva Boehi in diesem Band.

3 — In dieser Hinsicht verwundert die Behauptung, Edward Steichen sei 1879 in Hancock, Michigan geboren. Tatsächlich jedoch erblickte Steichen in Luxemburg das Licht der Welt; seine Familie wanderte erst zwei Jahre nach seiner Geburt in die USA aus.

Als hybrid erweist sich der Rittersporn zweitens, betrachtet man dessen botanischen Namen: *Delphinium* heißt die Blume aufgrund der Ähnlichkeit ihrer geschlossenen Knospen mit der Gestalt eines Delphins; ein Name, der bis zum griechischen Arzt Pedanios Dioskurides aus dem 1. Jahrhundert nach Christus zurück verfolgt werden kann.⁴ Die Pflanze *Delphinium* lässt also in ihrem Namen das Tierreich anklingen und ist so, konzeptionell gedacht, ein zwischen Flora und Fauna angesiedeltes Zwitterwesen. Steichen spielt in seiner Installation auf diese Hybridstellung des Rittersporns an, indem er zwischen die Vasen eine kleine Delphinskulptur platziert (vgl. Abb. 2).

Drittens handelt es sich bei Steichens Rittersporn – ebenso wie bei allen Nutzpflanzen und Zierpflanzen – nicht um ›natürliche‹ Objekte, vielmehr sind diese als Kulturpflanzen schon immer in Prozesse der Verbesserung und Verfeinerung eingebunden. 26 Jahre Expertise in »cross-breeding and selection« seitens des Züchters Steichen sind laut MoMA in diese Blumen eingegangen. Im Museumskontext ausgestellt und aus einem Züchtungsprozess hervorgegangen, den Steichen selbst als »creative art« bezeichnet, sind seine *Delphiniums* keine *natura naturata* mehr, sondern Wissens-, Gestaltungs- und Erfahrungsprodukte, menschliche, ja künstlerische Artefakte.⁵

Steichens Rittersporn erweist sich so als Kreuzungspunkt unterschiedlicher Diskurse, und den hier genannten (Politik, Biologie und Ästhetik) wären noch zahlreiche weitere (Ökonomie, Geschlecht, etc.) hinzuzufügen. Durch das Ausstellen dieser Pflanzen werden zuvor getrennte Bereiche miteinander in Beziehung gesetzt, wobei das verbindende Medium, die Schnittblumen, bezeichnenderweise nicht mehr verfügbar ist: Die Blumen sind abgeschnitten und verblüht, oder, in den (ambigen) Worten Jacques Derridas, »La fleur est *partie*«. ⁶ Was von Steichens Ausstellung erhalten ist, sind andere Medien, und zwar neben der offiziellen Pressemitteilung vor allem eine Schwarz-Weiß-Photographie, die das Arrangement der Blumen mit einer Frau in deren Mitte zeigt (vgl. Abb. 1).⁷ Es überdauert also genau eines jener Dokumente, die seitens der Pressemeldung 1936 explizit nicht als die zentralen Kunstwerke angesehen wurden – obwohl der ausgestellte Künstler primär als Photograph bekannt wurde.

4 — Vgl. Genaust, Helmut: *Etymologisches Wörterbuch der botanischen Pflanzennamen*, Hamburg: Nikol, 2002, 3. vollständig überarb. u. erw. Aufl., 202.

5 — »The breeding of flowers is to me a creative art [...] using living materials that have been developing for thousands of years to make poetry«. Edward Steichen in Josephson, Matthew: »Commander with Camera – II«, in: *The New Yorker* (17.06.1944), 40, zit. n. Gedrim: »Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms«, 357.

6 — Derrida, Jacques: *Glas*, Paris: Galilée, 1974, 21b.

7 — Vgl. http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/03/08/edward-steichen-archive-delphiniums-blue-and-white-and-pink-too, (29.02.2016). Vgl. außerdem das umfangreiche und sehr gut aufgearbeitete *Edward Steichen Archive* als Teil der *Museum of Modern Art Archives*: <http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/steichenf>, (29.02.2016).

Und schließlich – auch dies ein hybrides Relikt und Medium zugleich – ist es weiterhin möglich, Samen jener Ritterspornvarietäten zu erziehen, die von Edward Steichen gezüchtet und ausgestellt wurden (vgl. Abb. 3).⁸

Delphinium zum Zweiten: Heike-Karin Föll

Steichens *Delphinium* lässt sich so im konkreten Wortsinn fortpflanzen, ja selbst seine Idee der Blumenausstellung lebt fort: Sie gilt mittlerweile als erstes Kunstwerk der sogenannten *BioArt*, einer Kunstrichtung, in der Menschen mit lebender Materie (Pflanzen, Tieren, aber auch Bakterien, etc.) arbeiten.⁹ Zeitgenössische KünstlerInnen rezipieren, erweitern und verschieben dieses Genre der Blumenausstellung, wie die Installation »N° 25 – N° 89 (the delphinium version)« der in Berlin lebenden Künstlerin Heike-Karin Föll zeigt. Steichens bereits komplexe Anordnung von Blumen, Künstler und Medien aus den 1930er Jahren wird hier von weiteren Schichten überlagert – und wiederum steht der Rittersporn im Mittelpunkt (vgl. Abb. 4).

Fölls Arbeit, die 2012 im Projektraum *Elaine* des Museums für Gegenwartskunst in Basel präsentiert wurde, verwendet einen Sockel aus mit Plastikfolie umwickeltem Polyurethanschaum, auf dem ein blauer, weiß-rot bedruckter Plastik-eimer platziert ist, in dem zuvor Senf verkauft wurde, sich jetzt jedoch ein üppiges Bouquet aus blauen Ritterspornstielen befindet. Vor dem Sockel ist ein Gebinde aus Plastikwasserflaschen der Marke *Evian* positioniert, hier in einer *special edition* mit dem Schriftzug »home«.

Fölls Präsentation des Rittersporns unterscheidet sich so deutlich von der auf Addition möglichst vieler Ritterspornstiele angelegten Installation Steichens. Während letzterer seine Zuchtexemplare in zahlreichen veritablen Blumenvasen anordnet, stehen Fölls *Delphiniums* in einem ehemaligen Transportbehälter für Senf – ebenfalls ein Blühpflanzenprodukt –, der von der Künstlerin im Ausstellungsgebäude als Putzeimer vorgefunden und für die Installation erneut zweckentfremdet wurde.

Bei Fölls Ritterspornblüten handelt es sich um extra langstielige Exemplare aus regionalem Anbau, deren hohe Anschaffungskosten nur durch einen großzügigen Sponsor finanziert werden konnten und die so das Klischee eines von einer Künstlerin adrett arrangierten, bescheidenen Blumenstraußes schlechterdings *ad absurdum*

8 — Steichens Varietät heißt »Connecticut Yankees« und kann u. a. hier bestellt werden: <http://www.jelitto.com/de/Saatgut/Stauden/DELPHINIUM+Belladonna+Connecticut+Yankee+Portion+en.html>, (08.05.2016).

9 — Vgl. zu Steichens *Delphinium* und dessen Nachfolger in der *BioArt* Cinti, Laura: »The Sensorial Invisibility of Plants. An Interdisciplinary Inquiry through Bio Art and Plant Neurobiology«, Diss. University College London, 2011, <http://discovery.ucl.ac.uk/1310152/1/1310152.pdf>, (06.03.2015).

führen. Die langen Stiele des Rittersporns scheinen vielmehr aus dem Putzeimer zu explodieren,¹⁰ ihr Blau korrespondiert mit dem etwas helleren Farbton des Eimers ebenso wie mit den Plastikflaschen am Boden, auf denen drei stilisierte, ebenfalls blaue Bergkuppen zu erkennen sind. Das Rot des Schriftzugs »home« nimmt das Rot in der Beschriftung des Putzeimers auf.

Wie der Besprechung der Installation im *Art Forum* zu entnehmen ist,¹¹ befand sich im Ausstellungsraum von »N° 25–N° 89 (the delphinium version)« neben der Blumeninstallation und mehreren Exemplaren von Fölls Künstlerinnenbüchern auch eine Kopie des Aufsatzes »Imagining Flowers. Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)« der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Elaine Scarry.¹² Fölls Bouquet korrespondiert so nicht nur mit Edward Steichens *Delphinium*-Ausstellung von 1936, sondern mit verschiedenen Schriftartefakten. Fölls Künstlerinnenbücher führen dabei das Prinzip des Arrangierens (und der Dissemination) fort: die Bücher sind Florilegien ihrer eigenen Praxis und verweben eigene und fremde Texte, kunsthistorische Referenzen und Modephotographien mit Fölls weitgefaster, gestischer Zeichen- und Malpraxis. In dieser kommen Blumen wiederum als Mal- und Zeichengerät, aber auch als Schriftmedium zum Einsatz.¹³ Darüber hinaus erweitert die reale Präsenz von Blumen im Ausstellungsraum die ästhetische Erfahrung um die olfaktorische Dimension, die ebenfalls in Fölls Büchern angedeutet wird, wenn deren Bezifferung die der Parfums von Chanel zitiert. Die Kopie von Scarrys Essay aus dem Jahr 1997 verbindet den Namen des Ausstellungsraums *Elaine* zudem mit dem Vornamen jener anderen Elaine, die seit 1997 *Walter M. Cabot Professor of Aesthetics and the General Theory of Value* an der Harvard University ist.

Auch Föll hinterfragt Prinzipien von Ästhetik, Warenwert und Wertverlust, wenn sie im Ausstellungsraum buchstäblich und metaphorisch mit Blumen schreibt. Ihre Arbeit kommuniziert so auf unterschiedlichen Ebenen nicht nur mit Steichens *Delphiniums*, sondern mit anderen Diskursen um und durch die Blume: »N° 25–N° 89 (the delphinium version)« ist eine Auseinandersetzung mit der repräsentativen Funktion von Blumenbouquets, die dezent unterlaufen und doch akzentuiert wird; das

10 — Ähnlich muss es den Besuchern von Steichens Ausstellung allerdings auch vorgekommen sein, wenn man den Augenzeugenberichten Glauben schenkt. Vgl. hierzu die bei Gedrim: »Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms«, gesammelten Aussagen.

11 — Latimer, Quinn: »Heike-Karin Föll: Elaine«, in: *Art Forum* (Januar 2013), 222–223.

12 — Dieser Artikel, der zuerst 1997 in der Zeitschrift *Representations* erschienen ist, wird im vorliegenden Band wieder abgedruckt.

13 — Zahlreiche Arbeiten aus der Ausstellung »Oity«, 08.04.–02.05.2015 bei Hacienda, Zürich, sind aus Blumen und Pflanzen gelegte Sätze und Wörter. Für die Arbeit »it's all about me deal with it« (2015), gezeigt in der Gruppenausstellung »Das Bild hängt schief«, Galerie Max Hetzler, Berlin, 16.01.–05.03.2016, wurden Blumen als Instrumente des Farbauftrags verwendet.

Werk verweist auf die enge Verbindung zwischen Blumen und Schreiben (über Blumen); es spielt Genderfragen an und lässt sich dennoch nicht auf diese reduzieren. Es ist, um es mit einem Begriff zu fassen, eine *floriographische Intervention*.

Floriographie

Unter dem Neologismus *Floriographie*, der gelegentlich als Synonym für die viktorianische Blumensprache angeführt wird, allerdings in den entsprechenden Büchern des 19. Jahrhunderts nicht belegt ist,¹⁴ fand sich 2011 in Weimar eine Arbeitsgruppe zusammen, deren Ziel es ist, kulturwissenschaftliche Blumenforschung in den unterschiedlichsten Kontexten zu befördern. Nach zwei Workshops (in Berlin im Oktober 2011 und in Basel im Februar 2013) fand vom 26. bis 28. September 2013 in Erfurt die Konferenz »Die Sprachen der Blumen. Medien floraler Kommunikation« statt, die durch die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung und die Sparkassenkulturstiftung Hessen-Thüringen ermöglicht wurde. Die Beiträge dieser Tagung bilden den Grundstock des vorliegenden Bandes und werden ergänzt durch thematisch einschlägige Aufsätze. Die hier versammelten AutorInnen stammen aus unterschiedlichen Disziplinen, der Literatur-, Tanz-, Kultur-, Medien-, Mode- und Geschichtswissenschaft, und adressieren aus ihrer jeweiligen Perspektive an historisch spezifische Materialien die Frage nach der Kommunikation mit und durch die Blume. Da es sich beim vorliegenden Band um die erste ausführliche Publikation handelt, die das Verhältnis von Pflanzen im Allgemeinen bzw. Blumen im Besonderen und Kommunikation thematisiert, sind die hier präsentierten Texte durchaus im positiven Sinne als panoramatisch zu verstehen: Mit diesem Band soll das weite Feld der kulturwissenschaftlich informierten Pflanzenkunde zunächst einmal vermessen werden, um dann in der Folge thematisch und zeitlich enger gefasste, lokale Untersuchungen zu ermöglichen.

14 — Nachweisbar ist jedoch zur Wende zum 20. Jahrhundert der etwas weiter gefasste Begriff der *Phyllanthographie*: Binion, Samuel A.: *Phyllanthography. A Method of Leaf and Flower Writing*, New York: R. F. Fenno & Co., 1909, bzw. bereits zu Ende des 19. Jahrhunderts derjenige der *Phytographie*, der allerdings Pflanzen nicht als Schriftmedien versteht, sondern als bloße Beschreibungsobjekte auffasst: Candolle, Alphonse Pyrame de: *La Phytographie ou l'art de décrire les végétaux considérés sous différents points de vue*, Paris: G. Masson, 1880.

Fragestellungen und Perspektiven

Aus systematischen und historischen Gründen stehen Blumen im Zentrum der hier versammelten Untersuchungen. Im Unterschied zur Blüte, die durch ihre Morphologie klar definiert ist, ist ›Blume‹ kein eindeutiger wissenschaftlicher Terminus: Was genau unter einer Blume zu verstehen ist und wodurch sie bestimmt wird, ist nicht genau festgelegt. So ist sie laut Zedlers *Universalexicon* (1731–1754) »[I]nsgemein dasjenige Theil eines Gewaechses, aus welchem der Saamen entstehet. Insbesondere eine Pflanze, die allein um der Bluethe willen gebauet wird«,¹⁵ und somit durch ihre Reproduktionsfähigkeit ausgewiesen.

Kluges etymologisches Wörterbuch von 1899 verzeichnet hingegen, Blume sei »eigentlich ›das Blühen‹«¹⁶ – sie wird so durch die Tätigkeit des Auffaltens gekennzeichnet. In der Biologie wiederum gilt Blume als ökologisch-funktional definierter Begriff für die bestäubungsbiologische Einheit, die aus mehreren Blüten bestehen kann: Die Bezeichnung Blume verweist somit auf ein System, in dem Lebewesen in unterschiedlichster Form auf Kommunikation angewiesen sind. Zahlreich sind neben konkreten Begriffsbestimmungen die metaphorischen Verwendungen, in denen das Wort Blume zum Platzhalter für diverse Konzepte wird: Sie reichen von einer gängigen Metapher für Schönheit und Vergänglichkeit über die Bezeichnung (meist weiblicher) Unschuld und Geschlechtlichkeit im Allgemeinen bis hin zur Perversion.

Diese Offenheit und gleichzeitige Begrenzung begründet das Reflexionspotential der Blume als Wissensfigur, das dem Band *Floriographie. Die Sprachen der Blumen* zugrunde liegt. Die Blume ermöglicht es, Spannungen zwischen Wissen und Ästhetik, Natur und Kultur, Bewegungs- und Zeitwahrnehmungen ins Bild zu fassen. Hierbei ist insbesondere ihr konstitutiver Zwischenstatus – zwischen Objekt und Subjekt von Kommunikation, zwischen Modell und Anschauung, Natur und Kultur, Dinghaftigkeit und Lebendigem – ausschlaggebend. Blumen, so die leitende These der folgenden Beiträge, codieren historisch und kulturell bedingte Nachrichten, die je nach ihrem Erscheinungsmedium auf unterschiedliche Weise lesbar werden.

In zweifacher Weise sind Blumen prädestinierte Objekte, um Kommunikationsvorstellungen in den Natur- und Geisteswissenschaften zu untersuchen. Sie sind zum einen bereits eng mit *Sprachkonzeptionen* verbunden: So verbirgt sich z. B. hinter dem bildhaften Ausdruck ›durch die Blume sprechen‹ eine Tradition des indirekten Redens, die ihren Anfang in mittelalterlichen Tropen der Rhetorik hat und im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Regeln der sogenannten Blumensprache systematisiert wurde. In Rhetorik und Literatur, aber auch in der bildenden Kunst

15 — Lemma »Blume, Flos, ἄνθος, Fleur« in: *Johann Heinrich Zedlers grosses vollständiges Universalexicon Aller Wissenschaften und Künste, 1731–1754*, Bd. IV, Halle/Leipzig: Johann Heinrich Zedler, 1733, Sp. 195.

16 — Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Straßburg: Karl J. Trübner, 1899, 6. verbesserte u. erw. Aufl., 49.

wurden Blumen zu Platzhaltern für wechselnde Konzepte, die sie zum Ausdruck bringen sollen. Zum anderen sind Blumen durch ihre zentrale Rolle in pflanzlichen *Fortpflanzungsprozessen* in besonderer Weise zur Kontaktaufnahme mit ihren jeweiligen Umgebungen ausgebildet. Sie signalisieren Insekten durch gezielten Einsatz von Farben und Formen Fruchtbarkeit, versenden mit ihren Pollen Botschaften über weite Räume hinweg und treten in Austauschbeziehungen mit ihren pflanzlichen und tierischen Umwelten.

Der vorliegende Band widmet sich den unterschiedlichen Verfahrensweisen, die Kommunikation im und mit dem Reich der Flora für unsere Sinne zu erschließen, sie hör-, seh-, riech- und nachvollziehbar zu machen. Die Geschichte der Botanik verdeutlicht ebenso wie künstlerische Auseinandersetzungen mit Blumensprachen in Malerei, Literatur, Film und Photographie, auf welche Weise Blumen als Botschaften gelesen werden können. Naturwissenschaftliche Modelle der Pflanzkommunikation, die ihrerseits wiederum auf kulturellen Interaktionsvorstellungen basieren oder auf diese zurückwirken, treten daher in Dialog zu der in den Künsten fortwährenden Auseinandersetzung mit dem Floralen. Gefragt wird weiterhin, welche Erkenntnismodelle von Kommunikation sich an die Blume anschließen oder mit ihr entworfen werden, und auf welchen ästhetischen Prämissen diese beruhen. Lassen sich historische Modelle wie die »Chiffrenschrift der Natur«¹⁷ oder die »reine« ästhetische Erfahrung von Formen, Farben und Bewegungen in das Konzept der Blumensprachen integrieren? Was bedeutet es, Rhetorik von der Blume her zu denken? Diese und andere Fragen stehen im Zentrum der hier versammelten floriographischen Erkundungen, die sich auf eine Reihe vorgängiger Studien berufen können.

Floriographische Forschung in den 1990er und 2010er Jahren: Dekonstruktion und Anthropologie

Lange Zeit wurden Pflanzen und Blumen in den Geisteswissenschaften nur als Motive behandelt, ohne genauer zu untersuchen, wie sich das spezifisch Vegetabile zu ästhetischen Bearbeitungen verhält. Eine umfassende Liste solcher motivgeschichtlichen Studien wäre dementsprechend lang.¹⁸ Herausgehoben sei hier lediglich Philip Knight, der in seiner Studie *Flower Poetics in Nineteenth-Century France* (1986)¹⁹ bereits darüber nachdachte, wie sich Pflanzen und deren rhetorisches Erbe

17 — Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*, mit einer Einleitung und Bibliographie hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg: Meiner, 2001, 184 [= B 170].

18 — Sie würde für den Bereich der Kunstgeschichte durch zahlreiche Ausstellungskataloge komplettiert, die sich dem Motiv der Blume in Malerei und Photographie widmen; vgl. z. B. *Symboles en fleurs. Les fleurs dans l'art autour de 1900*, Kat. Ausst. Institut Néerlandais, Paris: Institut Néerlandais, 1999.

19 — Knight, Philip: *Flower Poetics in Nineteenth-Century France*, Oxford: Clarendon, 1986.

zur Einbildungskraft verhalten. Neuere Studien aus den Literatur- und Kulturwissenschaften arbeiten sich weiterhin an einem eher motivgeschichtlichen Zugang ab. So führt beispielsweise Amy M. Kings *Bloom. The Botanical Vernacular* (2003)²⁰ zu einer (zudem gegen jegliche Gendertheorie abgedichteten) Lektüre einzelner Romane der englischen Romantik, in denen der Begriff ›bloom‹ fällt, ohne dass darüber reflektiert würde, wie der Zusammenhang zwischen Botanik und Literatur weiter theoretisiert werden könnte.²¹

Die heute noch beeindruckend konzisen philosophischen und rhetorischen Lektüren, die Claudette Sartiliot in *Herbarium, Verbarium. The Discourse of Flowers* (1995)²² vorgelegt hat, gehen hingegen von der engen Verbundenheit zwischen Blume und Buchstaben aus und besprechen Texte diverser AutorInnen wie Jean-Jacques Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Hélène Cixous, Sigmund Freud und Jacques Derrida. Sartiliot ist weniger daran gelegen auszudeuten, wofür Blumen in den jeweiligen Beispielen einstehen, als genau nachzuzeichnen, wie Blumen Texte unterbrechen und dadurch dem Unterdrückten – sei es das Feminine, das Regellose, das Unbewusste etc. – Raum verschaffen.

In *Dreaming by the Book* (1999)²³ ergänzt Elaine Scarry ihren *Delphinium*-Aufsatz und untersucht in einer die Grenzen des wissenschaftlichen Essays austestenden Form, wie Dichter und Schriftsteller den Prozess der Imagination konzeptualisieren. Besonderes Augenmerk legt sie hierbei auf die Kognitionswissenschaften und zeigt so beispielhaft für den vorliegenden Band, wie Naturwissenschaften und Ästhetik durch die Blume vermittelt werden können.

Neben diesen eher literaturtheoretisch-philosophisch inspirierten Lektüren sind aus den 1990er Jahren zwei weitere Untersuchungen zu erwähnen, die Grundlagenarbeit im Bereich der Floriographie geleistet haben. So kommt keine Analyse der kulturellen Bedeutung von Blumen umhin, sich mit Jack Goodys einschlägiger Studie *The Culture of Flowers* (1993)²⁴ zu befassen, die die kulturellen Nutzungen von Blumen und deren Status in verschiedenen Gesellschaften thematisiert. Goodys Kapitel über die Blumensprache des 19. Jahrhunderts war besonders hilfreich für die Beiträge zu diesem (vermeintlich) geheimen Code im vorliegenden Band.

Bis dato die einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen der sogenannten Blumensprache in Buchlänge bleibt Beverly Seaton's umfassende

20 — King, Amy M.: *Bloom. The Botanical Vernacular in the English Novel*, Oxford/New York: Oxford UP, 2003.

21 — Besonders auffällig ist die komplette Abwesenheit der Schriften Jacques Derridas in Kings Untersuchung, zumal diese für einige der einschlägigen florigraphischen Untersuchungen der 1990er Jahre die zentrale Inspirationsquelle waren.

22 — Sartiliot, Claudette: *Herbarium, Verbarium. The Discourse of Flowers*, Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1993.

23 — Scarry, Elaine: *Dreaming by the Book*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

24 — Goody, Jack: *The Culture of Flowers*, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge UP, 1993.

Studie *The Language of Flowers. A History* (1995).²⁵ Auf Basis eines breiten Textkorpus untersucht die amerikanische Kulturwissenschaftlerin die viktorianische Mode der *language of flowers* und deren Vorläufer in sentimentaler Blumenliteratur, die sie einer semiotisch geleiteten Lektüre unterzieht.²⁶ Unter neueren Studien sei Theresa M. Kelleys *Clandestine Marriage. Botany and Romantic Culture* (2012)²⁷ hervorgehoben, die aufzeigt, wie sich in der Romantik naturwissenschaftliche und literarische Diskurse rund um die Pflanzenwelt gegenseitig inspirierten.

Human-Plant Studies und Pflanzenneurobiologie

Während ältere, auch Nicht-NaturwissenschaftlerInnen zugängliche Studien zum Verhältnis von Pflanzen und Kommunikation oftmals unter dem Verdacht der Esoterik standen,²⁸ lässt sich in den letzten Jahren eine Wende beobachten. Seit den 1990er Jahren existiert in den USA und seit etwa den 2000er Jahren auch im deutschsprachigen Raum eine intensivierete Auseinandersetzung mit dem Tierischen, die in Anlehnung an die angloamerikanischen Debatten zumeist unter dem Titel *Human-Animal Studies* verläuft.²⁹ Erste Ansätze zu vergleichbaren Untersuchungen über Mensch-Pflanzen-Beziehungen lassen sich in den letzten Jahren im angloamerikanischen Raum konstatieren,³⁰ in die deutschsprachige Forschungslandschaft sind diese noch

25 — Seaton, Beverly: *The Language of Flowers. A History*, Charlottesville, VA/London: UP of Virginia, 1995.

26 — Neben Goody und Seaton befassen sich eine Reihe weiterer Studien explizit mit der Blumensprache. So ein mittlerweile selbst historisch gewordener Beitrag zur Geschichte der Blumensprache, Georges Batailles erstmals 1929 in der Zeitschrift *La Nature* erschienener Aufsatz »Le Langage des fleurs«, der im Original bezeichnenderweise durch Photographien von Karl Blossfeldt flankiert ist. Zu nennen wäre zudem ein einschlägiger Aufsatz von Peter Brooks über Honoré de Balzacs Roman *Le Lys dans la vallée* (1836): Brooks, Peter: »Virtue Tripping. Notes on *Le lys dans la vallée*«, in: *Yale French Studies* 50 (1974), 150–162.

27 — Kelley, Theresa M.: *Clandestine Marriage. Botany and Romantic Culture*, Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 2012.

28 — Eine eher problematische Rolle spielte hierbei Tompkins, Peter/Bird, Christopher: *The Secret Life of Plants*, New York: Avon Books, 1973, wie Eric Davies ausführt: Davies, Eric: »New Functions for Electrical Signals in Plants«, in: *New Phytologist* 161 (2004), 607–610, hier 607.

29 — Für den deutschsprachigen Raum vgl. das Portal <http://human-animal-studies.de>, (24.08.2012).

30 — Besonders hervorzuheben sind hier die Arbeiten von Marder, Michael: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York: Columbia UP, 2013; ders.: *The Philosopher's Plant. An Intellectual Herbarium*, New York: Columbia UP, 2014; ders./Irigaray, Luce: *Through Vegetal Being. Two Philosophical Perspectives*, Columbia UP, 2016. Vgl. auch die von Marder herausgegebene Reihe *Critical Plant Studies* (CPST), in der bisher erschienen ist: *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*, hg. v. Randy Laist, Amsterdam/New York: Rodopi, 2013.

nicht prominent vorgedrungen. In seinem 2012 publizierten Aufsatz »Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)« formuliert John Charles Ryan die Prämissen zukünftiger Mensch-Pflanzen-Studien:

(1) plants are intelligent and volitional organisms; (2) plants are integral to socioecological networks and practices; (3) plant intelligences are viable exemplars for societies, cultures, and communities; (4) the roles of plants in society are best articulated through interdisciplinary research that considers art, literature, philosophy, Indigenous knowledges, and science; (5) the HPS framework will complement existing paradigms of ethnobotany and its affiliates.³¹

Ryan fordert also, Pflanzen nicht länger als passive Wesen zu betrachten, sondern ihnen ihre in vielerlei Hinsicht breit belegte *agency* auch theoretisch zurückzuerstatten. Wie er und andere deutlich machen, speist sich das gegenwärtige Interesse an Pflanzen nicht nur aus den kulturwissenschaftlich prominenten *Human-Animal Studies* im Sinne einer ausgleichenden Beobachtung, sondern kann vielmehr ihren Anschluss an naturwissenschaftliche Forschung anführen.³² Seit den 2000er Jahren wird nämlich auch in der Biologie die Pflanze verstärkt als aktive Entität verstanden.

Federführend ist im Bereich der sogenannten Pflanzenneurobiologie eine Arbeitsgruppe an der Universität Bonn unter der Leitung von František Baluška und Dieter Volkmann, deren Forschung im Jahr 2005 zur Gründung der *Society for Plant Neurobiology* (mittlerweile umbenannt in *Society for Plant Signaling and Behavior*) und im Folgejahr zur Etablierung der gesellschaftseigenen Zeitschrift *Plant Signaling and Behavior* geführt hat. Wie bereits der durchaus provokative Begriff der »Pflanzenneurobiologie« verdeutlicht, ist der Ausgangspunkt der Forschungen die Auffassung, dass Pflanzen in Analogie zu Nervensystemen komplexe Informationsnetzwerke darstellen, die auf unterschiedlichen Ebenen mit ihrer Umwelt kommunizieren. Pflanzen werden als »information processing organisms with complex, long-distance communication systems within the plant body and extending into the surrounding ecosystem«³³ verstanden. Die Untersuchung eben solcher Signale auf Zell- und Molekularebene ist der Forschungsgegenstand der im Bereich der Naturwissenschaften interdisziplinär ausgerichteten Forschungsrichtung.

31 — Ryan, John Charles: »Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)«, in: *Societies* 2 (2012), 101–121, hier 106; online unter <http://www.mdpi.com/2075-4698/2/3/101>, (04. 03. 2015).

32 — Dies schlägt sich auch in neueren populär ausgerichteten Studien zu Pflanzen nieder. Zu nennen wäre hier in erster Linie Chamovitz, Daniel: *What a Plant Knows. A Field Guide to the Senses of Your Garden – and Beyond*, London: One World Publications, 2012; dt. Ausgabe: *Was Pflanzen wissen. Wie sie sehen, riechen und sich erinnern*, aus dem Englischen übers. v. Christa Broermann, München: Hanser, 2013.

33 — Mission Statement der *Society for Plant Signaling and Behavior*: <http://www.plantbehavior.org/about.html>, (04. 03. 2015).

Ihre eigene Geschichtlichkeit reflektiert die Pflanzenneurobiologie vor allem im Rückbezug auf Charles Darwins Untersuchungen zu den Pflanzenbewegungen³⁴ oder den Studien des indischen Naturwissenschaftlers Jagadish Chandra Bose zu den elektrischen Signalübertragungen von Pflanzen. Diese historische Dimension nehmen Benjamin Bühler und Stefan Rieger in *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens* (2009)³⁵ auf und untersuchen so das Beziehungsfeld von Pflanzen und Wissen, wobei sie einen besonderen Schwerpunkt auf medientheoretische Fragestellungen legen.

Medien der Pflanzenkommunikation

Emblematische Pflanze der Forschung zur pflanzlichen Kommunikationsfähigkeit ist die *Mimosa pudica*, die im Volksmund auch ›schamhafte Sinnpflanze‹ genannt wird. Bei Berührung rollen sich die Blätter dieses Strauches ein, im Zuge einer sogenannten *Thigmonastie*, die Forscher herausgefordert hat, sowohl den Bewegungsapparat wie auch die Reizübertragung in dieser Pflanze zu untersuchen. Im Gegensatz zu ihrer sprichwörtlichen Schüchternheit hat sich die Mimose dabei in der Forschung als »ganz besonders auskunftsfreudig und entgegenkommend«³⁶ erwiesen. Ihre exponierte Bewegung als Reaktion auf einen Außenreiz haben Forscher wie Johann Wolfgang Ritter, Wilhelm Pfeffer, Charles Darwin und Jagadish Chandra Bose auf die Empfindungsfähigkeit von Blumen gestoßen. Ritter parallelisierte bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinen elektrophysiologischen Versuchen die Reaktion von Pflanzen und Tieren und schuf eine Verbindung zwischen den Reichen der Flora und der Fauna. Die Reaktion der *Mimosa* fasste Ritter dabei als (schriftsprachliche) Kommunikation mit dem Forscher auf, die sich in der Apparatur äußert.³⁷ Zu Ende des 19. Jahrhunderts banden Darwin und Bose die Pflanze in komplizierte Aufschreibesysteme ein,³⁸ um die Bewegungen der Pflanze in Daten zu übertragen und der Mimose die Sprache (bzw. Schrift) zu entlocken. Die Selbstaussagen, die sie dabei gewannen, wiesen meist auf eine Eigenzeit der Pflanze hin, die nicht mit

34 — So gleich als erster Verweis im Vorwort zu *Communication in Plants. Neuronal Aspects of Plant Life*, hg. v. František Baluška, Stefano Mancuso und Dieter Volkmann, Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 2006, v–ix, hier v.

35 — Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: *Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.

36 — Rieger, Stefan: »Mimosa Pudica II«, in: ders./Bühler: *Das Wuchern der Pflanzen*, 168–180, hier 169.

37 — Ritter, Johann Wilhelm: »Elektrische Versuche an der Mimosa pudica L., in Parallele mit gleichen Versuchen an Fröschen«, in: *Denkschriften (für die Jahre 1809/1810)*, München 1811, 245–400.

38 — Darwin, Charles (mit Unterstützung von Francis Darwin): *The Power of Movement in Plants*, London: Murray, 1880; Bose, Jagadish Chandra: *Plant Autographs and Their Revelations*, New York u. a.: Longman's, Grenn & Co., 1927.

der des Menschen kompatibel ist und erst durch komplizierte Schreib- und Bildmaschinen sichtbar wird. Wo Darwin und Bose mit mechanischen Übersetzungsapparate Bewegung in Schrift übertrugen, nutzte Wilhelm Pfeffer zu Ende des 19. Jahrhunderts in Leipzig die noch recht junge Filmtechnik, um im Zeitraffer das Wachsen von Pflanzen zu visualisieren – die stets überraschende und Gewissheiten erschütternde Einblicke in das ›geheime Leben der Pflanzen‹ boten.

Ob die Kommunikation im Reich der Flora wie im 19. Jahrhundert mit der Laut- und Schriftsprache parallelisiert wird oder sie sich wie in den Untersuchungen der Pflanzenneurobiologie zu Beginn des 21. Jahrhunderts anderer Strategien bedient, etwa der Mimikry oder des Aussendens von Duftstoffen oder Pollen, eines bleibt gleich: Die Kommunikation der Blumen ist stets nur mithilfe geeigneter Apparaturen und Techniken sicht- und verstehbar.

Früh wurde dabei das ästhetische Potential der Pflanzenbewegung beschrieben, das nur im Zeitrafferfilm zu erschließen war: In ihm schoss – mit den Worten Walter Benjamins – ein »Geysir neuer Bilderwelten« auf.³⁹ Maurice Maeterlinck beschrieb 1907 in *Die Intelligenz der Blumen* das Blumenwachstum in anthropomorphisierender Terminologie als Drama des Lebens und konstatierte, dass die »Energie ihrer fixen Idee, die aus dem Dunkel ihrer Wurzeln emporsteigt, um sich im Licht ihrer Blüte zu organisieren und zu entfalten, [...] ein unvergleichliches Schauspiel [bietet]«. ⁴⁰ Den Kulturfilm *Das Blumenwunder* (1926), in dem Pflanzenzeitrafferaufnahmen mit von Menschen getanzten Blumenballetten kombiniert wurden, nahm schließlich Theodor Lessing zum Anlass, menschliches Wahrnehmen und Zeitempfinden radikal zu relativieren.⁴¹

Blumen – Kunst – Ästhetik

Die Besonderheit der Blume als Wissensgegenstand liegt genau darin, dass sie Ästhetik und Epistemik überbrückt und so eine Kommunikation zwischen Kunst und wissenschaftlichen Experimenten ermöglicht. So hat die Morphogenese von Blumen und Pflanzen bzw. deren mediale Übersetzung seit dem ausgehenden

39 — Benjamin, Walter: »Neues von Blumen« (1928), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III: *Rezensionen*, hg. v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, 151–153.

40 — Maeterlinck, Maurice: *Die Intelligenz der Blumen*, aus dem Französischen übers. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Jena: Eugen Diederichs, 1907, 3.

41 — Lessing, Theodor: »Blumenwunder«, in: ders.: *Blumen*, Berlin: Matthes & Seitz, 2004, 169–185. Vgl. zum *Blumenwunder*-Film die umfassenden Quellenrecherchen von Lindner, Ines: »Benjamin, Blossfeldt und ›Das Blumenwunder‹. Zur Rezeption eines wiederentdeckten Zeitrafferfilms in der Weimarer Republik«, in: *Gehen blühen fließen. Naturverhältnisse in der Kunst*, hg. v. ders., Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2014, 203–230.

18. Jahrhundert wiederholt epistemische und ästhetische Umbrüchen initiiert. Durch die Beobachtung floraler Bewegung wurden Wissensordnungen und Klassifikationen in Frage gestellt. Andererseits veränderten biologische Untersuchungen und Theorien das Verständnis von Schönheit, wenn etwa Johann Wolfgang von Goethe und Immanuel Kant die pflanzlichen Bildungsgesetze zu Grundlagen einer biologisch fundierten Ästhetik erklärten. Kants *Kritik der Urteilkraft* ist gar durchzogen von floralen Beispielen: »Eine Paradigmatik der Blume lenkt die dritte *Kritik*.«⁴² Blumen und Pflanzen sind für Kant gleichfalls natürlich wie dekorativ und funktionieren so als Bindeglied oder Mittler zwischen Naturnachahmungsgebot und Autonomieanspruch der Kunst. Im Übergang von der Natur in die Vase transportiert die Blume einerseits den für Kant so wichtigen Schein der Natur in eine künstliche Umgebung (§ 45) und exemplifiziert darüber hinaus im Dekor »sich selbst organisierende«⁴³ organische Bildung, in der Ursache und Wirkung ineins fallen.⁴⁴ Goethe entwickelt diese Gedanken in seiner Metamorphosenlehre und seinem Denk- und Bildmodell der Urpflanze weiter. Die Urpflanze eröffnet ihm ein ästhetisches Formpotential, das sich vom Vorbild der Natur ablöst und bei dem die ästhetische Form zum wissenschaftlichen Modell wird.⁴⁵ Dabei spielt das Pflanzenwachstum eine zentrale Rolle: »Die Visualisierung der Bildungsgesetze ist es denn auch, die Goethe in seinen Studien zur Botanik zur Einschätzung veranlasst, Zierrat und Struktur, Poesie und Wissenschaft nicht getrennt voneinander zu behandeln [...]. Bildungsgesetze haben eine inhärente Ästhetik und mit dieser eine Logik [...].«⁴⁶

Aufbau des Bandes

Der Band *Floriographie. Die Sprachen der Blumen* fragt in der aufgezeigten historischen Perspektive nach den Medien floraler Kommunikation unter kultur- und medienwissenschaftlichen Gesichtspunkten. Zentraler Ausgangspunkt ist hierbei die These, dass Blumen sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht immer

42 — Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, aus dem Französischen übers. v. Michael Wetzell, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, 1992, 107.

43 — Kant, *Kritik der Urteilkraft*, 280 [= B 292]. Vgl. auch § 65 »Dinge als Naturzwecke sind organisierte Wesen«.

44 — Vgl. dazu besonders § 58 »Vom Idealismus der Zweckmäßigkeit der Natur sowohl als Kunst, als dem alleinigen Prinzip der ästhetischen Urteilkraft« in Kant: *Kritik der Urteilkraft*, 246–252 [B 246–254].

45 — Vgl. Rieger, Stefan: »Apfelmännchen«, in: ders./Bühler: *Das Wissen der Pflanzen*, 31–42, sowie ders., »Urpflanze«, in: ders./Bühler: *Das Wissen der Pflanzen*, 250–263; außerdem Breidbach, Olaf: *Goethes Metamorphosenlehre*, München: Fink, 2006; sowie Waernerberg, Annika: *Urpflanze und Ornament. Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil*, Helsinki: Finnish Society of Sciences and Letters, 1992 [= Commentationes Humanarum Litterarum, Bd. 98].

46 — Rieger: »Apfelmännchen«, 41.

schon zwischen den Disziplinen und Wissensbereichen angesiedelt sind und als hybride Natur-Kultur-Objekte eine Vermittlungsposition einnehmen. Ziel der Untersuchung in drei Sektionen – Dissemination, Animation und Zirkulation – ist es zu klären, inwiefern das jeweilige Verständnis einer Blumenkommunikation durch die eingesetzten Medien bestimmt wird und welche Konsequenzen dies für die Konzeption des Vegetabilen, aber auch für den zugrundeliegenden Medienbegriff bedeutet.

Dissemination

Mit dem sowohl botanischen als auch sprachphilosophischen Verfahren der Dissemination werden in dieser Sektion die Grenzen von Blumensprachen angesprochen. Wenn im Alltag von der ›Sprache der Blumen‹ die Rede ist, so ist damit zumeist ein Phänomen gemeint, das sich insbesondere im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und noch heute präsent ist:⁴⁷ die Codierung von Blumen zum Zweck der Kommunikation. Die hohe Popularität dieses Phänomens geht auf Madame Charlotte de Latour zurück, die 1819 ein geradezu epochenmachendes Buch mit dem Titel *Le Langage des fleurs* verfasste.⁴⁸ Es wurde innerhalb kürzester Zeit zu einem Bestseller mit vielfachen Neuauflagen und zahlreichen Übersetzungen in andere Sprachen. Begleitet von einer Phantasie über den Ursprung der Blumensprache im Orient propagiert de Latour ein System der Zuschreibung von Blumensymbol und emotionalem Gehalt, das bei näherem Hinsehen auf arbiträren Zuordnungen beruht. Inwiefern eine solche Sprache der Blumen, die in Folge de Latours in Westeuropa und Nordamerika äußerst populär war, tatsächlich im Alltag praktiziert und nicht lediglich in Büchern propagiert wurde, bleibt allerdings fraglich.

Die Vorgeschichte der Blumensprache verfolgt Gerhard F. Strasser in seinem Beitrag »Lettres muettes«. Zu den frühesten Zeugnissen über die orientalische Blumensprache, *Selam* genannt«. Strasser zeigt anhand seiner Quellen, insbesondere eines Manuskripts aus dem späten 17. Jahrhundert, das mit dem Autorenpseudonym Duvignau de Lissandre verbunden ist, dass der *Selam* – eine im 19. Jahrhundert geläufige Bezeichnung für die Blumensprache – zuallererst eine Form der mehr oder minder geheimen Kommunikation mit Objekten (Blumen, Früchte, Steine, Stoffe, etc.) bezeichnet. Strasser rekonstruiert aus verschiedenen Quellen ein kommunikatives Gesellschaftsspiel, das aus den Reimklängen der Objekte amouröse und erotische Bedeutungen ableitet und sich erst im Laufe der Zeit auf die Idee einer Blumensprache im engeren Sinne reduziert.

47 — Besonders in Form aufwändig illustrierter sogenannter *coffee table books* wie z. B. Heilmeyer, Marina: *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*, München/London/New York: Prestel, 2000.

48 — Latour, Charlotte de: *Le Langage des fleurs*, Paris: Andot, 1819.

Im Rekurs auf Derrida, der in seinem Aufsatz »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«⁴⁹ am Verhältnis von Heliotrop und Sonne das Wesen der Metapher erläutert hat, befasst sich Bettine Menke in ihrem Beitrag »Wort-Blüten« mit dem Wissen über Blumen als einem rhetorischen Wissen über »Wörter, die Worte meinen«. Pflanzenphysiologische Merkmale wie die Blüte und der Prozess des Blühens werden für Menke zu einer Metapher der forttragenden Bedeutung, in der Fülle und Verfall sowohl der Blume wie auch der Bedeutung mitgedacht sind. Menke untersucht den Metaphernvorrat der Metapherntheorie und zeigt auf, wie ein florales Vokabular das Nachdenken über die Bedeutungs- und Verweiskraft der Wörter strukturiert.

In ihrer Lektüre von Goethes botanischen Reflexionen zeigt Alexandra Heimes in ihrem Beitrag »Botenstoffe. Goethes Morphologie der Blume« auf, wie dem Weimarer Naturforscher die »einjährige Blütenpflanze« zum paradigmatischen Gegenstand seiner Metamorphosenlehre wird. Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, die das Tier als Untersuchungsgegenstand bevorzugen, erweist sich die Pflanze bei Goethe als Modell einer Lebensform, von der aus die Verfasstheit alles Lebendigen und die Bedingungen seiner Erkenntnis neu zu bestimmen sind. Die Schönheit und Exzentrizität der Blütenpflanzen sind hierbei von grundlegender Bedeutung; Ästhetik und Epistemik sind untrennbar verbunden.

Gerhard Neumann untersucht in »Heliotrop und Herbstzeitlose. Zwei Denkfiguren zwischen Biologie und Literatur« die florale Metaphorik in Blumentexten unterschiedlicher Gattungen, darunter Rainer Maria Rilkes Gedicht »Persisches Heliotrop«, Heinrich von Kleists Trauerspiel *Penthesilea* und Adalbert Stifters Novelle »Narrenburg«. Diese Texte reflektieren die (Unmöglichkeit der) Übersetzung des ästhetischen Eindrucks einer Blume in Sprache und inszenieren so Metaphorizität als Struktur der Ersetzung. Neumann betrachtet dabei zwei unterschiedliche Blumen – das Heliotrop und die Herbstzeitlose – als konträre literarische Denkfiguren.

Isabel Kranz versteht in ihrem Beitrag »Sprache ohne Worte, Welt ohne Medien« anhand der Lektüre von Vanessa Diffenbaughs Bestsellerroman *The Language of Flowers* aus dem Jahr 2011 die Blumensprache als einen nostalgischen Code. In Diffenbaughs Roman wird die Fiktion der Blumensprachenautorinnen des 19. Jahrhunderts wiederholt, über einen angeblich kohärenten floralen Geheimcode authentische Gefühlsregungen vermitteln zu können. In seiner Ablehnung moderner zeitgenössischer Kommunikationsmittel ist dieser Roman grundlegend nostalgisch strukturiert, also auf die Rekonstruktion einer Heimat ausgerichtet, die jedoch – wie Kranz betont – weder in der Welt noch in der Sprache je existiert hat.

Das Themenfeld der Dissemination erweitert schließlich erneut Elaine Scarrys Text »Imagining Flowers. Perceptual Mimesis (Particularly Delphinium)«, den die

49 — Derrida, Jacques: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen übers. v. Gerhard Ahrens, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, 1999, 2. überarb. Aufl., 229–290.

Autorin diesem Band dankenswerterweise als Wiederabdruck zur Verfügung gestellt hat. Ähnlich wie für Menke innerhalb der Rhetorik nehmen Blumen für Elaine Scarry eine zentrale Funktion im Bereich der Vorstellungskraft ein. Ausgehend von Gedichten John Ashberys und Rainer Maria Rilkes stellt sie die These auf, dass sich Blumen aufgrund ihrer Größe, Form und ihrer Lokalisierung im Gesichtsfeld in besonderem Maße als Objekte der Vorstellungskraft eignen, da sie den Prozess und die Körperorgane des Vorstellens imitieren. So überkreuzen sich bei Scarry kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse und poetologische Reflexionen im Bild der Blume.

Animation

Das Begriffsfeld der Animation eröffnet drei für die Blumenkommunikation essentielle Bedeutungsbereiche: Beseelung, Belebung und Bewegung.⁵⁰ Seit der Antike hängt die Frage, ob Pflanzen über Kundgebungsfähigkeit verfügen, eng mit der Möglichkeit ihrer Beseeltheit zusammen, wie Hans Werner Ingensiep in seiner grundlegenden wissenschaftsgeschichtlichen Studie zur *Geschichte der Pflanzenseele* (2001) aufgezeigt hat.⁵¹ So taucht die Möglichkeit einer Beseeltheit der Pflanzen immer dann in philosophischen Diskursen auf, wenn es um den Status des Vegetabilen in der Ordnung der Dinge und damit auch um den Stellenwert des Humanen geht.

Stefan Rieger betrachtet in »No brain, no gain. Aporien floraler Verständigung« den Schreib-Lese-Verkehr zwischen Pflanzen und Menschen in medienhistorischer Perspektive. Das Thema der Pflanzenkommunikation stellt dabei ein Grenzfeld der Wissenschaft dar, da die Objektivierung der Informationen, die in den floralen Medien zirkulieren, nicht zu gewährleisten ist. Was durch die Blumen spricht, so Rieger, sind stets die Bedeutungsuntersteller ihrer Sachverwalter.

Gabriele Brandstetters Beitrag »Ephemere Plastiken. Loïe Fullers Choreographien des Floralen« interpretiert im Gegensatz zur gängigen Einordnung Fullers als Jugendstilikone deren avantgardistische Experimente mit Licht und Bewegung als wegweisend für eine Ästhetik des Ephemeren. Diese gestaltet sich in Fullers Tänzen als dezidiert florale Ästhetik, die sich die Morphologie der Pflanze, den Prozess des Blühens, als flüchtigen, sich wandelnden Prozess zum Vorbild nimmt. So entstehen licht- und farbplastische, zeit-räumliche Ereignisse, die in ihrer stetigen Transformation den epistemischen Grund von Fullers Medienexperimenten bilden.

50 — Zu dieser dreifachen Bestimmung von Animation vgl. Hanstein, Ulrike/Höppner, Anika/Mangold, Jana: »Einleitung«, in: *Re-Animationen. Szenen des Auf- und Ablebens in Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung*, hg. v. dens., Weimar: Böhlau, 7–25, hier 11.

51 — Ingensiep, Hans Werner: *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner, 2001.

Chonja Lee untersucht in ihrem Beitrag »*L'Âme de Lotus*. Florale Animationen bei František Kupka« den Bildkosmos des tschechischen Malers. In seinen Bildern beseelter Pflanzen vermischt Kupka buddhistische Ikonographie mit zeitgenössischen Bildern aus der populären Kultur – vom frühen Film bis Loie Fuller – sowie anatomische Zeichnungen. Um das theosophische Konzept einer Beseeltheit alles Lebendigen zu illustrieren, die gleichzeitig auch eine Beweglichkeit ist, verschiebt er die ursprünglich religiösen Konnotationen dieser Bilder hin zu einem biologischen und schließlich abstrakt innerbildlichen Konzept von Lebendigkeit.

In seinem Beitrag »Tropismus als Tanz. Blumenzeitraffer als Bewegungsmodell der Moderne« geht Eike Wittrock der Konvergenz von modernem Tanz und Pflanzenzeitrafferfilmen im frühen 20. Jahrhundert nach. Anhand von historischen Filmdokumenten von Niddy Impekoven, Mary Wigman sowie dem Kulturfilm *Das Blumenwunder* zeichnet er nach, wie sich der Tanz neue Bewegungs- und Ausdrucksmodelle im und durch den Film erschloss, sodass der Naturbezug des Tanzes ein medial vermittelter war.

Alexander Schwan schreibt in seinem Beitrag »Wilting Flowers in Dance. Choreographic Approaches to Floral Ephemerality« eine Analogiegeschichte von Blume und Tanz mit dem Aspekt der Flüchtigkeit als *tertium comparationis*. Während in floralthematischen Choreographien des 19. Jahrhunderts Blume und Tanz vor allem über die Aspekte ›Animation‹ und ›Arrangement‹ miteinander verknüpft und Blumen als immer schon erblühte, nie welkende Entitäten inszeniert werden, orientiert sich die Tanzmoderne am Ideal des Organischen: Die Darstellung wachsender, ja sogar sterbender Blumen wird zum beliebten Sujet des Ausdruckstanzes mit einer bisweilen sozialkritischen Dimension. In postmodernen und zeitgenössischen Choreographien wird die beschleunigte Transitorik des Floralen schließlich in der Uneinholbarkeit von Bewegung widerspiegelt.

Zirkulation

Wissensfiguren wie die Blume können nicht isoliert entstehen, sondern müssen in übergreifenden Zusammenhängen einer Poetologie des Wissens betrachtet werden, in einer »Perspektive, die die Herstellung von Wissensobjekten und Aussagen unmittelbar mit der Frage nach deren Inszenierung und Darstellbarkeit verknüpft«.⁵² Im Fall der Blume bedeutet dies, nach den Strukturen zu fragen, innerhalb derer ein Wissen über sie überhaupt erst generiert werden kann. Exemplarisch lässt sich dies am ersten Beitrag der Sektion *Zirkulation* verdeutlichen, wenn Dieter Volkman in seinem Überblick »Die Sinne der Pflanzen. Wie Pflanzen mit ihrer Umwelt

52 — Vogl, Joseph: »Einleitung«, in: *Poetologien des Wissens um 1800*, hg. v. dems., München: Wilhelm Fink, 1999, 7–16, hier 7.

kommunizieren« darlegt, auf welchen Kanälen Blumen Nachrichten versenden und empfangen. Volkmann, Mitbegründer der Forschungsrichtung der Pflanzenneurobiologie, versteht den bis dahin metaphorisch gemeinten Begriff der Pflanzenkommunikation als einen *genitivus subjectivus* und untersucht so den konkreten Informationsaustausch von Pflanze zu Pflanze.

In der Geschichte der Botanik ebenso wie in der Literatur und Kunst ist das florale Wissen eines, das primär in Bildern und Texten zirkuliert. So ist die Etablierung botanischen Wissens nicht ohne die Zirkulation getrockneter oder feuchter Pflanzenspezimen zu denken, die in einem weitgespannten internationalen Netz von ForscherInnen ausgetauscht wurden.⁵³ Diese Informationsnetzwerke trugen zu einem vertieften Verständnis des Vegetabilen bei und fanden zudem einen Niederschlag in ästhetischen Produktionen, die sich dieses Wissens bedienten und es weiter zirkulieren ließen. Als Aufzeichnungsmedien dieses Blumenwissens dienten dabei literarische Texte und Zeichnungen ebenso wie Herbarien, Bücher und spezielle Karten über Blütenstände. Ausgehend von der Übersetzung einer solchen pflanzengeographischen Karte in einen Blumenstrauß thematisiert Nils Güttler in seinem Beitrag »Blumen X Wissenschaftler. Floristik, Gartenbau und die Entstehung der Pflanzenökologie« das Zusammenspiel professioneller und populärer Forschungspraktiken, auf das sich die botanische Wissensproduktion im 19. Jahrhundert gründete. Der pflanzengeographische Blumengruß, den ein Botanikprofessor an ein kartographisches Verlagshaus schickt, zeugt dabei von der Anschaulichkeit der botanischen Forschung, in der wissenschaftliche und praktische Perspektiven konvergieren.

In ihrem Beitrag »Über Geschichten von pflanzlichen Vampiren – oder moderne Verbrauchernachrichten« adressiert Alison Syme die Thematik der Zirkulation auf mehreren Ebenen. Sie untersucht anhand der Beispiele von Upasbaum, Venusfliegenfalle und dem »mensenfressenden Baum von Madagaskar« Erzählungen über Pflanzenmonster, die im späten 18. und im 19. Jahrhundert im Umlauf waren. In diesen Berichten steht die Grenze zwischen dem Vegetabilen und dem Animalischen zur Debatte: Ähnlich den menschlichen Vampiren, die populäre Erzählungen bevölkerten, sind die Pflanzenräuber Sinnbilder geschlechtlicher und sexueller Transgression. In einer genauen Lektüre der jeweiligen Berichte über verschlingende Pflanzen stellt Syme heraus, dass hierbei auch das Verhältnis zwischen Botanik und populärem Buchmarkt berührt wird, als einem kapitalistischen Phänomen, das den Hunger nach verschlingbaren Büchern intensiviert.

53 — Zu botanischen Netzwerken vgl. u. a. *Wissen im Netz. Botanik und Pflanzentransfer in europäischen Korrespondenznetzwerken des 18. Jahrhunderts*, hg. v. Regina Dauser, Stefan Hächler, Michael Kempe u. a., Berlin: Akademie Verlag, 2008, sowie das Sonderheft »Women and Botany« des *Journal of Literature and Science* 4:1 (2011), hg. v. Sam George u. Alison E. Martin, abrufbar unter <http://www.literatureandscience.org/volume-4-issue-1/>, (08. 03. 2015).