

EVI ZEMANEK

Durch die Blume. Das florale Rollengedicht als Medium einer biozentrischen Poetik in Silke Scheuermanns „Skizze vom Gras“ (2014)

Mit zunehmender Selbstkritik am Anthropozentrismus wächst in der medialen Öffentlichkeit das Interesse am (Eigen-)Leben und Erleben der Pflanzen. Zeitungen und Sachjournale präsentieren regelmäßig neue Erkenntnisse der Pflanzenneurobiologie, welche die Sinne der Pflanzen untersucht und diesen seit einigen Jahren zugesteht, zu riechen, zu sehen, zu hören und zu kommunizieren, wenn auch nicht mit einer Lautsprache. Heftig debattiert wird darüber, ob sie auch Intelligenz und Gefühl besitzen, ob man ihnen folglich auch Erkenntnisfähigkeit, einen eigenen Standpunkt und ein Schmerzempfinden zusprechen soll.¹ Jenseits der unbestreitbaren Fakten zur Pflanzenkommunikation wird eigentlich darüber gestritten, wie sinnvoll es ist, dieselben Begrifflichkeiten, die vom Menschen für die Beschreibung *seiner* Fähigkeiten geprägt wurden, nun auch für Pflanzen zu verwenden und neu zu definieren.

Der vorliegende Beitrag will nicht über diese Frage entscheiden, sondern anhand von floralen Rollengedichten, die in der Lyrik extrem selten auftreten,² menschliche Imaginationen pflanzlicher Rede untersuchen. Fokussiert wird im Besonderen die poetologische Dimension dieser Texte, die eine pflanzliche Poetik vorstellen. Die Sensation, dass Pflanzen textintern das Wort an den Menschen richten, potenziert sich, wenn sie ihm diktieren, wie und worüber er zu schreiben habe. Es ist davon auszugehen, dass es einen großen Unterschied macht, ob ein Mensch oder eine – wenn auch nur imaginierte – Pflanze über sich selbst und über Dichtung spricht.

Exemplarischer Untersuchungsgegenstand ist Silke Scheuermanns *Flora-Zyklus* aus dem Gedichtband *Skizze vom Gras* (2014), für den die Autorin 2014 den renommierten Hölty-Preis erhielt. Mit Gedichten über aussterbende Arten, die noch einmal die „Schönheit der allmählich untergehenden Pflanzen- und Tierwelt“³ evozieren, habe Scheuermann das Naturgedicht gerettet,⁴ heißt es in hymnischen Feuilleton-Rezensionen. Wie sich der Zyklus, der so unterschiedliche Blumen und Pflanzen wie die präziöse Kulturrose Gloria Dei, den wildwüchsigen Löwenzahn und die als Unkraut angesehene Brennessel zum Sprechen bringt, zur Tradition der Naturlyrik und insbesondere zur poetologischen Naturlyrik verhält, wird in diesem Aufsatz auszuloten sein.

Die Blume ist bekanntlich seit der Antike „Symbol der schönen Rede, der Dichtkunst, des Gedichts und des Dichters“⁵, man denke nur an das *Florilegium* oder die *Blütenlese* als

- 1 Eine Erwähnung verdient Maurice MAETERLINCKs Abhandlung *L'intelligence des fleurs* (1907), dt. *Die Intelligenz der Blumen* (1907); die zahlreichen rezenten journalistischen und populärwissenschaftlichen Beiträge können hier nicht aufgezählt werden.
- 2 Als vorgängige Sammlungen floraler Rollengedichte, die sich für einen Vergleich mit Scheuermann anbieten, sind Louise GLÜCKs *The Wild Iris* (1992) und Alice OSWALDs *Weeds and Wild Flowers* (2009) zu nennen.
- 3 BRAUN (2014).
- 4 WIESNER (2014).
- 5 GROSSE (2008, 51).

Bezeichnung für eine Text-Sammlung, etwa von Gedichten. Scheuermann knüpft jedoch keineswegs ungebrochen an die von Novalis und in dessen Nachfolge in der romantischen Dichtung gehegte ‚blaue Blume der Poesie‘ an. Ebenso wenig rekurriert sie – das sei schon vorweggenommen – auf die wiederum in der Romantik verbreitete Vorstellung, dass die Natur eine Zeichen-, Chiffren- oder Hieroglyphenschrift sei, die über sich hinaus auf eine verborgene, höhere Wahrheit verweise und mit entsprechender Kenntnis entziffert werden könne.⁶ Jedoch reaktiviert sie die allgemeinere Vorstellung einer zum Menschen sprechenden Natur und experimentiert zu diesem Zweck mit der Form des Rollengedichts.⁷

Die metaphorische Redewendung „etwas durch die Blume sagen“ scheint treffgenau auf das florale Rollengedicht zu passen, eigentlich aber verweist sie auf die ‚Blumensprache‘, verstanden als konventionalisierter Blumencode, der jeder Blumengabe oder -erwähnung eine verschlüsselte Bedeutung zuschreibt, die nur entschlüsseln kann, wer das ABC der Pflanzensprache kennt.⁸ Auf die Kulturgeschichte der Blumensprache und deren schriftliche Ausdifferenzierung⁹ ist hier jedoch nicht näher einzugehen, da Scheuermann sich nicht sklavisch an den blumensprachlichen Handreichungen orientiert, zumal die Blumensymbolik keineswegs so universell ist, wie sie sein möchte, denn viele Pflanzen werden (anders als bei den international gültigen, von Linné eingeführten lateinischen botanischen Taxa) in unterschiedlichen Nationalsprachen und Regionaldialekten unterschiedlich bezeichnet und symbolisch unterschiedlich semantisiert.¹⁰ Es ist also, wenn überhaupt, so nur bedingt und punktuell hilfreich, Blumensprache-Handbücher für die Interpretation von Scheuermanns *Flora*-Zyklus heranzuziehen.

Scheuermann modifiziert die konventionalisierte sentimentale Blumensprache: Sie nutzt den Blumencode nicht im Sinne einer floralen Geheimsprache zur Liebes- oder Freundschaftskommunikation. In ihrer Sammlung sprechen weder liebende Menschen „durch die Blume“ zueinander noch geht es den sprechenden Blumen um ein Liebesbekenntnis an den Menschen. Im Gegenteil, sie üben teils verblümt, teils unverblümt Kritik am Menschen, es geht ihnen um eine notwendige Aussprache. Diese besitzt eine metapoetische Dimension, die vor dem Hintergrund poetologischer Naturlyrik zu betrachten ist.

6 Vgl. dazu ausführlich GOODBODY (1984).

7 In Grimms Wörterbuch finden wir unter „Natuersprache“ folgende drei Bedeutungen: 1. mit Bezug auf Herder, die „sprache der (personifizierten) natur“, 2. „den naturtönen nachgebildete, tonnachahmende sprache als (vermeintliche) ursprache des menschen“ und 3. „natürliche, offene, ungekünstelte sprache, der wahre ausdruck“ (GRIMM 1889, 466).

8 Vgl. KRANZ (2014) und KRANZ, SCHWAN, WITTRÖCK (2016); vgl. dazu Anm. 73.

9 Vgl. repräsentativ die Blumensprache-Kompendien von LATOUR (1820), BLUMAUER (1822) und SYMANSKI ([1820] 1832), die verschiedene alphabetische Listen der Blumensymbolik enthalten, zum einen nach menschlichen Eigenschaften, zum anderen nach Blumennamen geordnet, wobei vielen Blumen je ganze Sinnsprüche in Versen zugewiesen sind; vgl. zu diesen Kompendien aus ethnografisch-anthropologischer Perspektive GOODY (1993) und mit kulturwissenschaftlichem Ansatz SEATON (1995).

10 Um die Varianz mit wenigen Beispielen zu illustrieren: Die Tulpe steht bei LATOUR (1820b, 31), unter Berufung auf die orientalische Kultur, für heftigste Liebe, aber auch Unbeständigkeit, bei BLUMAUER (1822, 19, 53) für Stolz und Eitelkeit, und SYMANSKI (1832, 490) assoziiert sie mit Seelen- und Verstandslosigkeit; SCHEUERMANN (2014) rekurriert auf keine dieser Deutungen. Der Löwenzahn steht bei LATOUR (1820b, 195, 375) für ein Orakel, so auch an einer Stelle bei SYMANSKI (1832, 79), an anderer Stelle assoziiert er ihn jedoch mit dem Sinnspruch „Befreye Dich vom lächerlichen Wahn!“ (416), der fast identisch ist mit dem Sinnspruch der Tulpe (hier: Tulipane): „Huld’ge nie dem blinden Wahne!“ (422).

I. Poetologische Naturlyrik und das Rollengedicht. Die Naturlyrik zählt seit jeher zu den thematisch definierten lyrischen Subgattungen, die eine besondere Affinität für poetologische Reflexion zeigen.¹¹ In zahlreichen Naturgedichten des Sturm und Drang und der Romantik wird ein menschlicher Sprecher überhaupt erst im Akt der Naturbetrachtung zum Subjekt und Dichter: Die oftmals anthropozentrisch objektivierte Natur ist ihm Inspiration und ihre Beschreibung Medium poetologischer Reflexion. Auch in ‚Naturgedichten‘ der Gegenwart, unter deren lyrischen Sujets Naturphänomene trotz oder gerade wegen der Marginalisierung und Musealisierung urwüchsiger ‚Natur‘ in realen urbanen Lebensräumen proportional einen bemerkenswert großen Anteil ausmachen,¹² dienen Naturerfahrungen weiterhin als Vehikel menschlicher Selbsterkenntnis.

Unter dem ambivalenten Vorzeichen der Anthropozän-Debatte, welche die künftigen Möglichkeiten von einerseits Naturbeherrschung und andererseits Naturbewahrung eruiert, werden Wesen und Wirkmacht von Mensch und Natur evaluiert, wobei Lyrik meist die Abhängigkeit des Menschen von der Natur affirmiert.¹³ Zwar hatten etwa schon Klopstock und Goethe im Naturgedicht ihre Abhängigkeit von einer anthropomorphisierten, mütterlichen Natur bekundet, schwankten aber zwischen grundverschiedenen Naturverhältnissen, verbanden sie doch eine identifikatorische Selbstbespiegelung und eine Sehnsucht nach symbiotischer Einheit mit einem emphatischen Emanzipationsgestus und feierten sich selbst als Dichter, während sich Anzeichen eines ökologischen Weltbildes (im Sinne eines Wissens um komplexe wechselseitige Natur-Kultur-Interdependenzen) andeuteten.¹⁴

Diese in Kombination widersprüchlichen Impulse wirken in der Moderne separat fort und unterliegen anderen Verfahren poetischer Verfremdung. Obwohl die semantische wie stilistische Bandbreite gegenwärtigen naturlyrischen Schreibens durchaus beachtlich ist, lässt sich für den hier vorerst nur grob zu skizzierenden Paradigmenwechsel doch festhalten, dass speziell im Naturgedicht jegliche menschliche Selbstherrlichkeit einer abgeklärten Selbstkritik gewichen ist und sich dies erheblich auf die Selbstpositionierung des Dichters bzw. lyrischen Ichs auswirkt.¹⁵

Im 20. Jahrhundert berief man sich allzu gern auf Brecht und sprach der Naturlyrik jegliche Existenzberechtigung ab, weil man die vielzitierten Verse aus dem Gedicht *An die Nachgeborenen* („Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen

11 Für eine Auseinandersetzung mit Definitionen von Naturlyrik vgl. ZEMANEK, RAUSCHER (2017, 91–93), mit Bezug auf BRAUNGART (2016).

12 Vgl. dazu den Überblick über Gegenwartslyrik in ZEMANEK (2016).

13 Zu den Lyrikern, die seit der Jahrtausendwende vielgepriesene Naturdichtung publizierten, gehören u. a. Marion Poschmann, Ron Winkler, Steffen Popp und Nico Bleutge, vgl. ZEMANEK (2016). Das beschriebene Naturverhältnis zeigt sich außerdem in der ersten deutschsprachigen Anthologie, die *Lyrik im Anthropozän* vorstellt (BAYER, SEEL 2016); vgl. dazu auch Goodbody (2016, 2017). In der besagten Anthologie finden sich keine Rollengedichte; nur Felix Schillers Gedicht imitiert die Innensicht der titelgebenden „gastierende[n] Saaten“ (BAYER, SEEL 2016, 184).

14 Man denke an Klopstocks Ode *Der Zürchersee* (1750) und Goethes Gedicht *Auf dem See* (1775), die in diesem Kontext als paradigmatisch angesehen werden, so auch bei BRAUNGART (2016, 142).

15 Freilich ließe sich dieser Paradigmenwechsel als Entwicklung nachzeichnen, die schon im 19. Jahrhundert beginnt. Um nur einen besonders eindrucksvollen Text zu nennen, den man mit dem Schlagwort ‚enttäuschter Pantheismus‘ charakterisieren kann: Annette von Droste-Hülshoffs poetologisches Gedicht *Die Mergelgrube* (1846) demonstriert eine melancholische Selbstrelativierung des Menschen bzw. der Dichterin als Teil einer ebenso leidenden wie sinnlos grausamen Natur; vgl. dazu BRAUNGART (2017).

ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“, 1938) im Verbund mit dem metapoetischen Titel *Schlechte Zeit für Lyrik* (1938) missverstanden als Generalverbot für Naturlyrik – aufgrund einer ebenso fälschlicherweise hineingelesenen Unvereinbarkeit von Naturdichtung und obligatorischer politischer Botschaft – statt als vernichtendes Urteil über die Menschen und ihre Zeit. Einem solchen politischen Imperativ folgend, bezichtigt die ‚Öko-Lyrik‘ der 1970er und 1980er Jahre den Menschen als Antagonisten der Natur ihrer totalen Zerstörung und mahnt zur Umkehr, oftmals ohne die zuvor und danach wieder üblicherweise mit der Naturbetrachtung verbundene poetologische Reflexion. Ein Teil der Naturlyrik des 21. Jahrhunderts setzt die in der Öko-Lyrik begonnene Inventur anthropogener ökologischer Probleme auf elegischere Weise fort, dekonstruiert jedoch die Subjekt-Objekt- bzw. Täter-Opfer-Beziehung ebenso wie die Natur-Kultur-Dichotomie und versucht, die ‚Natur‘ des Menschen und die Wirk- bzw. Handlungsmacht der Natur in hybriden *naturecultures* neu zu bestimmen.

Befasst sich das poetologische Gedicht allgemein autoreflexiv mit den Fragen, wie es gemacht ist, unter welchen Bedingungen es entstand, welche Prätexte es imitiert oder invertiert und welche gesellschaftliche Funktion es erfüllt, so spitzt sich dies in der Naturlyrik zu, wenn sie danach fragt, wie ‚Natur‘ poetisch repräsentiert werden kann, inwiefern sie selbst spricht bzw. zeichenhaft ist (‚Natursprache‘) und welche Rolle sie produktionsästhetisch spielt, wie das Mensch-Natur-Verhältnis modelliert und wie dies wiederum idealiter rezipiert werden soll.

Die Beobachtung, dass sich in poetologischer Lyrik meist ein sprechendes oder schreibendes Ich zu Wort meldet, lässt vermuten, dass sich poetologischer Naturlyrik zweierlei Optionen bieten: Entweder reflektiert ein textinternes menschliches Ich über sein Verhältnis zur ‚Natur‘ und sein Konzept eines Naturgedichts oder der empirische Autor identifiziert sich mit der Natur und imaginiert eine selbst sprechende Natur.

Ein traditionsreicher Trick, die emphatische Selbstdarstellung als Dichter zu verbergen und zu variieren, ist das poetologische Rollengedicht, in dem der Sprecher in die Rolle eines anderen, als Vorbild auserwählten Dichters schlüpft und augenscheinlich aus dessen Mund spricht, um dessen zur Imitation auserkorene Poetik vorzustellen. Alternativ zu einem solchen ‚individualisierenden‘ Rollengedicht findet man die poetologische Selbstaussprache eines Dichters aber auch in ‚typisierenden‘ Rollengedichten, die etwa andere Berufe oder auch, seltener, Tiere repräsentieren – und, noch viel seltener, Pflanzenrede simulieren.¹⁶ Rollengedichte mit pflanzlichen Sprechinstanzen, um die es hier geht, sind allerdings nicht zu verwechseln mit Gedichten, in denen ein als solches sprechendes menschliches Ich seine temporäre Verwandlung in eine Pflanze prozessual imaginiert oder retrospektiv an eine pflanzliche Vorgeschichte erinnert, wie dies etwa in Arno Holz’ lyrischer Deskription der Schwertlilie im *Phantasmus* (erstmals 1898/99) geschieht.¹⁷ Gleichwohl lassen sich intertex-

16 Entsprechend wenig Forschung findet man bislang dazu in den Philologien. Als konzeptuellen Vorläufer der floralen Rollenlyrik kann man Theodor Däublers Gedicht *Die Buche* (1916) ansehen: Dabei handelt es sich um eine vierstrophige Selbstbeschreibung eines Baumes, die jedoch, im Unterschied zu Scheuermanns Rollengedichten, die Baum-Rede im ersten Vers mit dem *verbum dicendi* „Die Buche sagt“ einleitet.

17 Das Gedicht *Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt* liegt wie – viele andere der Sammlung – bekanntlich in mehreren Fassungen unterschiedlicher Länge vor; keine entspricht jedoch einem Rollengedicht im strengeren Sinne. Konzeptuell näher am nicht-menschlichen Rollengedicht sind etwa die lyrischen Lieder einzelner Elemente in der die Chemie als Wissenschaft parodierenden romantisch-komischen Oper *Kohlenstoff; der chemische Tannhäuser* (1891), die NEBRIG (2015, 244) erwähnt.

tuelle Berührungspunkte zwischen Scheuermanns *Skizze vom Gras* und Holz' *Phantastus* erkennen, zumal beide Werke mitunter an Walt Whitmans *Leaves of Grass* orientiert sind.¹⁸

In ihren poetologischen Essays definiert Scheuermann in Anlehnung an diverse vorgängige Autoren das Schreiben als „Traum, einen anderen Körper zu haben“¹⁹. Jede Verwandlung sei für sie positiv besetzt und ein reizvolles Spiel: „Dichter sollten Lust haben auf die Erfahrung, ein ‚anderer von innen her‘ zu sein.“²⁰ Vorbildhaft seien Gertrud Kolmars poetische Metamorphosen in verschiedenste Naturphänomene und Tiere.²¹ Tatsächlich werden Kolmars konzeptuell wie formal heterogene „Tierträume“, in denen die Verkörperung lediglich punktuell qua Innenperspektive realisiert sind, von Scheuermann konsequent weiterentwickelt: Sie bedient sich der Redefigur der *prosopopoeia*, die qua Nachahmung der Sprache eines Individuums dessen Wesen enthüllt und den Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt. Als Imitationen der Pflanzenrede, des Wesens einzelner Blumen und als Nachahmung der Natur insgesamt entsprechen ihre Texte in mehrfacher Hinsicht einer *imitatio naturae*.

Mit anderen Worten: Die in diesem Aufsatz besprochenen Gedichte enthalten metapoetische Reflexionen, sind jedoch – was bei Naturlyrik sowieso nie der Fall ist – keine reine Metalyrik, die sich selbstreflexiv ausschließlich mit ihrer ästhetischen Faktur und ihrem Verhältnis zur Tradition befasst. Letztere findet man in der Gegenwartslyrik generell selten, und noch seltener solche, die dies explizit tut.²² Viel häufiger sind Fälle einer impliziten, „inszenierten Poetik“²³, die sprachlich demonstriert wird. In Scheuermanns Band *Skizze vom Gras* finden sich sowohl explizite wie implizite metapoetische Reflexion und die Kombination beider, wobei eine Besonderheit der floralen Rollengedichte darin besteht, dass sie, anders als sonst häufig im Fall der ‚inszenierten Poetik‘, nicht beabsichtigen, menschliche Sprachartistik vorzuführen.

18 Neben den lyrischen Deskriptionen von Blumen besteht ein weiterer Berührungspunkt im Sujet ausgestorbener Arten, die Holz (im *Phantastus*) in rückläufigen Metamorphosen seines lyrischen Ichs Revue passieren lässt, während Scheuermann sie im Zyklus *Zweite Schöpfung* (in *Skizze vom Gras*) durch menschliche Züchtung reanimiert, apostrophiert und teilweise mit ihnen imaginäre Dialoge führt. Zu Holz und Whitman vgl. RIEDEL (1996, 132–134) und VAN HOORN (2008, 365).

19 SCHEUERMANN (2015a, 26).

20 SCHEUERMANN (2015a, 29).

21 Vgl. SCHEUERMANN (2015c, 94). Scheuermann zitiert hier isoliert die Verse „Ich bin die Kröte“ und „Ich bin der Aal“, ohne auf den Gedichtkontext, die Gedichtform und den Darstellungsmodus einzugehen. Tatsächlich handelt es sich beim Gedicht *Die Kröte* um ein Rollengedicht (nach obiger Definition) aus dem Zyklus *Tierträume*, der ein paar wenige (tierische) Rollengedichte enthält, während in den meisten Gedichten die Tiere, die sie im Titel führen, als Selbstimaginationen eines menschlichen Ichs konzipiert oder aus der Außenperspektive beschrieben werden. Der zweite zitierte Vers entstammt dem Zyklus *Alte Stadtwappen*, genauer dem Gedicht *Wappen von Ahlen* und ist Teil der Beschreibung dieses Wappens. Unerwähnt lässt Scheuermann Kolmars Zyklus *Bild der Rose*, in dem einzelne Rosen apostrophiert und anthropomorphisiert werden, aber nicht in Rollengedichten sprechen (alle genannten Zyklen in KOLMAR 1960).

22 Vgl. die Differenzierung zwischen expliziter, durch poetologische Vokabeln markierter, und impliziter, unmarkierter poetologischer Dichtung, die poetologische Aspekte „inszeniert“, bei GYMNICH, MÜLLER-ZETTELMAHN (2007, 67–75). Zählt man letzteres Verfahren zur Metalyrik, so hat man es öfter mit je nach Lesart unterschiedlich beurteilten (Grenz- und Streit-)Fällen zu tun. Über die Grundsatzfrage, ob nicht alle Gedichte als poetologisch anzusehen sind, muss in diesem Beitrag nicht entschieden werden.

23 Vgl. BRANDMEYER (2016, 166), der als Paradebeispiel für eine solche sprachartistische inszenierte Poetik Rilkes Gedicht *Der Ball* (1908) anführt.

II. *Silke Scheuermanns* „*Skizze vom Gras*“. Bevor der Zyklus floraler Rollengedichte fokussiert wird, ist das für den gesamten Band geltende, titelgebende Programmgedicht *Skizze vom Gras* zu betrachten. Das am Ende der Sammlung platzierte Gedicht verortet die Sprechinstanz dystopisch in einer Zeit ‚nach der Natur‘, im „Jahr, in dem sie das Ministerium für Pflanzen auflösten, / da die Erde nicht mehr genug Arten beherbergte, für die / der Aufwand sich gelohnt hätte“ (VV. 1–3).²⁴ Die im Titel angekündigte Reflexion über Gras ist narrativ eingebettet in ein Szenario, in dem aufgrund des extremen Artenschwunds nurmehr eine spezielle Art von Gras wächst. „Es ist die Zeit nach den vertikalen Gärten“ (V. 91), d. h. selbst die vertikalen Gärten, welche die horizontalen ersetzt hatten, sind bereits abgeschafft worden. Jedoch gibt es noch Zeugen der Natur, wie den Architekten, dessen Erinnerung von seiner Tochter, der Sprecherin des Gedichts, bewahrt wird:

Die Kindheit der Männer war mit dem Geruch nach Gras
verbunden gewesen. Alles Gute schien einmal
darin gelegen zu haben, Osternester,
Ausflugsdecken, Jungfrauen, spätere Mütter,
deren Gesichter vor Erwartung weiß schimmerten. (VV. 29–34)

Der Gedanke, dass Gras im wörtlichen Sinne Grundlage menschlichen Glücks war, den Menschen unvergleichbar sanft bettete und als Pflanze zugleich anspruchslos, anpassungsfähig und unerschöpflich war, wird im Verlauf des Gedichts mehrfach variiert. Das Bild der darin vom Menschen temporär hinterlassenen „Spuren“ (V. 86) betont die Duldsamkeit, aber auch die Regenerationskraft des Grases. Unübersehbar ist die Analogisierung von Gras und Gedicht als Speicher der Spuren menschlicher Glückserlebnisse, die umso eingängiger ist, wenn man bedenkt, dass das Gedicht durch sein Trägermedium Papier mit der Pflanze verbunden ist.

Unüberhörbar ist freilich schon im Titel dieses Gedichts und der Sammlung die intertextuelle Referenz auf Walt Whitmans *Leaves of Grass*, dessen lyrisches Ich, ausgehend von der Beobachtung und Berührung des unscheinbarsten Grases,²⁵ das ihm ebenso perfekt und großartig scheint wie der Sternenhimmel,²⁶ die Einheit von Mensch und Natur besingt und sich selbst, seine Gedanken und Gedichte mit Grashalmen vergleicht, die überall sprießen können und sollen.²⁷ Demnach ist Scheuermanns Titel im doppelten Sinne poetologisch aufgeladen, zum einen durch die Referenz auf Whitmans metapoetischen Titel, zum anderen durch den autoreflexiven Verweis auf das Selbstverständnis der schlanken Sammlung als bloße Skizze – nicht zuletzt im Vergleich zum voluminösen vielgepriesenen amerikanischen Prätext.

24 SCHEUERMANN (2014, 95–97).

25 Vgl. Whitmans berühmtes Gedicht *Song of Myself*; Abschnitt 1 und 5 (WHITMAN 1958, 49–96), wo das lyrische Ich im Gras lagert und ein ähnliches Bild von „Spuren“ hinterlässt wie die Menschen bei Scheuermann; daher spielt das Bild auf poetologischer Ebene auch darauf an, dass Whitmans Gedicht Spuren in Scheuermanns Text hinterließ (Zitate aus dem 52-teiligen Langgedicht fortan nach dieser Ausgabe mit Angabe der Teilnummer).

26 Vgl. *Song of Myself*, 31: „I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars“ (WHITMAN 1958).

27 Vgl. *Song of Myself*, 6, 17, 52; sowie *Starting from Paumanok*, Strophe 4, V. 1, WHITMAN (1958, 39–49). Auf die textinterne Frage „What is the grass?“ gibt Whitmans Ich unzählige Antworten, er macht es zur universellen Metapher, „a uniform hieroglyphic“ (*Song of Myself*; 6), er sieht in ihm das verbindende Element zwischen Mensch und Natur, Jung und Alt, Arm und Reich, Schwarz und Weiß, Lebendigem und Totem.

In der Strophe, in der sich die metapoetischen Kommentare verdichten, finden sich erneut intertextuelle Berührungspunkte mit Whitman:

Auch über meinem Schreibtisch hängen
 Stickereien mit Sprüchen wie
 „Gras ist die sanfteste Habe“,
 „Büschel das schönste Wort“.
 Ich gebe zu, ich glaube das.
 Gras ist ein ehrliches Gewächs,
 außerstande, ein Leben in anderen Breiten zu führen.
 Gras schätzt den Raum, den wir ihm geben.
 Diese Dankbarkeit ist stumm, aber
 nicht wortlos; sie findet
 Wirte. Manche Dichter sprechen
 in ihrem Namen wahre Dinge
 leise und schön aus; wie das Gesumme der Bienen
 in einem Dickensongedicht
 erfüllt es die Himmel unserer Phantasie. (VV. 56–70)

In dieser Verherrlichung des Grasses klingt deutlich Whitmans seinerzeit aufsehenerregende Divinisierung dieses Gewächses an, das er stellvertretend für alle kleinen, in seiner Poetik gleichrangigen und daher genau betrachteten Dinge auserkoren hat. Während Whitman damit den lyriktypischen anthropozentrischen Blick von der (Selbst-)Herrlichkeit des Menschen ablenken und dezentrieren, ja eine biozentrische Poetik propagieren wollte,²⁸ erklärt sich die Anbetung des Grasses in Scheuermanns Gedicht überdies aus der zukünftigen Sprechgegenwart des Gedichts, in der Kinder Graswiesen nur noch als piktorale und fotografische Reproduktion an Wohnzimmerwänden kennen (VV. 35–37) und Erwachsene durch Sinnsprüche an die Qualitäten der aussterbenden Pflanze erinnert werden müssen.

Nicht zufällig hängen die zitierten Sinnsprüche über dem *Schreibtisch* dieses lyrischen Ichs, das Gras nicht nur als optisches und olfaktorisches Phänomen beschreibt, sondern in sein poetologisches Glaubensbekenntnis sogar die Adoration des fast schon onomatopoeischen Wortes für eine mit dem Gewächs assoziierte Erscheinungsform miteinschließt („Büschel das schönste Wort“, V. 59). Ist das dankbare Gras, qua Reproduktion an der Wohnzimmerwand als *opus tacens* erscheinend, selbst auch stumm, so soll es – in Anspielung auf die romantische Vorstellung des Dichters als Übersetzer der Natur – durch die Dichterin sprechen. Lyrisches Sprechen wird als potenziell adäquat für die Repräsentation von Natur angesehen. Auf diese Weise wird die Pointe des Diktums („stumm, aber nicht wortlos“, VV. 64f.) konkretisiert und das poetologische Programm des im Folgenden zu besprechenden Zyklus von floralen Rollengedichten auf den Punkt gebracht („Dichter sprechen in ihrem Namen“, VV. 66f.). Sowohl das Konzept, für Andere und Anderes (Menschen ebenso wie Natur) zu sprechen, das Scheuermann im Bild des „Wirtes“ (V. 66)

28 Ohne Whitmans transzendentalistische Poetik hier ausführlich behandeln zu können, sei erwähnt, dass im *Song of Myself* – auch im Kontrast zu Droste-Hülshoffs *Mergelgrube* (vgl. Anm. 15) – enthusiastisches Selbstlob möglich ist, gerade weil sich dieses Ich mit allen Phänomenen seiner natürlichen Umwelt ebenso wie mit allen anderen Menschen relationiert und gleichsetzt. Zu Whitmans lyrischem Ich als „All-Ich“, zur „einfühlende[n] Identifikation“ und „imaginäre[n] Verwandlungen in fremde [...] Körper“ vgl. RIEDEL (1996, 128–134).

veranschaulicht, als auch das Lob der Bescheidenheit der Pflanze, das mit dem topischen *humilitas*-Gestus des Sprechers zusammenfällt, findet man auch in Whitmans *Leaves of Grass*.²⁹ Erst durch die Einfühlung in die Pflanze können „wahre Dinge/ leise und schön“ (V. 68) ausgesprochen, die Belange der nonverbal agierenden Natur gemäß den Idealen von Wahrheit, Dezenz und Schönheit ausgedrückt werden. Die Formulierung erinnert auch an ein Verständnis von ‚Natursprache‘ im Sinne von „natürliche, offene, ungekünstelte sprache, der wahre ausdrück“³⁰ und an das romantische Ideal einer ‚Naturpoesie‘.

Verknüpft sind *imitatio naturae* und *imitatio veterum*, zu Walt Whitman kommt als explizit erwähnte Referenzautorin Emily Dickinson hinzu, deren Naturdichtung jüngst von ‚Ecopoets‘ und der Forschung zur ‚Ecopoetry‘ wiederentdeckt wurde.³¹ Mit der Erwähnung der summenden Bienen, die schon seit der Antike als Symbole für den (von der Natur) inspirierten Dichter gelten,³² verweist Scheuermann die Leser auf zahlreiche metapoetische Gedichte von Dickinson, in denen Bienen vorkommen. Mehrere davon geben humorvolle Antworten auf die Frage, was es brauche, um die Natur zu evozieren bzw. ein Naturgedicht zu schreiben. In einem der berühmtesten, das wie viele davon auf der Assoziation von Biene und Wiese basiert, geht es sogar passenderweise darum, eine imaginäre Prärie (*Graslandschaft*) zu erschaffen:

To make a prairie it takes a clover and one bee, –
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do
If bees are few.³³

Andere Gedichte Dickinsons variieren die Symbolik der Biene, die einmal den Sommer, ein anderes Mal die Natur insgesamt symbolisiert, einmal den Dichter (bloß) inspiriert, ein anderes Mal selbst zur Dichterin stilisiert wird oder, noch spezifischer, zum Sinnbild für den ambivalenten (stacheligen und zugleich beflügelnden) Dichterruhm wird.³⁴ Dickinsons lyrisches Ich verwandelt sich selbst in eine Biene („Because the bee may blameless hum/ For Thee a Bee do I become“³⁵) und imaginiert sich in einem Vers als (die von den Bienen geliebte) Rose – was Scheuermann aufgegriffen und in einem ihrer floralen Rollengedichte weiterentwickelt hat.

Die hier entdeckten intertextuellen Referenzen lassen sich – das kann nur kurz angedeutet werden – in ihrem Zusammenhang über Zeit, Raum und Text hinweg als strukturelle Realisierung eines Recycling-Verfahrens lesen, das den ökologischen Prinzipien von Vernetzung und Nachhaltigkeit entspricht.³⁶

29 Vgl. z. B. *Song of Myself*, 14, 17.

30 So lautet die dritte Bedeutung der „Natursprache“ bei GRIMM, GRIMM (1889).

31 Vgl. GERHARDT (2014), ZAPF (2016, bes. 30–32, 161–165) und DETERING (2015, 212).

32 Vgl. BUTZER, JACOB (2008, 44 f.).

33 DICKINSON (1979, 1178).

34 Vgl. die Gedichte *The Murmur of a Bee*, *The Bee* und *Fame is a bee*, DICKINSON (1979, 111, 852, 1182).

35 DICKINSON (1979, 647).

36 Auf die Analogie zwischen Intertextualität und Recycling weist u. a. TARLO (2009) hin.

III. *Poetologische Reflexion im Rollengedicht: Scheuermanns „Flora“-Zyklus.* In dem aus zehn Gedichten bestehenden *Flora*-Zyklus findet man acht Rollengedichte, deren Titel (*Floras Lied, Pollen, Brennessel, Gloria Dei, Efeu, Löwenzahn, Grüne Dahlie* und *Tulpe*) auf die Sprechinstanzen verweisen wie die Nennung der *dramatis personae* im Nebentext eines Dramas, so dass sie in die Kategorie der ‚expliziten Rollengedichte‘ fallen. Da sie für die jeweilige Blumen- oder Pflanzenart sprechen, neigen sie mehr zum typisierenden als individualisierenden Rollengedicht.³⁷ Sie wenden sich direkt an die Menschen und damit an die Leser – mit Ausnahme der *Tulpe*, die zu den anderen Blumen des Gartens spricht. Aus der Reihe fallen außerdem die weitestgehend aus der Außensicht beschriebene *Akazie* und das *Mauerblümchen* als einziges Gedicht mit einem menschlichen Ich, das die seit dem Mittelalter gebräuchliche florale Metapher zur Selbstbeschreibung wählt.³⁸

Alle genannten Rollengedichte haben eine metapoetische Dimension, doch jede Pflanze hat ihre eigene Botschaft an den Menschen. Die Blumennamen, die einerseits tatsächlich auf die genannten Blumen verweisen, andererseits aber auf die ihnen zugesprochene poetologische Bedeutung, kann man selbst schon als eine Form der ‚verdeckten‘ Metalyrik ansehen.³⁹ Am offensichtlichsten ist die Blumen inhärente poetologische Symbolik natürlich im Fall der Rose, die traditionell als Sinnbild für Schönheit und Selbstbezüglichkeit⁴⁰ angesehen wird. Man denke u. a. an Gertrude Steins berühmten Vers „A rose is a rose is a rose is a rose“.⁴¹ Der Efeu ist in der Antike, wenn auch dem Lorbeer nachgeordnet, Attribut des Dichters.⁴² Untrennbar verbunden mit der (vgl. II.) bereits behandelten Biene ist der Pollen, der unter dem Begriff ‚Blütenstaub‘ als poetologische Metapher bekannt ist.⁴³ Dank der Entscheidung für den lateinischen Begriff ‚Pollen‘ ist der Metatitel als solcher und seine intertextuelle Berührung mit den Werken, die seine Metaphorizität prägten, wie vor allem Novalis’ *Blütenstaub*-Schrift, weniger offenkundig.

Selbst die ungeliebte Brennessel, die heute als Unkraut angesehen wird, jedoch seit der Antike auch als Heilpflanze genutzt wird, ist eingeführtes poetologisches Symbol: einerseits für beißende Satire und verletzende Rede, andererseits für ungeschönten, schonungslosen Wirklichkeitsbezug.⁴⁴ Außerdem ist sie indirekt mit der Dichtung verbunden, denn sie ist Futterpflanze zahlreicher Schmetterlinge, die qua Assoziationskette Schmetterling–Blüte–Blume–Blätter–Dichtung zu den Symbolen der Kunst zählen:⁴⁵ Für manche monophagischen Edelfalter wie das Tagpfauenauge, den Admiral, den Kleinen Fuchs und das Landkärtchen ist sie als einzige Nahrung gar lebensnotwendig.

Diese Aufzählung deutet schon an, dass die Konzeption des floralen Zyklus und die Auswahl seiner Bestandteile durchaus eine Gratwanderung ist, deren Ziel das *flosculum* oder Blümchen, also die gelungene poetologische Pointe ist, die nur gelingt, wenn man sich auf

37 Vgl. die Kategorisierungsvorschläge für Rollengedichte bei ECKEL (2003, 315).

38 Gemäß jener alten Metapher beschreibt sie sich als ein Mädchen, das beim Tanzen nicht aufgefordert und kaum beachtet wird, und adaptiert es für eine heute denkbare Alltagssituation.

39 Vgl. den Vorschlag einer Differenzierung zwischen offener vs. verdeckter Metalyrik bei GYMNIH, MÜLLER-ZETTELMAHNN (2007, 74).

40 Vgl. SCHUSTER (2008, 304).

41 Der Vers gehört zum Gedicht *Sacred Emily* [1913], STEIN (1922, 178).

42 Vgl. PEIL (2008, 73).

43 Im Gedicht *Pollen* ist auch von der ‚Befruchtung‘ (V. 21) die Rede.

44 Vgl. GRUBE, MAY (2008, 251).

die blumensprachliche Tradition bezieht und sich zugleich von dieser gekonnt absetzt, um nicht bloße unoriginelle Floskel zu sein.⁴⁶ Die Gedichte werden im Folgenden nicht einzeln besprochen, sondern systematisch unter dem Gesichtspunkt einer spezifischen Semantik pflanzlicher poetologischer Reflexion betrachtet.

Eine Sonderstellung hat das Eröffnungsgedicht *Floras Lied*,⁴⁷ da sich die Sprechinstanz (nur) hier selbst als eine (alles Blühende verkörpernde) „Frau“ bezeichnet, die (als „Sinnbild des Schönen“) von „anderen Frauen“ beneidet werde (VV. 3–6). Da sie sich jedoch im Folgenden zu den Blumen zählt und sich durch ihre Apostrophe an die Menschen von diesen abgrenzt, sorgt die Verwendung der Menschen vorbehaltenen Geschlechtsbezeichnung für eine gewisse Irritation. Sie charakterisiert sich – Selbstbeschreibungen sind meist der zentrale Bestandteil von Rollengedichten – durch ihre „Schwäche für Schutzräume“ und „Zufluchtsorte“ wie Gärten, die „für Lesende, Liebende“ (VV. 7–14) gemacht sind. Indem sie Blume und liebende Leser, speziell Leser von Liebeslyrik, in einen gemeinsamen ummauerten Schutzraum verweist, bestärkt sie die im Titel explizite Verbindung von Blume und Gedicht bzw. das Konzept der dichtenden Blume. Dies ist insofern bemerkenswert, als keine der floralen Sprechinstanzen des Zyklus im Sprechakt die eigene Rede als ‚Gedicht‘ ausweist.

Floras Lied kann man als Relativierung des Paradieses verstehen, das bekanntlich längst verloren und nach Ansicht Floras auch nicht mehr ersehenswert sei, da es – im Sinne der topischen ‚toten Idylle‘ – „ein Nichtsterben und/ Nichtwerden [...] Nichtsein“ (VV. 42–44) bedeute. Selbstironisch klingt es, wenn gerade eine Blume in diesem Kontext sagt: „Alles ist besser als dieses pelzige Nichtstun,/ das nichtsnutzige Vegetieren, wofür überhaupt?“ (VV. 40f.), als sollten sich die Menschen der Differenz gegenüber Pflanzen bewusst werden. Den Zustand einer paradiesischen Sorglosigkeit („schieres Dasein ohne Sorge“, V. 43) bewertet Flora negativ; in der letzten Strophe rät sie den Menschen, in positiver Wendung des Konzepts Sorge für Gärten zu tragen:

Ich plädiere für Gärten, zieht in Gärten, lebt dort,
Gärten als Gegenform des Paradieses,
Gärten, eurer immerwährenden Sorge überantwortet,
pflegenden Händen [...]

(VV. 48–51)

Auf einer metapoetischen Ebene ist dies nichts weniger als ein Plädoyer für die Dichtung, denn Scheuermann korreliert den umsorgten Garten an anderer Stelle explizit mit dem umsorgten Gedicht.⁴⁸ Zugleich ist Floras ‚Lied‘ Aufruf an die Leser, die Idee eines Paradieses, das vor allem literarisches Konstrukt und in dieser Form tradiert ist, gegen einen gut

45 Vgl. HAEKEL (2008, 331).

46 Der Hinweis auf die florale Metaphorik in der antiken Rhetorik findet sich bei KRANZ (2014, 7). Vgl. BINDER (1996, 371 ff.).

47 Vgl. SCHEUERMANN (2014, 43f.).

48 Vgl. den poetologischen Essay *Warum Odysseus es im Paradies nicht so mochte* (SCHEUERMANN 2015d), in dem es heißt, dass das vielumsorgte Gedicht für die Dichterin den „Schimmer des Paradieses“ (143) bedeute und es wohl deshalb so selbstbezüglich sei. Hier führt Scheuermann die in den oben zitierten Versen formulierte Idee, dass gerade die „ewige Sorge“ um einen Garten glücklich mache, auf Robert HARRISONS *Gärten. Ein Versuch über das Wesen der Menschheit* (2010) zurück (140).

gepflegten Garten einzutauschen, in dem der Mensch die Verantwortung für die Natur trägt und in der Fürsorge seinen Sinn findet. Dies entspricht dem topischen Bild des Menschen als ‚Welt-Gärtner‘, das im rezenten Anthropozän-Diskurs eine prominente Rolle spielt: Es betont anstelle der fortgeschrittenen anthropogenen Naturzerstörung das Potenzial eines verantwortungsvollen, zukunftsfähigen Umgangs mit den planetarischen Ressourcen.⁴⁹

Wie in diesem Gedicht bestehen die Apostrophen an die Menschen und zugleich an die Leser meist aus kritischen Zuschreibungen und Aufforderungen: zum einen solche, die allgemein mit dem Naturverhältnis des Menschen zu tun haben („Ihr habt alles verlassen, was euch/ nicht genügte. Das Paradies,/ vor allem, war unzureichend.“ VV. 18–20), zum anderen auffällig viele Aufforderungen, die direkt mit der Produktion oder Rezeption von Naturdichtung zu tun haben: „erzählt euch, bitte/ davon [Katastrophen, Flutwellen, Seuchen], wisst es. Genießt eure Welt, unsicher,/ wie sie bestellt ist, doch tut es mit Vorsicht, trifft Vorbereitungen für ernste Fälle“ (VV. 36–39).

Noch unmissverständlicher ist der Imperativ der Rose, ihre Anweisung zum Naturgedicht:

bedichtet uns wieder und wieder. Nennt
uns Lichtpflanzen, Überbleibsel der
Morgenröte auf Erden,
egal, doch: beschwichtigt uns.
Dann habt ihr eine Chance.⁵⁰ (VV. 23–27)

Als bekannteste Edelrose wurde die Gloria Dei unter den zahlreichen Rosenarten sicher wegen Klang und Bedeutung ihres Namens ausgesucht: Der nur im deutschen Raum etablierte Name signalisiert mehr als jeder andere Rosenname, dass die Schönheit der Rosen als Offenbarung göttlicher Perfektion⁵¹ aufgefasst wird. Dass es sich bei ihr um eine Kulturrose und damit um einen Zuchterfolg des Menschen handelt, wird im Gedicht nicht reflektiert. Dessen ungeachtet verweist diese sprechende Rose im Bewusstsein, als ‚Königin der Blumen‘ zu gelten, schon in den ersten Versen beim Eingeständnis ihrer Eitelkeit darauf, dass sie eine *literarische* Blume sei, die etwa im Märchen insbesondere dank ihrer Dornen (botanisch korrekt: Stacheln) durchaus zur Handlungsentwicklung beitragen kann. Ihre Eitelkeit wurzelt außerdem in der Tatsache, dass sie bei den wichtigsten Ereignissen eines Menschenlebens (zwischen „Brautstrauß“ und „Friedhof“, V. 12) anwesend sei und aufgrund ihrer betörenden Schönheit in Kombination mit ihren verletzenden Dornen Macht über den Menschen ausübe. Demgemäß klingt ihr Aufruf, die Natur zu beachten, zu verehren und Naturlyrik zu schreiben, wie eine Drohung an die Menschen, wenn auch mit der Option eines glimpflichen Ausgangs.

Auf welche Weise Menschen ‚Natur dichten‘ sollten, suggerieren mehrere der sprechenden Blumen. Die Akazie, die bei Scheuermann als einzige nicht in direkter, nur in zitierter Rede mit den Menschen spricht, fordert dazu auf, die „Aussagen“ (V. 3) und „Versprechen“ (V. 7) des Baumes „zu lesen“ (V. 7).⁵² Die ermutigende Kernaussage dieses Gedichts lautet:

49 Vgl. z. B. SCHNABEL (2013).

50 SCHEUERMANN (2014, 47).

51 Vgl. SCHUSTER (2008, 303).

52 SCHEUERMANN (2014, 48).

„Die Natur ist nicht dunkel“ (V. 16). Sie ist lesbar, ihr atemloses „Rauschen“ ist „Sprache“ (VV. 5f.) – dieses Natursprachekonzept erinnert an das in Theodor Däublers *Buche* (1913).⁵³ Und die Brennnessel fragt den Leser mitten im Gedicht: „Riecht ihr das feine Bodenaroma, lest die Gedanken der/ Pflanzen?“ (V. 11).⁵⁴ Der Metakommentar kann sowohl auf die just in diesem Moment vollzogene Lektüre dieses Gedichts und die Gedanken der Brennnessel bezogen werden als auch allgemeiner auf die Fähigkeit der Menschen, die Natur zu fühlen und zu lesen, die als Voraussetzung für Naturlyrik angesehen wird.

Sowohl die Selbstbeschreibungen der sprechenden Pflanzen als auch ihre Botschaften an die Menschen basieren auf einer imaginierten Innensicht, auf versuchsweiser Einfühlung. Dieses Kernprinzip des Rollengedichts wird z. B. im Gedicht *Pollen* offen thematisiert:

Als wüsstet ihr nicht, wie es sich anfühlt,
unwissend unterwegs zu sein.
Zu fliegen in dem Bewusstsein,
nicht zu begreifen, weshalb
man über die Erde gleitet [...].⁵⁵ (VV. 3–7)

Die Sprechinstanz, ein einzelnes Pollenkorn oder eine Mikrospore, leitet die Beschreibung seiner *conditio vegetabilis* oder *conditio botanica* mit dem Hinweis ein, dass die menschlichen Leser durchaus nachempfinden können, wovon sie spricht, weil sie dieses Lebensgefühl kennen müssten. Indem sie die ungewöhnliche Ansicht vertritt, dass wechselseitiges Verständnis zwischen Mensch und Pflanze möglich sei, affirmiert sie implizit die Poetik von Rollengedichten mit pflanzlichen Protagonisten. Die Aussage, der Mensch lebe auf der Erde „in dem Bewusstsein, nicht zu begreifen, weshalb“, dürfte von empirischen Lesern widerspruchsloser hingenommen werden als der Verweis des Pollenkorns auf *sein* Bewusstsein, den wir übrigens auch bei Scheuermanns *Tulpe* finden (V. 41). In der zweiten Hälfte des Gedichts schildert es den Entwicklungsschritt der Selbstbezeichnung des „Ich“ und der Bewusstwerdung, jedoch verweist es den Menschen sogleich sanft auf die Grenzen jeglicher Selbstbestimmung und Handlungsmacht und warnt vor teleologischem Denken angesichts universeller Kontingenz. Mit der in den letzten Versen weitergegebenen Einsicht „Da war nie ein Ziel für mich./ So ist es kein Ankommen“ (VV. 29f.) empfiehlt es sich dem Leser als Vorbild.

Die Rede des Pollenkorns läuft den Erwartungen des Lesers zuwider, indem es statt fundamentalen Differenzen gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Mensch und Pflanze, genauer zwischen Kind und Pflanze behauptet. Wenn sich das Pollenkorn in der Mitte des Gedichts mit Kindern „ohne eine bestimmte Kontur [...]. Ohne einen anderen Namen/ als jenen, der noch nicht passte, nach dem sich umzudrehen noch keinen Sinn macht“ (VV. 9–16) vergleicht, übt es Kritik an der typisch menschlichen Praxis, alles zu benennen. Diese Kritik am Denken des Menschen in seinen selbstgewählten Begrifflichkeiten erinnert an eine Bedeutungsdimension von ‚Natursprache‘: an die utopische Vorstellung von einer Sprache, „in der die Wörter nicht willkürlich gewählt, sondern mit den bezeichneten Dingen wesentlich

53 Vgl. Anm. 16.

54 SCHEUERMANN (2014, 46).

55 SCHEUERMANN (2014, 45).

verbunden waren“, sei es aufgrund einer „magische[n] Identität zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem“⁵⁶ oder aufgrund einer Schöpferkraft des Wortes.

Die in mehreren Gedichten anklingende Kritik an der menschlichen Sprache intensiviert und konkretisiert sich in der Rede des Löwenzahns, die durch die Kränkung motiviert ist, dass ihn der Mensch heute ein Unkraut nenne, während er einst als Heilpflanze geschätzt wurde.⁵⁷ Er kritisiert die menschentypische Neigung, die Welt begrifflich-funktional zu erfassen und alle Phänomene zu hierarchisieren. Dies beinhaltet die Praxis des Vergleichens – bekanntlich ein zentrales Verfahren lyrischen Sprechens:

Wie ich den Wind liebe; [...]
 Wenn ich den Wind mit euch vergleiche,
 so wie ihr alles vergleicht,
 schneidet ihr schlecht ab.

Er bemühte sich nie, mir einen Namen zu geben
 wie ihr. Und dennoch: Ich bevorzuge ihn.
 In seiner körperlosen Präsenz, ist er
 mein Vater und Herr. [...] ⁵⁸ (VV. 1–12)

Noch während der Löwenzahn den Wind dafür lobt, ihn *nicht* zu benennen und zu kategorisieren, tut er dies selbst, drückt er doch sein Verhältnis zu ihm – die besondere Abhängigkeit, weil der Wind die Schirmflieger der Pusteblume verbreitet – ausgerechnet mit Begriffen aus, die auf einem menschentypischen Gefühl (Liebe) gründen und hierarchisches Denken signalisieren. Beurteilt der Löwenzahn den Menschen nach pflanzlichem Maßstab, so schneidet der Mensch, wie eingangs explizit angekündigt, denkbar schlecht ab:

Erstaunlich, dass ihr über die Runden kommt,
 ganz ohne Besitz, ohne eigenen Platz am Boden.
 Noch dazu seid ihr schwer,
 wie beladen mit zehntausend Blüten.
 Dass ihr nach eigenen Regeln lebt,
 kann ich nur vermuten.
 Wie froh ich bin, keine Gesetze zu kennen,
 die so viel Zerstörung bringen, so viel Leid. (VV. 17–24)

Warum verspricht sich die sprechende Pflanze erneut gerade vom zuvor kritisierten Vergleich ein Verständnis des Anderen? Man könnte meinen, die Denkweise der Menschen solle durch Imitation lächerlich gemacht werden.⁵⁹ Allzu ostentativ demonstriert das Gedicht, dass diese beiden *comparata* unvergleichbar sind und die Einfühlung eine bloße Spekulation bleibt, die paradoxe Züge annimmt („Wie froh ich bin, keine Gesetze zu kennen“, V. 23).

⁵⁶ GOODBODY (1984, 12).

⁵⁷ Wie wenig sich Scheuermann bisweilen für die konventionelle Blumensprache interessiert, zeigt sich mitunter darin, dass der Volksglauben, die ‚Pusteblume‘ erfülle Wünsche, und das Verständnis der Blume als ein Orakel (vgl. LATOUR 1820b, 195, 375), unerwähnt bleiben.

⁵⁸ SCHEUERMANN (2014, 50).

⁵⁹ Vgl. die Erwähnung dieser Strategie bei GYMNICH, MÜLLER-ZETTELMAHN (2007, 79).

Es führt geradezu performativ die Unmöglichkeit vor Augen, menschliche Denkmuster zu umgehen und die pflanzliche Perspektive zu imaginieren.

Ihrer kritischen Charakterisierung des Menschen müssen die Pflanzen notwendig einen positiven Gegenentwurf begeben, der kommuniziert, was es heißt, Pflanze zu sein. Diese Herausforderung ist für menschliche Dichter freilich imaginativ und sprachlich allzu groß – und noch größer, wenn man wie hier die Paradoxie kreiert, dass diese Pflanzen denken, sprechen und ein „nichtsnutziges Vegetieren“ (*Floras Lied*, V. 41) ironisch kommentieren. Scheuermanns Brennnessel kann sich mit ihrer Empfehlung einer pflanzlichen Perspektive jedoch immerhin auf T. S. Eliot berufen.

Dank der ätzenden Wirkung ihrer Ameisensäurehaltigen Brennflüssigkeit bei Hautkontakt eignet sich die Brennnessel dazu, das ambivalente Natur-Verhältnis der Menschen zu thematisieren. Diese Pflanze, selbst literarisches Symbol des Schmerzes und Leidens,⁶⁰ spricht über die Unsicherheit und Furcht des Menschen in der freien Natur außerhalb kultivierter Gärten, die sie auf die „Erinnerung“ an „Schmerzen“ (V. 5f.) zurückführt. Daher wirbt sie für Erinnerungslosigkeit und das Abschalten des Bewusstseins. Der Zusammenhang von Nessel, Schmerz und Erinnerung erhellt sich erst durch Entdeckung der Intertextualität der Passage, die auf T. S. Eliots Gedicht *Little Gidding* (als ein Teil der *Four Quartets*) zurückgeht, wo es heißt:

There are three conditions which often look alike
 Yet differ completely, flourish in the same hedgerow:
 Attachment to self and to things and to persons, detachment
 From self and from things and from persons; and, growing between them, indifference
 Which resembles the others as death resembles life,
 Being between two lives – unflowering, between
 The live and the dead nettle. This is the use of memory:
 For liberation – not less of love but expanding
 Of love beyond desire, and so liberation
 From the future as well as the past.⁶¹

(III, VV. 1–10)

Hier prägt Eliot die Metapher der brennenden und der tauben Nessel für die konträren Bewusstseinszustände der Bindung und der Lösung vom Selbst, den Dingen und anderen Personen⁶² und verknüpft diese noch im selben Vers mit der Erinnerung. Auch Eliot imaginiert in diesem Kontext eine Befreiung von der Vergangenheit ebenso wie von einer Zukunftsvorstellung – eine Phantasie, die man bei Scheuermann just in der Rede des Pollenkorns, die jener der Nessel vorangeht, findet.

Zuletzt soll der Efeu zu Wort kommen. Er beginnt seine Ansprache als Verteidigung gegen die vermeintliche Klage des Menschen über das wuchernde, flächendeckende Wachstum der Kletterpflanze, ja über dessen ‚Eigenmächtigkeit‘, auch wenn dieser Begriff ebenso

60 Vgl. GRUBE, MAY (2008, 251). Dass auf die Nessel in Scheuermanns Zyklus die Rose folgt, entspricht deren Komplementarität: Die erstere steht für Liebesschmerz, die zweite für Liebe; beide treten in der Literatur vielfach als Gegensatzpaar auf.

61 ELIOT (1974, 219). Übrigens setzt auch er der Nessel die vollkommene Rose, bei ihm inspiriert von Dantes Himmelsrose, entgegen; vgl. ZEMANEK (2008, 153–156).

62 Der Hinweis auf die Textstelle bei Eliot findet sich bei GRUBE, MAY (2008, 253).

wenig fällt wie die ‚Wirkmacht‘, welche die Pflanze prahlend beschreibt als „die Macht, über Mauerwerk/ zu wandern, all diese Kraft“ (VV. 7f.).⁶³ In diesem Gedicht fokussiert die pflanzliche Sprechinstanz jedoch ihre Funktion als Friedhofspflanze, die den Menschen über ihre Hilfe bei seiner Trauerarbeit belehren muss. Die Anwesenheit der immergrünen Pflanze mit ihren „ewigen Blättern“ (V. 4) und die Betrachtung ihrer unnachgiebigen, alles bedeckenden Ausbreitung helfe, die Toten loszulassen (damit sie „endlich aus eurem Kopf in das Himmelreich einziehen“, VV. 5f.) und zu begreifen, dass ihr Zustand „für immer“ (V. 6) sei. Scheuermann greift aus dem Spektrum der symbolischen Konnotationen des Efeus, die in Malerei und Literatur zu finden sind, eine Handvoll auf – zwischenmenschliche Bindung, Treue, Beständigkeit, Unsterblichkeit [der Seele] sowie Auferstehung – und verknüpft sie:

Wenn wir Besitz ergreifen, alles Unsrige
mit Immergrün bedecken: Erst dann könnt ihr
euch beruhigen, zulassen, dass Seele,
Treue, Überdauern mehr als Begriffe sind –
ein langer Weg für euch Lebende.
Doch erst, wenn ihr aufhört, das Ende
zu denken, seid ihr geheilt. (VV. 11–17)

Nur eine symbolische Dimension wird nicht explizit entwickelt: Scheuermanns Efeu präsentiert sich nicht als Symbol für Dichtung und Attribut eines menschlichen Dichters, wie dies schon Vergil (Ekloge VII, 25; VIII, 11–13) anlegt.⁶⁴ Dies ist nur konsequent, weil auch hier die Pflanze die Menschen auf eine Sphäre jenseits der menschlichen Sprache verweist und ihnen eine Sichtweise eröffnen will, die alle Begrifflichkeit transzendiert (V. 14).

IV. Fazit und Ausblick. Scheuermanns Zyklus zeigt, dass poetologische Reflexion nicht notwendig an ein menschliches lyrisches Ich gebunden ist. Kommen die metapoetischen Kommentare im einzelnen Gedicht auch nur punktuell vor, so ziehen sie sich doch wie ein roter Faden durch den gesamten Zyklus. Metapoetische Reflexionen sind in allen floralen Rollengedichten mit einem je eigenen, heteroreferenziellen Thema verwoben – je nach Anliegen und ‚Wesen‘ der jeweiligen Pflanze. Bisweilen ist aus der Pflanzenrede keine logische Argumentation rekonstruierbar. Genau dann aber, wenn der Sinnstiftungsversuch zu scheitern droht, sucht man nach einer metapoetischen Ebene und findet fast immer einzelne Wörter, die auf eine poetologische Dimension verweisen.⁶⁵

Resümieren lässt sich, dass Scheuermanns Pflanzen nicht – wie es bei kritischer Metalyrik⁶⁶ häufig vorkommt – das Leistungsvermögen der Sprache als Ausdrucksmedium rundum kritisieren. Vielmehr bemängeln sie nur bestimmte typisch menschliche Muster wie das Benennen aller Dinge, als wäre Pflanze und Mensch die Sprache gemeinsam und nur der Mensch müsse lernen, sich ihr anders zu bedienen; als sei die Verbalsprache nicht insgesamt ein genuin menschliches Produkt. Obwohl Scheuermanns Pflanzen mensch-

63 SCHEUERMANN (2014, 49).

64 Vgl. PEIL (2008, 72f.).

65 Man kann dies sogar als eine beabsichtigte Strategie impliziter Metalyrik verstehen, den Leser zu einer metalyrischen Lesart zu zwingen; vgl. GYMNIICH, MÜLLER-ZETTELMANN (2007, 83).

66 Vgl. die Unterscheidung bei GYMNIICH, MÜLLER-ZETTELMANN (2007, 78f.).

liches Denken und Sprechen kritisieren, vermögen sie es kaum zu transzendieren und einer Anthropomorphisierung zu entgehen. Als rhetorische Strategie ist Letztere im Hinblick auf das Ziel, Natur zu repräsentieren oder zu imitieren, allgemein ambivalent zu bewerten, da sie Naturphänomenen zwar eine gewisse Handlungs- und Wirkmacht (*Agency*) ermöglicht, eine ‚Vermenschlichung‘ jedoch dem Verständnis der Natur nicht zuträglich ist.⁶⁷ Die Form des Rollengedichts erweist sich als Vehikel und als Verhängnis: Ermöglicht es einerseits, Pflanzen eine eigene Stimme zu verleihen, so rückt es andererseits als inszenierter Sprechakt doch besonders stark die *menschliche* Rede ins Zentrum. Zugleich erlaubt es ein performatives Scheitern des Versuchs, *nicht* wie ein Mensch zu sprechen.

Von einer ‚botanischen Poetik‘ kann man vorschlagsweise sprechen, wenn eine an pflanzenkundlichem Wissen orientierte Poetik – wie paradigmatisch bei Goethes *Die Metamorphose der Pflanzen* – vorliegt, und von einer ‚pflanzlichen Poetik‘ dann, wenn (notwendig fiktive, dichtende) Pflanzen eine eigene, die pflanzliche ‚Perspektive‘ vermittelnde Poetik vorstellen. Beides trifft auf Scheuermanns „Flora“-Zyklus teilweise zu, jedoch ist anzumerken, dass sich ihre Blumen nicht selbst als Poeten gerieren und die Selbstcharakterisierung nicht *primär* auf botanischem Wissen beruht. Selbstverständlich verrät uns das florale Rollengedicht weniger über das Dasein von Pflanzen als vielmehr darüber, wie Menschen, und speziell Dichter, sich das ‚Innenleben‘ einer Pflanze vorstellen. Alternative Darstellungsmodi des pflanzlichen (Er-)Lebens kann man derzeit in Ermangelung von ausreichend poetischen Versuchen nur imaginieren und vergleichsweise auf Experimente verweisen, die das Eigenleben von scheinbar unbelebter elementarer Materie oder aber die Perspektive von Tieren imitieren.⁶⁸ Diese können beide insofern als Orientierungspunkte dienen, als Pflanzen in ihrer wesenhaften Komplexität zwischen Materie und Tieren zu verorten sind.

Definiert man Naturlyrik als „Lyrik, die naturhafte Phänomene vergegenwärtigt, um z. B. menschliche Subjektivität zu thematisieren“,⁶⁹ so bleiben Scheuermanns Gedichte insofern dem *mainstream* der Tradition treu, als sie die *conditio humana* mindestens im gleichen Maß reflektieren wie die *conditio vegetabilis*; sie erweitern jedoch die Gattung mit ihren Inszenierungen floraler Subjektivität. Scheuermanns Rollengedichte würden als solche eine Lücke schließen und eine eigene Sektion verdienen in den *Ecopoetry*-Anthologien, die seit ein paar Jahren immer wieder eine neue Auswahl von älterer und jüngster Naturlyrik präsentieren.⁷⁰ Wesentliche Merkmale ‚ökologischer Lyrik‘⁷¹ kennzeichnen ihren ganzen Band *Skizze vom Gras*: Er zeugt von einer Ethik der Verantwortung, einem kritischen Be-

67 Zur Bewertung der Anthropomorphisierung im Naturgedicht vgl. auch ZEMANEK, RAUSCHER (2017, 104).

68 Man denke an Gedichte, die nach dem Prinzip eines Lautgedichts Tierlaute imitieren, ohne dem Tier menschliche Rede zuzuschreiben, z. B. John Clares *Transcription of a Nighthingale's Song* (OSWALD 2006, 36) oder solche, die das wilde und willenlose Wuchern stummer Pflanzen stark verfremdet schildern, wie z. B. Ulrike Draesner im Band *anis-o-trop* (1997), vgl. dazu ZEMANEK (2017, 288–293).

69 HÄNTZSCHEL (2000, 691).

70 Obwohl die hier exemplarisch genannten Anthologien OSWALD (2006), ASTLY (2007) und FISHER-WIRTH, STREET (2013) ein breites formales Spektrum an Naturlyrik präsentieren, finden sich darin keine Pflanzen-Rollengedichte im engeren Sinne – abgesehen von Glücks Gedichten (vgl. Anm. 2) –, jedoch vereinzelt Versuche der Einfühlung in Pflanzen wie z. B. Ezra Pounds *The Tree*, H.D.s *Sea Iris* (FISHER-WIRTH, STREET 2013, 38, 40) und Dana Gioias *Becoming a Redwood* (ASTLY 2007, 128). Einführend zur *Ecopoetry* vgl. BRYSON (2002).

71 Zu ökologischer Lyrik vgl. ZEMANEK, RAUSCHER (2017, 93–97, bes. 97).

wusstsein der anthropozentrischen Perspektive, und entwirft insgesamt eine biozentrische Poetik, die allem Lebendigen einen Eigenwert zugesteht.

Im vorgegebenen Rahmen und mit Blick auf das spezifische Interesse dieses Heftes muss sich dieser Beitrag auf die philologische Erschließung dieses einen exemplarischen floralen Zyklus beschränken. Die in der Textanalyse wurzelnden Überlegungen zu Möglichkeiten, Grenzen und auch Paradoxien einer pflanzlichen Poetik könnten in einem nächsten Schritt von einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Thesen und Prämissen der noch jungen *Human-Plant Studies*⁷² profitieren, die im angloamerikanischen Raum nach dem Vorbild der *Human-Animal Studies* in der Entwicklung begriffen sind und sich auch im deutschsprachigen Raum zu formieren beginnen.⁷³ Und schließlich wäre die Ausweitung der interdisziplinären Perspektive auf die neuesten Erkenntnisse der Pflanzenneurobiologie auf jeden Fall einen Versuch wert.

Literaturverzeichnis

- ASTLY, Neil (Hrsg.) (2007): *Earth Shattering. Ecoepoems*, Tarsset.
- BAYER, Anja, Daniela SEEL (Hrsg.) (2016): *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*. Anthologie, Berlin.
- BINDER, Vera (1996, 371 ff.): *Floskel*. In: G. Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Tübingen.
- BRAUN, Michael (2014): *Zeit der Auflösung*. In: *NZZ* v. 21.8.2014, <<https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/zeit-der-aufloesung-1.18366903>>, zuletzt: 15.1.2018.
- BLUMAUER, Karl (1922): *Die Blumensprache nach vaterländischen Dichtungen. Eine Frühlings Gabe*, Hamm.
- BRANDMEYER, Rudolf (2016, 164–168): *Poetologische Lyrik*. In: D. Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2. erw. Aufl., Stuttgart.
- BRAUNGART, Georg (2016, 138–145): *Naturlyrik*. In: D. Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2. erw. Aufl., Stuttgart.
- BRAUNGART, Georg (2017, 364–378): *„Ein großer Seufzer der Natur“*. Die Poetik des Atmosphärischen bei Annette von Droste-Hülshoff. In: U. Büttner, I. Theilen (Hrsg.): *Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium Literarischer Meteorologie*, Stuttgart.
- BRYSON, J. Scott (Hrsg.) (2002): *Ecopoetry. A Critical Introduction*, Salt Lake City.

72 Erste Einblicke in die *Human-Plant Studies*, wie sie RYAN 2012 konzeptualisiert, gibt die bei Brill erscheinende Reihe *Critical Plant Studies. Philosophy, Literature, Culture*, deren Herausgeber MARDER philosophische Studien beigetragen hat (u. a. *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, 2013, wo die Frage nach einer pflanzlichen ‚Seele‘, ‚Sprache‘ und ‚Intention‘ diskutiert wird, sowie gemeinsam mit IRIGARAY, *Through Vegetal Being*, 2016). JANZEN (2016) untersucht Pflanzen in deutscher Erzählliteratur des frühen 20. Jahrhunderts. Für das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Beitrags dürften zwei Publikationen relevant sein, die vor seiner Fertigstellung leider noch nicht erhältlich waren: GAGLIANO, RYAN 2017 (*The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*) sowie insbesondere RYAN 2018 (*Plants in Contemporary Poetry. Ecocriticism and the Botanical Imagination*).

73 Eine Kulturgeschichte der Pflanzen bieten BÜHLER, RIEGER (2009). Eine kulturwissenschaftliche Blumenforschung hat die 2011 gegründete Arbeitsgruppe *Floriographie* angestoßen, die einen Aufriss des Forschungsfeldes mit Fokus auf pflanzliche Kommunikationsfähigkeit aus interdisziplinärer Perspektiven vorgelegt hat, vgl. KRANZ, SCHWAN, WITTROCK 2016. Auf der Jahrestagung der *Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft* 2017 widmete sich eine Sektion (u. Leitung v. U. Stobbe) den *Plant Studies*; die Arbeitsergebnisse präsentiert ein von A. Kramer, U. Stobbe und B. Wanning herausgegebener Band (*Pflanzen in der Literatur. Grundlagen und Perspektiven der Literary Plant Studies in Deutschland*, erscheint 2019).

- BÜHLER, Benjamin, Stefan RIEGER (2009): Das Wuchern der Pflanzen. Ein Florilegium des Wissens, Frankfurt a. M.
- BUTZER, Günter, Joachim JACOB (Hrsg.) (2008, 44–46): Art.: Biene. In: G. B., J. J. (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart.
- DETERING, Heinrich (2015, 204–218): Lyrische Dichtung im Horizont des Ecocriticism. In: G. Dürbeck, U. Stobbe (Hrsg.): Ecocriticism. Eine Einführung, Köln u. a.
- DICKINSON, Emily (1979): The Poems of Emily Dickinson, hrsg. v. Th. H. Johnson, Cambridge, Mass.
- GERHARDT, Christine (2014): A Place for Humility. Whitman, Dickinson, and the Natural World, Iowa City.
- GLÜCK, Louise (1992): The Wild Iris, Hopewell, NJ.
- GOODBODY, Axel (1984): Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), Neumünster.
- (2016, 287–304): Naturlyrik – Umweltlyrik – Lyrik im Anthropozän. Herausforderungen, Kontinuitäten und Unterschiede. In: A. Bayer, D. Seel (Hrsg.): All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Anthologie, Berlin.
- (2017, 263–280): German Ecopoetry. From „Naturlyrik“ (Nature Poetry) and „Ökolyrik“ (Environmental Poetry) to Poetry in the Anthropocene. In: G. Dürbeck, U. Stobbe, H. Zapf, E. Zemanek (Hrsg.): Ecological Thought in German Literature and Culture, Lanham, MD.
- ECKEL, Winfried (2003, 315–317): Rollengedicht. In: H. Fricke u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, Berlin, New York.
- ELIOT, T. S. (1974): Collected Poems 1909–1962, London.
- GOODY, Jack (1993, 232–253): The Secret Language of Flowers in France: specialist knowledge of fictive ethnography? In: J. G.: Culture of Flowers. Cambridge, New York 1993.
- GRIMM, Jacob, Wilhelm GRIMM (1889, 466): Natursprache. In: J. G., W. G. (Hrsg.): Deutsches Wörterbuch, Bd. 7, Leipzig.
- GROSSE WIESMANN, Hannah (2008, 50–52): Art.: Blume. In: G. Butzer, J. Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart.
- GRUBE, Christoph, Markus MAY (2008, 251–253): Art.: Nessel. In: G. Butzer, J. Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart.
- GYMNICH, Marion, Eva MÜLLER-ZETTELMAHN (2007, 65–91): Metalyrik. Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und soziale Funktionen. In: J. Hauthal, J. Nadj, A. Nünning, H. Peters (Hrsg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen, Berlin, New York.
- HAEKEL, Ralf (2008, 330–331): Art.: Schmetterling. In: G. Butzer, J. Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart.
- HÄNTZSCHEL, Günter (2000, 691–693): Naturlyrik. In: H. Fricke u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin, New York.
- HOORN, Tanja van (2008, 359–368): Biogenesis. Arno Holz' *Phantasmus* als poetische Transformation zeitgenössischer Entwicklungstheorien (Haekel, Bölsche). In: J.-M. Valentin (Hrsg.): Germanistik im Konflikt der Kulturen. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses, Paris 2005, Bern.
- JANZEN, Janet (2016): Media, Modernity and Dynamic Plants in Early 20th Century German Culture, Leiden, Boston.
- KOLMAR, Gertrud (1960): Das lyrische Werk, München.
- KRANZ, Isabel (2014): Sprechend Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache, Berlin.
- , Alexander SCHWAN, Eike WITTRÖCK (Hrsg.) (2016): Die Sprache der Blumen, München.
- LATOUR, Charlotte de [d. i.: Louise Cortambert] (1820a): Le Langage des fleurs, Paris.
- (1820b): Die Blumensprache, oder Symbolik des Pflanzenreichs, übers. v. K. Mächler, Berlin.
- MAETERLINCK, Maurice (1907): L'intelligence des fleurs, Paris. / Die Intelligenz der Blumen, übers. v. F. v. Oppeln-Bronikowski, Jena.

- MARDER, Michael (2013): *Plant Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York.
- , Luce IRIGARAY (2016): *Through Vegetal Being*, New York.
- NEBRIG, Alexander (2015, 239–262): Entbindung von der Disziplin. Arno Holz' Begründung des Lebenswissens im Phantasia. In: H. Hufnagel, O. Krämer (Hrsg.): *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin, Boston.
- OSWALD, Alice (2009): *Weeds and Wild Flowers, with etchings by Jessica Greenman*, London.
- PEIL, Dietmar (2008, 72–74): Efeu. In: G. Butzer, J. Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart.
- RIEDEL, Wolfgang (1996): „Homo natura“. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin, New York.
- RYAN, John Charles (2012): *Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)*. In: *Societies 2*; vgl. auch: 101–121, <<http://www.mdpi.com/2075-4698/2/3/101>>, zuletzt: 15.1.2018.
- SEATON, Beverly (1995): *The Language of Flowers. A History*, Charlottesville, London.
- SCHUEERMANN, Silke (2014): *Skizze vom Gras. Gedichte*, Frankfurt a. M.
- (2015a, 7–28). In der Werkstatt des Tätowierers. *Wie Gedichte entstehen*. In: S.S.: *Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente*, Frankfurt a. M.
- (2015b, 29–52): *Der Traum im anderen Körper. Wie Arachne heute webt*. In: S.S.: *Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente*, Frankfurt a. M.
- (2015c, 93–96): *Hüterin der Verwandlungen. Über Gertrud Kolmar*. In: S.S.: *Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente*, Frankfurt a. M.
- (2015d, 140–143): *Warum Odysseus es im Paradies nicht so mochte. Über Inger Christensen*. In: S.S.: *Und ich fragte den Vogel. Lyrische Momente*, Frankfurt a. M.
- SCHNABEL, Ulrich: *Wir Weltgärtner. In dieser Woche wird in Berlin eine neue erdgeschichtliche Epoche eingeläutet: Das Anthropozän. Ein Gespräch mit dem Geobiologen Reinhold Leinfelder*. *Zeit Online* v. 10.1.2013, <<http://www.zeit.de/2013/03/Anthropozoen-Projekt-Berlin-HKW-Leinfelder>>, zuletzt: 15.1.2018.
- SCHUSTER, Jörg (2008, 301–304): *Art.: Rose*. In: G. Butzer, J. Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart.
- STEIN, Getrude (1922): *Geography and Plays*, Boston, Mass.
- SYMANSKI, Johann Daniel (1832): *Selam oder die Sprache der Blumen*, [Berlin 1820], 2. verbess. u. verm. Aufl., Berlin.
- TARLO, Harriet (2009, 114–130): *Recycles. The Eco-Ethical Poetics of Found Text in Contemporary Poetry*. In: *Journal of Ecocriticism* 1.2.
- WIESNER, Herbert (2014): *Die zweite Chance der Schöpfung*. In: *Die Welt* v. 9.8.2014, <https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article131043638/Die-zweite-Chance-der-Schoepfung.html>, zuletzt: 15.1.2018.
- WHITMAN, Walt (1958): *Leaves of Grass. With an Introduction by Gay Wilson Allen*, New York.
- ZAPF, Hubert (2016): *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*, London.
- ZEMANEK, Evi (2008): *T. S. Eliot und Ezra Pound im Dialog mit Dante. Die Divina Commedia in der modernen Lyrik*, München.
- (2016, 472–482): *Gegenwartslyrik*. In: D. Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2. überarb. u. erg. Aufl., Stuttgart.
- (2017, 281–296): *Elemental Poetics. Material Agency in Contemporary German Poetry*. In: G. Dürbeck, U. Stobbe, H. Zapf, E. Zemanek (Hrsg.): *Ecological Thought in German Literature and Culture*, Lanham/MD.
- , Anna RAUSCHER (2017, 91–118): *Zum ökologischen Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen*. In: E. Z. (Hrsg.): *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*, Göttingen.

Abstract

Anhand des seltenen Genres floraler Rollengedichte aus Silke Scheuermanns Band *Skizze vom Gras* (2014) untersucht dieser Beitrag poetische Imaginationen pflanzlicher Rede. Deren Besonderheit liegt in ihrer metapoetischen Reflexion: Während die Blumen den Leser adressieren und das menschliche Naturverhältnis kritisieren, animieren sie ihn, sein begrifflich-hierarchisierendes Denken zu transzendieren – und führen das unvermeidliche Scheitern performativ vor Augen. Indem sie die konventionelle ‚Blumensprache‘ und traditionelle Konzepte von ‚Natursprache‘ modifizieren und intertextuell auf Walt Whitman, Emily Dickinson, T. S. Eliot u. a. referieren, inszenieren die sprechenden Blumen eine pflanzliche, biozentrische Poetik und erweitern das Ausdrucksspektrum der Naturlyrik.

This contribution examines the rare genre of lyrical monologues spoken by flowers (as found in Silke Scheuermann's collection *Skizze vom Gras*, 2014) in order to analyze the poetic expressions of vegetal speech. This collection's peculiarity lies in its metapoetic reflections: Utilizing reader address to criticize humans' relationship with nature, the flowers urge the readers to transcend their conceptual and hierarchical thinking, and, in so doing, these vegetal speakers perform the inevitable failure of this attempt. By modifying the conventional ‚language of flowers‘ and traditional concepts of the ‚language of nature‘, and by referencing the works of Walt Whitman, Emily Dickinson, T. S. Eliot and others, the speaking flowers enact a vegetal biocentric poetics and expand the expressive range of ‚nature poetry‘.

Keywords: Biozentrismus, botanische Poetik, Ecopoetry, florales Rollengedicht, Gegenwartsllyrik, poetologische Naturlyrik

DOI: 10.3726/92161_290

Anschrift der Verfasserin: JProf. Dr. Evi Zemanek, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar, Platz der Universität 3, D-79098 Freiburg, <evi.zemanek@germanistik.uni-freiburg.de>