

Christiane Holm

Brautmyrten. Topfpflanzen bei Büchner und Brentano

Abweichend von der überaus mitteilungsfreudigen Personage des Lustspiels *Leonce und Lena* trägt die weibliche Titelfigur nur das Allernötigste zur zwischenmenschlichen Interaktion bei, genaugenommen nur das, was den Komödienplot am Laufen hält. Verschiedentlich teilt sie mit, was sie nicht will, etwa ungefragt verheiratet oder unbekannterweise geküsst werden, ein einziges Mal jedoch auch, was sie will: „Du weißt man hätte mich eigentlich in eine Scherbe setzen sollen. Ich brauche Thau und Nachtluft wie die Blumen.“ (MBA 6, S. 145) Lena möchte nicht einfach eine Pflanze, sie möchte eine Topfpflanze sein.¹ Das Motiv ist nicht nur am Rande von Büchners Lustspiel, sondern auch am Rande der Literaturgeschichte positioniert. Mit guten Gründen sucht man die „Topfpflanze“ vergebens im *Lexikon literarischer Symbole*, das neben Einträgen zu „Baum“ und „Blume“ viele Pflanzenarten verzeichnet, nicht nur „Rose“ und „Veilchen“, sondern ebenso „Orange“ und „Myrte“, die nördlich der Alpen auf die Topfhaltung angewiesen sind.² Der Topf scheint für das Pflanzenmotiv ein verzichtbares Beiwerk, ästhetisch gesehen ein Parergon, das in seiner rahmenden Funktion unsichtbar wird. Umso erstaunlicher ist es, dass Lena, die sich sonst botanisch informiert zeigt (MBA 6, S. 140, 142–143, 145), nur von der „Scherbe“, dem gebrauchstüblichen Pflanztopf aus Ton, spricht, nicht aber von einer Topfpflanzenart.

1 Dieser Befund wurde bereits im Rahmen einer Untersuchung der Requisite von *Leonce und Lena*, konkret im Umgang der weiblichen Protagonistin mit Pflückblumen, eingebunden, jedoch nicht vertiefend ausgewertet; vgl. Christiane Holm: *Rede und Requisite. Komische Dinge in Büchners Leonce und Lena*. In: *GBJb* 15 (2023): *Büchners Dinge*. Hrsg. v. Roland Borgards, Martina Wernli u. Esther Köhring, S. 107–121, hier S. 115–118. Hier wurde die einschlägige Forschung zu Geschlechter- und Gattungsfragen sowie zum Umgang mit Pflanzenwissen in Büchners Lustspiel diskutiert, exemplarisch seien an dieser Stelle genannt: Arnd Beise: *Büchners Leonce und Lena und die „Lustspielfrage“ seiner Zeit*. In: *GBJb* 11 (2005–2008), S. 81–100; Antonia Eder: *Die Macht der Müdigkeit. Büchners Leonce und Lena*. In: *Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners*. Hrsg. v. Hans Richard Brittnacher. Bielefeld 2014, S. 131–151; Gideon Stiening: *Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen politischen und literarischen Werken*. Berlin u. Boston 2019, S. 589–660.

2 *Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. 3. erw. u. erg. Aufl. Stuttgart 2021, S. 62–63, 82–84, 422–424, 450, 513–516, 647.

Christiane Holm, Halle-Wittenberg

<https://doi.org/10.1515/9783111317632-005>

So randständig es auf den ersten Blick wirken mag: Das Verhältnis zwischen Frauenfiguren und Topfpflanzen birgt ein diskursives Potential, das es literarisch und bildnerisch für die Büchnerzeit attraktiv machte. Die bestehenden semantischen Muster dieser Konstellation von Frau, Pflanze und Innenraum lassen sich an einem zeittypischen Zimmerbild vergegenwärtigen.



Abb. 1: Carl Friedrich Zimmermann: Berliner Wohnzimmer. Aquarellierte Federzeichnung, ca. 1816. Kunsthalle Bremen.

Die aquarellierte Federzeichnung eines Berliner Wohnzimmers von 1816 (Abb. 1) präsentiert das Repertoire geselliger Interaktionsformen über variierte Paarkonstellationen. Den einzigen Kontrapunkt bildet der schlafende Hund im vorderen Bildraum, der sich selbst genug zu sein scheint. Der zentrale Fensterblick zeigt einen entlaubten Baum und zwei grünende Topfpflanzen auf dem Fensterbrett. Es handelt sich offenkundig um Hyazinthen, welche derzeit wegen ihres raumfüllenden Duftes geschätzt waren. Daneben sind zwei Paare zu sehen, das rechte musi-

ziert, das linke hört zu. An der Türschwelle unterhalten sich zwei Männer, das einzige Paar, das in Blickkontakt miteinander steht. Im vorderen Bildraum verschiebt sich die Interaktion der Figuren in jene mit den Dingen: Auf dem Sofa befassen sich ein Mann mit seiner Lektüre und eine Frau mit ihrer Handarbeit, während vor ihnen ein Mädchen mit seiner Puppe spielt. Am Rande des Raums sitzt eine junge Frau in ungewöhnlicher Haltung bodennah neben einer Zimmerpflanze, den Arm auf dem Topfrand abgelegt, den Blick abwesend ins Nirgendwo gerichtet. Entgegen den jahreszeitlichen Bedingungen vor dem Fenster zeigt die buschförmige, dunkelblättrige Pflanze eine helle Sommerblüte, es dürfte sich um eine Rose handeln, die in den Stuben ähnlich präsent war wie Myrte oder Oleander.

Innerhalb des biedermeierlichen Settings ist klar, dass es um die Darstellung gelingenden Miteinanders geht. Während jedoch den beiden Paaren am Fenster zwei Töpfe mit Frühblühern zugeordnet sind, diese also die Zweisamkeiten abbilden bzw. kommentieren, interagiert die einzelne Frau im Bildvordergrund direkt mit dem blühenden Strauch. Insofern lässt sich diese Topfpflanze als Hinweis auf den *rite de passage* in eine zukünftige Paarkonstellation lesen. Das wird dadurch verstärkt, dass das Spiegelbild der Pflanze die fast identisch gekleidete und frisierte Frau links vom Fenster durchscheinen lässt. In der Flächenlogik des Bildes stehen diese Frau und ihr männliches Gegenüber im Zentrum und gleichsam auf einem Sockel, den der vorgelagerte Tisch bildet. Das Paar bildet den ideellen Bezugspunkt der gesamten Sozialbeziehungen. Diese zweidimensionale Sichtweise lässt sich dahingehend erweitern, dass der an der Tür stehende Mann nicht die Hand seines menschlichen Gegenübers, sondern in die Pflanze zu greifen scheint und der Frau am Pflanztopf somit ein symbolisches Kontaktangebot macht.

Eine solche geschlechtergeschichtliche Interpretation ließe sich wissenschaftlich ergänzen, wenn man die junge Frau mit dem Pflanztopf nicht nur als Akteurin im sozialen Feld, also als zukünftige Braut, sondern als Verkörperung der Pflanzenseele liest, da sie sich, mit Carl Gustav Carus gesprochen, „in einem somnabulen Zustand“ zu befinden scheint und somit der augen- und bewegungslosen Pflanze gleicht, die maximal „leise Convulsionen während eines tiefen und immerwährenden Schlafes“ zeigt.³ Man könnte jedoch auch danach fragen, wie die Pflanze überhaupt in den Innenraum kam, warum sie zur Unzeit blüht, welchen

³ Carl Gustav Carus: *Vorlesungen über Psychologie gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden*. Leipzig 1831, S. 42. Eine entsprechende Lektüre von *Leonce und Lena* verfolgt Gideon Stiening und kommt zu dem Urteil, dass Lena als „Ideal der romantischen Kindfrau“ eine „vegetabile Seele“ darstellt (Stiening: *Literatur und Wissen*, S. 649). Dass eine solche Lesart die selbstreflexiven Anteile der Figurenrede, darunter auch der Wunsch nach einer Topf- (und keiner Feld-)Pflanzenexistenz, ausblendet, habe ich im schon genannten Aufsatz ausgeführt; vgl. Holm: *Rede und Requisite*, S. 116.

Gebrauchswert die Griffmulden am Tontopf haben und mit welchem gärtnerischen Erfahrungswissen sie verbunden ist. Anders als die dingliche Zimmereinrichtung und somit vergleichbar mit dem schlafenden Hund, kann die Topfpflanze nur wenige Tage ohne menschlichen Kontakt existieren, sie muss regelmäßig von Menschenhand mit Wasser, Luft und Erde versorgt und ins rechte Licht und in die geeignete Temperaturzone gerückt werden. Wenn eine weibliche Figur sich als Topfpflanze imaginiert, dann positioniert sie sich nicht außerhalb von menschlichen Akteuren, sondern mitten in soziokulturell geformten Menschen-Pflanzen-Beziehungen.

Mit diesem praxeologischen Ansatz soll im Folgenden dem Detailbefund der „Scherbe“ in Büchners Lustspiel nachgegangen werden. Zudem wird dieses vermeintlich banale Randmotiv mit einem romantischen Text konfrontiert, in dem die Topfpflanze im Zentrum des Plots steht: mit Clemens Brentanos Adaption des italienischen Märchenstoffes vom *Mirtenfräulein*. Wenngleich Büchner Brentanos Märchen durchaus gekannt haben konnte, geht es in dieser Gegenüberstellung nicht um einflussgeschichtliche Fragen, sondern darum, das literarische Potenzial des Motivs der ‚Braut im Pflanztopf‘ auszuloten. Entsprechend gliedert sich die Untersuchung in drei Teile, in denen jeweils verschiedene Textsorten im Fokus stehen: An einen Exkurs zur Ratgeberliteratur über Topfpflanzenkulturen im frühen 19. Jahrhundert schließt sich die Lektüre der Kunstmärchen von Basile und Brentano an, um schließlich Büchners Lustspiel daraufhin zu befragen, wie und mit welchen Effekten praktisches und literarisches Pflanzenwissen zur Darstellung kommt.

1 Exkurs zur Topfpflanze: Glashaus und Stubengarten

Lange vor seiner Italienreise konnte Johann Wolfgang Goethe einen Raum, „wo die Zitronen blühen“ in Weimar, konkret die Orangerie der barocken Sommerresidenz Belvedere aufsuchen.⁴ Im Gefolge dieses im 18. Jahrhundert auch in kleinen Fürstentümern etablierten Bautypus zur Überwinterung von Zitruspflanzen waren im

⁴ In dem vielzitierten Lied der Mignon, dem Topos deutscher Italiensehnsucht schlechthin, listet Goethe in der Eingangsstrophe bezeichnenderweise ausschließlich mediterrane Topfpflanzen aus den Orangerien nördlich der Alpen: „Kennst du das Land? wo die Zitronen blühen,/ Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,/ Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,/ Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,/ Kennst du es wohl?“ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte. Studienausgabe*. Hrsg. v. Bernd Witte. Stuttgart 2008, S. 126.

17. und 18. Jahrhundert weitere immergrüne Pflanzen aus dem Mittelmeerraum nach Nordeuropa importiert und dort erfolgreich reproduziert worden. Lorbeer, Myrte und Oleander werden in den praktischen Gartenhandbüchern seit dem 18. Jahrhundert meist zusammen mit den Zitruspflanzen behandelt, da sie ähnliche Temperaturverhältnisse benötigen und zudem vergleichsweise problemlos über Stecklinge vermehrt werden können. Besonders weit verbreitete sich die bereits im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen eingeführte Myrte (*myrtus communis*) als eine der ältesten Zimmerpflanzen, da sie sich der antiken Tradition gemäß als Brautschmuck innerhalb der höfischen Kultur etablierte und sich im 18. Jahrhundert mit einem Hochzeitsbrauch verband: Die Zweige des Brautkranzes wurden durch die Frischvermählte in einen Topf gepflanzt und als Signum anhaltender Liebe gepflegt.⁵ Dabei konnte, wie bei dem berühmten Exemplar der preußischen Königin Luise der Fall, durchaus ein Baum daraus werden.⁶ Während die *Georgica curiosa* von 1715, ein bis Mitte des 18. Jahrhunderts auflagenstarkes Kompendium zur adeligen Landwirtschaft, Glashauspflanzen und insbesondere die Myrte als Insignien landesherrschaftlicher Macht vorstellt,⁷ adressieren die *Abhandlungen zum Besten der Gärtnerney und Landwirthschaft* von 1771 ausdrücklich auch „bürgerliche Personen“ mit Pflegehinweisen für derartige „Scherbengewächse“ und verweisen auf die

5 Vgl. *Geliebt Gegossen Vergessen. Phänomen Zimmerpflanze*. Katalog- und Essayband zur Ausstellung im Botanischen Museum Berlin. Hrsg. v. Kathrin Grotz u. Patricia Rahemipour. Berlin 2019, S. 40, 42. Während die barocke Literatur noch die Bedeutungsebene des Ruhmes und Andenkens mitführt, erhält die Myrte besondere Attraktivität in der romantischen Liebeslyrik. Vgl. Pascal Nicklas: Art. *Myrte*. In: *Literarische Symbole*, S. 422–424, sowie die Erläuterungen von Burghard Dedner, Arnd Beise, Eva-Maria Vering in: *MBA* 6, S. 191–192.

6 Der Stamm des inzwischen abgestorbenen Exemplars wird heute im Botanischen Museum Berlin verwahrt: vgl. *Geliebt Gegossen Vergessen*, S. 40.

7 Vgl. Wolf Helmhardt von Hohberg: *Georgica Curiosa Aucta, Das ist: Umständlicher Bericht und klarer Unterricht Von dem Adelichen Land- und Feld-Leben, Auf alle in Teutschland übliche Land- und Haus-Wirthschafften gerichtet*. 3. Theil. Nürnberg 1715. Die ersten beiden Teile des hausväterlichen Kompendiums erschienen 1682 und 1695. Hohberg erläutert im Kapitel über „Lorbeer-Mastix- und Myrten-Baum“ zwischen Hinweisen zu Pflege, Vermehrung und Schnitt sowie der medizinischen Nutzung der Myrte auch deren politische Ikonographie. Diese gründet auf einer römischen Anekdote, wonach je ein Exemplar den aktuellen Machtstatus der politischen Kräfte anzeigte, ein „Geschlechter- oder Ratsherren-Baum“ sowie ein „Pöbel-Baum“ (Hohberg: *Georgica Curiosa Aucta*, S. 523). Von dem seit dem 17. Jahrhundert etablierten Myrten-Brautschmuck, also der Verschiebung von der herrschafts- in eine geschlechterpolitische Semantik im Pflanzengebrauch, ist noch nicht die Rede. Diese politische Ikonographie entspricht der in der römisch-griechischen Antike parallel zur Brautsymbolik etablierten und im Barock rezipierten semantischen Belegung der Myrte mit diplomatischem Ruhm entgegen dem Lorbeer mit Kriegsrühm. Vgl. Nicklas: *Myrte*, S. 423.

Möglichkeit, diese in den Zimmern zu überwintern.⁸ Schließlich konstatiert das *Vollständige Handbuch der Blumen-Gärtnerei* von 1829: „Man erhält [Myrten] in den meisten größern Handelsgärten und einige Sorten findet man fast in jedem Wohnzimmer, sowohl der Armen, als wie der Wohlhabenden.“⁹

Die naheliegende Schlussfolgerung, dass Prestigepflanzen wie andere Luxuswaren des Adels vom Bürgertum angeeignet werden, um seinen sozialen Aufstieg zu repräsentieren, lässt sich nicht bestätigen. Erstens blendet ein ständegeschichtlicher Ansatz aus, dass Pflanzen anderer Vegetationszonen nicht wie Artefakte an verschiedenen Orten aufgestellt werden können, ohne bestehende Raumpraktiken grundlegend zu ändern. Zweitens werden die höfischen Orangerien zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend von transparenten Glashäusern im öffentlichen Raum abgelöst, die ähnlich den Museen von der Stadtgesellschaft aufgesucht werden können. Wissens- und konsumgeschichtlich hängt das mit der Verschiebung der Aufmerksamkeit von mediterranen zu tropischen Pflanzen zusammen, vor allem Palmen, die nicht mehr in beweglichen Kübeln zu halten waren und ganz andere Dimensionen benötigten.¹⁰ Entsprechend zugängliche Pflanzenbauten wurden in der Presse besprochen, angefangen von dem 1805 erbauten 50 Meter langen Glashaus von Kaiserin Joséphine in Malmaison über das höfische Dimensionen erreichende Neue Glashaus des Botanischen Gartens in Göttingen von 1809 oder auch Schinkels Palmhäuser in den Berlin-Potsdamer Gärten von 1821 und 1831 bis zum 1836 fertig gestellten 300 Meter langen spektakulären Glashaus des Jardin des Plantes (Abb. 2).

Gärtnerisch entscheidend an der Entwicklung von der exklusiven Orangerie zum öffentlichen Glashaus ist, dass der Bau nicht mehr als temporäres Quartier für mobile Topfpflanzen dient, sondern dass es sich um einen „technikgestützten Nachbau von Ökosystemen“ handelt, in dem die Anpflanzungen weitsichtig angelegt

8 Im Kapitel über „Scherbengewächse“ differenziert Gottlieb Rammelt: *Gemeinnützige Abhandlungen zum Besten der Gärtnerei und Landwirthschaft*. Zweeter Theil. Halle (Saale) 1771, S. 123–141, hier S. 123, „[d]a auch bürgerliche Personen gern solche Gewächse haben“, zwischen solchen wie Lorbeer, Oleander oder Myrte, die in „warmen Kammern“ des Hauses überwintern können, und den Zitruspflanzen, die er zur Wintermiete „einem geschickten Gärtner in ein Glas- oder Gewächshaus an[zu]vertrauen“ empfiehlt.

9 Julius Friedrich Wilhelm Bosse: *Vollständiges Handbuch der Blumen-Gärtnerei oder genaue Beschreibung von mehr als 4060 wahren Zierpflanzenarten. [...] Für Blumenfreunde und angehende Gärtner mit besonderer Rücksicht auf das nord-deutsche Klima und auf Zimmer-Blumenzucht*. 2 Bde. Hannover 1829, Bd. 2, S. 745.

10 Vgl. Stefan Koppelman: *Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1988, S. 20–22.

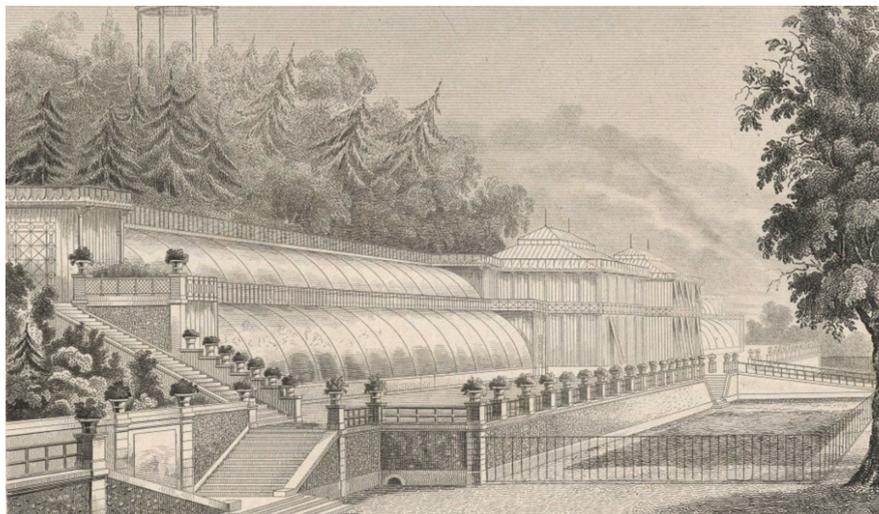


Abb. 2: Das neue Glashaus im Jardin des Plantes, Paris (1834–1836 erbaut von Charles Rohault de Fleury), In: Pierre Boitard: *Manuel de l'architecte des jardins ou l'art de les composer et de les décorer*. 2. Aufl. Paris o. J. [1854] Frontispiz.

und ihre Wachstumsdynamiken einkalkuliert sind.¹¹ Zugleich wurde die bauliche Konzeption von „artificial climates“ spätestens seit den 1810er Jahren verstärkt mit der Idee verbunden, diese zugleich als angenehme Aufenthaltsräume für Menschen einzurichten.¹² Die systemische Abgeschlossenheit machte das Treibhaus, so zeigt Marcus Termeer, zur wirkmächtigen „Illusionsmaschine“,¹³ die im 19. Jahrhundert unter den Bedingungen des Kolonialismus rassistisch instrumentalisiert und im 20. Jahrhundert unter dem Eindruck des Klimawandels zum „Krisennarrativ der

¹¹ Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit. Metapher und Raum zwischen Herrschaftsansprüchen und Überfremdungsphantasmen*. Münster 2020, S. 19.

¹² Die Idee der menschlichen Mitbewohner in künstlich angelegten Pflanzenhabitaten findet sich bereits 1817 bei John Claudius Loudon, einem international einflussreichen schottischen Gartenbotanik- und Architektur-Schriftsteller; vgl. John Claudius Loudon: *Remarks on the Construction of Hothouses*. London 1817, S. 49: „When subsequent improvements in communicating heat, and in ventilation, shall have rendered the artificial climates produced, equal or superior to those which they imitate, then will such an appendage to a family seat be not less useful in a medical point of view, than elegant and luxurious as a lounge for exercise or entertainment in inclement weather.“ In seiner ab 1822 erscheinenden *Encyclopedia of Gardening* weitete Loudon diese Vorstellung zu Spaziergängen durch blühende Gärten im Winter aus; vgl. hierzu Koppelman: *Künstliche Paradiese*, S. 23–50, hier S. 33.

¹³ Termeer: *Treibhaus*, S. 20.

Gegenwart“ werden sollte.¹⁴ Entscheidend für den hier gesetzten Fokus auf die Büchnerzeit ist, dass die kulturelle Wahrnehmung der mobilen Topfpflanze zunehmend weniger von der höfischen und urbanen Glashausarchitekturen bestimmt ist, sondern vielmehr von privaten Interieurs und Gärten quer durch alle Gesellschaftsschichten.

Der Einzug der Topfpflanzen in die Wohnstuben ist eng verbunden mit der sich außerinstitutionell formierenden Botanik. Sophie Ruppel zeigt in ihrer ebenso quellen- wie argumentationsstarken Studie zur „Botanophilie“ um 1800, dass die Entstehung der Zimmerpflanze in erster Linie wissenschaftsgeschichtlich motiviert ist, wobei sich die laienhafte sowie kennerschaftliche Aneignung der Botanik eine kurze Phase als offene *scientific community* formierte, in der Adelige wie Bürgerliche, Akademiker wie Kaufleute, Frauen wie Männer gleichermaßen mitwirken konnten.¹⁵ Die Pflanzenhaltung in Innenräumen stellte eine technische und pflegerische Herausforderung dar, da die klimatischen Bedingungen der ofengeheizten Stuben mit ihren großen Temperaturschwankungen und vergleichsweise kleinen Fenstern nicht mit den Glashäusern zu vergleichen waren. Auf diese Probleme reagierte eine sich zwischen 1800 und den 1830er Jahren formierende Ratgeberliteratur zur sogenannten Stubengärtnerei. Die erklärte Aufgabe bestand darin, demjenigen Liebhaber der Pflanzenkultur zu helfen, der aus finanziellen Gründen nicht über den „nöthigen Apparat“, gemeint ist das Glashaus, verfügte, so formulierte es Friedrich Gottlieb Dietrich, Verfasser des einschlägigen *Lexikons der Gärtnerei und Botanik*, in einem der ersten Ratgeber dieser Art von 1801 mit dem Titel *Der Wintergärtner*.¹⁶ Zugleich aber, und das erweist sich als folgenreich, ist bereits in dieser Gründungsurkunde der Stubengärtnerei der Vorbehalt gegen die Glashäuser eingebaut, da die dort gezo-

14 Stefan Rieger: *Treibhaus*. In: *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*. Hrsg. v. Dems. u. Benjamin Bühler. Berlin 2014, S. 232–246, hier S. 233. Termeer schließt im metaphorologischen Teil seiner monographischen Studie an diesen thermodynamisch informierten Artikel von Stefan Rieger an, der die literarische Attraktivität des Treibhauses als Bildgeber am Beispiel von Thomas Pynchons Kurzgeschichte *Entropy* von 1960 entfaltet.

15 Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Weimar u. a. 2019, S. 215–239.

16 Friedrich Gottlieb Dietrich: *Der Wintergärtner Oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomischen Gewächse ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern oder für den offenen Garten vorzubereiten*. Dritte umgearbeitete und verbesserte Aufl. Weimar 1808 [1. Aufl. 1801], S. 10. Diesen Ansatz vertritt auch der professionelle Kunstgärtner Carl Paul Bouché, dessen Handreichung den Zimmergärtner zu befähigen sucht, „das im Kleinen zu leisten, wozu die Besitzer von Treibhäusern und Gärten allein ein ausschließliches Recht zu haben glauben.“ Carl Paul Bouché: *Der Zimmer- und Fenstergarten oder kurze und deutliche Anleitung die beliebtesten Blumen und Zierpflanzen in Zimmern und Fenstern zu ziehen und überwintern zu können, nebst einer Anleitung zur Blumentreiberei*. Zweite verbesserte und vermehrte Aufl. Berlin 1811 [1. Aufl. 1808], S. 21–22.

genen Pflanzen meist nicht in den menschlichen Wohnräumen zurechtkommen.¹⁷ Im Folgenden soll die einschlägige Ratgeberliteratur mit Blick auf einige zentrale motivische und darstellungsstrategische Merkmale hin ausgewertet werden.

Ein zentraler Topos ist, dass es sich bei der Zimmergärtnerei um Neuland handelt und es deshalb weniger um normierendes Wissen geht, als um geteilte Erfahrungen. So erklärt R. von Randow in seinem *Nützlichen Ratgeber für Stubengärtner* noch 1828, also bereits am Ende des dritten Jahrzehnts der Textsorten-Konjunktur, dass er seine Pflanzen „im Zimmer, oft unter sehr ungünstigen Umständen gehalten“ habe, und seine „Beobachtungen und Erfahrungen“ gärtnerischen Gelingens gerade deshalb weitergeben will.¹⁸ „Keineswegs will ich jedoch das hier Gesagte als feste Norm aufstellen, wonach jeder Blumist zu verfahren hat.“¹⁹

Eine weitere Leitidee ist das Austarieren des richtigen Maßes, was an den Konsumdiskurs um 1800 anknüpft, konkret die Unterscheidung von maßlosem Luxus und gesundem Komfort.²⁰ Während Luxus eine Frage des taxierbaren Wertes ist, zielt Komfort auf das Maßnehmen am individuellen Leib.²¹ Analog zur Luxuskritik wird vor „Wasserschwelgerei“ und der Völlerei in „zu großen Töpfen“ gewarnt, da zu häufiges Gießen und zu viel nährstoffreiche Erde für die Pflanze tödlich enden können.²² Wie sich das richtige Maß an Wasser und Erde bestimmen lässt, erweist allein die Beobachtung des konkreten Exemplars, z. B. kann es bei den ersten Symptomen der nachlassenden Blattspannung durch Abklopfen

17 Dietrichs *Wintergärtner* lagert diese Vorbehalte in einen angehängten Leserbrief aus, in dem ein Stubengärtner die kurze Lebensdauer der importierten Treibhauspflanzen beklagt und dabei die Begründung mitliefert: „diese Gewächse waren zu sehr in den Treibhäusern verzärtelt und getrieben und an keine freie Luft gewöhnt, daß, wenn selbige ankommen, zwar ein gutes Ansehen haben, aber in kurzem krank werden und absterben.“ Dietrich: *Wintergärtner*, S. 181.

18 R. v. Randow: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl der schönsten Gewächse und deren zweckmäßigster Behandlung, größtenteils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828, S. III–IV.

19 Randow: *Nützlicher Rathgeber*, S. IV. Ein Grund für die Schwierigkeit, belastbares Erfahrungswissen aufzubauen, besteht darin, dass Zimmerpflanzen zum Modeartikel geworden sind und folglich ständig wechseln. So blickt Randow, *Nützlicher Rathgeber*, S. 1, einleitend auf bereits vergangene Moden in den Zimmerfenstern zurück, als Orange und Myrte von immerblühender Rose und Hortensie abgelöst wurden, wo inzwischen Camelia und Alpenrose stehen.

20 Vgl. Joseph Vogl: *Luxus*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart 2001, Bd. 3, S. 694–708, hier S. 698–703.

21 Vgl. Christiane Holm: *Wohnen*. In: *Weimarer Klassik, Kultur des Sinnlichen*. Hrsg. v. Ders., Sebastian Böhmer, Veronika Spinner u. Thorsten Valk. Berlin 2012, S. 167–175.

22 Karl Alexis Waller: *Der Stubengärtner oder Anweisung die schönsten Zierpflanzen in Zimmern und vor Fenstern zu ziehen, oder auf eine leichte Art durchzuwintern*. Dritte, stark vermehrte und verbesserte Ausgabe. Sondershausen u. Nordhausen 1821 [1. Aufl. 1806], S. 24, 32; Dietrich: *Wintergärtner*, S. 14.

des Topfes ermittelt werden, um fortan bei der Bewässerung diesen Feuchtigkeitsstand nicht zu unterschreiten.²³ Ähnliches gilt auch mit Blick auf das Dekor. Der glasierte und bauchig geschwungene, zur Staunässe neigende Topf aus Fayence oder Porzellan wird verabschiedet zugunsten des unscheinbaren, aber atmungsaktiven Tontopfes in konischer Form, der ein wurzelschonendes Umtopfen ermöglicht.²⁴ Mit der Kritik am luxuriösen Übermaß zugunsten einer komfortablen Angemessenheit verschiebt sich auch das Verhältnis von Ergon und Parergon: Die Pflanze ist nicht ästhetisches Beiwerk der Zimmereinrichtung, sondern die Zimmereinrichtung steht im Dienst der optimalen Versorgung der Pflanze.

Eine dritte Leitidee besteht darin, dass die gewohnte Zimmernutzung an den pflanzlichen Lebensbedingungen ausgerichtet und somit neu organisiert werden muss. Wohnräume werden nach Vegetationszonen kartiert, die tageslichtintensivsten Plätze müssen zugunsten spezieller Pflanzmöbel geräumt, die Fenster möglicherweise erweitert und eventuell sogar ein Loch in die Stubendecke eingebracht werden, um das Raumklima zu optimieren.²⁵ In diesen Räumen wird mit temperiertem Regenwasser gewässert und mit einer Unterdruckkonstruktion Tau versprüht, mit eingeweichten Kuhfladen gedüngt und, dies das schwierigste, je nach Außentemperatur geheizt und mit gegebenenfalls vorerwärmter Außenluft gelüftet.²⁶ Dass in diesen Zimmerbiotopen nicht geraucht werden darf, versteht sich von selbst, so wie generell die geselligen Nutzungsmöglichkeiten der menschlichen Bewohner stark eingeschränkt werden. Die Arbeit am Raumklima zielt nicht nur auf das Überwintern, sondern auch auf das Treiben heimischer Pflanzen wie Rosen und Veilchen, um, so in Jakob Ernst von

23 Vgl. Waller: *Stubengärtner*, S. 24: „Klopft man nämlich mit dem Knöchel eines Fingers an dem Topfe, so wird man finden, daß der Klang heller bei trockner, tiefer bei feuchter Erde ist.“

24 Vgl. Randow: *Stubengärtner*, S. 12–14. Während die konsultierten Ratgeber durchweg den Tontopf vorziehen, verweist einzig das einflussreiche Manual des preußischen Hofgärtners Carl Paul Bouché auf die „zierlichen Blumentöpfe“ der „Königl. Porzellan-Fabrik“ (Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 1). Das mag sich einerseits mit Bouchés höfischem Arbeitsverhältnis erklären, andererseits etablieren sich in dieser Zeit auch Übertöpfe, welche das Topfklima kaum beeinflussen. In diesem Sinne informiert das *Journal des Luxus und der Moden* über Pflanzmöbel und Übertöpfe, welche eine pflanzengerechte Haltung mit den ästhetischen Vorgaben des Interieurs zu verbinden erlauben. Siehe z. B. Friedrich Justin Bertuch: *Eine Blumen-Pyramide für Zimmer*. In: *Journal des Luxus und der Moden* (Oktober 1798), S. 598–599.

25 Vgl. Christian Friedrich Poscharsky: *Der Stubengärtner oder deutliche Anweisung zur Kenntniß, Behandlung und Wartung derjenigen Blumen und Ziersträucher welche in Töpfen vor Fenstern und in Zimmern erzogen und gehalten werden können*. Pirna 1810 [1. Aufl. 1808], S. 3–5; Dietrich: *Wintergärtner*, S. 4–7; Waller: *Stubengärtner*, 19–20; Randow: *Stubengärtner*, S. 2–12; Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 19–24.

26 Vgl. Dietrich: *Wintergärtner*, S. 7–12; Poscharsky: *Stubengärtner*, S. 5 f, 104; Waller: *Stubengärtner*, S. 20–21; Randow: *Stubengärtner*, S. 18–19.

Reiders Untertitel vermerkt, *das ganze Jahr über Blumen zu haben*.²⁷ Für das richtige Timing werden den Ratgebern Kalender beigelegt.²⁸ Der Stubengarten produziert seine eigenen Klimazonen und Jahreszeiten.

Die Zimmerpflanze ist jedoch nicht nur Gegenstand der Fürsorge, denn sie kann dem Menschen auch gefährlich werden. So wird darauf hingewiesen, gerade den Oleander in seiner mehrmonatigen Blüte nicht im Haus zu halten.²⁹ Besonders gefährlich sind die unbemerkten Duftvergiftungen im Schlaf. Davor warnt der tonangebende Arzt der Goethezeit, Christoph Wilhelm Hufeland, 1792 im *Journal des Luxus und der Moden* mit eindrucklichen Fallbeispielen in einem Aufsatz *Über den Luxus der Zimmer-Gärten*, der 1802 zur Monographie *Der Schlaf und das Schlafzimmer* entfaltet wird. Darin erklärt Hufeland das humanmedizinische Ideal eines „naturgemäßen Schlafes“ entlang des zeitgenössischen Pflanzenwissens am Beispiel alter Bäume und auch von Linnés Pflanzenuhr.³⁰ Auf der Grundlage dieser Analogie fungieren Pflanzen als Modell für gelingenden Schlaf, nicht jedoch als geeignete Schlafgenossen. Während Hufeland das Schlafen auf Rasenflächen bei Tageslicht empfiehlt, da die Gräser „das dem Leben so nöthige und nützliche Sauerstoffgas aushauchen“,³¹ können hingegen Zimmerpflanzen ihre menschlichen Mitbewohner:innen nachts mit den im Duft enthaltenen „Stickstoffgase[n]“ betäuben, wie er anhand einiger dramatischer Exempel von knapp abgewendeten Todesfällen erläutert.³²

Darstellungsästhetisch ist auffällig, dass das stubengärtnerische Fachvokabular einer psychosozialen Auffassung von Wohngemeinschaften und Familienbünden zuarbeitet:³³ Dabei erweist sich die Pflanzenmetaphorik der aufklärerischen Pädagogik als geradezu unumgänglich, hatte sich die junge Disziplin doch mit der rousseauschen Auffassung legitimiert, dass die Erziehung von Kindern analog zum naturnahen Gärtnern, zum Wachsenlassen gegebener Anlagen, zu praktizie-

27 Jakob Ernst von Reider: *Der vollkommene Stubengärtner oder Anweisung die schönsten Blumen im Zimmer und vor dem Fenster zu ziehen, um das ganze Jahr über Blumen zu haben*. Leipzig 1832.

28 Vgl. Poscharsky *Stubengärtner*, S. V–XX.; Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 243–296. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts gehen solche Monatslisten auch in die übergreifenden Kalender ein, z. B. *Zimmergarten-Kalender*. In: *Illustrierter Kalender für 1847. Jahrbuch der Ereignisse, Bestrebungen und Fortschritte im Völkerleben und im Gebiete der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*. Leipzig 1847, S. 144–145.

29 Dietrich: *Wintergärtner*, S. 91.

30 [Christoph Wilhelm Hufeland]: *Der Schlaf und das Schlafzimmer in Beziehung auf die Gesundheit*. Weimar 1802, S. 10–11.

31 Hufeland: *Der Schlaf und das Schlafzimmer*, S. 101–103, hier S. 102.

32 Hufeland: *Der Schlaf und das Schlafzimmer*, S. 56–70, hier S. 57.

33 Vgl. Ruppel: *Botanophilie*, S. 443–448.

ren sei.³⁴ Weil die stubengärtnerischen Ratgeber die Pflege nicht normativ, sondern situativ beschreiben, kommt die Pflanze immer wieder als „eigensinnig[es]“ Gegenüber in den Blick.³⁵ Zimmerpflanzen werden häufig als „Kinder“ bezeichnet, für die man eine lebenslange Fürsorgepflicht hat, so dass sie beim Wechsel der Moden nicht entsorgt werden und bis zu ihrem natürlichen Ende Familienmitglieder bleiben.³⁶ Oft werden sie auch als „Lieblinge“ angesprochen, welche den Bewohnern Gesellschaft leisten, als Gesprächspartner zur Verfügung stehen und Trost spenden – kurz: „[D]as Familienleben findet sich mit den freundlichen Blumen [...] durchweht.“³⁷ Dabei wird auch die wissenschaftliche und moralische Bildung der menschlichen Bewohner betont, welche durch den Umgang mit Zimmerpflanzen befördert wird.³⁸

Sprachlich knüpft die Darstellung dieser menschlich-pflanzlichen-Wohnform nicht nur an die Pflanzenmetaphorik in der pädagogischen Terminologie, sondern auch an die anthropomorphen Semantiken in der botanischen Terminologie an. Die Stubengärtner treten, übrigens ganz unabhängig von ihrem Geschlecht, als „Erzieher“ in Erscheinung, ihre gärtnerische Arbeit ist mit „Erziehung“ angesprochen.³⁹ Dabei findet die botanisch übliche Bezeichnung von frostempfindlichen als „zärtlichen“ Pflanzen für die pflegeintensiven Topfpflanzen südlich der Alpen Verwendung, die im Wohnraum zu „zärtlichen Lieblingen“ werden.⁴⁰ Das ist verbunden mit der Warnung vor dem „[V]erzärteln“, etwa wenn dort zu vorsichtig gelüftet wird: „Solche Gewächse geben dann eben so wenig große und schöne Blumen, so wenig sich von einem verzärtelten Menschen große und schöne Handlun-

34 Vgl. Kristin Heinze: *Das „Treibhaus“ als Metapher für eine widernatürliche Erziehung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Pädagogik als Wissenschaft*. In: *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld 2009, S. 107–131, hier S. 114–118.

35 Poscharsky: *Stubengärtner*, S. 1; Waller: *Stubengärtner*, S. 19. Dazu auch Ruppel: *Botanophilie*, S. 445.

36 Vgl. Jakob Ernst von Reider: *Die Mode-Blumen, 3. und letztes Heft oder Kultur der beliebtesten, ganz neuen, nur sehr prachtvollen, dann der Florblumen. Für Blumenfreunde, welche weder Glasnoch Treibhaus besitzen, um ihre Fenster doch das ganze Jahr über mit den schönsten Blumen zu zieren*. Nürnberg 1831, S. 4–5; Randow: *Stubengärtner*, S. 1.

37 Reider: *Mode-Blumen*, S. 5; vgl. auch Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 1, 22; Waller: *Stubengärtner*, S. 169.

38 Vgl. Ruppel: *Botanophilie*, S. 380–381, 454–455.

39 Dass nicht nur vom Ziehen, sondern auch vom Erziehen der Pflanzen die Rede ist, ist gärtner-sprachlich üblich, verwischt jedoch durch die Situierung im Stubengarten die Unterscheidung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren. Siehe z. B. Dietrich: *Wintergärtner*, S. 4, 181; Waller: *Stubengärtner*, S. 22, 28; Poscharsky: *Stubengärtner*, S. 2.

40 Dietrich: *Wintergärtner*, S. I, 4.

gen erwarten lassen.⁴¹ Spätestens an diesem Punkt wird der hybride Status der Zimmerpflanze innerhalb der pädagogischen Pflanzenmetaphorik deutlich: Gegenbild der naturgemäßen Erziehung seit Rousseau ist das Treibhaus als artifizielles Biotop,⁴² in dem die Entwicklung der „jungen Menschenpflanzen“⁴³ manipuliert wird. Die Stubengärten sind jedoch genau das: künstlich simulierte Naturräume. Vor diesem Hintergrund bringt sich der Stubengarten als artenübergreifendes Soziotop gegen das Treibhaus als menschenleeres Labor mit zunehmend ökonomischen Interessen in Stellung. Durch ihre Übersiedlung in ein menschliches Habitat wird die Pflanze zum Mitbewohner, die durch tägliche Beobachtung und händischen Kontakt in die Alltagsroutinen eingebunden ist und dabei ihrerseits den physischen Raum verändert und bildend auf ihr menschliches Umfeld einwirkt. Auch wenn im Konzept des Stubengartens Donna Haraways gegenwärtiges Plädoyer für eine artenübergreifende Sympoiesis mit dem Slogan „Make Kins, not Babies!“ nicht greift,⁴⁴ weil die Idee der menschlichen Familie nicht in Frage steht, so kann der Stubengarten doch als Proberaum für eine reflektierte Praxis von menschlich-pflanzlichen „Arten-Assemblagen“⁴⁵ gelten. Denn die Stubengartenliteratur hält innerhalb der semantisch strapazierten familiären Konstellation von „Erzieher“ und „Kind“ ihre Voraussetzung präsent, dass der Mensch die Zimmerpflanze „aus ihrem natürlich[en] Zustande [...] in seine Nähe verpflanzt hat und dann pflegt“.⁴⁶ Folglich handelt es sich bei Topfpflanzen um dislozierte Lebewesen, die als *Kins* und nicht als *Babies* in ein Adoptionsverhältnis überführt werden. Die Aufgabe für die menschlichen ‚Adoptiveltern‘ besteht darin, ihren eigenen Wohnraum und ihre bisherige Lebenspraxis mit Blick auf die Existenzbedingungen des pflanzlichen ‚Adoptivkindes‘ umzugestalten – und sich dabei auf überraschende Erfahrungen einzustellen.

41 Waller: *Stubengärtner*, S. 17–18; vgl. auch Dietrich: *Wintergärtner*, S. 181; Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 18.

42 Vgl. Heinze: *Treibhaus als Metapher*, S. 118–123.

43 Johann Heinrich Campe: *Über das schändliche Frühwissen und Vielwissen der Kinder*. In: Ders.: *Sammlung einiger Erziehungsschriften*. Zweiter Theil. Leipzig 1778, S. 225–308, hier S. 231. Siehe auch: Heinze: *Treibhaus als Metapher*, S. 119.

44 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Aus dem Englischen von Karin Harrasser. Frankfurt a. M. u. New York 2018, S. 140, 280.

45 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 137.

46 Bouché: *Zimmer- und Fenstergarten*, S. 17.

2 Leben im Topf I: *La Mortella* und das *Mirthenfräulein*

Der Stoff der Pflanzenbraut im Topf darf als Erfindung Giambattista Basiles gelten, dessen *La Mortella*, die kleine Myrte, 1634 in seiner neapolitanischen Märchen- und Schwanksammlung *Pentamerone* erschien. Die erste deutsche Übersetzung wurde 1846 veröffentlicht,⁴⁷ doch war der Stoff der deutschsprachigen Leserschaft bereits 1822 durch die Brüder Grimm in einer zweiseitigen Nacherzählung im Kommentar teil ihrer *Kinder- und Hausmärchen* bekannt gemacht worden.⁴⁸ Clemens Brentano bearbeitete Basiles Märchen vermutlich zwischen 1805 und 1813.⁴⁹ Seine *Mortella*-Adaption wurde unter dem Titel *Mirthenfräulein* 1827 in der Frankfurter Literaturzeitschrift *Iris* gedruckt,⁵⁰ bevor sie in der nachgelassenen Märchensammlung im

47 Giambattista Basile: *Der Pentamerone oder: das Märchen aller Märchen*. Aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Lieberecht. Nebst einer Vorrede von Jacob Grimm. Breslau 1846. Diese Übersetzung übernimmt die fehlerhafte Übersetzung der Grimms von ‚Mortella‘ (Myrte) als ‚Heidelbeere‘, obwohl der Strauch wegen seiner Einbindung in das Hochzeitsbrauchtum und die Zimmergärtnerei im deutschsprachigen Raum bestens bekannt war. Im Folgenden wird eine aktuelle Ausgabe dieser Übersetzung verwendet: Giambattista Basile: *Der Heidelbeerzweig*. In: Ders.: *Das Pentamerone. Das Märchen der Märchen*. Übersetzt von Felix Lieberecht. Hrsg. v. Karl-Maria Guth. Berlin 2016, S. 20–28.

48 *Der Heidelbeerstrauch. (La mortella)*. In: *Kinder- und Hausmärchen*. Gesammelt durch die Brüder Grimm. 2. vermehrte u. verbesserte Aufl. 3. Bd. Berlin 1822, S. 282–284. Während der Entwicklung ihrer Konzeption des Volksmärchens standen die Brüder Grimm in engem, zunehmend kontroverserem Austausch mit Brentano, wobei die Basile-Rezeption eine wichtige Rolle spielte. Vgl. Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm und C. Brentanos. Zusammenhänge, Gemeinsamkeiten und Unterschiede*. In: *Formes du récit dans la première moitié du XIXe siècle. Grimm – Brentano – La Motte Fouqué*. Hrsg. v. Jean-Louis Bandet u. Erika Turner. Paris 2001, S. 136–148, hier S. 142–143; Maura Formica: *Das Märchen im Märchen. Zur Rezeption von Gian Battista Basiles Pentamerone in Clemens Brentanos Italienischen Märchen*. In: *Colloquium Helveticum* 8 (1988), S. 81–94.

49 Brentano verfügte über drei verschiedene Ausgaben aus dem 17. und 18. Jahrhundert, worunter sich auch eine neapolitanische Fassung befand. In seiner freien Adaption machte er gerade die voneinander abweichenden Motive bis hin zu einzelnen Wendungen der hochsprachlichen und der dialektalen Version produktiv. Siehe dazu Formica: *Märchen im Märchen*. Vgl. auch die Forschungsskizze zu Brentanos Basile-Rezeption von Bettina Knauer: *Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen 1995, S. 79.

50 *Mitteilungen aus einer ungedruckten Märchensammlung. Mirthenfräulein*. In: *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen* (1827), Bd. 1, S. 46–47, 49–51, 53–55. Diese Veröffentlichung erfolgte ohne Brentanos Einverständnis und ohne Hinweis auf seine Autorschaft durch den Frankfurter Historiker Johann Friedrich Böhmer, bei dem Brentano Anfang 1825 einige seiner unveröffentlichten Werke hinterlegt hatte. Für diesen Hinweis danke ich Wolfgang Bunzel, der aktuell den Erläuterungsband der im Folgenden zitierten Textausgabe vorbereitet: Clemens Brentano: *Mir-*

selben Jahr der Basile-Übersetzung erschien.⁵¹ Mit Blick auf Büchners Rezeptionsmöglichkeiten ist festzuhalten, dass der Stoff durch Grimms prominent positionierte Zusammenfassung und den Vorabdruck von Brentanos Adaption in der auflagenstarken *Iris* verfügbar war, zudem kursierte der seltene Motivkomplex von der „Pflanzenbraut“ durch andere Märchen.⁵² Wie eingangs ausgeführt, geht es hier jedoch nicht um die Rekonstruktion einflussgeschichtlicher Linien, sondern um die Frage, was das aktuelle Praxiswissen der Topfpflanzenhaltung in Brentanos Kunstmärchen und in Büchners Lustspiel literarisch interessant machte.

Dafür wird zunächst der Märchenplot pflanzensensibel entlang von Basiles Fassung skizziert: Eine kinderlose Bäuerin erwirkt durch ihre hartnäckigen und fordernden Gottesanrufe, wenigstens irgendetwas zu gebären, eine neunmonatige Schwangerschaft. Sie gebiert einen Myrtenzweig, den sie in einen „mit vielen schönen Zieraten versehenen [...] Topf aus Ton“ pflanzt: Sie „stellte ihn ans Fenster und pflegte ihn früh und spät“.⁵³ Ein vorbeireitender Prinz verliebt sich in die Topfpflanze, bringt sie dank seines rhetorischen Geschicks in seinen Besitz und „ließ den Blumentopf in sein eigenes Zimmer tragen und auf einen Balkon setzen,“ wo er sie fortan „eigenhändig pflegte und begoß“.⁵⁴ Eines Nachts bemerkt er einen Eindringling, ertastet etwas Zartes und nun „sprang er gerade darauf los, faßte, da er es für eine Fee hielt, wie’s auch wirklich der Fall war, diese so fest wie ein Polyp, und indem sie beide keinen Laut von sich gaben, fingen sie an, das Liebesspiel zu spielen.“⁵⁵ Nach sieben frohen Nächten verschafft sich der Prinz einen Blick auf die Fee, bewundert in ihr die „Blume der Frauen“ und „umschlang [...] sie wie eine Rebe“.⁵⁶ Nach beschlossener Hochzeit muss der angehende Bräutigam das Zimmer verlassen, um einen Ernteschaden abzuwenden, konkret: einen wilden Eber zu töten. Die beiden vereinbaren, dass die Fee sich wieder „in den Blumentopf“ begibt und an der Spitze des Myrtenzweigs ein Glöckchen befestigt wird, das der Prinz bei der Rückkehr läuten soll.⁵⁷ Während seiner Abwesenheit verschaffen sich seine ehemaligen Geliebten Zutritt zum Zimmer,

thenfräulein. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Wolfgang Bunzel. Stuttgart 2021, Bd. 18.1, S. 33–46.

51 Clemens Brentano: *Das Märchen von dem Myrthenfräulein*. In: *Die Märchen des Clemens Brentano*. Hrsg. v. Guido Görres. Stuttgart u. Tübingen 1846, Bd. 1, S. 475–495.

52 Vgl. Gertrud Meinel, Joseph R. Klima: Art. *Blumenmädchen (AaTh 407)*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur vergleichenden und historischen Erzählforschung*. Berlin 1977, Bd. 2, Sp. 495–506, hier Sp. 497.

53 Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 21, 23.

54 Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 21.

55 Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 22.

56 Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 22–23.

57 Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 24.

betätigen zufällig das Glöckchen, locken somit die Fee aus der Myrte und zerstückeln sie. Der entsetzte Diener sammelt die blutigen Überreste ein und vergräbt sie im Topf. Zurückgekehrt fällt der Prinz in derartig virtuose Klagen, dass er selbst daran zu sterben droht. Gerade noch rechtzeitig erscheint die dank der Myrte wieder hergestellte Fee, „welche aus den in den Blumentopf gelegten Überbleibsel von neuem emporgewachsen war“.⁵⁸ Die beiden heiraten, im Zuge des Festes werden die Mörderinnen mit einem Tod in der Kloake bestraft und den „Eltern des [Myrten]zweiges“ ein „sorgenfreies Auskommen“ gewährt.⁵⁹

Das Märchen unterscheidet deutlich zwischen Blumentopf, Pflanze und Fee. Letztere verfügt über Menschengestalt und ist die zentrale Protagonistin, Topf und Pflanze sind, nicht zuletzt durch die (Tür-)Glocke, als temporäre Wohnung gekennzeichnet. Entsprechend verschwinden Topf und Pflanze aus der Erzählung, als sie ihre Aufgabe erfüllt haben. Belohnt werden lediglich die menschlichen Gärtner. Allein bei der wundersamen Wiederherstellung der Fee scheint es so, als seien vegetative Kräfte im Spiel, die von ihrer Pflanzenwohnung auf sie übertragen werden.

Genau hier wird Brentano in seiner Bearbeitung ansetzen. Dabei nimmt er dem Prätext die expliziten Darstellungen sexueller Handlungen, setzt pflanzlich-menschliche Kommunikationsformen an diese Stelle und profiliert das Pflanzenwissen der Stubengärtnerei. Das Märchen erhält ein neues Setting:

Im sandigen Lande, wo nicht viel grünes wächst, wohnten einige Meilen von der porzellanenen Hauptstadt, wo der Prinz Wetschwuth residirte, ein Töpfer und seine Frau mitten auf ihrem Thonfeld neben ihrem Töpferofen, beide ohne Kinder, einsam und allein.⁶⁰

Die tonhaltige Erde ist zwar unbegrünt, aber sie liefert Material für Pflanztöpfe. Dass Porzellan dafür ungeeignet ist, insbesondere die urbanen Modeartikel der Firma Wedgwood, lässt zudem der wenig gärtnerisch anmutende Spottname „Wetschwuth“ anklingen. Die kinderlose Töpferin klagt nicht, sie singt:

Gieb mir doch nur eine Wonne,
Wärs auch nur ein Bäumelein
das ich in der lieben Sonne,
Könnte ziehen, könnte pflegen,
Daß ich mich mit meinem Gatten
Einst im selbsterzognen Schatten
Unter ihm ins Grab könnt legen.⁶¹

⁵⁸ Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 27.

⁵⁹ Basile: *Heidelbeerzweig*, S. 28.

⁶⁰ Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 33.

⁶¹ Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 34.

Sie will folglich eine Pflanze im Topf ziehen, um sie auszuwildern, was, dies sei vorweggenommen, im Schlusstableau des Märchens eingelöst wird. Die Töpferin findet eines morgens ein „frisches, junges Mirthenreis“ auf dem Kissen, und das Paar dankt dem Himmel: „daß er ihnen doch etwas lebendiges geschenkt hatte, daß sie könnten grünen und blühen sehen“.⁶² Die Adoptiveltern folgen dabei allen Maßgaben der stubengärtnerischen Wohngemeinschaft und befassen sich täglich mit dem Steckling, den sie in einen ihrer Töpfe pflanzen, in die Sonne setzen, vor „bösem Thau und rauhen Winden“ schützen, woraufhin er ihnen „Fried' und Freude ins Herz“ duftet.⁶³ Als sich Prinz Wetschwuth bei einer Expedition zur Erschließung von Tonerde als Baustoff seiner Stadt Porzellania in die Myrte verliebt und sie fortan besitzen möchte, erhält er sie zunächst nicht. Erst, als er vor Kummer zu sterben droht, wird die Myrte ins Schloss gebracht, und die Töpfer beziehen eine Wohnung im Schlossgarten, wo sie ihre Pflanzentochter im Blick behalten können. Der Prinz erweist sich ebenfalls als kundiger Stubengärtner, der über ein „goldenes Gieskännchen“ verfügt und die Pflanze umgehend „an das Fenster seiner Stube stellen“ lässt.⁶⁴ Die Kontaktaufnahme erfolgt aber nicht taktil, sondern olfaktorisch und akustisch. Im Halbschlaf ist der Prinz betört von ihrem Duft, hört dem Säuseln der Zweige zu, der zu Gesang wird. In den Folgenächten tritt die Unsichtbare als Erzählerin und schließlich auch als Fürstenerzieherin in Erscheinung, indem sie ihm „vortreffliche Lehren über die Kunst zu regieren“ gibt.⁶⁵ Schließlich gelingt es dem nunmehr gut ausgebildeten Prinzen, die Geliebte durch seinen Gesang in den Schlaf zu bringen und anzuschauen. Eine leibliche Berührung erfolgt einzig im Anstecken eines Ringes verbunden mit dem Hochzeitsversprechen und einem Regierungsangebot. Entsprechend der Dramaturgie des Prätextes wird der Prinz ausgerechnet nun abgerufen, weil ein Eber in einem „gläsernen Lusthause alles chinesische Porzellan zertrümmert habe“.⁶⁶ Der Überfall erweist sich jedoch als *Fake News*, welche von neun eifersüchtigen „bösen Fräulein“ gestreut wurde.⁶⁷ Mit dem Ablenkungsmanöver verschaffen sie sich Zutritt zum Zimmergarten, zerreißen den Myrtenbaum und lösen dabei das Glöckchen aus, so dass das Myrtenfräulein erscheint, zerstückeln es und nehmen je einen Finger mit sich. Der Diener erfährt von einer selbst involvierten Zeugin, dem zehnten Fräulein, vom Tathergang, und beide begraben die Überreste im Topf. Als der Prinz das Desaster vorfindet, pflegt er den verbliebenen Rest des Bäumchens gemeinsam mit den Schwiegereltern gesund.

62 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 35.

63 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 35.

64 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 36.

65 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 39.

66 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 41.

67 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 41.

Das Myrtenfräulein kann wieder hergestellt werden, als ihre neun Finger, aus denen inzwischen in Topfhaltung „kleine Mirthensprosse [...] gewachsen“ waren,⁶⁸ von den Mörderinnen zurückgebracht und von den Angehörigen im Topf der Ausgangspflanze vergraben werden. Die Hochzeit wird gefeiert, die Widersacherinnen werden ohne Gerichtsverfahren von der Erde verschlungen und von Fünffingerkraut überwachsen, einem robusten Bodendecker. Die Töpferhütte auf dem Tonfeld wird zum „Landsitz“, auf dem die ausgepflanzte Myrte ohne explizite gärtnerische Maßnahmen einen üppigen Myrtenwald hervorbringt, während ihre „Eltern“ mit den „Enkeln“ darin spielen.⁶⁹ Die Zimmergärtnerei verbleibt folglich nicht im Wohnbereich, sondern fungiert als pflanzlich-menschliche Erziehungsstation, die das Familienglück von Pflanzenfräulein und Porzellanprinz mit der Bewaldung einer Steppenlandschaft verkoppelt.

Der Vergleich mit der Vorlage lässt Brentanos Neuformulierung der Topographie von Porzellanstadt, Tonfeld und Wald, aber auch des Topfpflanzenmotivs umso markanter hervortreten. Besonders auffällig ist, dass das „Mirthenreis“, anders als bei Basile, nicht durch eine menschliche Schwangerschaft ausgetragen wird, sondern erst durch den gärtnerischen Zugriff adoptiert wird. Diese wahlverwandtschaftliche Bindung ist jedoch ungleich stärker, da der „Mirthenbaum“, anders als bei Basile, nicht mit der Wiederkehr des Fräuleins verschwindet, sondern weiterhin eine eigene Wirkmacht behält und schließlich die Begrünung des Tonfeldes initiiert: „Der Mirthenbaum aber ward bald so stark und groß daß man ihn ins freie Feld setzen musste.“⁷⁰ Dieser auch grammatisch akzentuierte Figurenstatus der Pflanze war mit Beginn der Erzählung gegeben und bezog sich zunächst auf ihre Sprachfähigkeit, wenn sie den Adoptiveltern ins Herz duftet, säuselnd und schließlich auch singend den Kontakt mit dem Prinzen aufnimmt und nach der Mordtat aufrechterhält. Solche Verständigungsszenen implizieren Ansätze zu einer romantischen Phytoökologie, wie sie Frederike Middelhoff am Beispiel von Bettina von Arnims autofiktionalen Baumgesprächen entfaltet hat.⁷¹ Entsprechend wird bei der Zerstückelungsszene deutlich, dass die Myrte trotz des Glöckchens weniger als Habitat einer Fee fungiert, wie es Basiles Mortella impliziert, sondern in Personalunion leiblich mit der Erscheinung des Fräuleins verbunden ist. Auffällig ist, dass die neun fehlenden Finger, ebenfalls eine Invention Brentanos, als lebendige „Mirthensprosse“ nicht etwa in den Haupttopf umge-

68 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 44.

69 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 46.

70 Brentano: *Mirthenfräulein*, S. 46.

71 Frederike Middelhoff: *Phytoökologien in den Briefbüchern Bettina von Arnims*. In: *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Hrsg. v. Roland Borgards, Frederike Middelhoff u. Barbara Thums. Berlin u. Heidelberg 2023, S. 127–160.

pflanzt oder auch der beschädigten Myrte aufgepfropft, sondern vergraben werden, um als Biomasse für die Wiederherstellung des Fräuleins zu sorgen. Als Gegenbild dieser Fähigkeit zur Selbstgeneration wird Porzellania in seiner Zerbrechlichkeit inszeniert, als es von einem wilden Tier bedroht wird. Das Glashaus mit dem chinesischen Porzellan wirkt eigenartig funktionslos, es impliziert leere Gefäße in einem transparenten Gehäuse und erscheint somit als selbstreferenzielles ästhetizistisches Parergon.

Bettina Knauer hat das Myrtenfräulein als Allegorie der Poesie, konkret als Kontrafaktur des zerstückelten „Vegetationsgott[es]“ Dionysos interpretiert, dessen Reproduktionskraft mit dem letzten Glied, dem zehnten Finger, wiederhergestellt ist und der schließlich den Wald als ästhetische Gegenwelt zur eklektizistischen „Kunststadt“ hervorbringt.⁷² Bezieht man jedoch den Pflanztopf mit ein, dann wird diese binäre Konstellation von organischer Naturkraft und eklektizistischer Kunstproduktion zu komplexen „Naturkulturen“ dynamisiert.⁷³ Der irdene Topf ist nicht nur ein ästhetisches Parergon, sondern von Menschenhand aus Erdmaterial gemacht. Er ist die Bedingung der Möglichkeit für die Pflanzenzucht in der – durch den Rohstoffabbau der Töpferei und darüber hinaus des Manufakturwesens der Porzellanherstellung – verkarsteten Landschaft. Der Übergang in eine sich selbst regulierende Pflanzenlandschaft ist in dem südlichen Klima der Diegese möglich, da keine Winterquartiere erforderlich sind. Vom glücklichen Ende her betrachtet dient der Tontopf als zimmergärtnerische Übergangsstation einer waldbaulichen Maßnahme. Bezeichnenderweise verschwinden die Porzellanwaren und das Glashaus aus dem Blickfeld, denn sie können nichts zum Gelingen dieser Grünzone beitragen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine bedingungslose Idylle, denn der Landsitz am Myrtenwald verweist als Alterssitz und Enkelkindergarten auf den Regierungssitz des abwesenden Paares in der Stadt.

Resümierend ist festzuhalten, dass Brentanos Adaption von Basiles Pflanzenbraut-Plot durch die produktive Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Praxis der Stubengärtnerei geprägt ist. Die märchenhafte Wohngemeinschaft von Myrte und Mann zeigt, dass beide Figuren artübergreifend kommunizieren können und dabei in wechselseitiger Fürsorge und Bildung aufeinander einwirken. Während sich bei Basile die pflanzlichen *Kins* durch die menschlichen *Babies* erledigt haben, wird die Myrte bei Brentano nach ihrer Auspflanzung zur Gründerin eines naturkulturellen Raums für neue genealogie- und artenübergreifende Bündnisse.

72 Knauer: *Allegorische Texturen*, S. 71–100, hier S. 80–81.

73 Vgl. Donna Haraway: *Das Manifest der Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Aus dem Englischen von Jennifer Sofia Theodor. Mit einem Nachwort von Fahim Amir. Berlin 2016, S. 7–11.

3 Leben im Topf II: *Leonce und Lena*

Büchners Lustspiel entsteht in der Hochphase der bereits etablierten Zimmergärtnerei und zeitgleich zur Öffnung der ersten groß dimensionierten Glashäuser im städtischen Raum. Die allgegenwärtige Zimmerpflanze hat auch eine Spur in der *Lenz*-Erzählung hinterlassen. Als sich abzeichnet, dass der psychisch kranke Lenz in der Obhut des Pfarrers Oberlin keine Heilung erfährt, sondern sein Zustand sich drastisch verschlechtert, ist eine Interieurszene eingefügt, die vorübergehend Stabilität und Linderung in dem „wüste[n] Chaos seines Geistes“ (*MBA* 5, S. 65) gewährt:

Des Tags saß er gewöhnlich unten im Zimmer, Madame Oberlin ging ab und zu, er zeichnete, malte, las, griff nach jeder Zerstreung, Alles hastig von einem zum andern. Doch schloss er sich jetzt besonders an Madame Oberlin an, wenn sie so da saß, das schwarze Gesangbuch vor sich, neben eine Pflanze, im Zimmer gezogen, das jüngste Kind zwischen den Knien; auch machte er sich viel mit dem Kind zu thun. (*MBA* 5, S. 65)

Die räumliche Gemeinschaft von Mutter, Kind und Gast ist an entscheidender Stelle um eine Zimmerpflanze und ein Gesangbuch erweitert. Während das Buch in dieser Szene ein frommes Requisite bleibt, das in der vertikalen Achse auf einen väterlichen Gott verweist, tritt die Pflanze in der horizontalen Achse als Mitbewohnerin in Erscheinung, als ein Lebewesen unter Lebewesen, das nicht über seinen Gebrauchswert definiert ist. Gerade in dieser Gegenüberstellung ist der Verzicht auf die botanische oder visuelle Konkretion der Pflanze auffällig, die zudem durch den unbestimmten Artikel als bloße Repräsentantin ihrer Gattung erscheint. Umso größeres Gewicht erhält der Einschub „im Zimmer gezogen“, welcher der Pflanze eine individuelle Lebensgeschichte verleiht. Dass sie nicht ins Zimmer geholt, sondern dort gezogen wird, somit eine Zimmerpflanze der zweiten Generation ist, bezeugt eine bereits bestehende menschlich-pflanzliche Wohn- und Lebensgemeinschaft. Wie die Ratgeberliteratur zur Stubengärtnerei notiert, hat ein solches Miteinander eine therapeutische Wirkung auf psychisch instabile Menschen. Vor allem aber wird in dem räumlichen Nebeneinander von Kind und Pflanze die gärtnerisch-pädagogische Idee von Elternschaft und Erziehung aufgerufen. Dadurch, dass die Mutter gleichermaßen für Kind und Pflanze sorgt, wird das biologische Familienmodell um ein artübergreifendes Verwandtschaftsverhältnis erweitert (*Make Babies and Kins*). Somit nimmt der Gast, der sich „viel mit dem Kind zu thun“ macht, eine quasi geschwisterliche Rolle ein. Die Erweiterung der Familienszene um die Stubenpflanze als nicht menschen-gezeugtes, aber menschen-gezogenes Lebewesen

macht aus dem Zimmer einen naturkulturellen Raum, in dem sich Lenz temporär in die Position eines Adoptivkindes begeben kann.⁷⁴

Eine andere Konstellation findet sich im Lustspiel *Leonce und Lena*. Hier sind mit der Topfpflanze keine elternschaftlichen oder erzieherischen Interaktionen verbunden, wie sie das Märchennarrativ von der Pflanzenbraut entfaltet oder die Interieurszene im *Lenz* impliziert. Entscheidend ist die von beiden Titelfiguren auf halbem Wege abgebrochene Reise nach Italien als Referenzraum für die mediterranen Topfpflanzen, welche die Zimmer- und Gartenszenen bestimmen: Oleander, Myrten, Lorbeer und Orangen. Im Einrichtungskontext ist zudem von Rosen und Veilchen die Rede, heimischen Pflanzen also, welchen sich die Stubengärtnerin nicht mit Blick auf das Überwintern, sondern auf das Treiben außerhalb der saisonalen Blühzeiten widmet. Die in das Stück eingebundenen Topfpflanzen rufen somit die stubengarten- und glashaustypischen Simulationen räumlich und zeitlich ferner Vegetationsbedingungen auf.

Die Topfpflanzen werden nicht im Nebentext, sondern deiktisch, retrospektiv oder prospektiv in der Figurenrede angesprochen. In *Leonce'* Saal kommen Oleander und Rosen in seinen Anweisungen zur Herstellung der gewünschten Raum-atmosphäre in den Blick:

Sind alle Läden geschlossen? Zündet die Kerzen an! Weg mit dem Tag! Ich will Nacht, tiefe ambrosische Nacht. [...] Rückt die Rosen näher, daß der Wein wie Thautropfen auf die Kelle sprudle. (*MBA* 6, S. 133)

Die Rosen befinden sich offenkundig in Behältnissen, jedoch wird der Umgang mit ihnen als Kontrafaktur stubengärtnerischer Praxis in Szene gesetzt: Den Pflanzen wird das Tageslicht entzogen und somit ihr Biorhythmus gestört, sie werden nicht mit Regenwasser besprengt, sondern mit Wein besprudelt. Lena hingegen erinnert ihre zurückgelassenen Topfpflanzen nicht im Innen-, sondern im Gartenraum, wobei sie ebenfalls Oleander, aber auch Myrte nennt (vgl. *MBA* 6, S. 142). Diese Pflanzen wurden nach der häuslichen Überwinterung etappenweise an das Freie gewöhnt und während der Sommerzeit draußen gehalten. Insofern verweist diese Erinnerung auf eine stubengärtnerische Praxis, wengleich auch Lena selbst innerhalb des Stückes nicht als ‚Pflanzen-Erzieherin‘ agiert. Während der Oleander vor allem Oleander ist, sind Rose und Myrte semantisch überdeterminiert: die Rose als sinnliche Geliebte, die Myrte als jungfräuliche

⁷⁴ Ich verdanke der vielstimmigen Tagungsdiskussion vieles, so auch die Aufnahme dieser vermeintlich randständige Interieurszene aus Büchners *Lenz* in die Überlegungen zur Wirkmacht der Topfpflanze. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle den drei Herausgeber:innen für das konstruktive und thesenfreudige Lektorat.

Braut, und insofern scheinen sie die stereotype Konstellation Mätresse (Rosetta) versus Braut (Lena) zu illustrieren.

Der von Leonce in der Schlusszene entworfene Lebensraum des Paares ist ebenfalls mit Topfpflanzen ausgestattet, greift aber eine neue Konstellation auf: Veilchen und Rosen, die durch das innenräumliche Treiben zu Dauerblühern gemacht werden können, sowie Orange und Lorbeer, welche die italienische Landschaft und somit das verworfene Reiseziel aufrufen. Dass der neue König vorschlägt, „das Ländchen mit Brennsiegeln“ zu umstellen (*MBA* 6, S. 154), ist nicht nur eine intertextuelle Referenz auf Jean Pauls *Kampaner Tal* sowie auf landeskundliche Literatur zu Italien,⁷⁵ sondern lässt sich vor dem Hintergrund der stubengärtnerischen Bezüge in Leonce' Saal und Lenas Garten als Installation eines überdimensionierten Glashauses lesen, in dem diese Pflanzen dauerhaft existieren können. In der zeitgenössischen Gartenliteratur ist der temporäre Einsatz von Glas- und Spiegelflächen im Landschaftsgarten belegt,⁷⁶ auch wird die Wärmetechnik der Treibhäuser mit Referenz auf Spiegelglas untersucht.⁷⁷ Leonce' Raumfiktion eines öffentlichen Vergnügungsparks scheint geradezu eine hellsichtige Vorwegnahme der Gartenspaziergänge in den englischen Glashäusern seit den 1840ern (Abb. 3), welche in den Glaspalästen der Weltausstellung von 1851 spektakuläre Dimensionen erreichten.

Isabel Kranz hat mit Blick auf das literarische Glashaus darauf hingewiesen, dass es von Anbeginn sowohl utopisches als auch dystopisches Potenzial birgt.⁷⁸ Leonce' Vision lässt sich in ihrer Rückbindung an die Eingangsszenen als Wahrnehmungsverschiebung vom innerhäuslichen Zimmergarten zur entgrenzten „Illusionsmaschine“ des Glashauses verstehen. Das entspricht zugleich dem kulturhistorischen Prozess, in dem die Pflanze, wie Ruppel mit Blick auf die Wohnästhetik des mittleren 19. Jahrhunderts konstatiert, von der zärtlichen, mitunter eigenwilligen Mitbewohnerin zum „Grünzeug“, zum Schauobjekt und zur Ware wird.⁷⁹ Vor diesem Hintergrund zeichnet das Lustspiel die innenräumliche Haltung der Topfpflanzen bis zu

75 Vgl. die Erläuterungen in *MBA* 6, S. 538.

76 Vgl. Humphrey Repton: *The Landscape Gardening and Garden Architecture*. With a historical and scientific introduction by J[ohn] C[laudius] Loudon. London 1811, S. 513–519; John Claudius Loudon: *An Encyclopedia of Gardening. Theory and Practise of Horticulture, Floriculture and Landscape Gardening*. London 1850, S. 59, 194.

77 Loudon: *Encyclopedia of Gardening*, S. 429, erläutert im Kapitel über die „Agency of Heat and Light“ seiner *Encyclopedia* die physikalischen Eigenschaften des Fensterglases durch Referenzexperimente mit Spiegelglas.

78 Vgl. Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. München 2011, S. 5. Ganz in diesem Sinne liest Sang-Yu Ma das künstliche Klima qua Brennsiegel in ihrem Beitrag zum vorliegenden Band nicht als soziale Utopie, sondern als ökologische Dystopie.

79 Ruppel: *Botanophilie*, S. 494.



Abb. 3: Winter Garden of the Royal Botanic Society, Regent's Park London (1845 erbaut von Richard Turner).⁸⁰ In: Loudon: *Encyclopedia of Gardening*, S. 280.

ihrer öffentlichen Ausstellung nach, wobei botanophile Aspekte, die Pflanzenpflege also, ausgeblendet werden. Der zimmergärtnerische Diskurs ist jedoch durch die mehrfachen Hinweise auf Topfpflanzen in das Lustspiel eingelassen.

Warum aber imaginiert sich Lena in einem Topf und begibt sich somit in die Position einer Zimmerpflanze? Das ist umso erstaunlicher, da ihre Figur auf ein Leben außer Haus ausgerichtet ist, während der männliche Protagonist mental im Interieur verbleibt. Es ist kein Zufall, dass Leonce nicht nur im Saal, sondern auch im Garten auf einem Sitzmöbel lagert, ganz anders als Lena, die wie Valerio, Hufelands Vitalisierungskur gemäß, im Gras sitzt. Dieser Kontrast wird exponiert, als sich beide am Anfang ihrer Flucht nach Italien befinden: In der ersten Etappe ihrer Fußreise bezeichnet Valerio die Welt als „ein ungeheuer weitläufiges Gebäude“ (*MBA* 6, S. 141), und Leonce führt das Bild in der Innensicht aus:

⁸⁰ Das Glashaus der Royal Botanic Society im Regent's Park mit einer Grundfläche von 1765 m² wurde am 20. Mai 1847 für das Publikum geöffnet. Der Grund bestand aus Erdboden und war mit zerstoßenen Muscheln belegt, so dass sich der Gang durch das Haus wie ein Gang durch einen Garten anfühlte, wobei sich die begrünt Stahlträger geradezu wegguckten; vgl. John Hix: *The Glass House*. London 1974, S. 121–122.

Nicht doch! Nicht doch! Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen, nackten Wand stünde. (MBA 6, S. 141)

Auch unterwegs verbleibt Leonce in einer interieurisierten Existenz, die er konsequenterweise im Schlusstableau zu der Glashausion ausbaut.

Lena hingegen lehnt in der Szene „Ein Zimmer“ eine Stubenexistenz ausdrücklich ab, wobei sie die Wände weniger als kahle, desillusionierende Flächen sieht, sondern vielmehr als physische, instabile Elemente, welche die Bewohnerin zu erdrücken drohen. Das ist insofern konsequent, als Lena im „Freie[n] Feld“ das erste und einzige Mal ein Wohlgefühl formuliert, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. Als die Gouvernante angesichts des beschwerlichen Weges ausruft „O die Welt ist abscheulich!“ (MBA 6, S. 142) kontert sie:

O sie ist schön und so weit, so unendlich weit. Ich möchte immer so fort gehen Tag und Nacht. Es rührt sich nichts. Was ein rother Schein über den Wiesen spielt von den Kuckucksblumen und die fernen Berge liegen auf der Erde wie ruhende Wolken. (MBA 6, S. 142)

Aufgebaut wird nicht das Tableau eines Raumes, sondern eine enträumlichte Szenerie in völliger Abwesenheit von Tieren und Menschen, in der Steine, Pflanzen und Himmel ihre Konturen verlieren und ineinander übergehen, wie in einem romantischen Landschaftsbild von William Turner. Doch Lenas entschiedene Ablehnung einer Stubenexistenz erfolgt irritierenderweise nicht mit Blick auf diese beglückende Wandererfahrung,⁸¹ sondern als Begründung für ihren Wunsch nach einer Lebensform im Topf:

Aber, liebe Mutter, Du weißt man hätte mich eigentlich in eine Scherbe setzen sollen. Ich brauche Thau und Nachtluft wie die Blumen. Hörst Du die Harmonieen des Abends? Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen ihn mit ihrem Duft einschläfern! Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich. (MBA 6, S. 145)

Warum will Lena nicht Kuckucksblume unter Kuckucksblumen im freien Feld sein? Kann sie nur über das Vehikel des Topfes zu einer freien Existenz finden?⁸² Während die märchenhaften Pflanzenbräute darauf zielen, den Topf zu verlassen,

⁸¹ Zur Intensivierung der Wahrnehmung beim Gehen siehe auch den Essay von Nora Eckert im vorliegenden Band.

⁸² Eine hier nicht weiter verfolgte, aber plausible Lektüre, die Burghard Dedner in der Diskussion vorgeschlagen hat, versteht Lenas Äußerungen nicht als Wunsch- oder Willensäußerungen, sondern als taktischen Einsatz einer Geschlechterrollen konformen Rede gegenüber der adressierten weiblichen Aufseherin. Folglich lässt sich die Berufung auf pflanzliche Existenzbedingungen auch als Weiblichkeitsmaskerade lesen, um andere Ziele zu verfolgen, konkret: in den Garten zu gelangen und Leonce wieder zu sehen.

imaginiert Lena den umgekehrten Weg. Das macht Sinn, wenn man Brentanos Variante hinzuzieht, wonach eine Topfpflanze mit gärtnerischer Hilfe schlussendlich zu einem Baum unter Bäumen werden und dabei einvernehmlich mit den Menschen zusammen leben kann. Aber auch jenseits dieses märchenhaften Ausgangs machen die prosaischen Anleitungen zur Stubengärtnerei klar, dass ein Topf nicht nur mobil, sondern auch ein Übergangsort ist, der von Zeit zu Zeit gewechselt werden muss.

Diese praxeologische Grundierung des randständigen Topfpflanzenmotivs ermöglicht eine alternative Lesart der viel diskutierten Treibhausphantasie des Schlusstableaus. Dass es sich aus der Perspektive der Stubengärtnerei bei einem Glashaus um einen Gegenort handelt, da menschliche Fürsorge durch Technik und Ökonomie ersetzt werden, wurde schon ausgeführt. In der radikalen Installation, die Leonce im Sinn hat, kommt hinzu, dass Topfpflanzen sich erübrigen, da es innerhalb seines Territorialstaats nur noch eine Klimazone und eine Jahreszeit, somit keine Beweggründe gibt. Das hat auch einen Effekt auf die textinterne Ordnung der Geschlechter: Während der männliche Protagonist Topfpflanzen in Sälen und Spiegelglas-Installationen verortet und somit auf artifizielle Naturraumgestaltungen zielt, fokussiert die Protagonistin auf Topfpflanzen in Zimmern und Gärten, welche zwischen Innen- und Außenraum wechseln können. Insofern stimme ich Gideon Stiening zu, wenn er das Schlusstableau mit (anderen) guten Gründen nicht als arkadisch-politische Utopie liest.⁸³ Mit Blick auf Lenas in der Peripherie des Geschehens formulierte Willensäußerung einer Umsiedlung in einen Pflanztopf jedoch ist die damit verbundene geschlechterpolitische Interpretation nicht nachvollziehbar, wonach ein Leben im Treibhaus-Staat „der Wille einer willensunfähigen romantischen Kindfrau“ und ihrer Sehnsucht nach einer „vegetabilen Existenz“ ist, „für die stellvertretend ihr königlicher Gatte spricht, weil nur er weiß, was sie tatsächlich will“.⁸⁴ Hier, so lässt sich einwenden, können die Leser:innen und Zuschauer:innen durchaus wissen, was Lena will, oder zumindest, was sie vor der ehelichen Bindung wollte, auch, wenn sie ihrem Gatten nicht widerspricht. Aber der Widerspruch bleibt in der Motivkonstellation von Stubengarten und Glashaus präsent. Anders

⁸³ Stiening: *Literatur und Wissen*, S. 650, 653. Stiening setzt sich dabei vor allem mit der Forschungslinie auseinander, die das Stück als romantisches Lustspiel interpretiert, stellvertretend seien genannt: Ernst Theodor Voss: *Arkadien in ‚Leonce und Lena‘*. In: *Georg Büchner. Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen*. Hrsg. v. Burghard Dedner, S. 275–436; Arndt Beise: *Georg Büchners Leonce und Lena und die Lustspielfrage seiner Zeit*. In: *GBJb* 11 (2005–2008), S. 81–100. Stiening sieht in dem Komödienende keine „romantische Utopie eines arbeitsfreien Schlaraffenlandes, sondern vielmehr die romantisierende Illusion eines melancholischen Aristokraten“, der mit seinem Lebens- und Regierungsstil die absolutistische Staatspolitik nicht in Frage stellt. Ebd., S. 636.

⁸⁴ Stiening: *Literatur und Wissen*, S. 653.

als die traditionsreiche Liebessemantik von Rose und Myrte zeigt das Randmotiv des Pflanztopfes an, dass Lena genauso wenig ein häusliches Wesen wie ein Naturkind ist und somit die beiden zentralen, und oft miteinander in Aporien geratenen Denkfiguren von Haus und Natur unterläuft, aus denen der weibliche Geschlechtscharakter konstruiert wird.⁸⁵ Sie ist weder häusliches Frauenzimmer noch bewusstlose Pflanzenseele, sondern ein selbstreflexives Kulturwesen, das sich als Übergangsfigur denkt und somit Mobilität und Entwicklung beansprucht, die nur in konkreten Kollaborationen mit anderen Akteur:innen möglich sind. Dabei, das ist die märchenhafte Pointe, steht der Pflanztopf weniger für Domestikation, Isolation und Tod, sondern für die Möglichkeit einer Umsiedlung in die Randzonen des freien Feldes und somit in eine offene Zukunft.

85 Franziska Schössler: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008, S. 21–35.